

Nina Frieß | Gunnar Lenz | Erik Martin (Hrsg.)

Grenzräume – Grenzbewegungen

Ergebnisse der Arbeitstreffen des Jungen Forums Slavistische
Literaturwissenschaft

Basel 2013 | Frankfurt (Oder) und Słubice 2014

Band 2



Universitätsverlag Potsdam

Nina Frieß | Gunnar Lenz | Erik Martin (Hrsg.)

Grenträume – Grenzbewegungen

Ergebnisse der Arbeitstreffen
des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft
Basel 2013 | Frankfurt (Oder) und Słubice 2014

Band 2

Unter Mitarbeit von
Anna Hodel, Therese Hoy und Raphael Rast

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.dnb.de> abrufbar.

Universitätsverlag Potsdam 2016

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

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

Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt. Für den Inhalt der einzelnen Beiträge sind die jeweiligen Autoren verantwortlich.

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:
Namensnennung 4.0 International

Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Satz: Kadanik | Grafik- & Satzbüro, andrekadanik.de
Umschlagfoto: Juri Weiss/bs.ch. © Kanton Basel-Stadt
Druck: docupoint GmbH Magdeburg

ISBN 978-3-86956-359-6

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver
der Universität Potsdam:

URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus4-86773](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-86773)

<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-86773>

Inhalt

<i>Nina Frieß, Gunnar Lenz, Erik Martin</i> Geleitwort.....	9
--	---

AN DER GRENZE VON FAKT UND FIKTION

<i>Marie Brunová</i> Paratextuelle Fiktionssignale. Titelgestaltung bei Jiří Weil	13
--	----

<i>Anja Burghardt</i> Dokumentarische Kunstwerke. Beobachtungen zur Subjektivität in russischen und polnischen Photographien und Reportagen.....	25
---	----

<i>Mariya Donska</i> Kunst als Freiheit. Zu Fiktionssignalen in Kira Muratovas <i>Nastrojščik</i> und seiner literarischen Vorlage.....	41
---	----

<i>Svetlana Efimova</i> Das Notizbuch als „literarisches Faktum“. Das auktoriale Selbstbild von Vladimir Majakovskij.....	59
---	----

<i>Anar Imanov</i> Wissenschaft und Prophetie in der Dichtung der russischen Avantgarde rund um das budetljanische Gamma.....	73
---	----

<i>Sebastian Kornmesser</i> Publizistische Aspekte bei Dostoevskij. Ästhetische Erziehung und Manipulation des Lesers in <i>Dnevnik pisatelja</i> von 1873.....	87
--	----

<i>Magdalena Koy</i>	
Fakten und Fiktionen. Zur Modellierung historischer Ereignisse im Roman <i>Droga donikąd</i> von Józef Mackiewicz.....	99

GEDÄCHTNIS – KÖRPER – RAUM

<i>Yaraslava Ananka</i>	
Berlin. Elektrische Fische. Metropolis und Atlantis.....	113

<i>Julia Fertig</i>	
Abrechnung mit dem Archiv: ,Die Tötung des Madeleine-Gebäcks‘ von Vadim Zacharov als gewaltsame Intervention.....	127

<i>Julia Hargaßner</i>	
Vestimentäre Kommunikation in der sowjetischen Prosa zwischen 1954 und 1985 am Beispiel von Elena Čižovas Roman <i>Vremja Ženščin</i>	143

<i>Olena Kuprina</i>	
Černobyl’ hat kein Kindergesicht ... Ästhetisierung der Katastrophe in der Fotografie	157

<i>Olena Kuprina</i>	
Černobyl’, Gewalt, Mythos.....	171

<i>Ingeborg Jandl</i>	
Der Jugendliche in der russischen Literatur vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart.....	183

<i>Lukasz Neca</i>	
Trauma, Lagerliteratur und die Arbeit an der Bedeutung.....	207

<i>Jana Pavlova</i>	
Konstruktion von Männlichkeiten und Raum in den Erzählungen Ljudmila Petruševskajas.....	221

<i>Maria Smyshliaeva</i>	
Konkurrierende literarische Erinnerungen an den Holocaust in der Ukraine	233

PERFORMANZ UND THEATER

<i>Katarzyna Adamczak</i>	
„Was ist hier [...] mit den Juden passiert? Was habt ihr [...] getan?“ Über den Versuch der Vergangenheitsbewältigung im gegenwärtigen polnischen Drama	247

<i>Galina Gauss</i>	
Die Kategorie des <i>jurodstvo</i> im Russlandbild Tadeusz Micińskis am Beispiel des Dramas <i>Kniaź Patiomkin</i>	261

<i>Olga Gorfinkel</i>	
Zwischen Inklusion und Exklusion: Die Figur des Obdachlosen in den Verbatim- Dramen Maksim Kuročkins und Aleksandr Rodionovs	275

<i>Erik Martin</i>	
Poetik des Körpers im polnischen Drama zwischen Klassizismus und Romantik: <i>Kniaźnin – Feliński – Słowacki</i>	289

Geleitwort

Die 12. und 13. Tagung des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft (JFSL) fanden im Frühjahr 2013 in Basel und im Herbst 2014 in Frankfurt (Oder) und Słubice statt. Damit lagen die Austragungsorte jeweils in Grenzregionen kultureller Räume. Laut Jurij Lotman sind bekanntlich gerade Peripherien und Grenzräume semiotisch besonders produktiv. Und vielleicht hat die Wahl der beiden Orte eine Rolle bei der thematischen Ausrichtung der hier publizierten Artikel gespielt: Denn obwohl, wie bei allen JFSL-Treffen, kein Tagungsthema vorgegeben war, hat es die Herausgeber bei der Zusammenstellung der Tagungsbände überrascht, wie leicht sich die inhaltliche und methodische Klammer *Grenzzräume – Grenzbewegungen* anbot.

Die Fokussierung auf Grenzen als methodologischer und thematischer Zugang zu zahlreichen Phänomenen der slavischen Literaturen und Kulturen reflektiert sicher auch aktuelle (und nicht nur) wissenschaftliche Entwicklungen. Die Brisanz von Grenzen im tagespolitischen Geschehen fordert die Wissenschaft, ein kulturelles Grenzwissen zu präsentieren; ein Bestreben, dem in zahlreichen Beiträgen dieses Bandes, in der ein oder anderen Weise, Rechnung getragen wird. Das Leitmotiv der Grenzen führte uns als Herausgeber auch bei der thematischen Gruppierung der Artikel.

Der erste Teil des ersten Bandes behandelt räumliche Grenzen, an denen nationale, imperiale und ethnische Identitäten ausgehandelt werden, und trägt den Titel *Kulturen und Ethnien im Zeitalter des Postnationalen*. Die Artikel behandeln vor allem den post-sowjetischen (mit Beiträgen von Elena Chkhaidze, Hanna Stickel, Philipp Kohl, Christof Schimsheimer und Olesia Zalkowski) und den post-jugoslawischen Raum (Lea Gladis, Eva Kowollik, Tijana Matijević, Dijana Simić) sowie Ostmitteleuropa als kulturellen Raum (Lucie Antošíková, Marlene Baintczyk-Crescentini und Joanna Sulikowska-Fajfer).

Der zweite Teil des ersten Bandes ist der *Literatur- und Genre-theorie* gewidmet. Ein besonderer Schwerpunkt liegt hierbei auf der literarischen Konstruktion von „möglichen“ sowie „unmöglichen“ Räumen (vor allem in den Beiträgen von Yaraslava Ananka, Christina Fär-

ber und Olga Gorfinkel). Ein weiterer Schwerpunkt besteht im Interesse an den heuristischen Möglichkeiten von Literatur im Grenzbereich von Literatur und Wissenschaft (Erik Martin, Willi Reinecke, Peter Salden und Angelika Schmitt) sowie der literarischen Reflexion von alltäglichen und poetologischen Verhaltensmodellen (Bianca Edith Blum und Therese Hoy).

Der zweite Band besteht aus drei Teilen, die ebenfalls unter dem Begriff des Grenzwissens subsumiert werden können. Der Band beginnt mit der Frage nach der *Grenze zwischen Fakt und Fiktion*, genauer mit der Frage nach dem spezifischen, nicht selten faktualen, „Material“ der Kunst, was in Beiträgen von Anja Burghardt, Svetlana Efimova, Sebastian Kornmesser und Magdalena Koy verhandelt wird. Aber auch Fragen der spezifischen Möglichkeiten des Mediums Literatur werden gestellt (bei Marie Brunová, Mariya Donska und Anar Imanov).

Dem *material turn* der Literaturwissenschaft folgt der zweite Teil des Bandes: *Gedächtnis–Körper–Raum*. So geht es etwa in den Beiträgen von Julia Fertig und Olena Kuprina um die Materialität von Gedächtnis. Die (literarisierte) Materialität von Orten behandeln Yaraslava Ananka, Łukasz Neca und Maria Smyshliaeva. Julia Hargaßner, Ingeborg Jandl und Jana Pavlova betrachten die literarische Repräsentation von Körpern.

Der dritte und letzte Teil dieses Bandes beschäftigt sich mit *Performanz und Theater* als einem oftmals grenzüberschreitenden Medium (Beiträge von Katarzyna Adamczak, Galina Gauss, Olga Gorfinkel und Erik Martin).

Diese thematische Einteilung löste im Prozess der Druckvorbereitung die Einteilung nach den Orten Basel und Frankfurt (Oder)/Słubice ab, sodass die Beiträge beider Konferenzen nicht nach den Bänden getrennt sind.

Zum Schluss möchten wir noch einmal allen herzlich danken, die die Durchführung der Konferenzen sowie den Publikationsprozess tatkräftig unterstützt haben. Zu nennen sind hier ganz besonders Maria Smyshliaeva, Therese Hoy, Anna Hodel, Raphael Rast und André Kadanik. Nicht zuletzt gilt unser Dank dem Doktoratsprogramm Literaturwissenschaft in Basel sowie den slavistischen Lehrstühlen in Basel, Frankfurt (Oder) und Potsdam, die sowohl die Tagungen als auch die Publikation des Sammelbandes förderten.

Die Herausgeber

Nina Frieß, Gunnar Lenz und Erik Martin

*AN DER GRENZE
VON FAKT UND FIKTION*

— Marie Brunová —

Paratextuelle Fiktionssignale Titelgestaltung bei Jiří Weil

Das Œuvre des tschechischen Schriftstellers jüdischer Herkunft Jiří Weil (1900–1959) umfasst einige Romane und Erzählungen, viele Übersetzungen (vor allem aus dem Russischen), zahlreiche journalistische Artikel, Reportagen und Essays sowie einige literaturwissenschaftliche Arbeiten. In seinem Nachlass befinden sich unter den bisher unveröffentlichten Prosatexten auch zwei Theaterstücke und ein Filmdrehbuch. Die literaturwissenschaftliche Forschung zu Weils Werk zerfällt vorwiegend in zwei Bereiche, und zwar gemäß den beiden Themenschwerpunkten in seinen Schriften: Auf der einen Seite wird sein Vorkriegsschaffen untersucht, auf der anderen Seite werden seine Werke aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg analysiert, in denen er sich literarisch mit dem Holocaust auseinandersetzt. Es fehlt jedoch an Publikationen, die Weils vermeintlich heterogenes Werk unter *einer* Fragestellung betrachten. Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen einer solchen Arbeit, die Weils Werk in Hinblick auf die Interrelation von Faktualität und Fiktionalität untersucht. Anhand des Übergangs von faktualen zu fiktionalen Texten soll die Herausbildung von Weils Poetik skizziert werden, weswegen sein Schreiben auf Fiktionssignale untersucht wird. Dieser Aufsatz befasst sich ausschließlich mit den paratextuellen Fiktionssignalen und deren Auswirkung auf die mögliche Einordnung der Texte als faktuale bzw. fiktionale Texte.

„Unter Fiktionssignalen“ – so Frank Zipfel – „werden im Allgemeinen Phänomene verstanden, die auf mehr oder weniger eindeutige Weise anzeigen oder nahe legen, dass ein Text fiktional ist.“ (Zipfel 2014, 97 f.) Außer der möglichen Präsenz von Fiktionssignalen liegt ein Unterscheidungskriterium, ob es sich um einen fiktionalen oder faktualen Text handelt, in der Erhebung bzw. Nichterhebung eines „Anspruch[s] auf unmittelbare Referenzialisierbarkeit d. h. Verwurzelung in einem empirisch-wirklichen Geschehen“ (Martinez/Scheffel 1999, 13). Fak-

tuale Texte erheben einen solchen Anspruch, fiktionale dagegen nicht. Die Meinungen darüber, welche Phänomene des Textes als eindeutige Fiktionssignale gelten, differieren innerhalb der Literaturwissenschaft deutlich: Sie reichen von der Auffassung, dass ein Text über keinerlei solcher Merkmale verfügt,¹ bis zu Listen ermittelter Fiktionssignale.² In diesem Aufsatz wird die These vertreten, dass fiktionale Texte durchaus über bestimmte Merkmale – Fiktionssignale – verfügen. In der deutschsprachigen Literatur gibt es mehrere Modelle der Klassifizierung von Fiktionssignalen: Meike Herrmann unterscheidet zwischen paratextuellen, textinternen und pragmatischen Fiktionssignalen (Herrmann 2005, 8–10). Auch Irmgard Nickel-Bacon, Norbert Groeben und Margit Schreier ordnen die Fiktionssignale in ein dreistufiges Modell. Sie stellen jedoch die pragmatische Perspektive in den Vordergrund, da diese „die Werk- oder Textkategorie Fiction bzw. Non-Fiction in den Blick [nimmt], die von Autor(inn)en intendiert, im Text durch kommunikationsstuernde Signale indiziert und (im idealtypischen Fall) von Rezipient(inn)en dem Text kointentional zugeschrieben wird.“ (Nickel-Bacon/Groeben/Schreier 2000, 291) Eine andere Unterscheidung unternimmt Frank Zipfel: Primär wird zwischen textuellen und paratextuellen Fiktionssignalen unterschieden (vgl. Zipfel 2014, 106). Die textuellen Fiktionssignale klassifiziert er dann anhand der Ebenen der Geschichte (*histoire*) und der Erzählung (*discours*) (vgl. 107). Das zweistufige Klassifizierungsmodell im Sinne Zipfels liegt auch dieser Arbeit zugrunde.

Die weiteren Ausführungen konzentrieren sich ausschließlich auf Paratexte, weshalb auf die ausführlichere Klassifizierung von textinternen Fiktionssignalen nicht weiter eingegangen wird. Es sind nämlich gerade die Paratexte, die zur Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion im Werk von Weil signifikant beitragen. Diese These wird durch die Tatsache gestützt, dass einige von Weils Texten in fast gleicher Fassung in verschiedenen Druckmedien als verschiedene Texttypen (z. B. als Artikel und Reportagen in Zeitungen und Zeitschriften, oder als Kurzerzählungen in Sammelbänden bzw. als Romane) gedruckt worden sind, was sich natürlich auf die Rezeption der Texte auswirkte. Dabei wird hier von der Annahme ausgegangen, die bereits Umberto Eco for-

1 Siehe beispielweise: „There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction.“ (Searle 1975, 325)

2 Als bedeutende Arbeiten, in denen der Versuch unternommen wurde, Fiktionssignale zu ermitteln, können beispielweise Käthe Hamburgers *Die Logik der Dichtung* (1968), Gérard Genettes *Fiktion und Diktion* (1992) oder von den neueren Untersuchungen Frank Zipfels *Fiktion, Fiktivität und Fiktionalität* (2001) angesehen werden.

mulierte, nämlich, dass es „keine unumkehrbaren Fiktionssignale gibt – außer wenn Elemente des Paratextes ins Spiel kommen“ (Eco 1999, 166). Die Wichtigkeit des Konzepts der Paratexte sehen auch Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek, wenn sie in dem Vorwort zu ihrem Sammelband *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen* schreiben: „insofern Paratexten ein für jede Rezeption weichenstellender Status zukommt, geht ihre Beobachtung keineswegs auf Randständiges, sondern tatsächlich aufs Ganze: *Paratexte organisieren die Kommunikation von Texten überhaupt.*“ (Kreimeier/Stanzitzek 2004, VII; Hervorhebungen im Original) Der Begriff „Paratext“ wurde durch Gérard Genette in die Literaturwissenschaft eingeführt. Genette definiert Paratexte als „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.“ (Genette 1992, 10) Für ihn setzen sich Paratexte aus Peritexten und Epitexten zusammen. Unter einem Peritext sind Elemente des Textes zu verstehen, die sich unmittelbar in seinem Umfeld befinden, also Titel, Vorwort, Kapitelüberschriften oder Anmerkungen (vgl. 12). Als Epitext gilt für Genette ein Element außerhalb des Textes wie z. B. ein Interview, Gespräch, Briefwechsel, Tagebuch etc. (vgl. 13). In diesem Beitrag geht es um die Untersuchung der Peritexte, nämlich der Titel von Weils Werken in Bezug auf die Kategorie der Faktualität und Fiktionalität.

Es steht außer Frage, dass ein Titel für die „Identifikation“ (vgl. 81) und das Verständnis eines Buches ausschlaggebend ist. Dies erkennt auch Umberto Eco an, wenn er in der *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘* feststellt: „Ein Titel ist [...] bereits ein Schlüssel zu einem Sinn.“ (Eco 1984, 10) Der Titel fällt dem Leser als Allererstes ins Auge und lenkt seine Erwartung in die vom Autor gewünschte Richtung. In seiner Untersuchung der Paratexte unterteilt Genette Buchtitel in zwei Gruppen: in thematische und rhematische Titel. Die in der zeitgenössischen Literatur überwiegenden thematischen Titel werden über ihr Verhältnis zum Inhalt des Textes definiert. Sie geben „auf welche Weise auch immer den ‚Inhalt‘ des Textes“ an (Genette 1992, 79). Die Übrigen könnte man als Gattungstitel oder als formale Titel bezeichnen. Genette, der bekanntlich für seine Klassifizierung linguistische Termini bevorzugte, begründet den Terminus „rhematisch“ damit, dass sich diese Titel auf das Werk als solches beziehen und die im Titel erwähnte Form nur ein Mittel dieses Bezugs darstellt³ (vgl. 79 f.). Genette unterscheidet vier Typen von

3 Das Konzept von „Thema“ und „Rhema“ geht auf den syntaktischen Ansatz des tschechischen Sprachwissenschaftlers und Mitglieds des Prager Linguistenkreises,

thematischen Titeln: Erstens wörtliche Titel, die das Thema oder den zentralen Gegenstand des Textes bezeichnen (vgl. 83). Als Beispiele aus Weils Schaffen wären hier Weils Reportagenbuch *Češi stavějí v zemi pětileték* (1937; *Die Tschechen bauen im Land der Fünfjahrespläne*⁴) oder der historische Roman *Makanna. Otec divů* (1945; *Makanna. Der Wundertäter*) zu nennen. Die wörtlichen Titel können sogar den Ausgang der Geschichte verraten, in diesem Fall nennt Genette sie proleptische Titel (ebd.). Unter Weils unpublizierten Texten findet sich eine Erzählung mit dem Titel *Poslední boj lejténanta Brovkina* (o. J; *Der letzte Kampf des Leutnants Brovkin*), den man als Beispiel eines proleptischen Titels anführen kann. Als zweiter Typus kommen die Titel, die synekdochisch oder metonymisch mit einem weniger zentralen oder gar absichtlich marginalen Objekt verknüpft sind (vgl. ebd.). Diesem Typus wäre beispielsweise der Titel von Weils Roman *Dřevěná lžice* (1992; *Der Holzlöffel*) zuzuordnen. Als dritten Typus sieht Genette die metaphorischen Titel an (vgl. ebd.). In diese Kategorie fällt der Romantitel *Moskva – hranice* (1937; *Moskau – die Grenze*). Der vierte Typus thematischer Titel funktioniert durch Antiphrasis und Ironie, denn das Werk verhält sich zu dem Titel antithetisch, oder er erweist sich in auffälliger Weise als thematisch irrelevant (vgl. 84). Der Titel von Weils Erzählung *Šanghaj* (1966; *Shanghai*) ist einschlägig für diesen Typus, denn entgegen dem Versprechen der Darstellung eines entfernten Schauplatzes handelt sie von Deportationen in Konzentrationslager.

Die rhematischen Titel sind in der zeitgenössischen Literatur nicht mehr so verbreitet wie dies in der vormodernen Literatur der Fall war. Sie bezeichnen das Werk meistens durch die Gattungskennzeichnung wie Märchen, Novelle, Essay, Memoiren, Bekenntnisse, Erinnerungen, Tagebuch und Autobiografie oder durch ein anderes formaleres Merkmal (vgl. 86–87). Unter die Kategorie der rhematischen Titel fallen dement-

Vilém Mathesius, zurück. Ihm zufolge bilden Thema (Mathesius verwendet den Begriff „výchoďiště výpovědi“ [„Ausgangspunkt des Ausgesagten“]) und Rhema („jádro výpovědi“ [„Kern des Ausgesagten“]) die Grundbausteine der sogenannten „aktuellen Satzgliederung“ (Mathesius 1947, 234). Das Thema stellt das Bekannte dar, das, wovon der Sprecher ausgeht; das Rhema entsprechend das, was der Sprecher über den Ausgangspunkt oder in Bezug auf ihn sagt. In seiner Übertragung auf Buchtitel spricht Genette beiden Titeltypen eine deskriptive Funktion zu, indem sie „den Text durch eines seiner Kennzeichen, sei es nun ein thematisches (dieses Buch spricht von ...) oder ein rhematisches (dieses Buch ist ...) [bezeichnen].“ (Genette 1992, 89)

4 Aus Gründen der Einheitlichkeit werden alle Titel in Kursivsetzung angegeben, egal ob das jeweilige Werk Weils publiziert und/oder ins Deutsche übersetzt wurde oder nicht. Hinweise dazu finden sich im Literaturverzeichnis.

sprechend Weils Texte *Vzpomínky na Julia Fučíka* (1947; *Erinnerungen an Julius Fučík*) und *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958; *Elegie für 77 297 Opfer*). Durch die bereits im Titel erhaltene Gattungsbezeichnung ist es bei den Texten mit rhematischen Titeln eher möglich, sie als faktual bzw. fiktional einzuordnen. Da faktuale Texte wie Tagebücher, Erinnerungen, Biografie bzw. Autobiografie einen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit erheben,⁵ wäre der Text *Vzpomínky na Julia Fučíka* der Kategorie der faktualen Texte zuzuordnen. Die Texte solcher Gattungen wie Roman, Erzählung, Novelle oder Märchen erheben diesen Anspruch jedoch nicht und sind in dem Sinne fiktional. Bei dem zweiten Text Weils, der eine Gattungsbezeichnung in sich trägt, dem „žalozpěv“ („Klagegesang“ oder „Elegie“), wird eher ein lyrischer Text evoziert.⁶ Weils Klagegesang, der den aus der Tschechoslowakei stammenden jüdischen Opfern des Holocausts gewidmet ist,⁷ stellt jedoch eine Montage von verschiedenen Texttypen dar⁸ und beinhaltet sowohl fiktionale als auch faktuale Textelemente. Die Voraussetzung, dass die rhematischen Titel eine Auskunft über den fiktionalen bzw. nicht-fiktionalen Charakter des Textes geben, wird hier also nicht erfüllt. Dieser Text Weils belegt, was sich für die Untersuchung von Texttiteln im Allgemeinen als äußerst wichtig erweist, dass nämlich die Titel mit dem eigentlichen Text eine untrennbare Text-Titel-Einheit bilden, die als Ganzes zu betrachten ist.

5 Auf den Unterschied zwischen Biografie und Autobiografie geht Phillippe Lejeune in seiner Arbeit *Der autobiographische Pakt* (1994) ein. Der autobiografische Pakt eines als Autobiografie deklarierten Textes basiert auf der Identität von Autor, Erzähler und Figur. Im Falle einer Biografie ist die Identität zwischen dem Erzähler und dem Hauptprotagonisten nicht gegeben (vgl. Lejeune 1994, 14).

Unter Tagebüchern im Sinne von faktualen Texten werden nicht Tagebücher in ihrer literarisierten Form verstanden (vgl. Wuthenow 1990). Dies gilt auch für andere faktuale Textsorten wie z.B. Briefe, die von Anfang an zur Veröffentlichung intendiert sind, denn hier wird die Erhebung des Anspruchs auf die Referenzialisierbarkeit, also auf die Verwurzelung in der empirischen Welt, deutlich geschwächt.

6 Lyrische Texte zeigen laut Zipfel eine gewisse „Indifferenz“ gegenüber der Kategorie der Fiktionalität bzw. Nicht-Fiktionalität, was bedeutet, dass Gedichte entweder fiktional oder nicht-fiktional sein können und keine spezielle Affinität zu einer der beiden Kategorien aufweisen (Zipfel 2001, 303 f.).

7 Die Zahl 77 297 steht für die Anzahl der jüdischen Opfer des Holocausts in der Tschechoslowakei, mit deren Namen die Wände der Pinkas-Synagoge in Prag zu ihrem Gedenken beschriftet sind.

8 Der Text ist in 18 Abschnitte gegliedert. Jeder Abschnitt besteht aus drei weiteren Bereichen, die sich sowohl grafisch als auch sprachlich unterscheiden. Der erste Bereich führt „Fakta“ wie neue Verordnungen, den Zeitkontext oder weitere Umstände auf, die im zweiten Bereich anhand einer persönlichen Geschichte demonstriert werden. Den dritten Bereich bilden Zitate aus dem Alten Testament, die dem ganzen Text eine „nadčasovou dimenzi“ („zeitlose Dimension“) verleihen (Ambros 2006, 405).

Da die rhematischen Titel in die Irre leiten können bezüglich dessen, ob es sich um einen faktualen oder fiktionalen Text handeln kann, stellt sich die Frage: Gibt es überhaupt Unterschiede zwischen den Titeln der fiktionalen Texte und denen der faktualen? Als Antwort auf diese Frage mögen die Ergebnisse einer breiteren Untersuchung der Titel von Weils Texten dienen, die zu diesem Zweck durchgeführt wurde. Der Status der Titel wurde auf das Verhältnis zum jeweiligen Text erkundet. Insgesamt wurden 157⁹ Titel Weils einer Analyse unterzogen. Es handelt sich dabei ausschließlich um Prosatexte: 105 davon kann man als faktuale (Zeitungs- und Zeitschriftenartikel¹⁰, Reportagen¹¹, Erinnerungen¹², wissenschaftliche Texte¹³) und 50 als fiktionale (Erzählungen¹⁴ und Romane¹⁵) bezeichnen. In die Untersuchung wurden ebenfalls Titel von einigen bislang unpublizierten Texten¹⁶ Weils aufgenommen. Für faktual wurden dabei Texte gehalten, die dem Hauptkriterium der Faktualität – dem Anspruch auf Referenzialisierbarkeit – entsprechen, für fiktional solche, die das nicht tun. In einigen umstrittenen Fällen wurde auch ein weiteres mögliches paratextuelles Fiktionssignal hinzugezogen, nämlich das Publikationsmedium. Wurde der Text z. B. in einer Zeitung abgedruckt, wurde er als ein faktualer Text betrachtet. Unter den untersuchten Texten Weils befanden sich durchaus einige, die sich nicht

9 Aus Platzgründen können nicht alle untersuchten Titel im Literaturverzeichnis zu diesem Aufsatz aufgeführt werden. Dort wurden nur diejenigen aufgenommen, die in diesem Aufsatz explizit genannt werden. Auch bei den untersuchten Titeln handelt es sich lediglich um eine Auswahl, eine alle Texte umfassende Analyse würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.

10 Von den Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln wurden Weils Texte aus fünf tschechischen Periodika berücksichtigt, in denen er die meisten Texte publizierte: *Literární noviny* (*Literarische Zeitung*), *Tvorba* (*Schaffen*), *Panorama* (*Panorama*), *Rozpravy Aventina* (*Gespräche des Aventinums*) und *Židovská ročenka* (*Jüdischer Almanach*).

11 Die Reportagen sind im bereits erwähnten Buch *Češi stavějí v zemi pětiletok* enthalten.

12 Dabei handelt es sich um die bereits genannte Publikation über seinen Freund Julius Fučík.

13 Es wurden vor allem seine Artikel über die Geschichte der Juden analysiert, die er in *Židovská ročenka* publiziert hat.

14 Untersucht wurden Erzählungen aus den Sammelbänden *Mír* (1949; *Frieden*), *Vězeň chillonský* (1957; *Der Gefangene von Chillon*) und *Hodina pravdy, hodina zkoušky* (1966; *Die Stunde der Wahrheit, die Stunde der Prüfung*).

15 In die Untersuchung wurden Weils Romane *Moskva – hranice, Dřevěná lžice, Makanna. Otec divů, Harfeník* (1958; *Der Harfenist*) und *Na střeše je Mendelssohn* (1960; *Mendelssohn auf dem Dach*) aufgenommen.

16 Es handelt sich um die Romane *Perrotina* (o. J.; *Perrotine*), *Špitálská brána* (o. J.; *Spitaltor*), *Tiskařská romance* (o. J.; *Druckerromanze*) und um den nur als Fragment erhaltenen Roman *Zde se tančí lambeth-walk* (o. J.; *Hier wird Lambeth-walk getanzt*) sowie um die Erzählung *Poslední boj lejténanta Brovkina*.

eindeutig als fiktional bzw. faktual bestimmen ließen: Die bereits erwähnte Text-Montage *Žalozpěv za 77 297 obětí* sowie zwei kurze Prosatexte *Na konci cesty* (1957–58; *Am Ende der Reise*) und *Ghetto a hranice* (1959–60; *Ghetto und Grenze*), die beide in *Židovská ročenka* publiziert wurden. Die Texte beschreiben das Leben von zwei real existierenden Personen, dem tschechischen Pädagogen Jan Amos Komenský und dem jüdischen Arzt und Schriftsteller Jiří Leopold Weisel, sind jedoch stilistisch so gestaltet, dass man ohne die Kenntnis der Tatsache, dass beide Protagonisten reale Vorbilder haben, und dass es sich also überhaupt um faktuale Texte handeln könnte, dazu neigt, sie als fiktionale Texte zu betrachten. Das paratextuelle Fiktionssignal des Publikationsmediums ist in diesem Falle wenig aussagekräftig, denn beide Texte wurden im Almanach *Židovská ročenka* veröffentlicht, wo Weil in den 1950er Jahren sowohl wissenschaftliche¹⁷ als auch fiktionale Texte (Erzählungen und Romanauszüge)¹⁸ publizierte. Für eine nähere Bestimmung können wir uns auf die Manuskripte in Weils Nachlass stützen: Der Text über J. L. Weisel *Ghetto a hranice* wird dort als „článek“ („Artikel“) aufgeführt. Deshalb wurde er der Gruppe der faktualen Texte zugeordnet. Das Ghetto steht hier im übertragenen Sinne für das Judentum von J. L. Weisel. Dieser Titel entspricht also dem Typus der thematisch metaphorischen Titel. Zu dem zweiten Text *Na konci cesty* finden wir in Weils Nachlass keinen Hinweis auf eine mögliche Lesart des Textes. Er wurde deshalb gemeinsam mit dem Klagegesang abseits der Kategorie der Faktualität und Fiktionalität gestellt und nicht in die Untersuchung aufgenommen.

Die Schwierigkeiten bei der Zuweisung der Texte stellten nicht das einzige Hindernis dar: Im Rahmen der Untersuchung ergaben sich Fälle, bei denen sowohl ein faktualer als auch ein fiktionaler Text mit dem gleichen Titel benannt wurden. Als Beispiel lassen sich zwei Texte unter dem thematischen wörtlichen Titel *Čaj u Tomáše Baťa* (1932 und 1957; *Ein Tee bei Tomáš Baťa*) anführen, in denen Weils Treffen mit dem berühmten tschechischen Schuhfabrikanten Tomáš Baťa beschrieben wird. An dieser Stelle muss betont werden, dass es sich keinesfalls um

17 Von Weils wissenschaftlichen Arbeiten in *Židovská ročenka* sind zu nennen: *Pražské ghetto na počátku 19. století* (1956–57; *Das Prager Ghetto am Anfang des 19. Jahrhunderts*), *Povstání v ghettu* (1979–80; *Der Aufstand im Ghetto*), *Literární činnost v Terezíně* (1955–56; *Die literarische Tätigkeit in Theresienstadt*) und *Současníci o Mordechajovi Mayzlovi* (1957–58; *Die Zeitgenossen über Mordechaj Mayzl*).

18 Folgende fiktionale Texte wurden in *Židovská ročenka* veröffentlicht: *Na zázračném dvoře* (1954–55; *Auf dem Wunderhof*), *Z románu Na střeše je Mendelssohn* (1958–59; *Aus dem Roman „Mendelssohn auf dem Dach“*), *Žraloci* (1960–61; *Die Haiische*) und *Červená a modrá* (1989–90; *Rot und Blau*).

identische Texte handelt. Zuerst erschien der faktuale Text als eine Aufzeichnung von Weils Besuch bei Baťa in der Zeitschrift *Tvorba* im Jahr 1932 (Weil 1932, 456–457). Der Autor hat ihn später in einen fiktionalen Text – eine Erzählung – umgestaltet, wobei der Titel der gleiche geblieben ist. Die Erzählung wurde dann 1949 im Sammelband *Mír* veröffentlicht.¹⁹ Diese Erzählung wurde in der vorliegenden Untersuchung also zwei Mal berücksichtigt – einmal als ein faktualer Text und zum zweiten Mal als fiktionaler Text.

Sehr häufig lassen sich bei Weil Texte finden, bei denen ein faktualer Text unter dem gleichen Titel aus einem Publikationsmedium in ein anderes wechselt, wobei die Texte nur geringe Unterschiede aufweisen. Dies ist vor allem für Weils Vorkriegsschaffen kennzeichnend – bei seinen Zeitungsartikeln in *Tvorba*, von denen er manche in sein Reportagenbuch *Češi stavějí v zemi pětileték* übernommen hatte, z. B. bei den Texten *Asie* (1936; *Asien*) oder *Sedm lžiček* (1936; *Sieben kleine Löffel*). Bei dem letztgenannten Titel lässt sich ebenfalls eine Verwandtschaft zu einem fiktionalen Text – dem Roman *Dřevěná lžíce* – feststellen. Bei allen drei Titeln (dem des Artikels, der Reportage und des Romans) handelt es sich um synekdochische thematische Titel. Da es sich bei dem Zeitungsartikel und der Reportage *Sedm lžiček* um Texte handelt, die minimale Unterschiede aufweisen und es sich in beiden Fällen um faktuale Texte handelt, wurde der Titel nur einmal berücksichtigt.

Die durchgeführte Analyse ergibt folgende Ergebnisse: Die Mehrheit der Texte Weils, man könnte behaupten fast alle, wurde erwartungsgemäß mit thematischen Titeln benannt, es wurde lediglich ein Titel gefunden, den man als rhematisch bezeichnen könnte – das bereits erwähnte Erinnerungsbuch *Vzpomínky na Julia Fučíka*. Von den faktualen Texten wurde die Mehrheit (ca. ¾) mit wörtlichen Titeln²⁰ bezeichnet. Bei dem Rest handelt es sich vorwiegend um synekdochische bzw. metonymische Titel (z. B. *Lenin na Džergalčaku*, [1936; *Lenin auf Džergalčak*]), wobei die Grenze zwischen diesen beiden Typen nicht immer eindeutig war. Bei den fiktionalen Texten war das Verhältnis zwischen den Gruppen der wörtlichen und der metaphorischen bzw. metonymischen Titel beinahe umgekehrt. Es überwogen die metaphorischen Titel (z. B. Roman *Moskva*

19 Die Erzählung wurde noch in zwei weiteren Sammelbänden abgedruckt: 1957 in *Vězeň chillonský* und acht Jahre nach Weils Tod in einem von Jiří Opelik zusammengestellten Sammelband *Hodina pravdy, hodina zkoušky*.

20 Zur Anschaulichkeit mögen folgende Artikel dienen: *Zemřel Ilja Ilf* (1936; *Ilja Ilf ist gestorben*), *Literární sezona v Rusku* (1928–29; *Literarische Saison in Russland*) oder *Stavba podzemní dráhy v Moskvě* (1933; *Der Bau der U-Bahn in Moskau*).

– *hranice*), gefolgt von den metonymischen und synekdochischen (z. B. die Erzählung *O korunu a lásku* [1957; *Um die Krone und die Liebe*]) Titeln. Die Gruppe der wörtlichen Titel umfasst ca. 20 % der Fälle. Unter den Titeln der fiktionalen Texte waren ebenfalls zwei antiphrasische bzw. ins ironische gerichtete Titel zu finden – die bereits erwähnte Erzählung *Šanghaj* und die Erzählung *Lodžské intermezzo* (1966; *Lodzer Intermezzo*).

Die durchgeführte Untersuchung hat gezeigt, dass die rhematischen Titel in Weils Werk eine marginale Rolle spielen. Die dominierenden thematischen Titel erlauben in Hinblick auf die Kategorien der Fiktionalität und Faktualität zwar keine eindeutige Zuweisung. Trotz der Unmöglichkeit einer eindeutigen Einordnung der Texte führte die Analyse jedoch zu dem Ergebnis, dass die Mehrheit von Weils faktualen Texten unter einem wörtlichen Titel erscheint, die Mehrheit der fiktionalen dagegen in den Bereich der metaphorischen und metonymischen Titel fällt. Diese Tendenz bestätigt die wechselseitige Nähe der Kategorien der Faktualität und Fiktionalität in Weils Schaffen. Die Tatsache, dass die Mehrheit der faktualen, wörtlich betitelten Texte in die erste Phase von Weils Schaffen (1920er Jahre bis 1939) fällt und die meisten seiner fiktionalen Texte, die unter metaphorischen bzw. metonymischen Titeln erschienen, erst in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, bestärkt die These, dass für Weil faktuale Texte die Grundlage seines Schreibens darstellen. Aus diesen entwickelte er dann, u. a. mittels verschiedener Fiktionssignale, wie hier am Beispiel der Texttitel gezeigt, fiktionale Texte.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Weil, Jiří: *Asie*. In: *Tvorba* 11:1 (1936), S. 8–9.

- : Čaj u Tomáše Bati. In: *Tvorba* 7:29 (1932), S. 456–457, 464.
- : Čaj u Tomáše Bati. In: *Věžeň chillonský*. Praha 1957, S. 37–44.
- : Červená a modrá. In: *Židovská ročenka* (1989–90), S. 77–78.
- : Češi stavějí v zemi pětiletěk. Praha 1937.
- : *Dřevěná lžice*. Praha 1992.
- : *Ghetto a hranice*. In: *Židovská ročenka* (1959–60), S. 100–105.
- : *Harfeník*. Praha 1958.
- : *Hodina pravdy, hodina zkoušky*. Hg. und kommentiert von Jiří Opelík. Praha 1966.
- : *Lenin na Džergalčaku*. In: *Tvorba* 11:4 (1936), S. 54–55.
- : *Literární činnost v Terezíně*. In: *Židovská ročenka* (1955–56), S. 93–100.

- : Literární sezona v Rusku. In: Rozpravy Aventina 4:4 (1928–29), S. 37–38.
- : Lodžské intermezzo. In: Hodina pravdy. Hodina zkoušky. Praha 1966, S. 129–138.
- : Moskva – hranice. Praha: Družstevní práce 1937¹; Moskva – hranice. Praha: Mladá fronta 1991². [Dt. Moskau – die Grenze. Übers. von Reinhard Fischer. Berlin, Weimar 1992]
- : Makanna. Otec divů. Praha: ELK 1945¹; Makanna. Otec divů. Praha 1948².
- : Mír. Povídky z let 1938–1948. Praha 1949.
- : Na konci cesty. In: Židovská ročenka (1957–58), S. 92–95.
- : Na střeše je Mendelssohn. Praha: Československý spisovatel 1960¹; Na střeše je Mendelssohn. Praha: Československý spisovatel 1965². [Dt. Mendelssohn auf dem Dach. Übers. von Eckhard Thiele. Reinbek bei Hamburg 1995]
- : Na zázračném dvoře. In: Židovská ročenka (1954–55), S. 81–92.
- : O korunu a lásku. In: Věžeň chillonský. Praha 1957, S. 10–36.
- : Perrotina. Nicht publiziert, o. J., Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha.
- : Poslední boj lejteňanta Brovkina. Nicht publiziert, o. J., Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha.
- : Povstání v ghettu. In: Židovská ročenka (1979–80), S. 89–91.
- : Pražské ghetto na počátku 19. století. In: Židovská ročenka (1956–67), S. 90–97.
- : Sedm lžiček. In: Tvorba 11:10 (1936), S. 154–155.
- : Současníci o Mordechaji Mayzelovi. In: Židovská ročenka (1957–58), S. 77–85.
- : Stavba podzemní dráhy v Moskvě. In: Tvorba 8:41 (1933), S. 514–515.
- : Šanghaj. In: Hodina pravdy, hodina zkoušky. Praha 1966, S. 76–79.
- : Špitálská brána. Nicht publiziert, o. J., Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha.
- : Tiskařská romance. Nicht publiziert, o. J., Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha.
- : Věžeň chillonský. Praha 1957.
- : Vzpomínky na Julia Fučíka. Praha 1947.
- : Zde se tančí lambeth-walk. Nicht publiziert, o. J., Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha.
- : Zemřel Ilja Ilf. In: Literární noviny 9:16 (1936), S. 4.

- : Z románu „Na střeše je Mendelssohn“. In: Židovská ročenka (1958–59), S. 112–119.
- : Žalozpěv za 77297 obětí. Praha: Československý spisovatel 1958. [Dt. Elegie für 77297 Opfer. Jüdische Schicksale in Böhmen und Mähren 1936–1945. Übers. von Avri Salamon. Konstanz 1999]
- : Žraloci. In: Židovská ročenka (1960–61), S. 104–107.

Sekundärliteratur

- Ambros, Veronika: Na pokraji kánonu. Daleká cesta Alfréda Radoka a Žalozpěv za 77297 obětí Jiřího Weila aneb velké náhrobky „malým mrtvým“. In: Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky „Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě“. Praha 28.6.–3.7.2005. Hg. von Stanislava Fedrová, Bd. 1. Praha 2006, S. 399–413.
- Cohn, Dorrit: Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective. In: Poetics Today 11.4 (1990), S. 775–804.
- Eco, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose“. München, Wien 1984.
- Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. München 1999.
- Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. München 1992.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/M., New York 1992.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1968.
- Herrmann, Meike: Fiktionalität gegen den Strich lesen. Was kann die Fiktionstheorie zu einer Poetik des Sachbuchs beitragen? In: Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung Nr. 7. Berlin, Hildesheim 2005.
- Kreimeier, Klaus/Stانيتzek, Georg: Vorwort. In: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Hg. von Klaus Kreimeier/Georg Stانيتzek. Berlin 2004, S. VI–VII.
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt/M. 1994.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999.
- Mathesius, Vilém: O tak zvaném aktuálním členění větěném. In: Čeština a obecný jazykozpyt. Hg. von Vilém Mathesius. Praha 1947, S. 234–242.
- Nickel-Bacon, Irmgard/Groeben, Norbert/Schreier, Margrit: Fiktionssi-

- gnale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: *Poetica* 32 (2000), S. 267–299.
- Searle, John: *The Logical Status of Fictional Discours*. In: *New Literary History* 6.2 (1975), S. 319–332.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung*. Darmstadt 1990.
- Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001.
- Zipfel, Frank: *Fiktionssignale*. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin, Boston 2014, S. 285–314.

Zur Autorin

Marie Brunová, 1993–1998 Studium der Russistik und Germanistik an der Masaryk-Universität in Brno, 1999–2000 Studienaufenthalt an der Universität in Göttingen. 2001–2007 Studium der Slawistik, Germanistik und Anglistik an der Ruhr-Universität Bochum. 2007–2013 als Doktorandin am Fachbereich Slawistik an der Universität Salzburg (2011–2012 Elternzeit), seit 2013 dort als Senior scientist tätig.

— Anja Burghardt —

Dokumentarische Kunstwerke

Beobachtungen zur Subjektivität in russischen und polnischen Photographien und Reportagen*

Als ich mich dem Photo Sturm auf den Winterpalais näherte, fragte ich: Was ist denn das für ein seltsames Photo? Er [sc. Lifšic, ein Angestellter des Museums der Revolution] antwortete – das ist inszeniert. Ich wunderte mich, warum steht dort nicht, daß es inszeniert ist? „Ja, also, weil eben alle denken, daß es ein Dokument ist. Sie haben sich daran gewöhnt.“ Eine schlechte Angewohnheit! (Rodtschenko 2011, 258, 261)¹

Mit diesem Zitat Aleksandr Rodčenkos möchte ich die Frage nach der Rezeption von Photographien an den Anfang stellen, eine Frage, die z. B. auch Pierre Bourdieu 1965 (dt. 1981) aufgeworfen hat: Ist es nichts als „Angewohnheit“, dass wir Photographien als „reale Abbilder der Wirklichkeit“ betrachten?

Rodčenko zumindest fällt die ausgestellte Photographie als merkwürdig auf; er stellt ihre Authentizität in Frage und damit, dass es sich überhaupt um ein Dokument handelt.² (Dass es sich bei diesem Bild um ein Kunstwerk handeln könnte, liegt vermutlich ohnehin nicht nahe.) Die Frage nach der Authentizität des Abgebildeten wird mittlerweile meines Wissens vorrangig in Bezug auf die Gestelltheit in der Personenphotographie diskutiert. Ansonsten steht die Frage nach der Echtheit

* Ich danke den TeilnehmerInnen beim JFSL 2013 für ihre Anregungen und Hinweise; insbesondere danke ich Thorben Philipp für seine Hinweise zur Photographiegeschichte und zur wissenschaftlichen Diskussion der Avantgarde-Photographie.

1 Aus dem *Notizbuch der LEF* (1927).

2 Vgl. dazu die Diskussion der Kinoki, Vertov 1966, (auf Deutsch die Auswahl Vertov 1973); zu Vertov vgl. Gruber 2006.

der abgebildeten Ereignisse verhältnismäßig selten im Zentrum der Aufmerksamkeit. Rodčenkos Reaktion auf das Bild verweist darauf, dass die Einschätzung eines Bildes als Dokument auf den Sehgewohnheiten einer Zeit beruht.³ Im Folgenden stehen zwei Fragen, die ebenfalls den Dokumentcharakter betreffen, im Mittelpunkt, und zwar, ob (i) Kunst dokumentarisch sein kann. Oder schließt nicht viel mehr die Ungebundenheit und Freiheit der Kunst – im Fall der Literatur also ihre „Fiktionalität“ – das Dokumentarische oder Faktuale aus? Und (ii) welche Rolle das Subjektive dabei spielt. Dabei wird „subjektiv“ nicht so sehr als Gegensatz zu einem Ideal des Objektiven, das einzig einen Anspruch auf Wahrheit oder Tatsächlichkeit bieten könne, verwendet. Vielmehr geht es darum, an welchen Stellen und in wieweit persönliche Aspekte von Photographen bzw. Reportern in ihren Werken zum Ausdruck kommen.⁴ Die Verbindung von Reportage und Photographie hat zum einen ihren Grund in der Photoreportage, eine vage bestimmte Gattung, die im Bereich des Journalistischen angesiedelt ist: Sie wird weder von der Dokumentarphotographie noch vom Photojournalismus klar abgegrenzt (vgl. Price 2009, 69–75); jedenfalls enthält sie sowohl Text als auch Photomaterial.⁵ Der andere Grund liegt in verschiedenen Parallelen in der Diskussion von Reportage und Photographie. Als eine Gemeinsamkeit beider Formen lässt sich herausstreichen, dass in beiden Fällen die Vermittlungsinstanz, also Photographen und Reporter, zwar sehr zurückgenommen, letztlich aber präsent ist. Das wird im Folgenden anhand von Personendarstellungen in ausgewählten russischen und polnischen Photographien und Reportagen diskutiert.

Zum Dokumentcharakter von Kunstwerken

Als Reportagen werden Texte bezeichnet, die zwischen Literatur und Journalismus stehen (oder zwischen Kunstwerk und Dokument). Egon Erwin Kisch umspielte das voller Ironie in *Über die Reportage* (1942). Nachdem der Reporter zunächst von seinem – vergeblichen – Versuch

3 Vgl. dazu beispielsweise Oksana Gavrišina: „Der Dokumentstatus (dokumental’nost’) [...] wird in der Photographie nicht über das Verhältnis zur Realität bestimmt, sondern über ihre Wechselbeziehung mit anderen Bildern.“ (Gavrišina 2011, 108)

4 Der Einfachheit halber verwende ich auch im Folgenden das generische Maskulinum. Wie sehr Photographie und Reportage männlich dominiert sind, ist eine Frage, der ich im Rahmen dieser Ausführungen leider genau so wenig nachgehen kann, wie der feministischen Kritik im Kontext der visuellen Kultur.

5 Theoretische Diskussionen der Photoreportage als Gattung gibt es soweit ich sehen kann kaum. Barbara Basting (2011) diskutiert verschiedene Aspekte des Zusammenspiels von Text und Bild; vgl. auch Barthes’ Diskussion (1990) in dem Abschnitt *Das Bild* (11–27).

berichtet, ein Copyright auf die in seinen Texten dargestellten Ereignisse einzuklagen, geht er zum verbotenen Bericht über den Friedhof einer Strafanstalt über. Spätestens hier lässt sich nicht mehr entscheiden, welche der berichteten Ereignisse wirklich geschahen. Verstärkt wird diese Ungewissheit durch die letzte Episode über die Reise von Bratislava nach Prag auf dem Wasserweg, letztlich eine Weltumsegelung in einem Flussschiffchen, die in einer absurden Durchquerung des Rheins gipfelt, bei der das Fluchen der drei Männer, welche die komplette Schiffsbesatzung bilden, den göttlichen Zorn heraufzubeschwören weiß, was sich in guter paganer Tradition in Blitz-Tiraden äußert – je nach Qualität der Fluchworte – und so das Boot sicher die Klippen im Rhein umschiffen lässt.

Gemeinhin nehmen wir Reportagen jedenfalls als Tatsachenberichte wahr und sind durchaus geneigt, ihnen Glauben zu schenken, auch wenn sie – die Diskussion um den Wahrheitsgehalt von Kapuścińskis Reportagen (vgl. Domosławski 2010) hat das in den letzten Jahren gezeigt – nicht immer und notwendig bei den Tatsachen bleiben. Bestärkt wird der dokumentarische Charakter von Reportagen bei aller Kunstfertigkeit von Gérard Genette (1992). Er sieht die Grundlage für ein Erzählen von Tatsächlichem (in Anlehnung an Lejeunes „autobiographischen Pakt“) darin, dass Erzähler und Autor in diesem Fall identisch sind bzw. in der Lektüre so gedacht werden. Damit einher geht – so ist zudem zu betonen – dass ein direkter „Weltbezug“ oder „Tatsachengehalt“ gegeben ist, so dass es sich bei den entsprechenden Texten nicht um „geschlossene“ Kunstwerke handelt.⁶

Photographien

Für Photographien verläuft und verlief die Diskussion über ihren Status als Kunstwerk oder Dokument insofern anders als für Reportagen und deren mögliche Abweichungen von der Realität, als seit der Erfindung von Daguerreotypie und Photographie ihr ureigenstes Merkmal ihre Indexikalität war.⁷ Aufgrund der photo-chemischen Verfahren galten sie im wahrsten Sinne des Wortes als „Abbilder“ der Wirklichkeit. Zu betonen ist, dass ein Gutteil der Photographien, die wir heute als Kunstwer-

6 Vgl. Genette (1992) das dritte Kapitel: *Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung*, 64–95. Für einen entsprechenden Fiktionalitätsbegriff vgl. z. B. Köppe 2008, insbesondere 35–45.

7 Derick Price und Liz Wells verweisen auf die dreifache Zeichenstruktur der Photographie, die neben indexikalischem Zeichen auch ikonisches und symbolisches Zeichen (im Sinne von Charles S. Peirce) ist (vgl. Wells 2009, 46). Barthes (2003) verbindet in seinem „Esist-so-gewesen“ (86 f.) die Indexikalität mit den verschiedenen Zeiten, die sich in der Photographie verschränken.

ke wahrnehmen, zur Zeit ihrer Entstehung als Dokumente gemacht und auch rezipiert wurde.⁸

Das Changieren zwischen Dokument und Kunstwerk tritt beispielsweise in der Definition des Photographen und Photo-Theoretikers Allan Sekula (1978) in Hinblick auf Cartier-Bressons Photographien hervor: „Documentary is thought to be art when it transcends its reference to the world, when the work can be regarded, first and foremost, as an act of self-expression on the part of the artist.“ (zitiert nach Wells 2009, 73) Ein greifbares Kriterium gibt diese Definition jedenfalls nicht. Vielmehr spricht diese Beschreibung dafür, dass keine klare Abgrenzung vorgenommen werden kann.

Bourdieu's bereits erwähntes Argument – wir betrachteten Photographien rein aus Gewohnheit als Abbildungen der Wirklichkeit – hat insofern einige Berechtigung, als es mit dem Piktorialismus Ende des 19. Jahrhunderts (in Russland in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts) auch jenseits der Portraitphotographie üblich wurde, die Negative nachzubehandeln.⁹ Mit der Nachbehandlung jedenfalls war das Bild nicht mehr „unmittelbarer Abdruck“ einer Wirklichkeit. Vielmehr galten die entstehenden Photographien als tiefer Ausdruck des Künstlers.¹⁰ Der Kunststatus der Bilder wird eben auf das Subjektive (nun wirklich im Gegensatz zu einer Objektivität im Sinne des schlichten Abbildens) zurückgeführt. Aber wie weit trägt diese Begründung?

Rodčenko war einer derjenigen, die vehement dafür eintraten, dass Photographien die Wirklichkeit (und zwar die der UdSSR) darstellen sollen,¹¹ dass die Photographen dies aber in ihrer eigenen „Handschrift“

8 Abigail Solomon-Godeau (2003) diskutiert die über lange Zeit selbstverständliche Gleichsetzung der Photographie mit Dokumentation. Erstmals sei die Bezeichnung „dokumentarisch“ 1926 von dem britischen Filmproduzenten John Grierson verwendet worden (vgl. 54, Anm. 1). Sie weist darauf hin, dass die Bezeichnung in späteren Verwendungsweisen häufig eher so viel wie „sozial konnotiert“ bedeutet, was v. a. in der britischen und amerikanischen Dokumentarphotographie bzw. Photoreportage deutlich wird. Für eine Kritik dieser Praxis vgl. Rosler 2004.

9 Saburova (2006) weist darauf hin, dass in einem Photoatelier gemeinsam mit dem Photographen ein Künstler arbeitete, der jedes Photo nachbearbeitete. Bekannte Beispiele piktorialistischer Photographie sind etwa Sergej Lobovikovs *Das Kopfkissen der Witwe* (Anfang 1900), oder auch Boris Ignatovičs *Wind*.

10 Die Diskussion steht vor dem Hintergrund des Ringens um eine Anerkennung der Photographie als Kunst. Vgl. zur frühen russischen Photographie Saburova 1993, zur Dokumentarphotographie und zum Piktorialismus in Russland Barchatowa 1993. Allgemein zur Geschichte der russischen Photographie vgl. Stigneev 2011; die umfassendste Geschichte der polnischen Photographie liefert Mazur 2010.

11 Für den „Fotografie-Streit“ vgl. Schahadat 2012.

tun und dass sie neue Sehweisen entwickeln müssen. Gute Photographie vereint also Tatsachengehalt mit etwas sehr Persönlichem. In *Perestrojka chudožnika* (1936)¹² beispielsweise diskutiert er verschiedene Photographen nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt, wie interessant ihre Photos in dieser Hinsicht sind. Er spricht sich explizit gegen die Inszenierung aus; das Abbilden der Wirklichkeit liegt für ihn darin, dass das Dargestellte keine eigens für das Bild gemachten „Schauspiele“ sind.¹³

Meine These ist, dass sich – zumindest bei einer Reihe von Sujets – das Nicht-Inszenierte daran zeigt, dass das Verhältnis zwischen Photograph und Photographiertem deutlich wird. Besonders bei Photographien von Menschen tritt dieses Verhältnis hervor: Bei solchen Bildern zeigt sich eine persönliche (subjektive) Ebene gleich zweifach, nämlich in dem Verhältnis zweier Menschen zu einander. Die Subjektivität äußert sich dabei auf unterschiedliche Weisen, wie in der Diskussion einiger Beispiele im Folgenden gezeigt werden soll.



Aleksandr Rodčenko: Vladimir Majakovskij, Varvara Stepanova, Osip Beskin und Lilja Brik, 1926. © Bildrecht, Wien, 2013.

12 Veröffentlicht in *Sovetskoe foto* (1936), vgl. Rodtschenko 2011, 299. Der Text ist hier unter dem Titel *Der Umbau des Künstlers* komplett abgedruckt (299–311); vgl. 305 ff. für die Diskussion der Photographien von Šajchet, Fridljand, Al'pert, Langman und Šagin u. a.

13 Vgl. Tupitsyn 1996, für eine Diskussion der Darstellungsweise in der Avantgarde-Photographie insbesondere Kapitel 3 (66–98).

In der morgendlichen Szene am Tisch richten (von links nach rechts) Vladimir Majakovskij, Varvara Stepanova und Lilja Brik ihren Blick in unterschiedliche Richtungen; einzig Osip Beskin (rauchend) sieht direkt in die Kamera. Drei weitere Tassen legen nahe, dass weitere Anwesende nicht mit abgebildet sind. Rodčenko muss ein Stück vom Tisch entfernt stehen, zeigt das Bild doch eine leichte Aufsicht, die nur kleine fehlende Ecke des Tisches deutet auf den Abstand des Photographen. Die Sitzenden bestimmen ziemlich genau den Bildausschnitt. Auf dem Tisch steht und liegt allerlei herum, so zufällig verteilt, dass man kaum von einem Arrangement der vorhandenen Gegenstände ausgehen kann. Daraus entsteht der Eindruck eines Schnappschusses, mutmaßlich eine Frühstücksszene, zu deren visueller Anteilnahme die Betrachtenden eingeladen werden. Das Licht verleiht dem Bild seine besondere Atmosphäre: es lässt die Ränder, insbesondere den Hintergrund links, wo die Fensterflügel eher erahnbar als wirklich sichtbar sind, fast allzu hell erscheinen. Diese Morgenszene scheint von einer gewissen Leichtigkeit und Beiläufigkeit geprägt; verstärkt durch das geöffnete Fenster und die leichte Kleidung entsteht der Eindruck eines Sommertages. Majakovskijs aufgeknöpftes Hemd unterstreicht die Atmosphäre von Vertrautheit. Beskin fällt dadurch auf, dass er als einziger in die Kamera blickt.¹⁴ Seinem Gesicht geben Licht und Schatten zudem eine markante Kontur.

Worin liegt nun das Subjektive? Zunächst, so scheint mir, in dem Aufnahme„gegenstand“ selbst. Auch wenn wir nichts über das Verhältnis von Rodčenko zu den anwesenden Personen wüssten, so muss eine Bekanntschaft, wenn nicht Vertrautheit bestehen: Die drei übrigen Personen scheinen in anderes versunken zu sein, etwas, das man in privaten Räumen gemeinhin nur tut, wenn man zwischen nahestehenden Menschen ist. Die Bildelemente legen nahe, dass das Photo aufgenommen wurde, weil hier eine bestimmte Atmosphäre, eine irgendwie bemerkenswerte Situation besteht – und die würde ich in der Vertrautheit sehen, welche durch den Lichteinfall und die Wahl des Bildausschnitts visuell eindrucksvoll wird.

14 Zum Anblicken oder Zurückblicken in Photographien, das ursprünglich dem Photographen gilt, dann aber insofern auch die Betrachtenden einbezieht, als sie die Perspektive des Photographen teilen, vgl. Barthes 2003, neben dem bereits erwähnten Abschnitt Kapitel 46 (122–124) für die Vehemenz, mit der uns eine Photographie „direkt in die Augen“ (122) sehen kann. Bei Rodčenos Bild fällt das insofern auf, als die Flasche und die zwei Gläser scharf gestellt sind, ein häufiges Mittel der Blicklenkung in der Photographie. Vgl. zur Wichtigkeit der Blicke für die Betrachterlenkung Belting 2006 (vgl. auch Belting 2001).



Aleksandr Rodčenko: Varvara Stepanova, 1924. © Bildrecht, Wien, 2013.



Aleksandr Rodčenko: Varvara Stepanova, 1928. © Bildrecht, Wien, 2013.

Wie das Verhältnis zwischen Photograph und photographierter Person ins Bild tritt, zeigen auch diese beiden Portraits von Varvara Stepanova: Stepanovas Mimik verrät das enge Verhältnis zwischen ihr und Rodčenko. Auf dem Portrait von 1924 ist sie direkt auf Augenhöhe, das Lachen scheint spontan, ihre Haltung und ihr Blick suggerieren eine Vertrautheit mit dem Photographen. Beim zweiten Portrait von 1928 – abermals mit einer leichten Aufsicht – arbeitet Rodčenko wieder mit dem Licht: Stepanovas Hand und vor allem das Gesicht werden von der Lampe beleuchtet. Schaut sie auf, weil sie angesprochen wurde? Der Spiegel legt hier eine Schinksituation nahe; eindeutig ungestellt wirkt das linke Photo. Das bringt es mit sich, dass wir Stepanovas Haltung nicht als Pose wahrnehmen und entsprechend ihren Blick als „unmaskiert“, und somit meinen, sie als Person zu sehen. Ebenso direkt ist auch Rodčenkos „Blick“, der durch die Kamera gegeben ist. Der Photograph ist gewissermaßen „im Gespräch“ mit der Photographierten. Ein Effekt dessen ist der Eindruck ihrer Vertrautheit. Was immer man zu dem Verhältnis der beiden Personen assoziieren mag, die Bilder suggerieren, dass die Betrachtenden hier eine persönliche Seite dieser beiden Menschen zu sehen bekommen.



Aleksandr Rodčenko: Sportlerin, 1936. © Bildrecht, Wien, 2013.



Aleksandr Rodčenko: Elizaveta Ignatevič im Zoo in Moskau, 1934. © Bildrecht, Wien, 2013.

Vergleicht man nun dieses Portrait einer Sportlerin (1935) mit Stepanovas Portraits, dann fällt eine andere Art der Nicht-Inszenierung auf: Die Sportlerin ist versunken in den Anblick von etwas Entferntem. Den Photographen beachtet sie nicht, falls sie ihn überhaupt bemerkt haben sollte. Offenbar steht sie – etwas erhöht oder mit etwas Abstand – zwischen anderen Sportlern. Auf der Aufnahme sichtbar ist ihre Zufriedenheit, oder gar Freude an dem Spektakel. Abermals zeigt sich mit einer emotionalen Äußerung, die ungestellt scheint, (etwas von) ihre(r) Person. Das Subjektive des Photographen kommt darin zum Ausdruck, dass er diese Szene für mitteilens- oder festhaltenswert erachtete; die gewählte Normalsicht ließe sich als verhaltene Sympathie interpretieren.

Verfremdet durch die Vogelperspektive und die eigentümliche Schrägstellung ist hier ein Seehund mit der Photoreporterin Elizaveta Ignatevič abgebildet. Sie lächelt ihm zu, offenbar amüsiert. Wie bei der Sportlerin steht der Photograph außen, ist nicht Teil des Geschehens und zumindest in diesem Augenblick von Tier und Mensch unbemerkt. Verfremdet wird die Szene durch die Drehung, die Rodčenko hier vornimmt. Kippte man das Bild um 90° im Uhrzeigersinn, so dass die Szene nicht in der Schräge gehalten

ten ist, erschien das Ganze als eine niedliche, eher langweilige Tierszene. So hingegen entsteht in der nicht-natürlichen Stellung eine eigenartig intim wirkende Begegnung zwischen Photoreporterin und Seehund. Das subjektive Moment besteht darin, dass der Photograph der Situation mit dem ungewöhnlichen Kamerawinkel einen Witz verleiht.

Sicherlich suggerieren auch Bilder von Szenerien oder Gegenständen eine Haltung des Photographen und lassen somit – wie es gemeinhin heißt in Bildausschnitt, Licht, Tiefenschärfe etc. – eine persönliche Dimension aufscheinen. Die Gestaltungsweise verliert m. E. den Dokumentcharakter erst in Extremfällen (also wenn das Bild ins Unerkennbare geht, so dass sich der Weltbezug verliert). Das spricht dafür, dass die Gleichsetzung von Subjektivität und Kunst – und somit also Nicht-Dokument –, die verschiedentlich vorgenommen wird, nicht haltbar ist. Auch das Dokument kann subjektiv sein und auch das Dokument kann kunstvoll sein.

Eine andere m. E. zentrale Ebene der Subjektivität des Photographen klang bereits in der Wohnungsszene an: „Eben dies“ soll festgehalten werden, also etwas Bemerkenswertes einer Szene. Man könnte es – in Anlehnung an den narratologischen Begriff der *Tellability* (*Erzählwürdigkeit*) – als *Abbildungs-* oder allgemeiner als *Darstellungswürdigkeit* benennen. Die kann im Gegenstand selbst gründen (im tagesaktuellen Photojournalismus erhält dies eine weniger persönliche Spielart), oder aber in Lichtverhältnissen, in der Komposition oder anderen gewissermaßen ästhetischen Aspekten.

Reportagen

In der Wahl des Erzählgegenstandes aufgrund von dessen Darstellungswürdigkeit liegt m. E. die offenkundige Parallele im subjektiven Gehalt von Photographie und Reportage. Im Folgenden möchte ich der Frage, wo und wie der Reporter auftritt und im Text als Person zum Tragen kommt, an zwei gänzlich unterschiedlichen Beispielen nachgehen: an Anna Politkovskajas Tschetschenien-Reportagen und Mariusz Szczygiels Reportage *Reality*.

Bei Anna Politkovskajas *Vtoraja Čečenskaja* (2002; *Tschetschenien. Die Wahrheit über den Krieg*) fällt zunächst die direkte Erzählung in der Ich-Form auf. Fast mag man sich fragen, warum wir der Glaubwürdigkeit dieses Ichs ohne Zweifel begegnen. Denn in anderen Kontexten wird eine so dezidierte persönliche Einschätzung nicht unbedingt als tatsachengetreue Information wahrgenommen. Ist es also – um Rodčenkos Zitat noch einmal aufzugreifen – nichts als eine „Angewohnheit“, dass wir Reportagen Glauben schenken?

Ich denke nicht. Vielmehr gibt es Hinweise im Text, die so deutlich auf ein Hier und Jetzt und auf ein Erleben oder Erfahren verweisen, und somit die Sprecherin in einer konkreten Umgebung lokalisieren, wie das in fiktionalen Texten unsinnig oder redundant wäre. So verwendet Politikovskaja beispielsweise häufig Verben wie „gehen“, „fahren“, „stehen“; zentral sind die Wahrnehmungen, auf sprachlicher Ebene die Häufigkeit von „sehen“ oder „hören“. Zu dem Eindruck direkter Teilnahme trägt bei, dass Orte vielfach direkt benannt werden (ohne, dass dem die Mitteilung voranginge, die Reporterin habe sich dorthin begeben). Häufig werden die Menschen, denen die Reporterin begegnet, direkt zitiert. Neben dem Eindruck eines Erlebens und einer Unvermitteltheit meinen wir somit andere Personen „direkt“ zu „hören“. Dadurch geschieht zudem eine Art Verifizierung. In dem Bericht über die vollkommene Zerstörung des Ortes Dubja-Jurt beispielsweise zitiert Politikovskaja neben den Aussagen der Überlebenden den – übrigens einzig kritischen – russischen Militärbericht über diesen wüsten und völlig übertriebenen Akt der Zerstörung. So ist also die Bestätigung eines Ereignisses und dessen Einschätzung durch verschiedene Instanzen gewissermaßen die Gewähr für den Wahrheitsgehalt des Gesagten. Das Subjektive der Reporterin ist dann eher mittelbar gegeben, gründet das Berichtete doch letztlich in ihren Erfahrungen und Begegnungen und in ihrer Auswahl in der Reportage.

Das Subjektive kommt aber auch auf andere Weisen zum Ausdruck, beispielsweise über rhetorische Mittel. Das können ungewöhnliche Wortfolgen sein, Parallelismen u. ä. mehr. Interessant sind in diesem Kontext rhetorische Fragen, die häufig zugleich als Leseransprachen erscheinen und dabei teilweise ein Wir erzeugen.

Хазимат

[...] Вот и случилось: впервые не в кино увидела опухшую от голода бабушку, и никто теперь не сотрет эту картину из моей памяти. Это произошло почти год спустя после начала войны, в самом центре Чири-Юрта, среди перенасыщенной людской массы, в бывшей школе № 3.

Гравюра, как известно, пишется в один цвет. Такова и Хазимат Гамбиева: высохшая статичная старуха-беженка с раздутыми суставами, со вздутым животом – она вся будто выписана черным по пергаменту, без полутонов. Черный рисунок морщин на коже неестественного тона. Обтянутый нос – еще одна линия черноты. Темные обводы обострившихся

скул – тоже. Шея, как под веревку ... Блокада Ленинграда в Миллениум. И опять – в Европе, которой сейчас куда больше дела до пышных торжеств в честь наступления нового века, чем до Чечни – одной из европейских территорий.

Хазимат очень больна. И в общем-то никакая не старуха. Ее младшей дочке только 13 лет, а самой – 51. Болезнь же, превратившая Хазимат в гравюру наяву, называется просто – дистрофия. Хронический голод.¹⁵ (Politkovskaja 2003)

Der Beginn ist ganz persönlich: das Entsetzen über einen Anblick von etwas, das eigentlich so sehr in der Ferne liegt, dass es sonst nur aus Filmen bekannt ist. Die dann folgende Beschreibung der Flüchtlingsfrau als Gravur ist erschreckend eindrücklich und zugleich abermals ganz persönlich: sie führt uns diese 51-Jährige Hungerskranke nahezu bildlich vor Augen. Von daher ist diese Passage durchaus kunstvoll. Zugleich wird mit dem Bezug auf die Blockade Leningrads ein historischer Kontext eröffnet, der als zentrales Ereignis im russischen kollektiven Gedächtnis – unterstrichen durch den Hinweis auf das gleichgültige Europa – den Charakter eines Aufschreis, von Wut oder einer Aufforderung erhält. Wie auch immer gefasst: es handelt sich um sehr persönliche Äußerungen.

An anderen Stellen sind es die Schlussfolgerungen Politkovskajas, die ein Individuum hervortreten lassen, oder auch die Schilderungen ihres eigenen Verhaltens, die sie als umsichtige, sehr wache und aufmerksame Person erscheinen lassen. Da dieses Bild aus den situativen Interaktionen mit den Menschen, denen sie begegnet, hervorgeht, trägt das keinerlei Züge einer Inszenierung.

15 „Chasimat. [...] Zum ersten Mal sehe ich in der Realität, nicht im Kino, eine vor Hunger aufgedunsene alte Frau – und dieser Anblick wird für lange Zeit in meinem Gedächtnis bleiben. Es war fast ein Jahr nach Kriegsbeginn direkt im Zentrum von Tschiri-Jurt, in der hoffnungslos überfüllten damaligen Schule Nr. 3 [...]. Eine Gravur ist ja bekanntlich in einer einzigen Farbe gehalten. Und genauso sah auch Chasimat Gambujewa aus. Knochendürr, mit geschwellenen Gelenken und aufgetriebenem Leib, schien die alte Flüchtlingsfrau wie mit schwarzem Strich auf Papier gebannt ohne Zwischentöne. Das schwarze Muster der Falten auf einer Haut von unnatürlicher Farbe. Die eingefallene Nase – eine einzige schwarze Linie. Dunkle, spitz hervorspringende Jochbeine. Die Blockade Leningrads im Millennium. Und wieder in Europa, das jetzt viel zu sehr mit den rauschenden Festen zu Ehren des anbrechenden neuen Jahrtausends befasst ist, um an Tschetschenien – auch ein europäisches Territorium – zu denken. Chasimat ist schwer krank. Und eigentlich ist sie keine Greisin. Ihre jüngste Tochter ist erst 13, sie selbst ist 51. Die Krankheit, die Chasimat zu einer wandelnden Gravur gemacht hat, heißt ganz einfach Dystrophie. Chronischer Hunger.“ (Politkovskaja 2008, 26 f.)

Auch in Mariusz Szczygieł's Reportage *Reality* (2001) scheint die Person des Reporters in seiner Werthaltung auf.

1. Janina Turek, matka trojga dzieci, 1.10.1996 r. zjadła na obiad zupę pieczarkową z makaronem, gulasz z kartofflami, buraczki i winogrona na deser. Czterdzieści lat wcześniej, 19.02.1956 r., też zjadła obiad zwyczajny i pożywny: kielbasę grzaną z musztardą kremką, chleb, kompot z jabłek, łożo kakaowy i keks.
21.03.1973 r. odebrała dwa głuche telefony;
21.06.1976 r. znalazła na ulicy nowe skarpetki elastyczne dziecięce;
15.08.1981 r. odstąpiła synowi kartki na mięso; 2.01.1982 r. córka przyniosła jej kilka jabłek;
[...].¹⁶ (Szczygieł 2001)

Dieser Beginn (!) der Reportage ist skurril. Eben in der Tatsache eines solchen Anfangs zeigt sich m. E. das Befremden des Reporters gegenüber seiner „Heldin“ Janina Turek. Dieses wird dann im Weiteren der Reportage verschiedentlich nahegelegt und teilweise expliziert. Bei Szczygieł ist es allerdings weniger die Rhetorik, die eine subjektive Ebene evoziert, als vielmehr zunächst einmal die (nur teilweise in der Reportage selbst vorgenommene Begründung der) Auswahl aus den 728 Heften. Darüber hinaus gibt es Passagen der Reflexion, er verweist auf andere Tagebücher und führt eine Reihe von Autoren und ihre Gründe für das Schreiben von Tagebüchern an.

Erst gegen Ende erhalten die Listen eine weitere Dimension, als die Tochter auf Ansichtskarten stößt, welche ihre Mutter nie abgeschickt habe.

8. [...]

Widokówka zapisana, gdy skończyła 59 lat: „Skąd bierze się u mnie tyle tęsknoty za czymś, ten niedosyt serca? Muszę być bardzo opanowana. Nie uzewnętrzniać potrzeb.“¹⁷ (Ebd.)

16 „Reality. Janina Turek, Mutter von drei Kindern, aß am 1.10.1996 zu Mittag eine Pilzsuppe mit Nudeln, Gulasch und Kartoffeln und rote Rüben und zum Nachtisch Trauben. Vierzig Jahre zuvor, am 19.2.1956, hatte sie ebenfalls ein normales Mittagessen zu sich genommen: heiße Wurst mit Kremersenf, Brot, Apfelkompott, Kakaokuchen und Bischofsbrot. / Am 21.3.1973 nahm sie zweimal das Telefon ab, ohne daß sich jemand meldete. / Am 21.6.1976 fand sie auf der Straße neue elastische Kinderstrümpfe. / Am 15.8.1981 trat sie ihrem Sohn Fleischkarten ab. / Am 2.1.1982 brachte ihre Tochter ihr ein paar Äpfel mit.“ (Szczygieł 2001,19)

17 „Eine Ansichtskarte, geschrieben bei Vollendung des neunundfünfzigsten Lebensjahres:

In Szczygiels neutralem Ton erhält diese Mitteilung keine eigene Wertung. Man mag sich bei der Lektüre wundern, dass das selbstauferlegte Verbot, irgendetwas von sich mitzuteilen, so weit geht, dass selbst die eigenen Hefteinträge, die ja nur für sich selbst geschehen, in ein scheinbar bedeutungsloses Auflisten münden. Eine nicht abgeschickte Postkarte – an sich selbst also? Rätselhaft bleibt die Heldin der Reportage jedenfalls bis zum Schluss.

9.

11.11.2000 roku, sobota. Ostatni wieczór w życiu Janiny Turek wypełniło oglądanie telewizji. Umarła nagle. Dostała zawału nazajutrz, po wyjściu z domu. Przechodnie wezwali pogotowie. Nad ranem jeszcze napisała karteczkę: „Ewuniu, od trzeciej w nocy bardzo boli mnie serce. Pewnie zawał. Zażyłam tabletki“. Przed trzecią zdążyła obejrzyć:

71 040 – „Panorama“;

71 041 – „Słowo na niedzielę“;

71 042 – film „Zabawa w Boga“.¹⁸ (Ebd.)

Die Darstellung der Einsamkeit dieser Frau und ihrer eigentümlichen Angst, etwas von sich Preis zu geben – mutmaßlich nach dem traumatischen Erlebnis, dass ihre Mutter ihr damals sehr persönliches Tagebuch gelesen hat, vielleicht aber auch aufgrund der Verhaftung ihres Mannes durch die Gestapo, seiner Rückkehr aus Auschwitz und nach Jahren der offenbar nie verwundenen Trennung (sie hat sich von ihm scheiden lassen) – vermitteln am Ende weniger das Bild eines einfühlsamen als vielmehr eines kopfschüttelnden Reporters. Denn aus der Ratlosigkeit und den vielen offenen Fragen angesichts der 71.042 Einträge befreit er die Lesenden (wohlweislich?) nicht.

Schlussbemerkung

Bei aller medialen Differenz bestärkt die Photographie, der aufgrund ihrer Indexikalität ein Tatsachengehalt zukommt, und deren Kunstcha-

„Woher habe ich so viel Sehnsucht nach etwas, diese Unerfülltheit des Herzens? Ich muß sehr beherrscht sein. Die Bedürfnisse nicht nach außen tragen.“ (33)

18 „11.11.2000, Samstag. Der letzte Abend im Leben Janina Tureks ist erfüllt mit Fernsehen. Sie stirbt plötzlich. [...] Am Morgen hat sie noch eine Karte geschrieben: ‚Ewunia, seit drei Uhr nachts tut mir das Herz weh. Sicher ein Infarkt. Ich habe Tabletten genommen.‘ Vor drei Uhr sah sie die folgenden Sendungen: / 71 040 – ‚Panorama‘ / 71 041 – ‚Das Wort zum Sonntag‘ / 71 042 – den Film ‚Gott spielen.‘“ (35)

rakter kaum mehr in Frage steht, die Möglichkeit faktualen Erzählens der Reportage. Auch in ihr stehen Tatsachen- und Kunstgehalt einander nicht entgegen. Künstlerische Gestaltung einerseits und Subjektivität (oder: persönlicher Ausdruck) andererseits gilt es zu unterscheiden. Zudem muss beides noch einmal von dem Aspekt, ob es sich um ein Dokument (bzw. ein dokumentarisches Kunstwerk) oder ein *fiktionales* Kunstwerk handelt, getrennt werden. Zwar greifen alle drei Größen – Kunstwerkstatus, Dokumentcharakter und Subjektivität – ineinander; aber die künstlerische Überformung tut dem Dokumentcharakter keinen Abbruch – zumindest nicht notwendig. Eben so wenig schränkt das Hervortreten (oder wohl häufiger: das Aufscheinen) eines Subjekts die Glaubwürdigkeit ein, im Gegenteil: Manchmal scheint es, als sei es überhaupt erst *aufgrund* eines persönlichen Blickwinkels und einer persönlichen Stimme gegeben, dass Photographien und Reportagen glaubwürdig sind und unser Interesse wecken.

Literaturverzeichnis

- Barchatowa, Jelena: Realismus und Dokumentation: Photographie als Fakt; Piktorialismus: Photographie als Kunst. In: Russische Photographie 1840–1940. Hg. von David Elliott. Berlin 1993, S. 41–50; S. 51–60.
- Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M. 1990.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt/M. 2003.
- Bastin, Barbara: Wer sehen will, muss lesen, Wer lesen will, muss sehen. In: du 816 (2011), S. 15–22.
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.
- Belting, Hans: Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blicks. In: Bild und Einbildungskraft. Hg. von Bernd Hüppauf/Christoph Wulf. München 2006, S. 121–144.
- Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hg. von Pierre Bourdieu et al. Frankfurt/M. 1981, S. 85–109.
- Domoslawskis, Artur: Kapuściński – non-fiction. Warszawa 2010.
- Gavrišina, Oksana: Imperija sveta: fotografija kak vizual'naja praktika epochi «sovremennosti». Moskva 2011.
- Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. München 1992.
- Gruber, Klemens (Hg.): Verschiedenes über denselben: Dziga Vertov 1896–1954. Wien u. a. 2006 (= Maske und Kothurn: Beiheft 18).

- Kisch, Egon Erwin: Von der Reportage (1942). In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 7: Marktplatz der Sensationen, Entdeckungen in Mexiko. Hg. von Bodo Uhse/Gisela Kisch. Berlin 1984, S. 277–286.
- Köppe, Tilmann: Literatur und Erkenntnis: Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke. Paderborn 2008.
- Mazur, Adam: Historie fotografii w Polsce 1839–2009. Warszawa 2010.
- Politkovskaja, Anna: Vtoraja Čečenskaja. Moskva 2003. (Hier zitiert nach <http://tapirr.narod.ru/polit/politkovskaya/vt_ch.htm>; letzter Zugriff am 20.12.2013.)
- Politkowskaja, Anna: Tschetschenien. Frankfurt/M. 2008.
- Price, Derrick: Surveyors and Surveyed. In: Photography. A critical introduction. Hg. von Liz Wells. London, New York 2009, S. 69–115.
- Rodtschenko, Alexander: Schwarz und Weiß. München 2011.
- Rosler, Martha: Fragments of a Metropolitan Viewpoint. In: City Cultures Reader. Hg. von Malcolm Miles et al. London u. a. 2004, S. 118–24.
- Saburova, Tat'jana: Vvedenie. In: Portret v russoj fotografii. Izbrannye proizvedenija 1850–1910-ch gg. iz sobranija gosudarstvennogo istoričeskogo muzeja. Hg. von Tat'jana Saburova. Moskva 2006, S. 8–23.
- Saburova, Tatjana: Frühe Meister der russischen Photographie. In: Russische Photographie 1840–1940. Hg. von David Elliott. Berlin 1993, S. 31–40.
- Schahadat, Schamma: Fotografiestreit und Formalismusvorwurf: Fotografie, Wirklichkeit und Evidenz in der sowjetischen Fotografie der 192er/30er Jahre. In: Wiener Slawistischer Almanach 69 (2012), S. 358–410.
- Solomon-Godeau, Abigail: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Hg. von Herta Wolf. Frankfurt/M. 2003, S. 53–74.
- Stigineev, Valerij T.: Vek fotografii: 1894–1994. Očerk otečestvennoj fotografii. Moskva 2011.
- Szczygiel, Mariusz: Reality. <<http://www.mariuszszczygiel.com.pl/reportaz3.html>> (letzter Aufruf am 03.01.2014).
- Szczygiel, Mariusz: „Reality“ (2001). In: Von Minsk nach Manhattan. Hg. von Martin Pollack. Wien 2006, S. 19–35.
- Tupitsyn, Margarita: The Soviet Photograph 1924–1937. Yale 1996.
- Vertov, Dziga: Schriften zum Film. München 1973.
- Vertov, Dziga: Stat'i, dnevniki, zamysly. Moskva 1966.

Wells, Liz (Hg.): *Photography. A critical introduction*. London, New York 2009.

Zur Autorin

Anja Burghardt, Studium der Slavistik und der Philosophie in Hamburg und London (abgeschlossen 2002 bzw. 2004). Mitarbeiterin in der DFG-Forschergruppe Narratologie (Universität Hamburg, 2004–2007), 2007–2015 wiss. Mitarbeiterin bzw. Dozentin am Fachbereich Slawistik der Universität Salzburg. Seit 01.04.2015 Assistentin am Institut für Slavische Philologie der LMU München, Lehrstuhl Prof. Dr. Riccardo Nicolosi.

Promotion über die Lyrik Marina Cvetaevas (2009); z. Z. neben *Photographie* ein Forschungsprojekt zum Zusammenspiel von Gattung und Stimme in der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

— Mariya Donska —

Kunst als Freiheit

Zu Fiktionssignalen in Kira Muratovas *Nastrojščik* und seiner literarischen Vorlage

Das Thema Fiktionssignale spielt in verschiedenen Fiktionalitätstheorien eine große Rolle. Es steht im Zentrum der Diskussion der linguistisch orientierten Ansätze, rückt in den Hintergrund bei produktions- und rezeptionsorientierten Zugängen und nimmt in neueren institutionellen Theorien der Fiktionalität wieder an Bedeutung zu.¹ Die Bezeichnung *Fiktionssignale* hat sich hingegen erst spät etabliert: Äquivalent wurden die Begriffe „Symptome“ (Hamburger 1968, 113), „Indices“ (Genette 1992, 89), „Signposts“ oder „Kennzeichen“ (Cohn 1990, 1995) etc. verwendet. Die Komponente „Signal“ deutet auf ein intentionales Zeichensetzen des Autors hin. Allerdings schlägt Frank Zipfel vor, auch weitere Phänomene unter diesen Begriff zu subsumieren, die Folgen oder Symptome der Fiktionalität darstellen. Dabei werden vom Autor „fiktionpoetische Lizenzen verwendet, auch wenn man oft nicht wissen kann, ob er damit (auch) die Absicht verfolgt, Fiktion zu signalisieren“ (Zipfel 2014, 104).² Gelegentlich wird auch von „Faktualitätssignalen“³ gesprochen, die auf die Faktualität eines Textes hindeuten oder Folgen der Einschränkungen im Rahmen der realen Kommunikationssituation darstellen.

In jüngster Zeit wurden mehrere dreiteilige Klassifikationen von Fiktionssignalen erarbeitet, die binäre Gegenüberstellung textuelle vs. extratextuelle Fiktionssignale präzisieren. So werden drei Ebenen nach

1 Einen groben Überblick der Etappen bietet Zipfel 2014, 100.

2 Als Fiktionssignale „werden dann alle Werk-Informationen verstanden, mit Hilfe derer man im konkreten Fall die Entscheidung, einen Text als fiktional anzusehen, begründen kann.“ (103)

3 Der Begriff kommt in einigen neueren Arbeiten vor, etwa Herrmann 2005; Zipfel 2014.

der Art der Signale unterschieden: pragmatische, inhaltlich-semantische und darstellungsbezogen-formale (Nickel-Bacon et al. 2000). Frank Zipfel verwendet eine Klassifikation nach dem Ort der Situierung: textuelle (wobei die Ebene der Geschichte und die Ebene der Erzählung unterschieden werden), peritextuelle und epitextuelle⁴ Signale.⁵ In diesen Ansätzen wird der pragmatischen Ebene oder der paratextuellen Markierung deutlich der Vorzug gegeben, da die textuellen Signale zu schwach seien: „Zahlreiche der textuellen Fiktionssignale können auch in nicht-fiktionalen Texten vorkommen, daher sind sie kein hinreichendes Kriterium für Fiktion.“⁶ (Herrmann 2005, 10)

Johannes Anderegge zeigt pointiert die unzureichende Differenzqualität der textuellen Fiktionssignale auf, da Paratexte (Gattungsbezeichnungen, äußere Aufmachung des Buches etc.) zum Zeitpunkt der Auseinandersetzung mit einem Text oft schon genug Informationen über seinen Status geliefert haben:

Reichlich abwegig wäre es, anzunehmen, der Leser begreife diesen Text erst dann als Fiktivtext, wenn er [...] auf entsprechende sprachliche „Indizien“ – in diesem Fall auf die Partizipialform eines Verbums des inneren Vorgangs – stößt. [...] Vielmehr wird der Leser den Text von Anfang an auf ein fiktives Bezugsfeld hin deuten, und er gewinnt die Einsicht, daß der Text von ihm solche Deutung verlangt, nicht aufgrund sprachlicher Besonderheiten, sondern aufgrund des Bewußtseins, einen Roman zu lesen. (Anderegge 1977, 101)

Wenn die textuellen Signale nicht verlässlich seien, erscheint die Frage berechtigt, wofür sie bei der Textanalyse brauchbar sind. Ist die Berücksichtigung der textuellen Fiktionssignale nur für Grenzfälle wichtig, in denen andere Ebenen keine eindeutige Entscheidung ermöglichen, und bei relativ klar paratextuell markierten Texten überflüssig?

4 Diese Terminologie wird im Sinne von Genette 2001 verwendet; zu Peritexten zählen Informationen, die direkt mit dem Text mitgeliefert werden (wie Erscheinungsort, Buchform, Verlag, Reihe, Titel, Gattungsangaben, Klappentexte, Vorworte), Epitexte kommen später hinzu (Rezensionen, Autoreninterviews etc.).

5 Im Folgenden wird eine vereinfachte Klassifikation verwendet, die auf den Klassifikationen von Nickel-Bacon et al. und Zipfel basiert: pragmatische Ebene (Epi- und Paratext), semantische (Ebene der Geschichte) und syntaktische (Ebene der Erzählung (darstellungsbezogen-formal)).

6 Auch umgekehrt: Den Beteuerungen der Faktualität im Text kann man keinen Glauben schenken, denn auch „fiktionale Texte können ohnehin spielerisch alle möglichen Faktualitätssignale benutzen, d. h. fingieren.“ (Zipfel 2014, 120)

Im Rahmen des vorliegenden Artikels sollen anhand von Beispielanlysen einige Überlegungen zu diesem Problem angestellt werden. Das Ziel dabei ist, die Analyse der Fiktionssignale in zwei Werken (einem Film und dem ihm zugrunde liegenden Text) vorzunehmen sowie die Stellung und Funktion unterschiedlicher Fiktionssignale in diesen Werken zu betrachten.

Die Wahl der Werke ist dadurch bedingt, dass sie eine ähnliche Grundgeschichte literarisch bzw. filmisch präsentieren, allerdings unterliegen sie unterschiedlichen Genrekonventionen und zeichnen sich folglich durch verschiedene fiktionalitätsspezifische Strategien aus. Im Folgenden werden diese Werke kurz präsentiert sowie Fiktionssignale in ihnen gemäß der dreiteiligen Klassifikation analysiert.

Arkadij Koškos *Očerki ugovalnogo mira carskoj Rossii*

Arkadij Koškos Buch *Očerki ugovalnogo mira carskoj Rossii. Vospominanija byvšego načal'nika Moskovskoj sysknoj policii i zavedujuščego vsem ugovalnym rozyskom Imperii* (*Skizzen der kriminellen Welt im zaristischen Russland. Die Erinnerungen des ehemaligen Vorgesetzten der Moskauer Kriminalpolizei und des Chefs der Kriminalpolizei im Russischen Imperium*) wurde erstmals 1926 in Paris veröffentlicht, der zweite Band und der dritte Band folgten 1929. Im Weiteren werden zwei kurze Geschichten aus dem ersten Band analysiert, die die Grundlage für Muratovas Film *Nastrojščik* (*Der Klavierstimmer*) bildeten: *Nečto novogodnee* (*Etwas zu Silvester*) und *Brak po publikacii* (*Heirat durch Zeitungsannonce*).

Pragmatische Ebene

Die Genrebezeichnung *očerk* (Skizze) bietet im Unterschied zu vielen konventionellen Gattungsbezeichnungen wie *roman* oder *povest'* keine eindeutige Zuordnung als fiktionaler oder faktualer Text. In der Forschungsliteratur werden zwei verschiedene Typen von *očerk* unterschieden: „документальный и так называемый художественный, или беллетризованный очерки.“⁷ (Gluškov 1966, 27) Die russische Literaturgeschichte kennt beide Typen wie z. B. den *fiziologičeskij očerk* der 1840er Jahre mit einer ausgeprägten Tendenz zur Faktualität oder die stark belletrisierten Skizzen von Turgenev, bei denen die Grenze zur Erzählung wage ist. Auch in der modernen Theoriebildung wird

7 „der dokumentarische und der sog. künstlerische, oder belletrisierte *očerk*.“ (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, M.D.)

auf die Position von *očerk* „на стыке художественной литературы и публицистики“⁸ (Gordeeva 2001, 707) verwiesen.

Besonders seit den 1920er Jahren wurde heftig diskutiert, ob *vy-mysel* – Erfindung der Tatsachen – beim *očerk* erlaubt sei. Eine radikale Position wurde von LEF vertreten, wo ein „[с]южет невыдуманный“⁹ (Čužak 1929, 22) als Grundlage für den *očerk* proklamiert und jegliche Erfindung abgelehnt wurde. Durch solche Diskussionen zeichnen sich auch die *Vsesojuznye soveščanija očerkistov* (Tagungen der *očerk*-Schriftsteller der Sowjetunion) in den 1930er und 1950er Jahren aus (s. Alekseev 1980, 8). Das zeigt, dass die Genrebestimmung in der sowjetischen Zeit im Wandel war: Auch produktionsbezogen (für die Schriftsteller selbst) war es nicht klar, ob der spielerische Umgang mit der Realität durch Lizenzen des Genres erlaubt wird. Somit bildet die Genrebezeichnung kein klares Signal, weder für die Fiktionalität noch für die Faktualität des Buches. Auf jeden Fall ist für die Gattung *očerk* spezifisch, dass das Werk auf der Beobachtung der Realität basiert und durch die Figur des Erzählers zusammengehalten wird (vgl. Bogdanov 1968, 516). Das sieht man deutlich im Text von Koško, in dem verschiedene Geschichten durch die Figur des extradiegetischen Erzählers vereint werden.

Es gibt allerdings ein anderes paratextuelles Signal, das auf die Faktualität des Textes hindeutet, nämlich *vospominanija* (Erinnerungen). Auch die genauen Angaben zur Dienststellung des Autors im Untertitel sind nach Herrmann ein Faktualitätssignal – „der Hinweis auf das Expertentum des Autors“ (Herrmann 2005, 13). Der Titelzusatz der ersten Ausgabe *20 razskazov* (*20 Erzählungen*) hat in Anbetracht der vorherigen Gattungsbezeichnungen keine fiktionsspezifische Bedeutung, sondern deutet auf die Untergliederung des Buches in zwanzig in sich geschlossene Erzähltexte hin.

Ein besonders aufschlussreicher Paratext ist auch das Vorwort, das mit dem echten Namen des Autors unterschrieben ist. Die Beglaubigung durch Wahrheitsbeteuerungen im Vorwort ist eine bekannte literarische Strategie in faktualen Texten: „Seit Herodot und Thukydides ein Gemeinplatz des historiographischen Vorworts, seit Montaigne ein Gemeinplatz des Vorworts der Autobiographie oder des Selbstbildnisses: »Dies ist ein aufrichtiges Buch.«“ (Genette 2001, 200) Obwohl eine solche Beglaubigung auch im fiktionalen Text imitiert werden kann (wie

8 „An der Nahtstelle der schönen Literatur und Publizistik.“

9 „das nicht ausgedachte Sujet“.

es häufig in den Vorwörtern mit der sog. „Herausgeberfiktion“ passiert), wird sie hier durch den echten Namen des Autors verifiziert. Vor allem der Verweis auf die Eingeschränktheit des Autorenwissens kann als Faktualitätssignal verstanden werden:

Писаль я свои очерки по памяти, а потому, быть можетъ, въ нихъ и вкрались нѣкоторыя несущественныя неточности. Спѣшу, однако, увѣрить читателя, что сознательнаго извращенія фактовъ, равно какъ и уснащенія, для живости рассказа, моей книги «пинкертоновщиной», онъ въ ней не встрѣтитъ. Все, что рассказано мною – голая правда, имѣвшая мѣсто въ прошломъ и живущая еще, быть можетъ, въ памяти многихъ.¹⁰ (Koško 1992, 5)

Obwohl in diesem Abschnitt eine mögliche Abweichung von der Realität thematisiert wird, impliziert die aufgeworfene Frage, ob die Darstellung der Realität im Buch falsch ist oder nicht, einen grundsätzlichen Wahrheitsanspruch des Autors. Ein wichtiges Faktualitätssignal ist außerdem die Erwähnung der „anderen Leute“, die sich an die dargestellten Ereignisse noch erinnern können, da dies auf die grundsätzliche Überprüfbarkeit der Behauptungen und somit die Verantwortung des Autors im Sinne Genettes hindeutet (vgl. Genette 1992, 80).

Semantische Ebene

Nečto novogodnee und *Brak po publikacii* erzählen je eine Betrugsgeschichte, die vom Polizeichef erfolgreich aufgedeckt wird. Beide enthalten keine Fiktionssignale auf der Ebene der Geschichte (wie z. B. offensichtliche Fantastik, Unwahrscheinlichkeit, Unmöglichkeit der dargestellten Vorläufe). Die erzählten Geschichten sind möglich und wahrscheinlich, obwohl sie eher singuläre Erscheinungen (ein ungewöhnliches Betrugsschema bzw. ihre geistreiche Aufdeckung) darstellen.

10 „Meine Skizzen habe ich aus dem Gedächtnis geschrieben, und daher kann es sein, dass sich manche unwesentliche Ungenauigkeiten eingeschlichen haben. / Ich möchte allerdings dem Leser versichern, dass ich weder bewusst Fakten verfälscht habe, noch zum Zweck der Lebendigkeit der Erzählung vermehrt minderwertige Detektivsujets im Pinkerton-Stil verwendet habe. Alles, was von mir geschrieben wird, ist die nackte Wahrheit, die in der Vergangenheit stattgefunden hat und immer noch vielleicht in der Erinnerung von vielen lebt.“

Syntaktische Ebene

Die Anfangspassagen beider Texte folgen den Normen einer faktualen Erzählung: Die Ausgangssituation wird klar beschrieben. Der extradiegetische Erzähler ist ein Polizeichef, der in seiner Dienststellung dem Autor A. F. Koško entspricht und in anderen Erzählungen auch mit dem gleichen Namen genannt wird. Dieser Erzähler beschreibt in beiden Fällen seine Amtsstunde, in der ein Opfer des Betrugs ihm seine Geschichte erzählt. So z. B. der Anfang von *Brak po publikacii*:

– Извѣстное дѣло, одинокую беззащитную женщину всякій мазурикъ можетъ обидѣть. [...] Съ подобными словами обратилась ко мнѣ какъ то на приѣмѣ женщина лѣтъ сорока, довольно миловидной наружности мѣщанскаго типа.¹¹ (Koško 1992, 179)

Dieser Erzählanfang kann gemäß Frank Zipfel als Faktualitätssignal angesehen werden, da „bei faktuellem Erzählen in der Regel am Beginn der Erzählung eine Art Orientierung geliefert wird, als notwendiges Vorwissen über Personen, Ort und Zeit der Geschichte.“ (Zipfel 2014, 117) Der Erzählanfang stellt in beiden Fällen außerdem eine Prolepse dar, da die Tatsache des Betrugs gleich in den ersten Worten des Opfers vorweggenommen wird; erst dann stellt sich ein linearer Ablauf der Geschichte ein, die keine Besonderheiten im Bereich der zeitlichen Ordnung aufweist.

Beide Geschichten haben eine verschachtelte narrative Struktur mit mehreren Binnenerzählungen. Der Polizeichef gibt in allen Fällen, wenn er beim Geschehen nicht selbst anwesend war, die Erzählung einer Person wieder, die die Ereignisse selbst erlebt oder beobachtet hat (s. Abb. 1 am Ende des Aufsatzes). Diese Kettenstruktur der Binnenerzählungen kann gut an der Tatsache beobachtet werden, dass die Rezipienten der Binnenerzählungen immer die Erzähler auf der übergeordneten Ebene sind. Solchermaßen wird die genaue Quelle der Informationen immer angegeben resp. plausibel erklärt, woher die Informationen stammen (nämlich von den direkten Teilnehmern an der jeweiligen Situation).

Dies kann als ein deutliches Faktualitätssignal gewertet werden: „Es gehört sicherlich zu den pragmatischen Normen, die eine Erzählung

11 „– Ja klar, eine einsame wehrlose Frau kann jeder Schurke beleidigen. [...] Mit solchen Worten trat einmal eine ungefähr vierzigjährige Frau mit nettem bürgerlichem Aussehen in meiner Sprechstunde an mich heran.“

oder ein Bericht erfüllen muß, um angemessen zu sein, daß der Erzähler angibt bzw. angeben kann, auf welche Weise er von dem erzählten Geschehen erfahren hat.“ (Hempfer 1990, 129)

In *Nečto novogodnee* nimmt die Binnenerzählung des Opfers fast den ganzen eigentlichen Umfang der Geschichte ein, dann werden in wenigen Absätzen die erfolgreichen Ermittlungshandlungen der Polizei beschrieben. In *Brak po publikacii* sind die Handlungen der Polizei erfindungsreicher und beinhalten die Suchaktionen eines Agenten und die durchdachte Aktion einer Polizeiagentin, die eine vermeintliche Heiratsanzeige veröffentlicht, und somit die Betrüger selbst betrügt und festnimmt. Auch hier wird pointiert unterschieden, von wem die Informationen stammen (vgl. Koško 1992, 186).

Alle Erzählebenen sind homodiegetisch und intern fokalisiert, was den Eindruck der Authentizität verstärkt. Es gibt keinen Einblick in die Psyche Dritter sowie kein heterodiegetisches Erzählen, was häufig als Fiktionssignal diskutiert wird. Fast alle Rahmen- und Binnenerzählungen gehören entweder den Polizeiangehörigen oder den Opfern des Verbrechens. In der kurzen Binnenerzählung des Klavierstimmers in *Nečto Novogodnee* geht es nur um die Entdeckung des vermeintlichen Gewinns, was sich später als Lüge herausstellt. Wir bekommen keine Einsicht in seine Überlegungen und Motive.

Die narrative Struktur im Allgemeinen kann also als ein textuelles Faktualitätssignal gedeutet werden. Es gibt allerdings ein Merkmal aus dem Bereich der zeitlichen Dauer der Darstellung, das traditionell (schon seit Käte Hamburger) als Fiktionssignal diskutiert wird: die ausführliche Wiedergabe der Dialoge. Gérard Genette äußert sich folgendermaßen in Bezug auf dieses Problem:

All dies ist der historischen Erzählung zwar nicht eigentlich unmöglich oder (von wem?) untersagt, doch überschreitet die Präsenz solcher Verfahrensweisen ein wenig die Wahrscheinlichkeit („Woher wissen Sie das?“) und vermittelt dadurch [...] dem Leser einen – berechtigten – Eindruck von „Fiktionalisierung“. (Genette 1992, 74)¹²

Wenn Koško im Vorwort meint „Писаль я свои очерки по памяти“ (Koško 1992, 5) sowie „Мнѣ кажется писать можно о чемъ угодно,

12 Das Problem der ausführlichen Dialoge gemeinsam mit dem Authentizitätsanspruch ist zumindest seit dem „Methodenkapitel“ von Thukydides (Thuk. 1, 22 zu Reden und Fakten) bekannt, der den Wahrheitsanspruch mit Ausnahme der erfundenen Reden begründet.

лишь бы держаться художественной правды, а в этом отношении упрека не заслужилъ.“¹³ (6) kann das ein Versuch der Rechtfertigung gerade dieses Umstandes sein.

Der Text Koškos stellt (erkennbar durch paratextuelle Signale wie den Titel oder die Informationen im Vorwort) einen Wahrheitsanspruch, der durch mehrere textuelle Faktualitätssignale bestätigt wird. Trotzdem wird durch das Vorwort die Möglichkeit der künstlerischen Bearbeitung auf der Darstellungsebene, laut dem Autor realer, Geschichten nahegelegt, was eine textuelle Entsprechung in den detailliert wiedergegebenen Dialogen findet.¹⁴

Kira Muratovas *Nastrojščik*

Pragmatische Ebene

Der 2004 herausgekommene Film von Kira Muratova *Nastrojščik* (*Der Klavierstimmer*) enthält im Vorspann nur die lakonische Bezeichnung *fil'm* (Film).¹⁵ Ein Fiktionssignal ist trotzdem im Vorspann zu finden – die Namen der Darsteller, was impliziert, dass im Film gespielt wird. Ein deutliches Fiktionssignal ist auch die Angabe *Odesskaja kinostudija chudožestvennych fil'mov* (Odessa Spielfilmstudio) im Nachspann, was allerdings niedrige Differenzqualität hat, da dieser normalerweise erst zum Schluss gesehen wird. Außerdem gibt es mehrere Epitexte (Interviews, Rezensionen), in denen z. B. die Aspekte der Erfundenheit und Konstruiertheit des *plots* und der künstlerischen Welt oder die Leistung der Schauspieler thematisiert werden.¹⁶

13 „Ich glaube, dass man beliebige Tatsachen beschreiben kann. Hauptsache ist, dass man sich an die künstlerische Wahrheit hält, und in dieser Hinsicht habe ich keinen Vorwurf verdient.“

14 Die Möglichkeit der Fiktionalität als eines Mehr-oder-weniger-Begriffs, also skalierte Fiktionalität, wird heftig diskutiert, jedoch allgemein nicht vertreten (s. einen Überblick der Positionen in Glauch 2014, 406–410).

15 Obwohl der Spielfilm grundsätzlich mit dem fiktionalen Film und der Dokumentarfilm mit dem faktualen Film gleichgesetzt wird (Arriens 1999, 36), ist die Situation teilweise komplizierter als in der Literatur. So wird in vielen Situationen der Spielfilm als „default“ vorausgesetzt, bei einem Kinobesuch muss z. B. extra markiert werden, wenn ein Dokumentarfilm gezeigt wird. Zu wichtigen pragmatischen Signalen gehören demgemäß auch Sendort und -zeit (s. Nickel-Bacon 2003, 10), die jeweils im Fall der konkreten Rezeption untersucht werden können.

16 So wird Kira Muratova in Bezug auf *Nastrojščik* als „бесстраш[ый] создател[ь] собственного художественного мира“ („ein furchtloser Gestalter der eigenen künstlerischen Welt“) (Abdullaeva 2005, 5) beschrieben.

Semantische Ebene

Im Nachspann zum Film wird angemerkt, dass es sich um eine „Вольная интерпретация сюжетов Аркадия Кошко“¹⁷ handelt. Die einzelnen Ereignisse der Geschichten *Nečto novogodnee* und *Brak po publikacii* werden umgedeutet und nicht an die Welt vor der Revolution, sondern an das Leben im heutigen Odessa angepasst. Die Geschichten *Nečto novogodnee* und *Brak po publikacii* werden ineinander verwoben, bleiben aber auch im Film erkennbar.¹⁸ Der gesamte Ablauf der Geschichte (ein Klavierstimmer betrügt zwei ältere Damen, von denen eine davor von einem Heiratsschwindler betrogen wurde) bleibt genauso möglich und wahrscheinlich – obgleich kurios – wie im Text von Koško.

Genauso wie alle anderen textuellen Fiktionssignale, die in einem fiktionalen Text nicht zwingend notwendig sind, kommen die Unwahrscheinlichkeiten auf der Ebene der Geschichte nicht in jedem fiktionalen Werk vor. Im Film von Muratova gibt es kleinere Elemente, die nicht komplett unmöglich, sondern lediglich unwahrscheinlich sind (z. B. die Tatsache, dass Anna Sergeevna in der Bank nacheinander zwei Zwillingspaare trifft). Weitere Elemente, die sich als zu künstlich erweisen, und somit auch ein mögliches Fiktionssignal nach Zipfel darstellen, sind auffallend unnatürlich sprechende Personen. Das ist ein Merkmal der Poetik von Muratova in mehreren Filmen und umfasst „marked dialectical pronunciation, unusual tones of voice, odd intonations, or [...] highly mannered, idiosyncratic gestures“ (Schulzki und Eshelman 2012, 302 f.). In *Nastrojščik* kontrastiert diese Unnatürlichkeit im Benehmen der Personen mit der Überzeugungskraft und Bündigkeit der Geschichte, wodurch Verfremdung entsteht.

Syntaktische Ebene

Der Film beginnt *in medias res* mit einem Treffen von Ljuba und einem unbekanntem Mann. Das kann als Fiktionssignal gedeutet werden, da am Anfang des Werkes keine Orientierung geliefert wird. Die narrative Struktur des Films ist äußerst einfach (s. Abb. 2 am Ende des Aufsatzes): Es gibt nur eine visuelle Erzählinstanz. In *Nastrojščik* fehlt die sprachli-

17 „Freie Interpretation der Geschichten von Arkadij Koško“.

18 Es handelt sich also um eine „uneigentlichste“ Art der Adaption nach Kreuzer (1993, 27), da der Film sich nur ausgewählten Figuren und Handlungsstränge der literarischen Vorlage bedient. Es wird hier keine genaue Adaptionanalyse vollzogen, da nicht das Verhältnis der analysierten Werke zueinander im Mittelpunkt steht, sondern die Frage, wie beide Werke mit ungefähr gleichem Grad der Wahrscheinlichkeit in der Ausgangsgeschichte eigene Fiktionalität signalisieren und mit ihr umgehen.

che Erzählinstanz; die auditive Ebene enthält entweder die dem Geschehen entsprechende Geräusche und Dialoge oder die Hintergrundmusik (es gibt keinen Erzählerkommentar aus dem Off).

Die Umrahmungen der Geschichte (die extradiegetische Erzählung des Polizeichefs und die Binnenerzählungen des Opfers und der Polizeiagenten) entfallen.¹⁹ Die Ereignisse werden in ihrer linearen Abfolge gezeigt, wodurch auch die Prolepsen fehlen und der Zuschauer die Ereignisse beobachtet, ohne vorher zu wissen, dass es zum Betrug kommen wird. Dies erzeugt zusätzliche Spannung (vgl. Willinger 2013, 187).

Die visuelle Erzählinstanz präsentiert nicht nur die Opfer des Betrugs sehr detailliert, sondern auch die Täter – den Klavierstimmer Andruša und seine Freundin Lina. Beide Personen werden in Situationen gezeigt, in denen dokumentarisches Filmen schwer möglich wäre (z. B. das Erwachen und Baden von Lina zu Hause). So wird auch ein kleines Verbrechen bereits am Anfang des Films gezeigt – Andruša trinkt teuren Alkohol im Supermarkt und stellt die geöffneten Flaschen ins Regal zurück. Woher die Erzählinstanz den Zugang zu nicht öffentlichen Situationen im Leben sowohl der Opfer als auch der Verbrecher hat, wird nicht begründet.

Aus erzähltheoretischer Perspektive kann diese Situation mit dem Begriff der Nullfokalisierung im Film beschrieben werden.²⁰ Genauso wie beim extradiegetischen allwissenden Erzähler in der Literatur, überschreitet dieses Wissen die Möglichkeiten der realen Kommunikationssituation und ist somit ein Fiktionssignal.

Das Einnehmen beider Perspektiven und das mögliche Mitgefühl für die jungen Verbrecher problematisiert das eindeutige Einschätzen des Verbrechens. Die Worte eines Blinden in der Straßenbahn, die pointiert am Ende des Filmes stehen: „А потому, что они [деньги] мне, говорит, нужнее“²¹, werfen das Problem auf, wer das Geld nötiger hat, die Verbrecher oder die Opfer, und verstärken diese moralische Ambivalenz. Außerdem beinhaltet der Film einige Metahinweise. Lina sagt ohne erkennbare Motivation in einer Szene, bevor sie eine Pistole herausnimmt, um die Heiratsschwindler einzuschüchtern: „Из всех искусств

19 Es bleibt dabei auch unklar, ob der Betrug des Klavierstimmers von der Polizei aufgedeckt wird.

20 Dieser Begriff wird überzeugend von Kuhn erarbeitet (Kuhn 2011, 122–140). Die visuelle Erzählinstanz zeigt dabei mehr, als eine Figur wissen oder wahrnehmen kann, dazu gehört auch die „fluktuierende Informationsvergabe“ (137), wenn die Erzählinstanz von der Perspektive einer Figur zu einer anderen wechselt.

21 „Weil ich es [das Geld] doch dringender brauche, sagt er.“

важнейшим для нас является кино. Это старинное изречение. Ленина.“²² Diese Replik durchbricht die Kohärenz der gezeigten Szene nicht, bildet aber einen Hinweis auf den Kunstcharakter des Films, der auch auf *Nastrojščik* appliziert werden kann. In einer anderen Szene, in der die Zuschauer den Klavierstimmer Andruša nach seinem erfolgreichen Betrug zum letzten Mal sehen, schaut er direkt in die Kamera und blinzelt den Zuschauern zu. Das impliziert das Wissen über die Kamera und die Kommunikation mit den Zuschauern, was in einem fiktionalen Werk, in dem sonst keine Hinweise auf das Wissen der Helden über das Filmgeschehen gegeben werden, einer Metalepse entspricht.

Die Zuschauer des Films haben vermutlich von Anfang an keinen Zweifel, dass es sich um einen Spielfilm handelt. Vor allem die abwesende Beglaubigung des Filmens in intimen Situationen sowie die auktoriale heterodiegetische visuelle Erzählinstanz sind wahrnehmbare Ausdrücke der Fiktionalität auf der textuellen Ebene.

Spezifische Funktion der textuellen Fiktionssignale

Das fiktionale Erzählen befreit den Autor bekanntlich von der unmittelbaren realweltlichen „Verpflichtung, mit ihren Geschichten dem zu entsprechen, was allgemein als Wirklichkeit betrachtet wird.“ (Nickel-Bacon 2003, 5)

Die fiktionale Konvention (anders gesagt: die Institution Fiktionalität²³) ermöglicht es dem Autor, beliebige Abweichungen von den Normen faktualen Erzählens in seinen Text zu integrieren, sie schreibt aber nicht vor, welche Abweichungen und in welchem Ausmaß (möglicherweise ja auch gar keine) verwendet werden können. Wyclef Hoops bringt das auf den Punkt: „Damit wird die Möglichkeit – nicht die Tatsächlichkeit – der *Abweichung von der Wirklichkeit* zum entscheidenden, wenn auch nicht immer voll genutzten kommunikativen Potential fiktionaler Texte.“ (Hoops 1979, 301; Hervorhebung im Original)

Inwiefern der Autor von den Möglichkeiten der Fiktionalität Gebrauch macht, ist in jedem Fall individuell. Das Buch Koškos wählt die erhöhte Glaubwürdigkeit und nimmt mehrere Einschränkungen der wahrheitsgetreuen faktualen Erzählung auf sich, wie die genauen Angaben der Informationsquellen und die strikt interne Fokalisation. Muratova verwendet die Lizenzen der Fiktionalität, die sich v. a. in der auktorialen Fokalisation ohne Rechtfertigung des Filmens äußern.

22 „Die wichtigste von allen Künsten ist für uns das Kino. Das ist ein alter Spruch. Lenins.“

23 Zum Begriff der Institution s. Köppe 2014.

Im analysierten Fall hat die fiktionsspezifische Strategie des Textes schwerwiegende Folgen für die Interpretation der Geschichte. Da Arkadij Koško die Einschränkungen des glaubwürdigen und authentischen Erzählens benutzt, die für das faktuale Sprechen charakteristisch sind, sind die Möglichkeiten der Mitsicht mit den Tätern des Verbrechens stark eingeschränkt. Die Dominanz des extradiegetischen Erzählers stellt seine Meinung und seine Urteile in den Vordergrund. Im Film, der stärker Gebrauch von Fiktionssignalen auf der Darstellungsebene macht und somit die Perspektive sowohl der Verbrecher als auch der Opfer zeigen kann, ist größere Mehrdeutigkeit bzw. ein größeres Interpretationspotential zu beobachten. Muratova macht von den Möglichkeiten des fiktionalen Erzählens Gebrauch, um eine evtl. wirklich stattgefundenene Geschichte umzudeuten und eine Vielschichtigkeit in ihr zu entdecken.

Die Möglichkeiten des fiktionalen oder, weiter formuliert, künstlerischen Umgangs mit der Realität sind Muratova selbst bewusst. So sagt sie in einem Interview:

Я боюсь физических вещей, туда ушел весь мой страх, ну, высоты, воды, самолетов – всего этого я жутко боюсь. А искусство – это царство свободы ... туда можно уйти, там нет правил уличного движения, нет морали, ничего [...].²⁴ (zit. nach Abdullaeva 2008, 156)

Gerade die textuellen Fiktionssignale zeigen, in welchen Bereichen die tatsächliche Verwendung der fiktionsspezifischen Lizenzen angesiedelt ist. Sie liefern mehr als eine Hilfe bei der Ja/Nein-Entscheidung über den fiktionalen Charakter des Textes. Sie sind vielmehr Marker und Ausdruck einer fiktionsspezifischen Strategie. Diese Strategie äußert sich in der (Nicht-)Verwendung der fiktionsspezifischen Möglichkeiten sowie im Bloßlegen oder Verschleiern der Fiktionalität. Diese Parameter sind in jedem Text zu beobachten und sind teilweise epochenabhängig (so z. B. das Bloßlegen der Fiktionalität als charakteristisches Verfahren der Postmoderne).

Diese fiktionsspezifische Strategie beinhaltet somit mehr als nur die Anwesenheit der „wirklichkeitsnahe[n] bzw. wirklichkeitsferne[n] Inhal-

24 „Ich habe Angst vor physischen Sachen, alle meine Ängste konzentrieren sich darauf. Vor Höhe, Wasser, Flugzeugen habe ich unglaubliche Angst. Die Kunst aber ist ein Reich der Freiheit... dorthin kann man entkommen, dort gibt es keine Verkehrsregeln, kein Moral, nichts [...]“

te“ sowie von „realistischen und non-realistischen Darstellungsweisen“ (Nickel-Bacon et al. 2000, 23). Sie ist vielmehr an den Wechselbeziehungen verschiedener Signale festzumachen. Das Buch Koškos steht unter besonderem Rechtfertigungsdruck, gerade weil ihm beim grundsätzlichen Wahrheitsanspruch das Vorhandensein mancher Ungenauigkeiten bewusst ist. Dadurch kann die Angabe von Informationsquellen, die sich in der narrativen Struktur widerspiegelt, als Kompensationsmechanismus für die Fiktionssignale auf der Darstellungsebene verstanden werden. Die Wahrscheinlichkeit der Geschichte, die in Muratovas Film nahezu lückenlos aufgebaut wird, wird am Ende des Filmes durch ein Metahinweis und eine semantische Unwahrscheinlichkeit in Frage gestellt, was den Zuschauer vermutlich irritiert bzw. Verfremdung erzeugt, obwohl ihm der fiktionale Charakter des Films von Anfang an klar ist. Die Verwendung der auktorialen Fokalisation im Film als einer fiktionsspezifischen Lizenz macht eine einfache und mögliche Kriminalgeschichte vielschichtiger als in den zugrundeliegenden Skizzen von Koško.

Die textuellen Fiktionssignale stehen in Wechselbeziehungen mit v. a. paratextuellen Signalen, und können einander sowohl bestätigen als auch aufheben. Auch die Nicht-Verwendung der Möglichkeiten der fiktionalen Erzählung bleibt dabei eine bewusste und künstlerisch bedeutungsvolle Entscheidung des Autors, da er die Freiheit hatte, auch eine andere Strategie zu wählen. Daher ist nicht nur wichtig, zu untersuchen, ob die Fiktionalität vorhanden ist, sondern ob und wie die fiktionsspezifischen Lizenzen genutzt werden. Für die Beantwortung dieser Frage ist die Analyse der textuellen Fiktionssignale sowohl auf der semantischen als auch auf der syntaktischen Ebene unerlässlich. Wünschenswert wäre es, auch zusätzliche Parameter (wie z. B. die Häufigkeit verschiedener Fiktionssignale oder ihre Verteilung innerhalb des Textes) in weiteren Analysen zu verfolgen.

Literaturverzeichnis

- Abdullaeva, Zara K.: Zloumyšlenniki. In: *Iskusstvo kino* (2005), H. 1, S. 5–11.
- Abdullaeva, Zara K.: *Kira Muratova: Iskusstvo kino*. Moskva 2008.
- Alekseev, Valentin A.: *Russkij sovetskij očerk*. Leningrad 1980.
- Anderegg, Johannes: *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*. Göttingen 1977.
- Arriens, Klaus: *Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms*. Würzburg 1999.

- Bogdanov, V. A.: Očerk. In: *Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija*. Hg. von A. Surkov. Bd. V. Moskva 1968, S. 516–519.
- Cohn, Dorrit: *Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective*. In: *Poetics today* 11 (1990), S. 775–804.
- Cohn, Dorrit: *Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität*. In: *Sprachkunst* 26 (1995), S. 105–112.
- Čuřak, N.: *Pisatel'skaja pamjatka*. In: *Literatura fakta*. Hg. von N. F. Čuřak. Moskva 1929, S. 9–28.
- Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München 1992.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M. 2001.
- Glauch, Sonja: *Fiktionalität im Mittelalter*. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Tobias Klauk/Tilmann Köppe. Berlin u. a. 2014, S. 385–419.
- Gluřkov, Nikolaj I.: *Očerk v russkoj literature*. Rostov-na-Donu 1966.
- Gordeeva, E. J.: *Očerk*. In: *Literaturnaja ěnciklopedija terminov i ponjatij*. Hg. von Aleksandr Nikoljukin. Moskva 2001, S. 707–709.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1968.
- Hempfer, Klaus W.: *Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie*. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990), S. 109–137.
- Herrmann, Meike: *Fiktionalität gegen den Strich lesen. Was kann die Fiktionstheorie zu einer Poetik des Sachbuchs beitragen?* Berlin, Hildesheim 2005.
- Hoops, Wiklef: *Fiktionalität als pragmatische Kategorie*. In: *Poetica* 11 (1979), S. 287–317.
- Köppe, Tilmann: *Die Institution Fiktionalität*. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Tobias Klauk/Tilmann Köppe. Berlin u. a. 2014, S. 35–49.
- Kořko, Arkadij F.: *Očerki ugolovnogo mira carskoj Rossii. Vospominanija byvřšego načal'nika Moskovskoj sysknoj policii i zavedujuřšego vsem ugolovnym rozyskom Imperii*. Moskva 1992.
- Kreuzer, Helmut: *Arten der Literaturadaption*. In: *Literaturverfilmung*. Hg. von Wolfgang Gast. Bamberg 1993, S. 27–32.
- Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzahltheoretisches Analysemodell*. Berlin u. a. 2011.
- Nickel-Bacon, Irmgard: *Vom Spiel der Fiktionen mit Realitäten. Basisartikel*. In: *Praxis Deutsch* 30 (2003), H. 180, S. 4–12.

- Nickel-Bacon, Irmgard/Groeben, Norbert/Schreier, Margrit: Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: *Poetica* 32 (2000), S. 267–299.
- Schulzki, Irina/Eshelman, Raoul: Contingency, Anthropology and Space in Muratova's Later Films. In: *Die nicht mehr neuen Menschen. Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende*. Hg. von Bettina Lange/Nina Weller/Georg Witte. München u. a. 2012, S. 293–312.
- Thucydidis historiae, libri 1–4. Hg. von H. S. Jones, bearb. v. J. E. Powell. Oxonii 1984.
- Willinger, Isa: *Kira Muratova. Kino und Subversion*. Konstanz 2013.
- Zipfel, Frank: Fiktionssignale. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Tobias Klauk/Tilmann Köppe. Berlin u. a. 2014, S. 97–124.

Filmographie

Nastrojščik (Der Klavierstimmer) (Russland, Ukraine 2004). Regie: Kira Muratova. Drehbuch: Sergej Četvertkov, Evgenij Golubenko, Kira Muratova. Produktion: Pigmalion Production Film Co., Odesskaja kiino-studija chudožestvennych fil'mov.

Zur Autorin

Mariya Donska, 2002 bis 2007 Studium der klassischen Philologie und Ukrainistik in Charkiw, Ukraine (2006 Bakalavr, 2007 Magistr). 2007 bis 2009 Studium der Komparatistik (Master) in München (LMU, mit einem DAAD-Stipendium), seit 2011 Lehramtsstudium Russisch, Griechisch, Latein in Graz, seit 2013 Dissertantin an der Universität Salzburg (Fachbereich Slawistik).

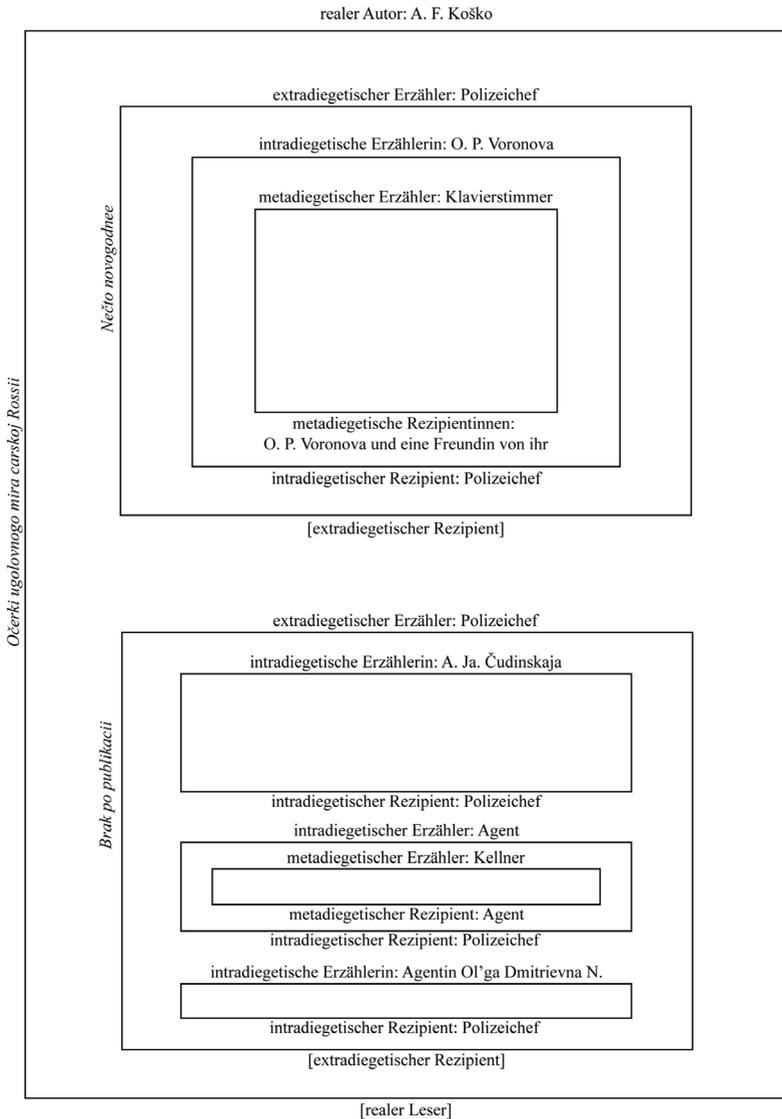


Abb. 1

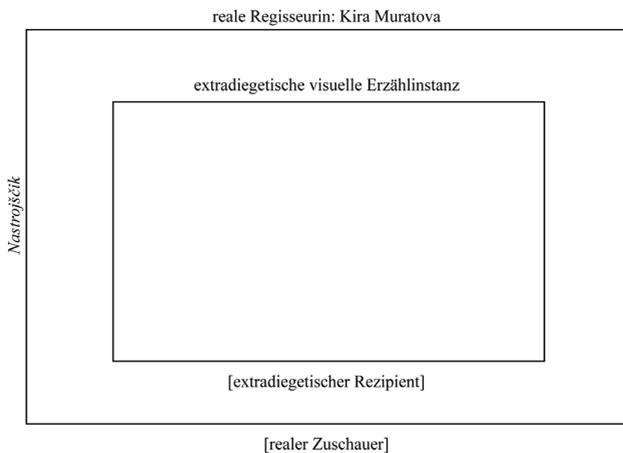


Abb. 2

Das Notizbuch als „literarisches Faktum“ Das auktoriale Selbstbild von Vladimir Majakovskij

Notizbücher von Schriftstellern waren in Russland seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als private Dokumente verbreitet und dienten als schöpferische Vorratskammer und Gedächtnisstütze im Schreibprozess. Im literarischen Diskurs wurden solche Notizbücher erst in den 1920er bis 1930er Jahren als Zeichen eines bestimmten Literatur- und Autorkonzepts thematisiert. Diese vor allem mit dem Namen von Vladimir Majakovskij verbundene Tendenz sowie Strategien der öffentlichen Präsentation von eigenen Schreibprozessen stehen im Zentrum des vorliegenden Beitrags.

Im Jahr 1926 veröffentlichte Majakovskij seine programmatische Schrift *Kak delat' stichi? (Wie macht man Verse?)*, die als Höhepunkt seiner Publizistik gilt. Wie wichtig dieser Aufsatz für den Autor war, zeigt allein die Tatsache, dass Majakovskij ihn mehrmals publizierte: vollständig und in Auszügen; in Zeitungen, Zeitschriften und auch als Broschüre.¹ In diesem kleinen Lehrbuch der proletarischen Dichtkunst betont Majakovskij die Unabdingbarkeit eines Notizbuchs für sich selbst und für den Autor im Allgemeinen: „Эта ‚записная книжка‘ – одно из главных условий для делания *настоящей* вещи. Об этой книжке пишут обычно только после писательской смерти, [...] но для писателя эта книга – всё.“² (Majakovskij 1959, 91) In Punkt fünf der zwölf manifestartigen Schlussthesen heißt es: „Хорошая записная книжка и умение обращаться с нею важнее умения писать без ошибок подошшими размерами.“³ (116)

1 Vgl. die bibliographischen Angaben in den Kommentaren (Majakovskij 1959, 561).

2 „Diese Art ‚Notizbuch‘ stellt eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Schaffung einer *wahrhaft* gekonnten Sache dar. Von diesem ‚Notizbuch‘ wird meist erst Notiz genommen, wenn der Autor bereits das Zeitliche gesegnet hat [...]; doch für den Schriftsteller ist dies Büchlein das Einundalles.“ (Majakovski 1973, 177 f.) (Sofern nicht anders gekennzeichnet, entstammen die Hervorhebungen hier wie im Folgenden dem Original.)

3 „Ein gutes Notizbuch nebst der Befähigung, damit umzugehen, hat höheren Wert als die

Majakovskij erklärt in diesem Aufsatz anhand detaillierter Beispiele nicht nur seine eigene Schreibweise zum Vorbild neuartiger Poetik für junge Autoren, sondern vermittelt zugleich sein auktoriales Selbstbild als Textproduzent der breiten Leserschaft. Das Motiv des Notizbuchschreibens akzentuiert Majakovskij zwei Jahre später auch im Gedicht *Pis'mo tovarišču Kostrovu iz Pariža o suščnosti ljubvi* (1928; *Brief aus Paris an den Genossen Kostrov über das Wesen der Liebe*). Hier entwirft er erneut seine eigene Schreibszene,⁴ wenn auch nur als Porträt des lyrischen Ichs:

Подымает площадь шум,
экипажи движутся,
я хожу,
стишки пишу
в записную книжицу.⁵ (Majakovskij 1958, 384)

Die Ausgangsfrage dieses Beitrags ist daher, warum das Notizbuch für Majakovskijs Selbstpositionierung als Schreibender in den 1920er Jahren ausschlaggebend wurde. Er war in der Tat ein leidenschaftlicher Anhänger von Notizbüchern, von denen dreiundsiebzig in seinem Archiv erhalten sind. Erstaunlicherweise stammt aber das früheste Notizbuch von Majakovskij erst aus dem Jahr 1917. Die Frage, ob er bereits vor der Oktoberrevolution Notizbücher verfasst hat, und/oder ob diese verschollen sind, muss hier offen bleiben. Auf jeden Fall ist eine solche Datierung höchst symbolisch, weil das Jahr 1917 als Wendepunkt zwischen zwei Schaffensphasen von Majakovskij gilt.⁶ Nach 1917 beginnt Majakovskij sein Ich als proletarischer Dichter im Dienste des Staats zu konstruieren. Auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung proklamiert der Aufsatz *Wie*

Kunstfertigkeit, fehlerfrei in toten Versmaßen zu schreiben.“ (206)

4 Der von Rüdiger Campe eingeführte Begriff „Schreibszene“ bezeichnet „ein nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“ beim literarischen Schreiben (Campe 1991, 760).

5 „Hebt der Stadtplatz sein Gebraus, // drin die Droschken treiben, // zieh ich / mein Notizbuch raus, // Verse / im Gehen / zu schreiben.“ (Majakowski 1966, 321) Wörtlich übersetzt lautet die letzte Zeile: „ich gehe [hin und her], schreibe Verse ins Notizbuch.“

6 Vgl. das Kapitel *Rannij i pozdnij* (*Der Frühe und der Späte*) bei Benedikt Sarnov (Sarnov 2012, 19–21). Sarnov zitiert die zugespitzten Meinungen über Majakovskijs unterschiedliche Persönlichkeiten vor und nach der Revolution und zeigt dann die augenfälligen Parallelen zwischen einigen seiner frühen und späten Werke. Man kann jedoch zwischen zwei Schaffensphasen unterscheiden, ohne eine dichterische Identität in Majakovskijs Gesamtwerk zu leugnen.

macht man Verse? die Erfüllung des sozialen Auftrags als erstes Ziel der Literatur. Der Schreibprozess wird dabei als handwerklicher Produktionsvorgang definiert, das Notizbuchschreiben als Sammeln von Werkstücken stellt dabei ein wichtiges Element dar.

Der lebenskünstlerische Aspekt des Notizbuchs

Die Auffassung, dass die Literatur eine Art Industrie bilde, wurde von der Gruppe LEF (Linke Kunstfront), an deren Spitze Majakovskij stand, in Anlehnung an die russischen Konstruktivisten entwickelt, deren programmatische Broschüre *Gosplan literary* (1925; *Der Staatsplan der Literatur*) nur ein Jahr vor *Wie macht man Verse?* erschien. Jedoch dringt bei Majakovskij mit dem Motiv des Notizbuchs eine konkrete Schreibtechnik in diese vorgegebene Argumentation ein, weil seine realen Notizbücher den in *Wie macht man Verse?* beschriebenen Arbeitsprinzipien wesentlich entsprechen. In den Notizen lassen sich zwei Stufen des dichterischen Prozesses verfolgen: Majakovskij sammelt einzelne Zeilen und Reime als Bausteine für seine Strophen und entwirft einzelne Strophen als Bauteile für zukünftige Gedichte.⁷ Dadurch wird eine These aus *Wie macht man Verse?* nachgewiesen: „Только присутствие тщательно обдуманных заготовок дает мне возможность поспевать с вещью, так как норма моей выработки при настоящей работе это – 8–10 строк в день.“⁸ (Majakovskij 1959, 91) Aus dieser Selbstbeobachtung heraus entsteht ein allgemeiner normativer Hinweis: „Хорошую поэтическую вещь можно сделать к сроку, только имея большой запас предварительных поэтических заготовок.“⁹ (89)

In Majakovskijs äußerlich chaotischen¹⁰ Notizbüchern zeigt sich ein starkes Interesse am Entwurf als Organisationsprinzip. Im Vergleich

7 Varvara Arutčeva hat viele wertvolle Beobachtungen über Majakovskijs Arbeitsweise gesammelt und bezeichnet den Aufsatz *Wie macht man Verse?* als „den zuverlässigsten Reiseführer durch seine Notizbücher“ („самый верный и надежный путеводитель по записным книжкам“; Arutčeva 1958, 331).

8 „Lediglich mein Vorrat an geflissentlich durchdachten Halbprodukten gibt mir die Möglichkeit, fristgerecht mit einer lyrischen Sache fertig zu werden; denn das Normalquantum meiner Tagesleistung bei ernsthafter Arbeitsmühe übersteigt nicht acht bis zehn Verszeilen.“ (Majakowski 1973, 178)

9 „Ein gutes poetisches Erzeugnis kann man zum gewünschten Zeitpunkt nur unter der Voraussetzung fertigstellen, dass man über einen zureichenden Vorrat an halbfertigen Ansatzarbeiten verfügt.“ (175)

10 Der freie Umgang mit dem Aufzeichnungsmedium sowie die möglichen Schreibumstände (unterwegs, in Eile u. Ä.) verursachen viele flüchtig hingeworfene Zeilen, die Änderung der Schreibrichtung und der Schriftgröße, einige Mischungen aus privaten und literarischen Einträgen, die Entstehung von Zeichnungen und Kritzeleien etc.

zu den Notizen anderer Autoren findet man hier selten Gedanken oder private Einträge (außer Telefonnummern, Adressen und Rechnungen), sodass die literarische Arbeit überwiegt.

Die wenigen privaten Notizen werden in erster Linie mit den Namen von zwei Geliebten Majakovskijs, Lilja Brik und Veronika Polonskaja, verbunden, wobei eine auf den ersten Blick persönliche Notiz aus dem Jahr 1929 einen bemerkenswerten literarischen Kontext verbirgt. Im Notizbuch 67 gibt es einen kurzen Eintrag von Veronika („Nora“) Polonskaja: „Звоните мне чаще. Нора!!!!“¹¹ (Majakovskij 1929, 22) Einen möglichen Ursprung dieser Notiz kann man in Polonskajas Memoiren (1938) entdecken, die erst 1987 veröffentlicht wurden. Sie erinnert sich an die Zeit, als Majakovskij an dem Theaterstück *Banja* (*Das Schwitzbad*) arbeitete:

В это время у него не спорилась работа, писал мало, работал он тогда над ‚Баней‘. Владимир Владимирович даже просил меня задавать ему уроки, чтобы ему легко было писать [...]. Обычно я отмечала несколько листов в его записной книжке, а в конце расписывалась или ставила какой-нибудь значок, до этого места он должен был сдать урок.¹² (Polonskaja 1987, 164 f.)

Diese Episode bildet einen glaubwürdigen Kommentar zum Notizbucheintrag: Im Jahre 1929 schrieb Majakovskij in der Tat am *Schwitzbad*, wobei es einen Entwurf zu diesem Theaterstück auf Seite 18 desselben Notizbuchs gibt. Polonskajas Eintrag auf Seite 22 markierte wahrscheinlich die Stelle, bis zu der Majakovskij laut seinem Plan die leeren Notizbuchseiten mit Entwürfen füllen musste. Dennoch befinden sich auf den Seiten 19–22 keine Entwürfe, sondern nur Alltägliches: Wahrscheinlich konnte sich Majakovskij die Erfüllung des Plans damals nicht leisten. Die „Hausaufgabe“ aus Polonskajas Memoiren korreliert in diesem Arbeitskontext mit dem wirtschaftlichen sozialistischen Plan und entspricht dem von Majakovskij proklamierten Konzept der Produktionskunst als Industriezweig.

11 „Rufen Sie mich häufiger an. Nora!!!!“ (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, S. E.)

12 „In dieser Zeit ging ihm die Arbeit nicht von der Hand, er schrieb wenig, er arbeitete damals am ‚Schwitzbad‘. Vladimir Vladimirovič bat mich sogar, ihm Aufgaben zu geben, damit er leichter schreiben könne [...]. Normalerweise markierte ich mit einer Unterschrift oder mit einem anderen Zeichen eine Stelle nach einigen leeren Blättern in seinem Notizbuch. Es war seine Hausaufgabe, bis zu dieser Stelle zu schreiben.“

Diese Übereinstimmung zwischen dem auktorialen Selbstbild in Majakovskijs Werk und seiner realen Arbeitsweise in den Notizbüchern fällt unter die Kategorie der Lebenskunst als absichtlicher Gestaltung des eigenen Lebens.¹³ Schamma Schahadat hat ein Forschungsmodell eingeführt, das eine „theurgische“, eine „theatralische“ und eine „anti-theatralische bzw. authentische“ Lebenskunst unterscheidet (Schahadat 1998, 16). In Bezug auf Majakovskij sind die entgegengesetzten Varianten „theatralisch“ und „anti-theatralisch“ besonders relevant.

Laut Schahadat war die theatralische Lebenskunst als Trennung zwischen Ich und Rolle in der postsymbolistischen Avantgarde von besonderer Bedeutung, wobei sie als Beispiele Majakovskij, Esenin, Charms nennt (vgl. 21). Die anti-theatralische Lebenskunst (oder „Lebensbauen“) setzt sie unter anderem mit der sozrealistischen Poetik in Verbindung, die eine Prägung „des neuen Menschen“ anvisierte (ebd.). Während sich Majakovskij in seiner frühen Schaffensphase theatralisch positionierte,¹⁴ weist sein Umgang mit den Notizbüchern nach 1917 auf eine authentische Lebenskunst hin. Die Oktoberrevolution markiert sowohl das Datum von Majakovskijs erstem Notizbuch, als auch den Punkt seiner Hinwendung zur Literatur des sozialen Auftrags. Letzteren rückt er neben dem Notizbuchschreiben ins Zentrum des Aufsatzes *Wie macht man Verse?* Bemerkenswert ist, dass Majakovskij in diesem Schlüsselaufsatz auch die *theatralische* Selbstinszenierung von Sergej Esenin ironisiert: „Он мне показался опереточным, бутафорским.“¹⁵ (Majakovskij 1959, 93) Sich selbst positioniert Majakovskij dabei in bewusster Ablehnung der eigenen theatralischen Vergangenheit: „человек, уже в свое время относивший и отставивший желтую кофту.“¹⁶ (ebd.)

Dieses lebenskünstlerische Bewusstsein lässt sich bei Majakovskij mit den theoretischen Konzepten in Verbindung setzen, die in den 1920er

13 Michel Foucault hat die „Künste der Existenz“ als „gewusste und gewollte Praktiken“ definiert, „mit denen sich die Menschen nicht nur die Regeln ihres Verhaltens festlegen, sondern sich selber zu transformieren, sich in ihrem besonderen Sein zu modifizieren und aus ihrem Leben ein Werk zu machen suchen, das gewisse ästhetische Werte trägt und gewissen Stilkriterien entspricht.“ (Foucault 1993, 18)

14 Unter seinen Schriften ist etwa der Aufsatz *O raznych Majakovskich* (1913; *Über verschiedene Majakowskis*) symptomatisch, der den Lesern seine unterschiedliche Selbstrollen vermittelt: „Я – нахал“, „Я – циник“, „Я – извозчик“, „Я – рекламист“ (Majakovskij 1955, 344) – „Ich bin ein Frechling“, „Ich bin ein Zyniker“, „Ich bin ein Fuhrmann“, „Ich bin ein Reklamesüchtiger“ (Majakowski 1973, 43).

15 „Er kam mir vor wie eine outrierte Operettenfigur, theatralisch-künstlich.“ (Majakowski 1973, 180)

16 „[E]iner, der seine gelbe Futuristenjacke längst abgetragen und ad acta gelegt hatte.“ (181)

Jahren in seinem literarischen Kreis, vor allem in der Gruppe LEF, gängig waren. So etwa das Manifest der authentischen Lebenskunst *Literatura žiznestroenija* (*Die Literatur des Lebensbauens*), das vom LEF-Mitglied Nikolaj Čužak verfasst und in einem LEF-Band 1929 publiziert wurde. Darin fordert Čužak von der Literatur „Lebensbauen“: das absichtliche Bauen des neuen gesellschaftlichen Lebens und die (Selbst-)Erziehung des neuen Menschen. Die Metapher des Bauens hat genauso wie die Produktionskunst einen konstruktivistischen Ursprung. Laut Hans Günther entwickelte sich dieses Konzept bei Čužak in drei Phasen, wobei der Begriff „Lebensbauen“ bereits in der zweiten Phase (ab 1923) verwendet wurde (Günther 1986, 41). Das Konzept des Lebensbauens konnte also von Majakovskij noch vor der Arbeit am Aufsatz *Wie macht man Verse?* rezipiert werden.

In diesem lebenskünstlerischen Kontext kann man zu einigen Gedichten übergehen, die ebenfalls zum Schaffen des literarischen Selbstbilds von Majakovskij beitragen. 1926 erschien nicht nur der Aufsatz *Wie macht man Verse?*, sondern auch das programmatische Gedicht *Razgovor s fininspektorom o suščnosti poezii* (*Gespräch mit dem Steuerinspektor über die Dichtkunst*), in dem dasselbe Autorkonzept erklärt wird: „Труд мой / любому / труду / родствен. // Взгляните [...], // какие / издержки / в моем производстве // и сколько тратится / на материал.“¹⁷ (Majakovskij 1957, 119 f.) In diesem Gedicht findet man auch eine pessimistisch klingende Stelle: „Машину / души / с годами изнашиваешь. // Говорят: / – в архив, / исписался, / пора!“¹⁸ (123 f.) So dringt das Krisenbewusstsein in das positive Selbstbild ein, was sich in Verbindung mit dem biographischen Kontext aus Polonskajas Memoiren bringen lässt.

Es ist daher plausibel, dass die strenge Selbstorganisation im Notizbuch, d. h. die Arbeit an seinem auktorialen Selbst, für Majakovskij auch als Mittel gegen die schöpferische Krise wirken sollte. In *Wie macht man Verse?* behauptet er, dass „angehende Lyriker“ normalerweise keine Notizbücher anlegen, weil ihnen „die Praxis, die Erfahrung“ fehle. Deswegen „geraten ihnen vollendet *ausgeprägte* Verse selten.“¹⁹

17 „Meine Arbeit / ist jeglicher / Arbeit / vergleichbar: // hier – bitte: / mein Aufwand, / die Auslageposten; // [...] // hier sehen Sie Verluste / hier Rohstoffkosten.“ (Majakowski 1966, 222 f.)

18 „Doch abgenützt wird auch / das Werkzeug / der Seele; // Bald heißt: / ins Archiv! / verausgabt! / aus!“ (227)

19 „У начинающих поэтов эта книжка [das Notizbuch; S. E.], естественно, отсутствует, отсутствует практика и опыт. *Сделанные* строки редки [...]“ (Majakovskij 1959, 91)

(Majakowski 1973, 178) Diese Passage erweckt den Eindruck, als wolle Majakovskij nicht nur den Leser, sondern auch sich selbst davon überzeugen, dass die frühen Werke allgemein schwächer seien, als die späten. Die späte Schaffensphase von Majakovskij ist jedoch neben politischem Engagement auch durch einige ästhetische Misserfolge gekennzeichnet (vgl. Sarnov 2012, 19–21). Sein literarisches Selbstbild treibt er in einem imaginierten Gespräch mit Alexander Puškin in dem Gedicht *Jubilejnoe* (1924; *Jubiläumsverse*) bis zur Aberkennung des eigenen Dichterstatus:

Хорошо у нас
в Стране советов.
Можно жить,
работать можно дружно.
Только вот
поэтов,
к сожалению, нету –
впрочем, может,
это и не нужно.²⁰ (Majakovskij 1957, 55)

Aus diesem Gedicht lässt sich schließen, dass das lyrische Ich auch sich selbst nicht zu den Dichtern zählt. Wenn die Arbeitsdisziplin und das gewissenhafte Sammeln des Produktionsstoffes in den Notizbüchern Teil des Lebensbauens eines industriellen Literaturproduzenten waren und zugleich gegen die auktoriale Krise gerichtet wurden, ist es plausibel, dass Majakovskij die Notizbücher vor 1917 zumindest nicht so hoch schätzte und deswegen nicht sorgfältig aufbewahrte.

Dialog mit Majakovskij: Das Notizbuch im auktorialen Selbstbild von Osip Mandel'stam und Andrej Platonov

Der auktoriale Entwurf des Schriftstellers in Notizbüchern war in den 1920er und 1930er Jahren nicht nur für Majakovskij typisch. Das Notizbuch hat sich als Prüfstein des literarischen Selbstkonzepts auch für Osip Mandel'stam und Andrej Platonov etabliert.

Eine programmatische Stelle, in der Notizbücher erwähnt werden, findet sich im Aufsatz *Četvĕrtaja prosa* (1929–1930; *Vierte Prosa*) von

20 „Schön ists bei uns, / in unsren Sowjetlanden: // Man lebt nicht schlecht, / ist in Gemeinschaft tätig. // Nur Dichter, / sehen Sie, / sind leider nicht vorhanden; // indes – vielleicht / sind sie auch gar nicht nötig.“ (Majakowski 1966, 107)

Osip Mandel'stam. Wie bei Majakovskij ist das eine literarisch-auktoriale Selbstpositionierung: „У меня нет рукописей, нет записных книжек, архивов. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. Я один в России работаю с голоса [...]. Какой я к черту писатель!“²¹ (Mandel'stam 1994, 171) In der Forschung wurde bereits darauf hingewiesen, dass Mandel'stam in diesem Aufsatz auf Majakovskijs *Wie macht man Verse?* Bezug nimmt (vgl. Lekmanov 2000, 221 f.), aber das polemische Motiv des Notizbuchs wurde übersehen. Einerseits ist diese Stelle ein Teil von Mandel'stams werkübergreifender Konstruktion seines Selbstbilds als Textproduzent, das Archive und den üblichen Schreibprozesses am Schreibtisch ablehnt.²² Andererseits handelt es sich in der *Vierten Prosa* um eine zugespitzt-polemische Rebellion gegen das Schriftstellertum. Die Ironie des Schicksals besteht darin, dass Mandel'stam, der früher in der Tat keine Notizbücher hatte, 1931 während seiner Reise nach Armenien begann, Notizen auf einzelnen Blättern (vermutlich aus einem Notizbuch²³) zu machen. Während sein literarisches Verhältnis zu Majakovskij ambivalent war und sich im Laufe der Zeit veränderte, wendete er sich nach Majakovskijs Tod gerade in seinen Notizblättern gegen dessen Kritiker: „Критики Маяковского имеют к нему такое же отношение, как старуха, лечившая эллинов от паховой грыжи, к Гераклу ...“²⁴ (Mandel'stam 1994, 381)

Als Pendant zu dieser „Notizbuch“-Polemik lässt sich ein Vergleich zwischen *Wie macht man Verse?* (vollständig publiziert im Juni 1926) und Andrej Platonovs Aufsatz *Fabrika literatury* (*Die Literaturfabrik*, geschrieben im Sommer 1926, publiziert 1927) ziehen. Es ist in der Forschung umstritten, bis zu welchem Grad Platonovs Schrift ernsthaft oder parodistisch konzipiert wurde (vgl. Langerak 1995, 86 f.), wobei sein Modell der kollektiven Arbeit an einem Werk ironisch zugespitzt gelesen werden kann. Es steht jedoch fest, dass zumindest Motive des „Halbfabrikats“ und des Notizbuchs eine bedeutende auktoriale Selbstcharakte-

21 „Ich habe keine Manuskripte, keine Notizbücher, keine Archive. Ich habe keine Handschrift, weil ich niemals schreibe. Ganz allein in Russland arbeite ich nach meiner Stimme [...]. Was zum Teufel bin ich für ein Schriftsteller!“ (Mandel'stam 1991, 258)

22 Vgl. etwa den Hinweis, „Handschriften zu vernichten“ in *Egipetskaja Marka* (*Die ägyptische Briefmarke*), das Diktieren statt des Schreibens, die negativen Konnotationen des Schreibtisches und des Schreibpapiers in seiner Lyrik (Kalmykova 2008, 437; 442 f.).

23 Vgl. den Kommentar in Mandel'stam 1994, 458 f. Irina Semenko behauptete in diesem Zusammenhang, dass die „fragmentarische Notiz“ eine „Grundlage der Prosa von Mandel'stam sei“ (ebd.).

24 „Die Kritiker Majakovskijs verhalten sich zu ihm wie die Alte, die den Hellenen die Leistenbrüche kurierte, zu Herakles ...“ (Mandel'stam 1994, 71)

ristik liefern. Der geschilderte Umgang mit dem Notizbuch hat Ähnlichkeit zu dem Umgang von Majakovskij, jedoch mit dem Unterschied, dass Platonovs „Lederheft“ als Speicher nicht nur für Einfälle und Entwürfe, sondern in erster Linie für Lebensbeobachtungen und Exzerpte diente:

В эту тетрадь я неукоснительно вношу и наклеиваю все меня заинтересовавшее, все, что может послужить полуфабрикатом для литературных работ, как то: вырезки из газет, отдельные фразы оттуда же, вырезки из много- и малочитаемых книг, [...] переношу в тетрадь редкие живые диалоги, откуда и какие попало, записываю собственные мысли, темы и очерки [...].²⁵ (Platonov 2011, 50)

Da Platonov ab 1921 viele Notizbücher hinterlassen hat, handelt es sich um ein reales Element des Schreibprozesses,²⁶ das aber in Anlehnung an das theoretische Programm der Gruppe LEF konzeptualisiert wird. 1924 publizierte Platonov in der Zeitschrift *Okťabr' mysli* (*Oktober des Gedankens*) eine wohlwollende Rezension der ersten Hefte der Zeitschrift *LEF* (eine Plattform der gleichnamigen Gruppe), wobei er Nikolaj Čužaks Aufsatz *Pod znakom žiznestroenija* (*Unter dem Zeichen des Lebensbauens*) viel Bedeutung beimaß. Nina Malygina findet in Platonovs *Literaturfabrik* sogar einen intertextuellen Verweis auf Majakovskijs programmatisches Gedicht *Gespräch mit dem Steuerinspektor*[...], wobei sie ein allgemeines Interesse Platonovs an Majakovskij feststellt (Malygina 2004, 196). Es ist daher plausibel, dass Platonovs Notizbuch-Thematisierung in einem Dialog mit Majakovskij entstand, während sich sein reales Notizbuchschreiben auf eine längere Tradition stützt.²⁷

Das Notizbuch wird in den 1920er Jahren nicht nur zu einem Schlüsselmotiv beim auktorialen Lebensbauen bzw. bei der Selbstrepräsentation, sondern kennzeichnet auch die wachsende literarische Relevanz der materiellen Komponente von Schreibszenen.

25 „In dieses Heft pflege ich alles einzutragen und aufzukleben, was mein Interesse erweckt hat, alles, was als Halbfabrikat für die literarischen Werke dienen kann, und zwar: Zeitungsausschnitte, einzelne Phrasen daraus, Ausschnitte aus den viel und wenig gelesenen Büchern [...]. Ich übertrage ins Heft seltene lebhaft Dialoge, egal welche und woraus; ich schreibe meine eigenen Gedanken, Themen und Skizzen auf [...]“

26 Dennoch stimmt diese Darstellung nicht in allen Details mit dem „Original“ überein: Platonov hatte beispielsweise keine Hefte aus Leder.

27 Als Vorbild werden in der *Literaturfabrik* etwa Anton Čechovs Notizbücher genannt.

Während Platonov ein „Lederheft“ mit Notizen thematisiert, weist Majakovskij auf eine Reihe von Instrumenten und materiellen Umständen hin, die neben dem Notizbuch einen Schreibprozess ermöglichen: „Перо, карандаш, пишущая машинка, [...] организованный стол, зонтик для писания под дождем, жилплощадь определенного количества шагов, которые нужно делать для работы, [...] и даже трубка и папиросы.“²⁸ (Majakovskij 1959, 87) Auch Mandel'stam betont trotz seiner Ablehnung der Handschriften, dass er viele bunte Bleistifte hat und sie mit einem Rasierer der Marke Gillette zuspitzt (Mandel'stam 1994, 171).

Der theoretische Hintergrund des Notizbuchdiskurses

Neben dem Konzept der Produktionskunst hat der hier skizzierte Notizbuchdiskurs einen weiteren literaturtheoretischen Hintergrund. In *Wie macht man Verse?* verwendet Majakovskij zweimal den Begriff „literarisches Faktum“ in Bezug auf den Selbstmord von Sergej Esenin: „После этих строк [Esenins Todesgedicht; S. E.] смерть Есенина стала литературным фактом.“; „Серёжа‘ [der Kosenamenname von Esenin; S. E.] как литературный факт – не существует. Есть поэт – Сергей Есенин.“²⁹ (Majakovskij 1959, 96) Diese Stellungnahme zu Esenin entspricht dem modernen Autorkonzept als „kulturelle Projektion“ im Spannungsfeld zwischen einem „aktuellen“ und „überlieferten“ Autor, wobei ein Name „zu einem kulturellen Zeichen“ wird (Städtke 1998, IX). Die Aktualität der Autorproblematik in den 1920er und 1930er Jahren veranschaulicht etwa ein intertextueller Verweis auf Majakovskijs „Serëža“-Aussage in Mandel'stams *Vierter Prosa*: Ein Literaturwissenschaftler wacht „in einem Spezialmuseum über den Strick, mit dem sich Serjoscha Jessenin erhängt hat“ (Mandel'stam 1991, 261).

Der von Majakovskij verwendete Begriff „literarisches Faktum“ stammt aus Jurij Tynjanovs gleichnamigen Aufsatz, der 1924 in der Zeitschrift *LEF* veröffentlicht wurde. Tynjanov bezeichnete damit nicht nur die zur Literatur gezählten Texte, sondern auch Attribute einer „literarischen Persönlichkeit“, d. h. einer literarisch überlieferten Autorfigur. Als Beispiel eines literarischen Faktums führt er den fiktiven Autornamen

28 „Federhalter, Bleistift, Schreibmaschine [...] ein wohlgeordneter Tisch, ein Schirm, um im Regen schreiben zu können, eine Wohnfläche, die erlaubt, beim Nachdenken auf und ab zu gehen, [...] nicht zu vergessen Tabakpfeife und Zigaretten.“ (Majakowski 1973, 173)

29 „Nach diesen Versen war Jessenins Tod zu einer Tatsache der Literatur [wörtlich: zu einem literarischen Faktum – S. E.] geworden.“; „Serjoscha‘ hat als literarisches Faktum keinen Bestand. Es existiert der Dichter Sergej Jessenin.“ (Majakowski 1973, 183 f.)

Koz'ma Prutkov an. Ein weiterer möglicher Bezugspunkt ist der Aufsatz *Literatura i biografija* (1923; *Literatur und Biographie*), in dem Boris Tomaševskij den Begriff „literarische Biographie“ einführt. Majakovskijs auktoriales Konzept war also in der formalistischen Theoriebildung verwurzelt, wobei seine eigenen Notizbücher durch die Thematisierung in *Wie macht man Verse?* zum literarischen Faktum wurden.

Es ist bemerkenswert, dass Jurij Tynjanov im Nachruf auf Majakovskij dessen Werk als Produkt eines Willens bezeichnet:

Маяковский не был новым зрением, но был новой волей. [...] В некоторых его вещах и в особенности в последней поэме видно, что он и сам сознательно смотрел со стороны на свою трудную работу. [...] Волевая сознательность была не только в его стиховой работе, она была в самом строе его поэзии, в его строках, которые были единицами скорее мускульной воли, чем речи [...].³⁰ (Tynjanov 1977, 196)

Diese „Bewusstheit des Wollens“ kann als eine Metapher des absichtlichen auktorialen Lebensbauens, der Bildung einer eigenen „literarischen Persönlichkeit“ gefasst werden. Majakovskijs Lebensbauen war besonders erfolgreich und hinterließ vielerlei Spuren im kulturellen Gedächtnis. Eine dieser Spuren ist etwa das berühmte Majakovskij-Denkmal auf dem Triumfal'naja Platz im Zentrum von Moskau (1958; Bildhauer Alexandr Kibal'nikov), das den Dichter mit einem *Notizbuch* in der Hand darstellt.

Literaturverzeichnis

Arutčeva, Varvara A.: Zapisnye knižki Majakovskogo. In: Novoe o Majakovskom (Literaturnoe nasledstvo, Bd. 65). Hg. von Viktor V. Vinogradov et al. Moskva 1958, S. 325–396.

Campe, Rüdiger: Die Schreibszene, Schreiben. In: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/M. 1991, S. 759–772.

Foucault, Michel: Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2. Frankfurt/M. 1993.

30 „Majakovskij war nicht neues Sehen, er war neuer Wille. [...] In manchen seiner Sachen, besonders in seinem letzten Poem, wird deutlich, dass auch er selber seine Arbeit bewusst aus der Distanz besah. [...] Die Bewusstheit des Wollens bestimmte nicht nur seine Arbeit am Vers, sie schuf die Struktur seiner Poesie, seiner Zeilen, die eher Einheiten eines muskulären Willens als der Rede waren [...].“ (Tynjanow 1987, 441)

- Günther, Hans: Žisnestroenie. In: Russian Literature 20 (1986), S. 41–48.
- Kalmykova, Vera V.: Konceptualizacija avtorskoj ličnosti v tvorčestve O.Ė. Mandel'stama. In: Sochrani moju reč'. Vyp. 4.2. Hg. von Ioanna B. Delektorskaja et al. Moskva 2008, S. 435–450.
- Langerak, Tomas: Andrej Platonov. Materialy dlja biografii 1899–1929 gg. Amsterdam 1995.
- Lekmanov, Oleg A.: Mandel'stam i Majakovskij: vzaimnye ocenki, pereklički, èpoha ... In: Sochrani moju reč'. Vyp. 3.1. Hg. von Oleg A. Lekmanov et al. Moskva 2000, S. 215–228.
- Majakovskij, Vladimir V.: Zapisnaja knižka 67 (1929). Handschriftenabteilung des Staatlichen Vladimir Majakovskij-Museums in Moskau.
- Majakovskij, Vladimir V.: Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach. Moskva. Bd. I (1955), Bd. VII (1957), Bd. IX (1958), Bd. XII (1959).
- [Majakovskij] Majakowski, Wladimir: Werke in fünf Bänden, Bd. I. Berlin 1966. Bd. V. Berlin 1973.
- Malygina, Nina M.: „... ponjat' missiju poëta“: Platonov o Majakovskom. In: Tvorčestvo Andreja Platonova: Issledovanija i materialy. Kn. 3. Hg. von Elena I. Kolesnikova. Sankt-Peterburg 2004, S. 194–204.
- Mandel'stam, Osip: Sobranie sočinenij v četyrëch tomach, Bd. III. Moskva 1994.
- [Mandel'stam] Mandelstam, Ossip: Das Rauschen der Zeit. Die ägyptische Briefmarke. Vierte Prosa. Zürich 1991.
- [Mandel'stam] Mandelstam, Ossip: Armenien, Armenien! Zürich 1994.
- Platonov, Andrej: Fabrika literatury: Literaturnaja kritika, publicistika. Moskva 2011.
- Polonskaja, Veronika V.: Vospominanija o V. V. Majakovskom. In: Voprosy literatury 5 (1987), S. 144–198.
- Sarnov, Benedikt M.: Putevoditel' po Majakovskomu. Moskva 2012.
- Schahadat, Schamma: Das Leben zur Kunst machen: Theoretische Überlegungen zur Lebenskunst. In: Lebenskunst – Kunstleben: Žisnetvorčestvo v russkoj kul'ture XVIII–XX vv. Hg. von Schamma Schahadat. München 1998, S. 15–47.
- Städtke, Klaus: Einleitung. In: Welt hinter dem Spiegel: Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre. Hg. von Klaus Städtke. Berlin 1998, S. VII–XX.
- Tynjanov, Jurij N.: Poëtika. Istorija literatury. Kino. Moskva 1977.
- [Tynjanov] Tynjanow, Juri: Über Majakowski. In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Hg. von Fritz Mierau. Leipzig 1987, S. 441.

Zur Autorin

Svetlana Efimova, 2007 bis 2013 Studium der Slavistik und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Moskau (MGU) und Berlin (HU). Seit 2013 Doktorandin am Peter-Szondi-Institut der Freien Universität Berlin, 2013 bis 2016 Stipendiatin des DAAD.

— Anar Imanov —

Wissenschaft und Prophetie in der Dichtung der russischen Avantgarde rund um das budetljanische Gamma

*Я вам расскажу, что я из будущего чую,
Мои зачеловеческие сны.¹
(Chlebnikov 1986,170)*

Vergleichen wir die russische Avantgarde mit anderen literarischen Strömungen, so stellen wir fest, dass die Avantgarde sich besonders durch die Verschränkung des prophetischen, projektiven und zukunftsgerichteten Wortes mit der Verwissenschaftlichung oder Wissenschaftlichkeit auszeichnet. Die Forschungsfrage nach dieser Verschränkung in Texten der russischen Avantgarde ist unter anderem mit der Annahme verbunden, dass sich dahinter eine spezifische Kosmologie verbergen muss, ohne die die Avantgarde als Ganzes kaum zu begreifen ist. So ist die Avantgarde mehr als die Summe der originellen Verfahren; sie stellt vielmehr eine neue Sicht dar, die untrennbar mit dem allgemeinen Wandel der Wissenskoordinaten in der Moderne verbunden ist. Meine Forschungsfrage konzentriert sich vor allem auf diejenige Schnittstelle zwischen der sakralen und rationalen Ebene, die diese originelle Verschränkung überhaupt ermöglichen. Der Übergang von der klassischen Prophetie, die auch im Symbolismus deutlich ausgeprägt war, zu neuen Formen der prophetischen Dichtung, die es erlaubt, die Zukunft prognostizierbarer und erfassbarer zu konstituieren bzw. zu proklamieren, benötigt auch ein Verständnis der Wurzel oder des Ursprungs dieser neuen Denkweise. Suchen wir in der russischen Moderne nach Modellen einer ähnlich utopischen Denkweise, so landen wir schnell im XIX. Jahrhundert bei

1 „Ich erzähle euch, was ich aus der Zukunft spüre, / Meine übermenschlichen Träume.“
(Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, A. I.)

der visionären Philosophie Nikolaj Fëdorovs (1829–1903). Gerade bei Fëdorov finden wir die genannte Verschränkung vom projektiven und wissenschaftlich-technischen Denken wieder: Seine szientistische und gleichzeitig religiöse Sichtweise führte ihn zur radikalen Formulierung des Projekts einer „allumfassenden immanenten Selbsterlösung der Menschheit“ (Hagemeister 2003, 260). Einerseits stärkte Fëdorov damit die Bedeutung der Religion in der Zeit der Säkularisierung, andererseits gelang es ihm auf diese Weise, der steigenden Rolle der Wissenschaft einen metaphysischen Sinn zu verleihen. Nach meiner Hypothese beeinflusste das visionäre Konzept der kopernikanischen Kunst von Nikolaj Fëdorov die russische Avantgarde entscheidend.

Mit dem Vergleich von zwei Konzepten möchte ich folgende Fragestellungen verfolgen: In erster Linie bleibt, kulturhistorisch gesehen, die Frage nach den Beziehungen zwischen der visionären Philosophie Nikolaj Fëdorovs und der russischen Avantgarde immer noch nicht geklärt, obwohl sie von einigen großen Avantgarde-Forschern (Markov 1961, Langer 1990, Grigor'ev 2000, Hagemeister 2003 u. a.) aufgeworfen wurde. Auch die Frage nach den Quellen der Kosmologie in der russischen Avantgarde bleibt bis heute ein offenes Diskussionsfeld. Die Verschränkung von experimentellen Kunstmethoden, Wissenschaftlichkeit und utopischem Denken, die das „neue Sehen“ und die projektive Poetik der Avantgarde begründen und ermöglichen, bleibt ohne Hinterfragung der genetischen Entwicklung nicht vollständig. Der Vergleich beider Konzepte dient auch dazu, die Wurzeln des visionären Diskurses der Avantgarde aufzuspüren. Eine dritte Frage, die ich mit diesem Vergleich stellen möchte, ist die Frage nach dem Meta-Ziel der russischen Avantgarde. Welcher Bauplan steckt hinter dem visionären Bewusstsein ihrer Vertreter? Auf welches Konstrukt und welche Architektonik stützt sich das visionäre Denken der russischen Avantgarde? Auch die Verortung der Wissenschaft (gemeint sind vor allem Naturwissenschaften und die Mathematik) bzw. der Wissenschaftlichkeit in der Dichtung möchte ich im Rahmen dieses Vergleichs hinterfragen. Daher möchte ich zwei – aus wissenshistorischer Perspektive – esoterische Konzepte vergleichen und zeigen, wie das Konzept Fëdorovs den vielleicht wichtigsten Vertreter der russischen Avantgarde, Velimir Chlebnikov, beeinflusste.

Das Konzept der kopernikanischen Kunst von Fëdorov

In seinem undatierten Aufsatz *Kak mozet byt' razrešeno protivorečie meždju naukoju i iskusstvom?* (*Wie kann man den Widerspruch zwischen Wissenschaft und Kunst aufheben?*) stellte Nikolaj Fëdorov ein visio-

näres Projekt von der Entwicklung der Kunst dar. Fëdorov stellt zuerst Wissenschaft und Kunst einander gegenüber. Die zeitgenössische Kunst, die für Fëdorov vor allem von der Architektur (in der Form eines Tempels) verkörpert wird, stellt das scheinbare Weltgebäude (Weltbau) dar, wogegen die Naturwissenschaft (Astronomie) diese Sichtweise verneint und eine andere Welt Darstellung entwirft. Die künstlerische Weltsicht nennt er ptolemäisch, die naturwissenschaftliche – kopernikanisch. Die Kunst ist, nach Fëdorov, bis heute ptolemäisch geblieben, weil sie mit symbolischen Objekten operiert, die poetische Kraft besitzen. Die kopernikanische Weltsicht dagegen, ist tatsächlich nicht poetisch, sie wendet das künstlerische Schaffen nicht in einem metaphorischen Sinne, sondern in der Wirklichkeit an. Das ptolemäische System stellte den Menschen inmitten des Weltbildes dar, machte ihn jedoch zum passiven fatalistischen Zuschauer der göttlichen Kräfte. Das kopernikanische System dagegen, verwandelt den Menschen von einem schauenden zu einem tätigen Wesen. Fëdorov formuliert eine neue Kunstauffassung, indem er die Kunst aus einer symbolischen in eine wirkliche, d. h. nach naturwissenschaftlich geltenden Gesetzen, Dimension überträgt.

Das höchste utopische Ziel des kopernikanischen tätigen Künstlers ist die Auferweckung aller Menschen, die je gelebt haben sowie die Errichtung des Paradieses auf Erden resp. im ganzen Weltall. Dabei wird der Mensch als Instrument Gottes begriffen: Gerade durch den forschenden Mensch verwirklicht der christliche Gott sein Plan. Die Auferweckung aller Menschen ist auch höchstes ethisches Ziel. Außerdem verleiht es auch dem Wissen ein Ziel. Die Kunst wird durch dieses utopische Ziel verlebendigt und verwirklicht. Das Wissen wie auch der Glaube werden als Verwirklichung des Geträumten verstanden, als die Forderung der menschlichen Natur.

Wenn die Astronomie als naturwissenschaftliche Metadisziplin einen wissenschaftlichen Tempel darstellt, so wird der neue kopernikanische Künstler dort seinen Platz einnehmen und das Wissen mit seiner Kunst beweisen. Worin besteht aber diese Kunsttätigkeit nach Fëdorov? Die höchste Errungenschaft der ptolemäischen Kunst ist der Tempel, der die Verbindung der Lebenden mit den Toten, der Söhne mit den Vätern symbolisch verwirklicht. Der Tempel möchte Ebenbild der Wirklichkeit sein, wird jedoch nur zu ihrem Abbild. Fëdorov fragt, welche Kunst, welcher Tempel der kopernikanischen Kunst entsprechen soll, der nicht nur mit symbolischen Ebenbildern der Toten, sondern mit den Toten selbst bevölkert werden kann. Nach Fëdorov kann nur die Kunst die kopernikanische Hypothese, ihr System und ihr Wissen in eine zweifels-

freie, sinnlich-konkrete Wahrheit verwandeln. Das gelingt dann, wenn die Himmelsmechanik beherrscht und die Laufbahn der Himmelskörper reguliert werden können. Wenn die ptolemäische Kunst, also der Tempelbau, im Gegenzug zur Schwerkraft entsteht, so wird der kopernikanische Tempel in der Überwindung der Schwerkraft entstehen. Der unbewusste Gang der Himmelskörper soll nach Fëdorov mithilfe von Mechanik und Physik zum Bewussten gelenkt werden. Aus diesem Baumaterial soll ein neuer Tempel gebaut werden, ein *Tempel der Welten*: ohne Schwerkraft, ohne Stützen, in einem dynamischen und unbegrenzten Raum. Dieser Tempel ist nach Fëdorov die absolute Befreiung sowohl aus dem Zwang der Schwerkraft als auch aus dem fatalistischen Gang der Geschichte. Es ist offensichtlich, schreibt Fëdorov, dass der Riss zwischen dem Tempel, in dem alle Künste verbunden sind, und der Astronomie, die alle Naturwissenschaften verbindet, überwunden wird, was zur absoluten Einheit führen wird (vgl. Fëdorov 1995–2004, 235). Es wird nicht mehr ein künstlicher Tempel mit dem gemalten Himmel sein, sondern der Himmel selbst, der durch die denkende Menschheit geführt wird: „Это уже не искусственный храм, не изображение только небесного свода; это и не хоровод, подобие движению солнца: это само небо, само движение земли, управляемое мыслью и чувством стройного хора всего человеческого рода.“² (Ebd.) Der Tempel stellt das Ebenbild des Universums dar, zwar viel kleiner als sein Prototyp, jedoch in seiner Bedeutung viel wichtiger. Der Sinn des Tempels besteht darin, dass er das Projekt des Universums verkörpert, in dem alles das belebt wird, was in der Realität schon tot sei. Das symbolisch Belebte wird zum führenden Bewusstsein für die Lebenden. So wird zum Beispiel das Trauergebet zum Gottesdienst. Die kopernikanische Kunst dreht dieses Konzept also um: Sie lässt die toten Väter mithilfe der Wissenschaft auferwecken. Somit verbindet sich die Menschheit mit ihrem symbolischen Himmel, mit ihrem höheren Bewusstsein, sie identifiziert sich mit ihm und erreicht die Unsterblichkeit und Heiligkeit. Die Einheit der Geschichte und der Astronomie wird also nur durch die kopernikanische Kunst-Tätigkeit erreicht. So proklamiert Fëdorov in seinem utopischen Projekt des gemeinsamen Werks den totalen Sieg über Zeit und Raum (vgl. ebd.).

2 „Es ist kein künstlicher Tempel mehr, keine bloße Darstellung des Himmels; es ist auch kein Reigen, der dem Kreisen der Sonne ähnelt: es ist der Himmel selbst, die Bewegung der Erde selbst, die von dem Gedanken und Gefühl des harmonischen Chors der ganzen Menschheit gelenkt wird.“

Dieses Konzept hat Velimir Chlebnikov aufgegriffen und transformiert. Der Aufsatz von Fëdorov ist recht kurz, dort fehlen konkrete Beschreibungen darüber, wie die kopernikanische Kunst-Tätigkeit aussehen soll. Chlebnikov, der unter anderem Mathematik studierte, verwendete die Zahl als Baumaterial dieser kopernikanischen Kunst und erbaute, so die hier vertretene These, dem fëdorovschen Konzept folgend, seinen eigenen kopernikanischen Tempel. Genauso wie Fëdorov entwirft Chlebnikov ein außerordentliches Konzept, in welchem die Übereinstimmung zwischen Geschichte und Astronomie, zwischen Zeit und Raum scheinbar gefunden wird. Der Alleinheitsphilosophie folgend, entwirft Chlebnikov ein Gesamtbild, in dem alles verbunden zu sein scheint.

Wissenschaftlich-prophetisches Gamma Chlebnikovs

Der moderne *poeta doctus* Velimir Chlebnikov ist sowohl ein monistisch und naturwissenschaftlich denkender Künstler, der konzeptuelle Strategien erarbeitet, als auch ein wissenschaftlicher Prophet und spekulativer Prognostiker, der immer auf der Suche nach dem Schlüssel zu den Gesetzen der Zeit und des Schicksals ist. Die utopischen Visionen eines *Budetljanin* (etwa „Zukünftler“) und die metaphysische *Zukunftspoetik* verbinden sich im Werk Chlebnikovs mit dem „archaisierenden mythopoetischen Denken“ (Ivanov 1973, 4) und der wortschöpferischen philologischen Arbeit.

Der Text *Matematičeskoe ponimanie istorii. Gamma budetljanina* (*Das mathematische Verständnis der Geschichte. Gamma des Budetljanina*) ist der dritte und abschließende Teil des programmatischen Aufsatzes *Naša osnova* (*Unsere Grundlage*) von 1919 und stellt ein visionäres Konzept dar, in dem sich soziale, anthropologische und naturphilosophische Anschauungen Chlebnikovs im künstlerisch-musikalischen Bild des Gamma vereinigen.

Worin besteht das budetljanische Gamma? Wenn die Naturskala der Menschheit, ihr grundlegender Rhythmus, gemessen werden kann, so Chlebnikov, dann ist das nur mithilfe der Feststellung von besonderen Zeiträumen möglich. Chlebnikov stellt solche Zeiträume fest und zeigt ihre Korrelationen – mit dem Gedanken, mathematische Gesetzmäßigkeiten zu finden, mit denen Geschichtsrhythmen bestimmt werden können. Zunächst werden 317 Jahre festgelegt: „Если понимать всё человечество как струну, то более настойчивое изучение даёт время в 317 лет между двумя ударами струны.“³ (Chlebnikov 1986, 628).

3 „Wenn die ganze Menschheit als eine Saite zu verstehen ist, dann zeigt das tiefere Studium

Die Rhythmen entstehen also dadurch, dass ähnliche Ereignisse, die besonders wichtig für die Menschheit zu sein scheinen, in bestimmten Zeitabständen geschehen und somit mathematisch messbar sind. Dann werden zusätzliche Bindeglieder festgelegt: 317 Tage, vierundzwanzig Stunden, 237 Sekunden, ein Schritt des deutschen Infanteristen oder der Herzschlag einer Frau, die der Zahl 80 entsprechen. Durch die spekulative Kalkulation (durch Dividieren und Multiplizieren der Bindeglieder) werden alle Zahlen in einer zusammenhängenden Reihe verbunden: Wenn ein Infanterist 80 Schritte in der Minute macht, dann macht er an einem Tage 365×317 Schritte, d. h. ebenso viele Schritte wie in 317 Jahre Tage enthalten sind. Genauso verhält sich der Herzschlag zu Tagen und Jahren. Die Kette der Zeiten, die immer durch die Zahlen $365/317$ dividiert werden können, bilden die Achse: „Эта струна есть как бы ось звучащего искусства.“⁴ (Ebd.) Diese Reihe der verringerten Zahlen bzw. Zeiten ist das Gerüst des budetljanischen Gamma: „Один из путей – Гамма Будетлянина, одним концом волнующая небо, а другим скрывающаяся в ударах сердца.“⁵ (631) Chlebnikov nennt es die Einführung in die ‚große Klangkunst der Zukunft‘: „Эта гамма сковывает в один звукоряд войны, года, сутки, шаги, удары сердца, то есть вводит нас в великое звуковое искусство будущего.“⁶ (629) Der Dichter füllt das Gerüst zusätzlich mit Daten verschiedenster Arten aus, die durch das Verhältnis der festgelegten Intervalle miteinander korrelieren. Die Schwingungen verschiedenster Art werden dadurch rhythmisiert. Es sind Daten aus der Geologie – das Schwingen des Festlands; der Astronomie – die Bewegungen der Planeten des Sonnensystems; der Biologie – Herzschlagrhythmus von Mann und Frau sowie Schritte eines Infanteristen; der Anatomie – Zahl der Muskeln und Knochen sowie die Oberfläche eines Blutkörperchens; der Physik – am Beispiel der Schallwelle; der Historie – Daten der Weltgeschichte: Kriege und Revolutionen, Staatsgründungen und der Fall großer Reiche; sozial-gesellschaftliche und kulturelle – Geburtsdaten von berühmten Dichtern und Denkern. So entsteht eine auf Schwingungszyklen und Zahlgesetzmäßigkeiten basierende globale Korrelation zwischen allen möglichen Ereignissen, die sowohl individuelle Daten als auch Naturprozesse enthalten. Chlebnikovs

317 Jahre als eine Periode zwischen zwei Ausschlägen der Saite.“

4 „Diese Saite ist ähnlich wie die Achse der klingelnden Kunst.“

5 „Einer der Wege ist das Gamma des Budetljanin, das mit dem einen Ende den Himmel aufrührt und mit dem anderen sich in den Herzschlägen versteckt.“

6 „Dieses Gamma verschränkt in einem Tonleiter Kriege, Jahre, Tage, Schritte, Herzschläge, das heißt es führt uns in die große Klangkunst der Zukunft ein.“

Konstruktion zielt einerseits darauf, durch die mathematischen, astro- und historiometrischen Verhältnisse das Zusammenwirken der Ereignisse und Prozesse aus verschiedenen Systemen darzustellen, andererseits zeigt der Dichter damit eine Synchronisation der Schwingungen, eine allumfassende Rhythmisierung, die Raum und Zeit, Natur und Kultur in einem Bild verschränkt.

Dabei kann das Zusammenwirken auch energetisch interpretiert werden: Die Kategorie der Zeit deutet der Dichter als eine Art physikalische Substanz, die Lebensprozesse im ganzen Universum generiert. Jede Schwingung, jedes Pulsieren, sei es ein Ereignis oder ein einziger Herzschlag, ist eine Energieform oder Energiegröße, die zeitlich fixiert und aufgefasst wird. Durch die Auffindung des Rhythmus, der diese Größen verbindet, entstehen energetische Strukturen und Korrelationen. Und durch die Miteinbeziehung weiterer Gebiete verschmelzen sie in ein globales synergetisches System, in eine einzige Schwingung kosmischen Ausmaßes.

Das Hauptanliegen Chlebnikovs und der Kern seiner Theorie ist jedoch die prognostische Kraft, die im Gamma-Text und anderen späten Werken mithilfe von spekulativen mathematischen Berechnungen eingelöst wird. Durch die Aufdeckung oder Erfindung der Zeitgesetze, die eine bestimmte Rhythmisierung von Ereignissen sichtbar machen, wird ein Modell konstruiert, das Daten und Relationen aus der Vergangenheit in die Zukunft projiziert und diese vorhersagbar macht. Die Zukunft wird damit enträtselt. Dabei betont Chlebnikov, dass die Zeit sich in eine Art Raum verwandelt:

Когда будущее становится благодаря этим выкладкам прозрачным, теряется чувство времени, кажется, что стоишь неподвижно на палубе предвидения будущего. Чувство времени исчезает и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством.⁷ (Chlebnikov 1928–1933, Bd. V, 324)

Durch dieses Verfahren wird stillschweigend der wichtigste Übergang vollzogen: von physikalischen Zeiteinheiten und Relationen in die metaphysische Dimension. So baut der Dichter seine *Schicksalmetrie* auf:

7 „Wenn die Zukunft dank diesen Berechnungen durchsichtig wird, geht das Gefühl für Zeit verloren, es ist, als würde man reglos am Deck der Zukunftsvorahnung stehen. Das Zeitgefühl verschwindet und gleicht der Fläche vor und hinter einem, es wird zu einer Art Raum.“

Gesetze der Zyklizität und des Pulsierens der Ereignisse verwandeln die Zukunft in eine Art ewige Gegenwart. Mit der Beherrschung der Zukunft lassen sich auch gewisse Vorteile zeigen, wie die Entzifferung des Schicksals und die Überwindung des Todes. Somit proklamiert Chlebnikov mithilfe von wissenschaftlich fundierter Konzeption seiner Raum-Zeit-Theorie den qualitativen Sprung aus der physikalischen Welt in den utopisch-metaphysischen Bereich. Das Zusammenwirken der zeitlichen Ereignisse in Mikro- und Makrokosmos verschmilzt in eine Art Resonanz, die die Zeitkategorie radikal transformiert.

Somit entsteht mit dem Bild des Gamma ein Konzept, das durch energetisches Zusammenwirken einen harmonischen Zusammenklang avantgardistischer Art abspielt. Dieses harmonische Bild führt natürlich vor allem zu Pythagoras' spekulativer Kosmologie und zum *logos musicus* der Antike. Die Lehre Pythagoras' verbindet durch die Messung der Intervalle Mathematik, Geometrie, Astronomie und Musiktheorie in einem kosmologischen Bild der *Sphärenharmonie*. Eine andere Schicht dieses Textes ist die nietzscheanische: Die Idee der ewigen Wiederkehr sowie des Übergangs zum höheren anthropologischen Horizont korreliert mit der Konzeption Nietzsches und gibt ihr mit Hilfe der Metawissenschaft Mathematik eine neue Form.

Imaginäre Synergie

Es fällt nicht leicht, Chlebnikovs Konzept des Gamma in einen gängigen Diskurs einzuordnen. Ist es der Versuch einer naturwissenschaftlich fundierten Theorie oder gehört es in die Reihe der künstlerischen Praxis? Was steckt hinter diesem mathematisch-kosmologischen Konzept und wozu dient es? Anknüpfend an die Werke von Chlebnikov-Forschern Viktor Grigor'ev und Gudrun Langer, möchte ich den Schauplatz dieser Konzeption, die irgendwo an der Schnittstelle zwischen einem naturwissenschaftlichen Mythologem und einer künstlerischen Metapher platziert wird, beschreiben. Ausgehend von der *imaginären Philologie* Chlebnikovs bestimmt Viktor Grigor'ev die ganze Reihe *imaginärer* Wissenschaften im Schaffen des Dichters und konzipiert damit eine neue systematische Vorgehensweise oder ein interpretatorisches Modell zum Werk des Künstlers. Gudrun Langer beschreibt in ihrem Buch *Kunst – Wissenschaft – Utopie* die *imaginäre* Überwindung der Kulturkrise bei Chlebnikov und zeigt sowohl die Mythisierung der Wissenschaft als auch Verwissenschaftlichung dichterischer Mythologeme im Kontext der russischen Moderne.

Schon 1908, im frühen Aufsatz *Kurgan Svjatogora* (Chlebnikov 1986, 579; *Grabhügel des Svjatogor*) proklamierte Chlebnikov die Idee, mit Hilfe von imaginären Zahlen und der Geometrie Lobačevskijs aus dem Feld des Realen auszubrechen und damit sowohl die Freiheit gewinnen, den Bereich des Visionären anzutreten als auch die Grenzen zwischen Vergangenheit und Zukunft aufzuheben (vgl. Chlebnikov 1986, 579). Dieser Weg führte ihn in den Bereich des Utopischen. Chlebnikov legt also seine Konzeption fest, indem er eine imaginäre Dimension für sich entdeckt. Der Schauplatz dieser Dimension ist ein alternativer Horizont des Bewusstseins. Sie verkörpern im mythopoetischen System Chlebnikovs zwei Hauptgestalten: die Gestalt des Ka aus der gleichnamigen Erzählung und das mathematische Selbstbildnis der Wurzel aus minus Eins ($\sqrt{-1}$). Die beiden stehen konkret „für eine höhere, den dreidimensionalen, realen Raum übersteigende Dimension“ (Langer 1990, 481), „quer zum Schicksal“ (482⁸), außerhalb von der „schmutzigen Dinglichkeit“ (495) und befreit vom „Fleisch des menschlichen Lebens“ (ebd.). Geometrisch gesehen, steht die imaginäre Dimension senkrecht zum klassischen Raum-Zeit-Horizont.

Das imaginäre Gamma-Konzept stützt sich auf mathematische Berechnungen. Die Zahl nimmt im Text wie im gesamten späten Schaffen Chlebnikovs eine Schlüsselposition ein: Sie ist ein Mittel für die Vermessung der Zeit, Übersetzer fundamental unterschiedlicher Sprachen, „Draht der Welt“⁹ und die *Zahl-Kohle* – künstlerisches Material und poetisches Verfahren, mit dem Dichter sowohl sein Selbstbildnis zeichnet als auch die Relationen der Welt beschreibt. Deutlich wird das beispielweise im Gedicht *Čisla (Zahlen)* (Chlebnikov 1986, 79): „Вы даруете единство между змеобразным движением / Хребта вселенной и пляской коромысла“¹⁰. Mithilfe von Zahlen konstruiert Chlebnikov das Zusammenwirken im Zeichen seiner monistischen Auffassung und erweitert auf seine Art und Weise die Einheitsprinzipien Vladimir Solov'evs: „Если все едино, то в мире остаются только одни числа, так как числа и есть ничто иное, как отношение между единым, между тождественным, то, чем может различаться единое.“¹¹ (Chlebnikov 2006, Bd. VI (2), 40)

8 Vgl. auch das Poem Chlebnikovs *Truba Gul'-Mully* (1928–1933, Bd. I, 234).

9 Vgl. Chlebnikov 1928–1933, Bd. III, 352: „провода мира число“ – „Draht der Welt ist die Zahl“.

10 „Ihr [die Zahlen; A. I.] schenkt uns die Einheit zwischen der schlangenartigen Bewegung der Wirbelsäule Universums und dem Tanz eines Schulterjochs“.

11 „Wenn alles Eins ist, dann bleiben in der Welt nur noch Zahlen, da sie nichts anderes sind, als das Verhältnis innerhalb des Einen, des Identischen; sie sind das, wovon sich das Eine

Die Zahlen spielen im Text im wörtlichen Sinne eine zentrale Rolle. In *Gamma* wird das von Chlebnikov proklamierte *Spiel mit der Zahl* ganz konkret realisiert – in einem musikalischen Bild:

Вообразите парня с острым и беспокойным взглядом, в руках у него что-то вроде балалайки со струнами. Он играет. Звучание одной струны вызывает сдвиги человечества через 317. Звучание другой – шаги и удары сердца, третья – главная ось звукового мира. Перед вами будетлянин со своей «балалайкой». На ней прикованный к струнам трепещет призрак человечества.¹² (Chlebnikov 1986, 629)

Dabei stellen die Zahlen eine Art prophetisches Instrument dar. Die mathematischen Konstruktionen vertreten zwar exakte Methoden, sind jedoch spekulativ aufgebaut und liefern einen neuen Weg für die Behauptung der im Grunde sakralen *budetljanischen* Botschaft. Das kosmologische Konzept des Gamma ist somit ein Beispiel der wissenschaftsprophetischen Poetik Chlebnikovs. Chlebnikov versucht damit, die traditionelle Prophetie zu transformieren und sie durch scheinbar exakte Methoden zu verifizieren und somit aus dem Prophetischen in den Bereich des Prognostischen auszuberechnen. Die Prognostik ist ein zentraler Begriff seiner imaginärer Konzeption, damit gründet der Dichter eine neue „budetljanische“ Harmonie, die er „Ladimir“ nennt (*lad* – Harmonie, *mir* – Welt).

Zum anderen dienen die mathematischen Berechnungen in Gamma für die Legitimation dessen, was in den Texten des Dichters *Glaube der vier Dimensionen*¹³ genannt wird: mal ironisch, mal ernst gemeint. Chlebnikov bestimmt die sakrale Botschaft seiner Konzeption, die wissenschaftlich fundiert und prophetisch dargestellt wird, auch durch die Einführung der Zahlen. Die Zeilen: „Коран уже написан словами. / Его надо написать числом. / Вера в сверхмеру — бога / сменится мерой как сверхверой“¹⁴ (Chlebnikov, RGALI-Archiv Moskau, Fond Nr.: 82,17)

in sich selbst unterscheiden kann“.

12 „Stellt euch einen jungen Mann mit einem scharfen, ruhelosen Blick vor, er hält in seinen Händen etwas in Art einer Balalajka mit Saiten. Er spielt. Das Klingeln einer Seite ruft Verschiebungen der Menschheit in 317 hervor. Das Klingeln der zweiten – Schritte und Herzschläge, die dritte ist die Hauptachse der Klangwelt. Vor euch steht der Budetljanin mit seiner „Balalajka“. An ihre Saiten geschmiedet, bebte die Vision der Menschheit.“

13 Vgl. Chlebnikov 1986, 574: „Самое крупное светило на небе событий, взошедшее за это время, это вера 4-х измерений.“ – „Die höchste Leuchte im Himmel der Ereignisse, die in unserer Zeit aufgingen, ist der Glaube der vier Dimensionen.“

14 „Der Koran ist schon mit Worten geschrieben worden / Man sollte ihn mit Zahlen schreiben /

und die Vielzahl ähnlicher Textstellen bezeugen den Anspruch des Dichters auf eine neue avantgardistische Konzeption, die zugleich de- und resakralisierend sein soll. Gudrun Langer kommentiert dieses Merkmal folgendermaßen: „Die schon von Ivanov beschriebene Möglichkeit, dass das ‚Dreieck‘ (die Abstraktion, die Geometrie) die ‚Taube‘ (den Heiligen Geist) ablöst, hat Chlebnikov verwirklicht.“ (Langer 1990, 483) Als aktiver und kritischer Rezipient der *kunstreligiösen* symbolistischen Auffassung, versuchte Chlebnikov die eigene Konzeption entscheidend zu verändern, indem er statt eines transzendenten Objekts das imaginäre Konstrukt des mathematischen Beweises ins Zentrum stellt. Man könnte es auch als eine semantische Verschiebung interpretieren (*sdvig* – ein zentrales Verfahren der futuristischen Poetik, die Destruktion der kanonisierten Formen), die im sakralen Feld des Transzendenten stattfindet, jedoch nicht über die anthropologische Dimension hinausgeht. Damit vollzieht Chlebnikov eine Wende, die ein sich transformierendes Subjekt voraussetzt, das durch das Begreifen der Zeitgesetze den qualitativen Sprung aus der physikalischen Zeit ins *Utopische* verwirklicht. Es ist nicht zuletzt eine konkrete geistige Strategie, die sich aus der systemexternen Sicht im Bereich des Utopischen und durch das Betreten dieses Bereichs vollzieht. Diese Strategie lässt sich auch als eine Praxis bestimmen, die gerade darauf zielt, die Zukunft hier und jetzt zu organisieren. Der Begriff der Zukunft hat dabei eindeutig transzendierende Wirkung. Die Macht über die Zukunft erlaubt es, die Gegenwart neu zu gestalten und das vierdimensionale *utopische* Bewusstsein durch den fruchtbaren *Wind der Zukunft* von Widersprüchen der Gegenwart zu befreien.

Von kopernikanischer Kunst zum budetljanischen Gamma

Die imaginäre Synergie im Gamma-Text stellt den Übergangspunkt von der wissenschaftlich fundierten Berechnung zur sakralen Konzeption dar. Das Gamma ist ein Mittel, durch das der Sprung in die andere, imaginäre Dimension ermöglicht und legitimiert wird. Damit bildet der Dichter die Brücke in den utopischen Bereich, jenseits vom fatalen Schicksal, Krieg, Tod und der traditionellen raum-zeitlichen Koordinate. Dabei bezieht sich Chlebnikov auf die ganze Menschheit, er zeigt durch seine Schwingungsrhythmen eine Einheit der Menschheit, die keine Regierungen und Staatsgrenzen mehr braucht. Gerade der Übergang in die anthropologische Dimension ist der finale Sinn des Konzepts.

Der Glaube an das Übermaß – an Gott / Wird vom Maß als Übergläubigkeit abgelöst.“

Nach meiner These ist das Gamma-Konzept eine avantgardistische Realisierung der kopernikanischen Kunst-Tätigkeit und ein Versuch, den von Fëdorov proklamierten kopernikanischen Tempel mit ganz anderen Medien und Mitteln aufzubauen. Chlebnikov hat als *kopernikanischer* Künstler den *imaginären* Tempel aufgebaut und versucht, die Probleme, die Fëdorov gestellt hat, mit seiner imaginären Wissenschaft zu lösen. Die Verbindung von Geschichte und Astronomie, von Kultur und Natur spielt in beiden Konzepten eine entscheidende Rolle. Die Wissenschaft bleibt hier zentral: durch sie wird der *Sieg über die Sonne* erreicht, und die *Schicksalmetrie* entdeckt. Die Zahl enthüllt ihre prophetische Rolle und dient als prophetisches Instrument. Dank der kopernikanischen Kunst-Tätigkeit wird der Möglichkeitsraum für den prophetischen Denkstil geschaffen. Auch die Kunst wird neu definiert und aus den Rahmen des rein Ästhetischen befreit, was die Verschränkung mit dem Realen ermöglicht. Das Christentum Fëdorovs schwindet zwar, seine Spuren bleiben jedoch erhalten und können in Rahmen der anthropologischen Ansichten Chlebnikovs gleichzeitig als Säkularisierung und Resakralisierung gelesen werden. Insgesamt trägt das Konzept der kopernikanischen Kunst dazu bei, der Metaphysik der Avantgarde eine Grundlage zu verleihen. Auch die spätere Entwicklung zum Prometheismus der frühen Sowjetzeit zeigt deutliche Spuren der fëdorovschen Konzeption.

Literaturverzeichnis

- Chlebnikov, Velimir: *Sobranie proizvedenij v pjati tomach*. Moskva 1928–1933.
- Chlebnikov, Velimir: *Tvorenija*. Moskva 1986.
- Chlebnikov, Velimir: *Sobranie sočinenij v šesti tomach*. Moskva 2006.
- Fëdorov, Nikolaj: *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach*. Moskva 1995–2004.
- Grigor'ev, Viktor: *Budetljanin*. Moskva 2000.
- Hagemeister, Michael: Die Eroberung des Raums und die Beherrschung der Zeit. Utopische, apokalyptische und magisch-okkulte Elemente in den Zukunftsentwürfen der Sowjetzeit. In: *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*. Hg. von Jurij Murašov/Georg Witte. München 2003, S. 257–285.
- Ivanov, Vjačeslav V.: *The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture*. In: *Semiotica*. VIII (1973), S. 1–45.
- Kedrov, Konstantin: *Poetičeskij kosmos*. Moskva 1989.
- Langer, Gudrun: *Kunst, Wissenschaft, Utopie: die ‚Überwindung der Kulturkrise‘ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj, V. Chlebnikov*. Frankfurt/M 1990.

Markov, Vladimir: The longer poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley 1961.

Zum Autor

Anar Imanov, 1996 bis 1998 Studium der Slavistik in Baku (Slavische Universität), 2000 bis 2008 Studium der Slavistik und Philosophie an der Universität Köln. 2010 bis 2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin. Seit 2015 Doktorand an der Universität Köln.

Publizistische Aspekte bei Dostoevskij Ästhetische Erziehung und Manipulation des Lesers in *Dnevnik pisatelja* von 1873

Das Publizieren von literarischen Werken, Feuilletons und Skizzen (*očerki*) war im 19. Jh. in Russland eine gängige Praxis der sogenannten „dicken Zeitschriften“ (*tolstye žurnaly*). So veröffentlichte auch Dostoevskij alle seine Texte (bis auf *Igrok*) in Zeitschriften und war selbst (Mit-)Herausgeber und Autor von *Vremja* (von Okt. 1858 bis April 1863), *Épocha* (März 1864 bis März 1865, beide zusammen mit seinem Bruder Michail) und *Dnevnik pisatelja* (*Tagebuch eines Schriftstellers*), welches von 1873 bis zum Tod des Autors im Jahr 1881 erschien.¹ Das Publizieren fast all seiner Werke in Zeitschriften hatte zwar für Dostoevskij auch einen wichtigen kommerziellen Aspekt (von dem später noch zu sprechen sein wird), doch in einem Kommentar zur Veröffentlichungsgeschichte des *Dnevnik pisatelja* heißt es von Aleksandar Flaker:

Daß aber die Arbeit am *Tagebuch* 1873 nicht allein durch die Pragmatik des Zeitungswesens und damit verbundener Honorare bedingt war, erwies sich schon nach drei Jahren, als Dostoevski die Herausgabe neuer *Tagebücher* selbstständig unternahm und so sein Interesse für diese ungewöhnliche Gattung als sein eigenes schriftstellerisches Interesse unzweideutig bekundete. Als selbstständige Schriften wurden die Texte auch anders rezipiert. Obwohl das *Tagebuch* 1873 die Auflage des *Staatsbürgers* erhöht hatte und damit das Interesse des Publikums an Dostoevskis Schriften belegte, er-

¹ *Dnevnik pisatelja* wurde zunächst in der Zeitschrift *Graždanin* (*Der Staatsbürger*) und später als selbstständige Zeitschrift herausgegeben. Die alleinige Herausgeberschaft hatte Dostoevskij nur in den letzten Jahren, während er sie sich zuvor mit dem Fürsten Meščerskij teilte. Mit jenem verwarf sich Dostoevskij jedoch über die Herausgabe seiner eigenen Texte (vgl. Frank 1998, 20).

schienen die *Feuilletons* in einem Kontext, der auf diese Publizistik ein unerwünschtes Licht warf, auch ohne daß sich Dostoevski der konservativen Richtlinie des Fürsten Meschtscherski angepaßt hätte. Erst die im Jahre 1876 unternommene Dekontextualisierung des *Tagebuches* führte zu einem allgemeinen Erfolg: Dostoevski erweiterte seine Korrespondenz, er empfing viele Besucher, hörte die Klagen und „Beichten“ verschiedener Menschen an, belehrte die Leute und wurde als provozierender Einzelgänger (so hatte er seine Rolle auch verstanden) zur Institution des öffentlichen russischen Lebens. (Flaker 1992, 644)

Mit „Dekontextualisierung“ spricht Flaker die institutionelle Rolle Dostoevskijs im „öffentlichen russischen Leben“ an, die den Leser außerhalb der Textwelt miteinbezieht und die ab 1876 schließlich auch zum großen Erfolg Dostoevskijs führte. Doch ist es vor allem die Adressierung des Lesers in den Texten selbst – das Spiel des Autors mit Gattungskonventionen, mit den unterschiedlichen Textarten des *Dnevnik pisatelja* wie z. B. dem feuilletonistischen bzw. journalistischen Schreiben, der religiös-philosophischen Betrachtung und der literarischen Kritik² –, welche einen wesentlichen Anteil an seinem Erfolg hatte. Bereits in den Artikeln von 1873 zeigen sich die Grundstrukturen eines poetologischen Programms des *Dnevnik pisatelja*, in der die Rolle des (Zeitung-)Lesers und seinem Urteil besondere Aufmerksamkeit zukommt.

Der Leser von *Dnevnik pisatelja* sei laut Flaker jemand, „der zugleich Kenner der russischen und übersetzten Literatur“ sei (Flaker 1992, 653). Ihm wird dabei eine Relevanz beigemessen, die Horst-Jürgen Gerigk gar als eine unter den Weltautoren beispiellose Ausrichtung auf den Zeitungsleser bezeichnet:

Der Zeitungsleser wird zum universellen Leser stilisiert. Nichts Menschliches ist ihm fremd. Nicht nur wird er den geheimsten Erwartungen dieses von unverhohlener Neugier und uneingestanden Vorlieben getriebenen Zeitgenossen entsprochen, es wird ihm zugleich mit solcher Aufmerksamkeit eine Seriosität im sachlichen Bereich zuteil, die einer ausgesprochenen Huldigung gleichkommt. Dostojewskij belohnt seinen von ihm vollkommen durchschauten

2 Klaus Städtke betrachtet diese Heterogenität der einzelnen Artikel des *Dnevnik pisatelja* als zugleich Abschluss und Höhepunkt einer „sujetlosen Prosa zwischen feuilletonistischem Essay, bekennnisthafter Meditation und Erzählung“ (Städtke 2002, 198).

Leser, auf den er angewiesen ist, durch eine gleichsam unter der Hand mitgelieferte professionelle Durcharbeitung aller gewünschten Inhalte. (Gerigk 2010, 162)

Die „Huldigung“ des Zeitungslesers als „universeller Leser“ gelte aber nur unter der Voraussetzung, den „vollkommen durchschauten Leser“ anzuleiten, ihn aus einer erhobenen Position dirigieren zu können. Bei dieser Huldigung werden zwar der Leser und seine Kenntnisse über das „Menschliche“ in den Vordergrund gestellt, doch wird ihm seine Urteilsfähigkeit durch die „professionelle Durcharbeitung aller Inhalte“ quasi vorweggenommen. Sowohl die Literatur bzw. Kunstkenntnis als auch die Menschenkenntnis sind die Voraussetzungen für Dostoevskijs Adressierung des Lesers. Anhand zweier Beispiele aus dem *Dnevnik pisatelja* von 1873 soll im Folgenden daher kurz skizziert werden, inwiefern der Leser zugleich einer ästhetischen Erziehung wie auch einer rezeptiven Manipulation unterliegt.

Stilparodien in *Učitelju*

Ein Beispiel für die Auseinandersetzung Dostoevskijs mit dem Leser und seiner Kenntnis über Literatur findet sich in dem Artikel *Učitelju* (1873; *Einem Schulmeister*). Dostoevskij kommentiert hier einen veröffentlichten Leserbrief eines Moskauer „Schulmeisters“ zu seinem zuvor publizierten Artikel *Malen'kie kartinki* (1873; *Kleine Bilder*). Der Schulmeister moniert in seinem Leserbrief den Stil des Autors, der in *Malen'kie kartinki* lediglich die „staubigen“ Straßen St. Petersburgs portraitiert und darüber hinaus ein schlechtes Vorbild für das Feuilleton sei.³ Dostoevskij distanziert sich mehrfach in seinen Artikeln von einer Zuordnung des *Dnevnik pisatelja* zum Feuilleton. Da die Eigentümlichkeit seines Stils jedoch Unverständnis (beim Schulmeister) hervorruft, sieht er sich offenbar gezwungen, Stellung zu beziehen.

3 Andreas Guski sieht den Beginn des russischen Feuilletons erst am Ende des 19. Jahrhunderts, doch stellt er fest, dass sich bereits bei Gercens *Byloe i dumy* (1859; *Gedachtes und Erlebtes*) und Dostoevskijs *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* (1863; *Winteraufzeichnungen über Sommereindrücke*) ein feuilletonistisches Prinzip zeige, dessen stilistische Eigenart der „Plauderei“ jedoch vor allem von Dostoevskij immer wieder durchbrochen werde: „An die Stelle der Konversation treten Gesinnungsbekanntnis und Prophetie. Die Berufung auf die Rolle des Plauderers und das Genre der ‚leichten Skizzen‘ jedoch motivieren dieses Rollenspiel und seine stilistisch-semantischen Brüche. Ähnlich sprunghaft und ironisch ist Dostoevskijs ‚Dnevnik pisatelja‘ angelegt. Schon der gewählte Genrebegriff des Tagebuchs ist doppelbödig, denn Dostoevskij geht es weniger um Selbst- als um Weltbeobachtung.“ (Guski 1995, 33)

Die vom Schulmeister kritisierte belanglose Beschreibung der Straßen St. Petersburgs in *Malen'kie kartinki* zeigt zunächst Parallelen zu Dostoevskijs *Peterburgskaja letopis'* (*Petersburger Chronik*) von 1847, in der er auf ähnliche Weise die Stadt portraitiert. In der *Peterburgskaja letopis'* wird der Spaziergänger in den Straßen Petersburgs zum Träumer, zum feuilletonistischen „фланер“ (PSS 18, 23),⁴ der vergeblich nach Neuigkeiten sucht, aber letztlich nur über Triviales wie das Wetter berichten kann: „А уж известно, что после погоды, особенно когда она дурная, самый обидный вопрос в Петербурге — что нового?“⁵ (PSS 18, 11) Für Gary S. Morson bedeutet jedoch gerade diese „Nachrichtenlosigkeit“ des Flaneurs eine verschleierte Kritik an den Möglichkeiten des russischen Feuilletons der 1840er Jahre (vgl. Morson 1981, 16) und damit eine Kritik an der politischen Realität und eingeschränkten Meinungsfreiheit unter Nikolaj I. Doch im Gegensatz zur Problematik der freien Meinungsäußerung und der politischen Repression geht es Dostoevskij in *Učitelju* um eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Stil in Anlehnung an seine früheren Feuilletons.

Dostoevskij zitiert in *Učitelju* ausführlich den Leserbrief des Schulmeisters, während er ihn durch Einschübe eigener Kommentare düpiert:

[...] Московский учитель мой оканчивает обо мне в своем фельетоне с чрезмерною, почти сатанинскою гордостью. «Я воспользуюсь примером почтенного коллеги (то есть моим), — говорит он, — когда мне случится писать фельетон, а матерьяла никакого не будет, и постараюсь тогда заняться тоже «картинками» (какое презренье!), — но в данный момент мне нет надобности пользоваться преподанным мне примером (то есть у умного человека и без «него» всегда много мыслей), потому что хоть у нас в Москве тоже «жар и пыль», «пыль и жар» (начальные слова моего фельетона — для того чтоб еще раз устыдить меня) — но из этой пыли (а-а! вот тут-то теперь и пойдет, вот он покажет нам сейчас, что может умная московская фельетонная голова вывести даже из «этой пыли» — сравнительно с петербургскими), но из этой пыли и из-

4 Der Flaneur bzw. das Flanieren durch die Petersburger Straßen bedeutete, die Aufmerksamkeit der Umwelt auf sich zu ziehen – so will auch der Autor sich zeigen und die Aufmerksamkeit (des Lesers) auf sich selbst lenken. In ähnlicher Weise gilt diese Selbstprofilierung auch für Dostoevskijs Rechtfertigung seines Stils in *Učitelju*.

5 „Jeder weiß, daß außer der Frage nach dem Wetter, vor allem, wenn es schlecht ist, die unangenehmste Frage in Petersburg lautet: Was gibt es Neues?“ (Dostojewski 1988, 14 f.)

под этого жара (это что же такое «из-под жара»?) можно при известной внимательности усмотреть (слушайте! слушайте!), что жизненный пульс нашей белокаменной, значительно слабеющий летом, начинает, так сказать, оживляться, с тем чтобы, оживляясь все более и более, достигнуть в зимние месяцы той интенсивности, дальше которой уже не может идти пульс московской жизни».

Вот так мысль! Вон оно как у нас в Москве-то! А мне-то, мне-то какой урок!⁶ [...] (PSS 21, 116 f.)

Die in Klammern gehaltenen Unterbrechungen des Zitates, welches selbst nicht zum Ende zu kommen scheint, provoziert eine Komik, die an das Beiseitesprechen der Figuren in Gogol's Komödien erinnert. Laut Jurij Tynjanov bezog sich Dostoevskij vor allem in seinen frühen Briefen der 1840er Jahre fortwährend auf den Gogol'schen niederen Stil.⁷ In seiner Auseinandersetzung mit den Werken Gogol's in diesen Briefen sah Dostoevskij selbst literarische Werke, wobei es für ihn galt, nicht den Stil Gogol's zu imitieren, sondern mit ihm zu spielen (vgl. Tynjanov 1975, 8 f.). Die Briefe Dostoevskijs aus den 1840er Jahren seien daher eine polemische und zugleich parodistische kreative Spielart mit den für Gogol' typischem Stil bzw. seinen Ausdrücken (ebd.). Im Kommentar zum Leserbrief des Schulmeisters lässt sich daher auch ein Rekurs auf diese Auseinandersetzung mit Gogol's niederem Stil erkennen, wie sich z. B. in der Interjektion „a-a!“, dem Ausruf „(слушайте! слушайте!)“,

6 „[...] Mein Moskauer Schulmeister schließt sein Feuilleton über mich mit maßlosem, beinahe satanischem Hochmut. / ‚Ich will,‘ sagt er, ‚wenn ich mal ein Feuilleton schreiben muß, doch keinerlei Material dazu habe, dem Beispiele meines verehrten Kollegen (das bin ich), folgen und mich gleichfalls auf ‚kleine Bilder‘ (diese Verachtung!) verlegen; aber augenblicklich habe ich es nicht notwendig, diesem Beispiele zu folgen (d. h. ein kluger Mensch hat auch ohne das ‚Bewußte‘ genügend Gedanken), denn wir haben zwar auch bei uns in Moskau ‚Hitze und Staub‘, ‚Staub und Hitze‘ – (das sind die ersten Worte meines Feuilletons; er zitiert sie, um mich noch einmal zu beschämen) – doch aus diesem Staube – (aha! jetzt kommt es, gleich wird er uns zeigen, was ein kluger Moskauer Feuilletonistenkopf selbst aus ‚diesem Staube‘ – im Gegensatz zum Petersburger Feuilletonisten folgern kann) – aus diesem Staube und unter dieser Hitze – (was heißt das: ‚unter dieser Hitze!?) kann man, bei gewisser Aufmerksamkeit, schließen – (hört! hört!), dass der Lebensimpuls unserer Residenz, der im Sommer beträchtlich abnimmt, sich sozusagen zu beleben beginnt, sich immer mehr und mehr belebt, um in den Wintermonaten die Intensität zu erreichen, die der Puls des Moskauer Lebens überhaupt zu erreichen vermag.‘ / Das ist ein Gedanke! So steht es also in Moskau! Und was für eine Lektion für mich! [...]“ (Dostojewskij 1924, 222 f.)

7 Tynjanov zu Folge habe Dostoevskij Gogol's hohen und niederen Stil in seinen früheren Werken kombiniert, um jedoch in den späteren Werken fast ausschließlich dessen niederen Stil, das Komische, zu imitieren (vgl. Tynjanov 1975, 8).

oder auch dem Begriff „сатанинскою гордостью“ und „нюхали“ im folgenden Zitat zeigt:

[...] А знаете что, учитель? Мне-то вот и кажется, что вы нарочно подхватили у меня о нем, именно чтоб сделать и ваш фельетон занимательнее (а то что интенсивность-то!), может быть, даже позавидовали моему успеху в Зарядье? Это очень и очень может быть. Не стали бы вы так копать и размазывать и столько раз поминать об этом; мало того что поминали и размазывали, даже нюхали ...

«. . . всё же мы доросли до того по крайней мере, чтоб разнюхать, когда там подносят что-нибудь уже очень бьющее в нос, и умеем ценить это помимо намерений автора . . .»
Ну так чем же пахнет?⁸ (PSS 21, 117)

Die Stellungnahme zum Leserbrief wird hier zu einer stilistischen Belehrung des Schulmeisters. Dostoevskij geht es nicht zuletzt darum, seinen Status als erfolgreicher Autor (im *Zarjad'e*) zu verteidigen. Er schließt seinen Artikel mit der höhnischen Frage „Ну так чем же пахнет?“ und demonstriert damit, dass der „Geruch“ bzw. der Stil des Artikels nicht etwa dem eines „klassischen“ Feuilletons entspräche, wie es der Schulmeister fordert. Dies hatte Dostoevskij schon in dem vom Schulmeister kritisierten Artikel *Malen'kie kartinki* mit den Worten angekündigt: „Впрочем, я не петербургский фельетонист и не об том совсем заговорил.“⁹ (PSS 21, 107) Vielmehr geht es ihm in *Učitelju* um die Stilparodie, um eine ironische Auseinandersetzung mit seinen eigenen früheren Feuilletons (*Peterburgskaja letopis'*) und mit der früheren Beschäftigung zu Gogol's Komik anhand der Polemik gegen den Schulmeister.

Die parodistische Auseinandersetzung mit literarischen Stilen erfordert jedoch eine gewisse Kenntnis über Literatur, die Dostoevskij damit auch

8 „[...] Wissen sie was, Herr Schulmeister: mir scheint, dass sie meinen Aufsatz über das ‚Bewusste‘ absichtlich aufgegriffen haben, um Ihr Feuilleton unterhaltender zu machen (was hätte denn sonst die Intensität für einen Wert!), vielleicht beneiden sie mich sogar um meinen Erfolg im Sarjadje! Das ist sogar sehr möglich. Sonst hätten sie darin nicht so herumgewühlt und es nicht so breitgetreten; Sie haben es nicht nur zitiert und breitgetreten, sondern auch beschnüffelt ... / ... ‚Wir sind immerhin so weit vorgeschritten, dass wir jedenfalls riechen, wenn man uns etwas präsentiert, was allzu stark duftet, und wir verstehen dies sogar, entgegen den Absichten des Autors, zu schätzen ...‘ / Nun, wie riecht es?“ (Dostojewskij 1924, 223)

9 „Ich bin übrigens kein Petersburger Feuilletonist und wollte gar nicht darüber sprechen.“ (Dostojewskij 1924, 205)

beim Leser einfordert. Dostoevskij bezieht den Leser durch das ironische Beiseitesprechen in den Prozess der Polemik gegen den Schulmeister mit ein und belehrt damit nicht nur den Schulmeister, sondern zugleich auch den Leser über seinen eigenen Stil. Die von Gerigk attestierte „professionelle Durcharbeitung aller gewünschten Inhalte“ (a. a. O.) zeigt sich in *Učitelju* daher als eine Rechtfertigung bzw. Profilierung des Stils von *Dnevnik pisatelja*.

Evozieren der Vorstellungs- und ästhetischen Urteilskraft in *Po povodu vystavki*

Ein weiteres Beispiel für die von Gerigk attestierte „professionelle Durcharbeitung aller gewünschten Inhalte“, die Dostoevskij dem Leser des *Dnevnik pisatelja* mit seinen Texten liefert, findet sich in dem Artikel *Po povodu vystavki (Anlässlich der Ausstellung)* aus den *Dnevnik pisatelja* von 1873. In diesem Artikel geht es nicht um die Literatur-, sondern um die Kunstkenntnis; es wird von dem Besuch einer Ausstellung zeitgenössischer russischer Malerei berichtet (hier als „жанр“ bezeichnet) und das Bild *Ljubiteli solov'ev (Liebhaber der Nachtigall)* des russischen Malers Vladimir Makovskijs beschrieben:

Но жанр, наш жанр — в нем-то что поймут? А ведь у нас он вот уже столько лет почти исключительно царствует; и если есть нам чем-нибудь погордиться и что-нибудь показать, то, уж конечно, из нашего жанра. Вот, например, небольшая картинка (Маковского) «Любители соловьиного пения», кажется; не знаю, как она названа. Посмотрите: комнатка у мещанина аль у какого-то отставного солдата, торговца певчими птицами и, должно быть, тоже и птицелова. Видно несколько птичьих клеток; скамейки, стол, на столе самовар, а за самоваром сидят гости, два купца или лавочника, любители соловьиного пения. Соловей висит у окна в клетке и, должно быть, свистит, заливаётся, щелкает, а гости слушают. Оба они, видимо, люди серьёзные, тугие лавочники и барышники, уже в летах, может быть, и безобразники в домашнем быту (как-то уже это принято, что всё это «темное царство» непременно составлено из безобразников и должно безобразничать в домашнем быту), а между тем оба они видимо уже раскисли от наслаждения — самого невинного, почти трогательного. [...] Перед ними хозяин, зазавший их слушать и, конечно, им же продать соловья. Это довольно сухощавый и высокий парень

лет сорока с лишком, в домашнем, довольно бесцеремонном костюме (да и что тут теперь церемониться); он что-то говорит купцам, и вы чувствуете, что он со властью говорит. Перед этими лавочниками он по социальному положению своему, то есть по карману, конечно личность ничтожная; но теперь у него соловей, и хороший соловей, а потому он смотрит гордо (как будто он это сам поет), обращается к купцам даже с каким-то нахальством, с строгостью (нельзя же-с) ...¹⁰ (PSS 21, 70 f.)

Die Bildbeschreibung wird zur Ekphrasis, zu einer sprachlichen Vergewärtigung eines Kunstwerks. Mit der Beschreibung des Bildes wird zugleich auch seine Wirkung kommentiert. Die Betrachtung bzw. Kommentierung des Bildes richtet sich damit an die Vorstellungs- und ästhetische Urteilskraft des Lesers. Doch schaut man sich das Original von Makovskij an, so fällt sofort die Diskrepanz zwischen dem Original und Dostoevskijs Bildbeschreibung auf:

10 „Aber die Genremalerei, unsere Genremalerei – was werden sie von ihr verstehen? Diese Malerei herrscht aber bei uns seit vielen Jahren fast ausschließlich; und wenn wir überhaupt etwas haben, auf das wir stolz sein dürfen und was wir den anderen zeigen können, so ist es natürlich unsere Genremalerei. Da ist z. B. ein kleines Bild (von Makovskij): ‚Liebhaber des Nachtigallengesangs‘; ich weiß nicht genau, ob das Bild wirklich so heißt. Schauen Sie es sich nur an: ein kleines Zimmer bei einem Kleinbürger oder einem alten Soldaten, der mit Singvögeln handelt und sie vielleicht auch selbst fängt. Man sieht einige Vogelkäfige, Bänke und einen Tisch; auf dem Tische steht ein Samowar, und um ihn herum sitzen die Gäste – zwei Kaufleute oder kleine Krämer, Liebhaber des Nachtigallengesangs. Die Nachtigall im Käfig am Fenster scheint zu pfeifen, zu schmettern und zu trillern, während die Gäste ihr lauschen. Die beiden sind offenbar ernste Männer, schwerfällige und geizige Krämer, schon bejahrt, in ihrer Häuslichkeit vielleicht auch große Skandalmacher (es wird immer angenommen, daß dieses ganze ‚finstere Reich‘ ausschließlich aus Skandalmachern besteht, die auch in ihrer Häuslichkeit Skandal machen) und doch sind die beiden von dem unschuldigsten, beinahe rührenden Vergnügen ergriffen und ganz aufgelöst. [...] Vor ihnen steht der Hausherr, der sie zum Zuhören eingeladen hat und ihnen die Nachtigall verkaufen will. Es ist ein hagerer Mann von etwa vierzig Jahren in recht ungezwungener Hauskleidung (Was soll er sich auch geniieren?): er spricht etwas zu den Kaufleuten, und wir fühlen, daß er von oben herab spricht. Vor diesen Krämern ist er seiner sozialen Lage, d. h. seinem Geldbeutel nach, natürlich ein ganz untergeordneter Mensch; jetzt ist er aber im Besitz der Nachtigall, und zwar einer guten Nachtigall, und darum blickt er so stolz und behandelt die Kaufleute frech und streng (es geht doch nicht anders) ...“ (Dostojewskij 1924, 133–135).



Vladimir E. Makovskij: *Ljubitelji solov'ev* (1872–1873).

Zum einen beschreibt Dostoevskij das Bild aus seiner Erinnerung heraus (er verordnet z. B. die Nachtigall am Fenster, statt in der oberen Mitte des Bildes), so dass es eher um die Schilderung eines Eindrucks des Bildes geht, als um eine direkte Bildbeschreibung. Zum anderen ist auf dem Bild nicht unbedingt ersichtlich, dass es sich bei den beiden am Tisch Sitzenden um „безобразники“ handelt und genauso fragwürdig ist auch die von Dostoevskij beschriebene Haltung des Hausherrn gegenüber den Kaufleuten („обращается к купцам даже с каким-то нахальством, с строгостью“). Seine Beobachtung ist dennoch originell, doch gerade durch die aus der Erinnerung heraus geschriebene Interpretation des Bildes und die subjektive Darstellung der Figuren tritt das Bild an sich in den Hintergrund.

Stattdessen wird das Bild von Makovskij zum Anlass genommen (ebenso wie der Artikel *anlässlich* einer Ausstellung geschrieben ist), um aus der Darstellung der Figuren heraus einen Kontext zum „жанр“ herzustellen, mit dem hier die Malerei des russischen Realismus gemeint ist. Die Intention des Artikels *Po povodu vystavki* lässt sich insgesamt als eine Auseinandersetzung mit der russischen Malerei und dem Begriff des Realismus zusammenfassen. So wird im weiteren Verlauf des Artikels das Verhältnis von russischer und europäischer Malerei beschrieben und Ilja Repin als der Vielversprechendste der noch jungen realistischen Malerei in

Russland hervorgehoben.¹¹ Schließlich geht es Dostoevskij um den Status der russischen realistischen Kunst in Konkurrenz zur europäischen, doch der Ausgangspunkt für seine Überlegung ist die gedankliche Betrachtung des Bildes, welches er bei einer Ausstellung zeitgenössischer russischer Malerei gesehen hat. Nicht nur der Autor, sondern auch der Leser soll sich ein „gedankliches“ Bild machen. Die in der Beschreibung des Bildes wie auch des Kontextes zur russischen Malerei „unter der Hand mitgelieferte“ (ebd.) Interpretation, evozieren beim Leser eine scheinbar selbst vorgenommene Interpretation, die jedoch im Sinne des Autors vorformuliert ist.

Hier zeigt sich die „Huldigung“ des Lesers, wie es Gerigk formuliert, die aber zugleich auch als eine rezeptive Manipulation des Lesers bezeichnet werden kann. Die Bildbeschreibung Dostoevskijs und seine Interpretation der Figuren basieren auf Grundmustern von Auswahl und Ausschluss von Inhalten, die nicht zuletzt den Geschmack des Massenpublikums von Zeitschriften im Sinn hat. Dostoevskij informiert den Leser zwar, hält vor ihm aber gleichsam wichtige Informationen zurück. Gerigk attestiert Dostoevskij gar eine teils kapitalistische Ausrichtung, die den „sensationslüsternen Zeitungsleser“ zum Ziel seiner Poetik macht:

Dostojewskij hatte nur ein einziges Ziel: möglichst viele Leser anzulocken und zu fesseln. Jedes, aber auch jedes Mittel war ihm dazu recht. Eine solche Poetik erhielt ihren ersten Anlass aus der historischen und persönlichen Situation, in der Dostojewskij schrieb. Sämtliche Werke Dostojewskijs, mit Ausnahme des Spielers, erschienen in Zeitschriften. Seine großen Romane sind Fortsetzungsromane und wurden auf solche Publikationspraxis eigens angelegt. Dostojewskij war darauf angewiesen, gedruckt zu

11 In *Po povodu vystavki* vergleicht Dostoevskij die Darstellung der Figuren bzw. Typen bei Gogol' und Repin, so dass er schließlich zu allgemeinen Betrachtungen über die Typen des Realismus und den Stellenwert der Wirklichkeit in der aktuellen Kunst gelangt: „Жаль, что я ничего не знаю о г-не Репине. Любопытно узнать, молодой это человек или нет? Как бы я желал, чтоб это был очень еще молодой и только что еще начинающий художник. Несколько строк выше я поспешил оговориться, что все-таки это не Гоголь. Да, г-н Репин, до Гоголя еще ужасно как высоко; не возгордитесь заслуженным успехом. Наш жанр на хорошей дороге, и таланты есть, но чего-то недостает ему, чтобы раздвинуться или расшириться.“ (Dostoevskij PSS 21, 75) – „Schade, daß ich von Herrn Repin nichts weiß. Es würde mich interessieren, ob er noch jung ist. Ich möchte so gern, daß er ein noch sehr junger und eben erst beginnender Künstler sei. Oben erwähnte ich, daß er doch noch kein Gogol ist. Jawohl, Herr Repin, bis Gogol haben Sie es noch furchtbar weit; lassen Sie sich den wohlverdienten Erfolg nicht in den Kopf steigen. Unsere Genremalerei befindet sich auf einem guten Wege, aber es fehlt ihr noch immer etwas, um sich voll zu entfalten.“ (Dostojewskij 1924, 142)

werden. So reagierte er auf die Zeichen der Zeit und erkennt im sensationslüsternen Zeitungsleser den Prototyp seiner Zielgruppe. (Gerigk 2010, 160 f.)

Gerigk spricht von einer „machiavellistischen Poetik“, die er an sieben Wirkungsfaktoren wie Verbrechen, Krankheit, Sexualität, Religion usw. festmacht (ebd.). In diesem Sinne zeigt sich auch die Beschreibung des Bildes von Makovskijs in *Po povodu vystavki* als eine Manipulation einer Deutung durch den Leser, welche das ästhetische Urteil über das Bild vorgibt. Die in *Po povodu vystavki* vorausgesetzte Kunstkenntnis unterwandert in gewisser Weise die eigenständige Interpretationsfähigkeit des Lesers, um damit jedoch insgesamt seine ästhetische Urteilsfähigkeit zu schärfen. Die angeführten Beispiele sollten daher zeigen, wie Dostoevskij sowohl die Bildbeschreibung in *Po povodu vystavki* als auch die Stilbeschreibung in *Učitelju* als Mittel der Bedeutungskonstitution nutzt, um über die Vermittlung bzw. Veranschaulichung der ästhetischen Urteilskraft schließlich die Kritikfähigkeit des Lesers für Kunst im Allgemeinen zu erziehen.

Abschließend lässt sich sagen, dass Dostoevskij in *Dnevnik pisatelja* mit der Wirkungsästhetik seiner Texte experimentiert, um die Meinungsbildung seines Publikums zu lenken. Er versucht dabei, ihre ästhetische Urteils- und Kritikfähigkeit zu schulen. Ziel dieser ästhetischen Erziehung ist es jedoch, damit letztlich eine moralische Urteilsfähigkeit beim Publikum zu etablieren – eine Mündigkeit der russischen Bevölkerung, für die sich Dostoevskij das Massenmedium Zeitschrift als Teil gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse zu Nutze zu machen weiß. Beginnend mit dem Tagebuch von 1873 zeigt sich daher eine bewusst konstruierte Vermischung von Fakt und Fiktion, von Journalismus und Literatur, die über den Weg der Kunstkenntnis auch die Menschenkenntnis vermitteln will.

Literaturverzeichnis

Dostoevskij, Fedor M.: Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Stat'i i zametki 1845–1861, Bd. XVIII. Leningrad 1978.

Dostoevskij, Fedor M.: Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Dnevnik pisatelja 1873. Stat'i i zametki 1873–1878, Bd. XXI. Leningrad 1980.

[Dostoevskij] Dostojewskij, F. M.: Tagebuch eines Schriftstellers. Erster Band 1873. Hg. und übers. von Alexander Eliasberg. München 1924.

- [Dostoevskij] Dostojewski, Fjodor: Petersburger Chronik. In: Ders.: Eine verfängliche Frage. Berlin, Weimar 1988, S. 14–54.
- Flaker, Aleksandar: Nachwort. In: Fjodor M. Dostojewski: Tagebuch eines Schriftstellers. Notierte Gedanken. Übers. von E.K. Rahsin. München 1992, S. 643–665.
- Frank, Joseph: Part I: A Time of Hope. In: Dostoevsky. The Stir of Liberation. 1860–1865. Princeton 1998, S. 3–132.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Die Gründe für die Wirkung Dostojewskijs: Machiavelli als Künstler. In: Ders.: Ein Meister aus Russland. Beziehungsfelder der Wirkung Dostojewskijs. Vierzehn Essays. Heidelberg 2010, S. 160–186.
- Guski, Andreas: Literatur und Arbeit. Produktionsskizze und Projektionsroman im Rußland des 1. Fünfjahrplans (1928–1932). Wiesbaden 1995.
- Morson, Gary Saul: The boundaries of genre. Dostoevsky's „Diary as a writer“ and the traditions of literary utopia. Austin 1981.
- Städtke, Klaus: Realismus und „Zwischenzeit“. In: Ders. (Hg.): Russische Literaturgeschichte. Stuttgart, Weimar 2002, S. 165–225.
- Tynjanov, Jurij: Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii [1921]. Reprint: Letchworth, Herts 1975.

Abbildungen

- Makovskij, Vladimir E.: Ljubiteli solov'ev (1872–1873). In: <<http://vsdn.ru/museum/catalogue/exhibit5513.htm>> (letzter Aufruf am 23.02.2015).

Zum Autor

Sebastian Kornmesser, 2003 bis 2010 Studium der *Ostslavischen Philologie* und der *Neueren deutschen Literaturwissenschaft* an der Eberhard-Karls Universität Tübingen. Seit 2011 Doktorand an der Universität Tübingen und seit 2014 Assistent am Slavischen Seminar. Stipendiat der Hans-Böckler Stiftung für das Doktorvorhaben *Aspekte des Rechts bei Dostoevskij. Zwischen Justizreform und religiös-philosophischer Rechtstradition*.

— Magdalena Koy —

Fakten und Fiktionen

Zur Modellierung historischer Ereignisse im Roman *Droga donikąd* von Józef Mackiewicz

*Jedynie prawda jest ciekawa.*¹
(Mackiewicz 1973, 182)

Dieses Zitat des polnischen Exil-Schriftstellers Józef Mackiewicz ist eine vielfach zitierte Phrase, wenn von publizistischen oder literarischen Texten dieses Autors die Rede ist. Dieses Zitat führt auch direkt zum Kern der nachstehenden Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk Mackiewiczs. „Wahrheit“ fasst Mackiewicz als die Verpflichtung eines Autors literarischer Werke zu einer historisch korrekten und wahrheitsgemäßen Darstellung des beschriebenen Geschehens auf, und das gerade dann, wenn es sich um ein literarisches, also prinzipiell fiktionales Werk, handelt (vgl. 179; vgl. Bolecki 2009, 631). Die Form des Romans ist laut Mackiewicz dafür besonders geeignet, weil sie auch eine „emotionale“ Komponente der vergangenen Ereignisse abbilden kann: „Bo jakże w innej formie przedstawić nie tylko rzeczy, ale wyrazić stronę duchową (*Geist*), emocjonalną minionych zdarzeń? [...] Tego nie zastąpi najbardziej nawet precyzyjny, ale suchy zestaw faktów.“² (Mackiewicz, 1973, 183)

Gegenstand dieses Beitrags ist Mackiewiczs Roman *Droga donikąd*, der 1955 in London (im Verlag Orbis) publiziert und vier Jahre später unter dem Titel *Der Weg ins Nirgendwo* ins Deutsche übersetzt wurde.³ Dieser Roman ist eines von fünf umfangreichen Werken Mackie-

1 „Nur die Wahrheit ist interessant.“ (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, M.K.)

2 „Wie können denn in einer anderen Form nicht nur Dinge dargestellt, aber die geistige, emotionale Seite der vergangenen Ereignisse ausgedrückt werden? [...] Das kann nicht einmal die präziseste und doch bloß trockene Faktensammlung leisten.“

3 Übersetzt von Armin Dross und erschienen im Bergstadtverlag Korn, München 1959 (siehe auch <http://d-nb.info/453169589>).

wicz aus den 1950er und 60er Jahren, in denen der thematische Fokus auf den historischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Mittel- und Osteuropa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit besonderem Blick auf die polnisch-russischen Beziehungen liegt. Mackiewicz's Romanzyklus ist dabei vor dem Hintergrund der polnischen Literatur der Zwischen- und Nachkriegszeit in seiner inhaltlichen Schwerpunktsetzung und der literarischen Verarbeitung der großen nationalen und ideologischen Konflikte des 20. Jahrhunderts eine sehr ungewöhnliche Erscheinung.⁴ *Droga donikąd* bietet sich für eine Analyse an, da in diesem Roman das Implantieren der kommunistischen Ideologie stalinistischer Prägung als Fremdkörper in die bestehende Gesellschaftsstruktur sowie das Aufzeigen eines zwingenden Scheiterns dieses Systems in einer spezifischen narrativen Struktur erfolgen. In dem Roman werden fiktionale Figuren und Handlungsabläufe auf eigenwillige Art mit außertextuellen Inhalten zu einem narrativen Diskurs über diese historischen Ereignisse verbunden. Um nochmal auf die eingangs zitierten Worte Mackiewicz's zurückzukommen: Den Ausgangspunkt einer Beschäftigung mit diesem Roman bildet nicht die Suche, was darin *wahr* und was *erfunden* ist, was also *Fakten* und was *Fiktionen* sind, sondern vielmehr die Frage, wie ein Diskurs über historische Ereignisse argumentativ im literarischen Text geführt wird; d. h. wie die narrativen Strukturen und Mechanismen, die dieser Einschreibung von Historie im konkreten literarischen Text zugrunde liegen, beschrieben werden können.

Hierfür wurde ein Zugang gewählt, der sich auf den rezeptions-ästhetischen Ansatz Wolfgang Iser's in *Das Fiktive und das Imaginäre* (1991) stützt. Darin dekomponiert Iser literarische Werke in Bausteine, die er der Realität, der Fiktion und dem Imaginären zuordnet, welche miteinander in einer „Triade“ verknüpft und in ihrem jeweiligen Verhältnis zueinander beschrieben werden können (vgl. Iser 1991, 19–23). Unter der Annahme, dass Elemente einer außerliterarischen Wirklichkeit nicht der bloßen Repräsentation von außertextueller Wirklichkeit wegen in einem literarischen Text enthalten sind, also nicht nur eine möglichst reell wirkende Kulisse für ein fiktionales Geschehen sind, bedeutet dies, dass auch die Verwendung fiktionaler Elemente keinen ästhetischen Selbstzweck hat. Bei Iser heißt es hierzu: „Enthält der fiktionale Text

4 Die weiteren vier Romane sind in der Reihenfolge ihrer Erstausgaben: *Kontra* (1957; *Tragödie an der Drau oder die verratene Freiheit*), *Sprawa pułkownika Miasojedowa* (1962; *Der Oberst. Die Affäre Mjassojedow*), *Lewa wolna* (1965; *Rechts ran*), *Nie trzeba głośno mówić* (1969; *Man darf es nicht laut sagen*), vgl. dazu auch Trznadel 2009, 589–591.

Reales, ohne sich in dessen Beschreibung zu erschöpfen, so hat seine fiktive Komponente wiederum keinen Selbstzweckcharakter, sondern ist als fingierte die Zurüstung eines Imaginären.“ (18)

Für Mackiewicz lässt sich daraus ableiten, dass in seinem Roman eben jene *Realität*, die im Text z. B. in Form von Quellen und außertextuellen Versatzstücken vorkommt, die eindeutig nicht der fiktionalen Ebene zuzuordnen sind, nicht nur eine Kulisse für die beschriebenen Ereignisse bildet. Vielmehr erhält sie durch ihre spezifische Verwendung im Text eine zusätzliche Bedeutungsebene und dient im Zusammenspiel mit den fiktionalen Elementen einem Erkenntnisgewinn über historische Ereignisse und gesellschaftliche Lebenswirklichkeiten in einem literarischen Werk. Anhand zweier Beispiele aus *Droga donikąd* wird im Folgenden gezeigt, welche Arten von historischen Dokumenten in diesem Roman identifiziert werden können und welche Auswirkungen es hat, wenn sie mit der fiktiven Welt der literarischen Figuren zusammentreffen. Zunächst sollen aber der Schriftsteller Józef Mackiewicz und sein Werk in wenigen Worten vorgestellt werden.

Józef Mackiewicz – ein kompromissloser Kritiker

Józef Mackiewicz wurde 1902 in St. Petersburg geboren, seine Schulausbildung erlangte er ab 1907 in Wilna (vgl. Kijowska 2000, 511). Er nahm als Freiwilliger am polnisch-russischen Krieg von 1920 teil und begann nach den Kämpfen ein naturwissenschaftliches Studium in Warschau (vgl. Bolecki 2007, 52–61). Anschließend war er zunächst als Korrespondent für diverse Zeitungen tätig, bevor er Artikel und Reportagen für die Zeitschrift *Ślowo (Das Wort)* verfasste, die sein älterer Bruder Stanisław Cat-Mackiewicz in Wilna herausgab (vgl. Kijowska 2000, 511; Bolecki 2007, 67, 74). Sein literarisches Debüt erfolgte im Verlag dieser Zeitschrift mit einer Sammlung von sechs Novellen (*16-go między trzecią i siódmą (Am 16. zwischen drei und sieben)*, Wilna 1936), später folgte dort die Publikation seiner gesammelten Reportagen (*Bunt Rojstów (Aufstand der Sümpfe)*, Wilna 1938) (vgl. Bolecki 2007, 78 f.; Kowalczyk 2009, 55). Während des Zweiten Weltkriegs publizierte Mackiewicz einige Artikel im Wilnaer *Goniec Codzienny (Tagesbote)*, einer deutschen Propagandazeitschrift in polnischer Sprache.⁵ 1943 hatte er Gelegenheit an einer von den Nationalsozialisten organisierten deutsch-polnischen Kommission teilzunehmen, um die Inspektionsarbeiten der Massengräber von Katyń

5 Włodzimierz Bolecki listet sämtliche in dieser Zeitschrift publizierten Artikel in seiner umfang- und quellenreichen Biografie zu Józef Mackiewicz auf (vgl. Bolecki 2007, 196).

journalistisch zu begleiten. Diese Tatsache sowie die publizierten Artikel im *Goniec* führten im angespannten polnisch-sowjetischen Verhältnis dazu, dass Mackiewicz als Kollaborateur heftigsten Kritiken aus den Reihen des polnischen Untergrundes ausgesetzt war und dies seinen Ruf in Polen nachhaltig prägte (vgl. Zybura 2012, 311; Bolecki 2007, 196–202 u. 307; Kijowska 2000, 512). Mackiewiczs umfangreicher Bericht über seine Eindrücke aus Katyń wurde 1948 auf Polnisch in London veröffentlicht und später in einer überarbeiteten Fassung in mehrere Sprachen übersetzt.⁶

1944 floh Mackiewicz mit seiner Frau Barbara Toporska vor der vorrückenden Roten Armee aus Wilna, emigrierte ein Jahr später aus dem besetzten Polen und lebte nach kurzen Aufenthalten an diversen Orten in Europa (u. a. in London) ab 1954 in München, wo er 1985 verstarb (vgl. Bolecki 2007, 252 u. 269; Kijowska 2000, 512). Eine Rekonstruktion der genauen Lebensumstände seiner ersten Jahre im Exil bleibt vorerst ein Forschungsdesiderat. Die wichtigsten literarischen und publizistischen Schriften Mackiewiczs sind im Exil entstanden und wurden unter anderem in den beiden zentralen Publikationsorganen der polnischen Emigranten, der Pariser *Kultura* und den Londoner *Wiadomości*, veröffentlicht (vgl. Bolecki 2007, 273).⁷

Ein wichtiges Merkmal von Mackiewiczs Weltanschauung ist die unbeirrte und kompromisslose Kritik am Kommunismus. Diese Ideologie sah Mackiewicz als eine Gefährdung der menschlichen, individuellen Freiheit an, ja als größte vorstellbare Gefahr für die gesamte Menschheit (vgl. Mackiewicz 2007, 249; Chudy 2012, 104). In dieser Anschauung ist auch die Motivation für seine aktive Teilnahme am Krieg von 1920 zu sehen (vgl. Bolecki 2007, 57). Eine Rezeption von Mackiewiczs literarischen und publizistischen Werken war in der Volksrepublik Polen nicht möglich (vgl. Trznadel 2009, 610 f.).⁸ Bezeichnend ist ein weite-

6 In der polnischen Erstausgabe wurde der Name des Autors allerdings verschwiegen, worauf Mackiewicz seinen Text überarbeitete und ins Englische übersetzen ließ (*The Katyn Wood Murders*, London 1951). Diese Übersetzung bildete die Basis für weitere Übertragungen ins Deutsche, Französische, Italienische und Spanische (vgl. Zybura 2012, 315–317). Zu den genauen Hintergründen sowie der Problematik um die Publikation und die Übersetzungen des Textes in einer historischen und politischen Perspektive vgl. Zybura 2012, 309–325.

7 Hervorzuheben ist die publizistische Sammlung *Zwycięstwo Prowokacji* (*Der Sieg der Provokation*), deren Erstausgabe Mackiewicz 1962 in München im Selbstverlag veröffentlichte (vgl. Kijowska 2000, 514).

8 Jacek Trznadel betont, dass die Werke Mackiewiczs auch gegenwärtig noch immer nicht den ihnen gebührenden Stellenwert in der polnischen Literatur und in der Hochschullehre einnehmen würden (vgl. ebd.).

rer Punkt: Mackiewicz engagierte sich weder während noch nach dem Zweiten Weltkrieg in einer politischen, etwa einer antikommunistischen Organisation, und war auch kein im polnischen Untergrund kämpfender Aktivist.

Droga donikąd

Der zeitliche Hintergrund, in dem die Handlung von *Droga donikąd* angesiedelt ist, erstreckt sich auf die Zeit von Juni 1940 bis Juni 1941. Damit ist der realhistorische Rahmen abgesteckt, der das thematische Grundgerüst des Textes bildet. Gemeint ist der Zeitraum der Besetzung der ehemaligen Ostgebiete der Zweiten Polnischen Republik durch die Rote Armee sowie des darauf erfolgten Anschlusses dieser Gebiete an die UdSSR, was bis zum deutschen Angriff auf die Sowjetunion andauerte. Die zentralen Ereignisse des Romans sind mit der schrittweisen Einführung sowjetischer Verwaltungs- und Wirtschaftsstrukturen sowie der Planung und Durchführung einer Aus- und Umsiedlungsaktion vorwiegend der polnischen Bevölkerung, aber auch anderer nichtpolnischer antikommunistisch eingestellter Bevölkerungsteile aus diesen Gebieten (sog. *Sowjetisierung* und *Entpolonisierung*) verknüpft (vgl. Bolecki 2007, 748; Hoensch 1998, 280–283; Paczkowski 1998, 24 f.).⁹ Diese realhistorischen Ereignisse bilden im Romantext die chronologische Orientierungslinie für das fiktionale Geschehen, dessen tragende Figuren die Bewohner der ländlichen Regionen um Wilna („Puszcza Rudnicka“) sind (vgl. Mackiewicz 2011, 17). Der Roman ist in drei große Abschnitte gegliedert, die jeweils mit dem Namen einer in diesem Abschnitt wichtigen Figur versehen sind: Karol, Tadeusz, Weronika. Das verbindende Element zwischen diesen dreien sowie den weiteren Nebenfiguren des Textes ist Paweł. Er ist ein ehemaliger Journalist, der seinen Lebensunterhalt seit Beginn der sowjetischen Besetzung mit diversen körperlichen Arbeiten verdienen muss (z. B. als Holzfäller) (12). Seine Unternehmungen im Laufe der Handlung sind von der steten Suche nach neuen Einnahmequellen geprägt. Er unterliegt schließlich ebenfalls den sowjetischen Repressionen, indem er durch den NKWD verhört und später auch umgesiedelt werden soll, allerdings gelingt ihm und seiner Frau Marta schließlich die Flucht (234–240 u. 312–321). Pawełs Figurenperspektive dominiert die Narration des Textes weitgehend, wobei eine personale Erzählsituation auch für die Einführung der zahlreichen Ne-

⁹ Von dieser „Entpolonisierung“ waren laut Jörg Hoensch insgesamt 1,2 Mill. Menschen von ca. 5,275 Mill. polnischen Muttersprachlern betroffen (vgl. ebd.).

benfiguren charakteristisch ist. Neben der überwiegend personalen Erzählsituation ist im Roman auch eine auktoriale Erzählperspektive vertreten, die besonders im Hinblick auf detaillierte Angaben zur exakten Verortung des Geschehens und die politisch-historischen Hintergründe auszumachen ist, sowie dann, wenn es um die formalen Details zur Aus-siedlungsaktion und die Benennung sowjetischer Funktionäre geht, die im Text größtenteils nur über ihre spezifischen dienstlichen Funktionen definiert werden (223 f.; vgl. Fitas 1996, 87). Charakteristisch ist, dass ein kommentierender Erzähler vorwiegend zugunsten eines dialogischen Austauschs einzelner Romanfiguren über ihre historische Lebenswirklichkeit zurücktritt (vgl. Fitas 1996, 81–88 u. 106 f.). Aus den im Figurer-dialog formulierten Vorstellungen über den Umgang mit den neuen gesellschaftlichen Verhältnissen resultieren im Verlauf des Geschehens konkrete Handlungen, die in einzelnen, lose miteinander verknüpften Episoden den Grad der Bereitschaft der Figuren, die bis dahin vorherrschenden moralischen und ethischen Prinzipien zum Zweck der eigenen Existenzsicherung auf die Probe zu stellen, sichtbar werden lassen. Als zentrales Thema des Textes kann demnach das sämtliche gesellschaftliche Schichten, Nationen und Religionen umfassende Scheitern einer zuvor funktionierenden Gesellschaftsstruktur identifiziert werden, die durch das Einwirken des kommunistischen Systems in sich zusammenbricht (298 f.; vgl. Bolecki 2007, 750 u. 803).

In einer Szene im ersten Drittel des Romans sitzt Paweł im Büro seines Freundes Konrad, der Physikdozent an einer Abendschule ist und von dessen guten Verbindungen Paweł bei seiner Arbeitssuche zu profitieren hofft (Mackiewicz 2011, 64). Paweł blättert, während er auf seinen Freund wartet, in einem neu erschienenen politischen Wörterbuch, in dem die einzelnen Lemmata verschiedene Begriffe unter Verwendung eines stalinistischen Sprachduktus erläutern (65 f.). Zum Beispiel heißt es zum Stichwort „Agent: Agentura szpiegowska państw kapitalistycznych. W zakres jej działalności wchodzi tajny sabotaż przeciwko ZSSR“¹⁰ (65) oder zu „Ascetyzm: Odwraca uwagę mas pracujących od walki o lepsze jutro, osiągnięte przez partię Lenina-Stalina.“¹¹ (66) In einem vom übrigen Text abweichenden Schriftsatz werden einige Wörterbucheinträge auszugsweise und mit Auslassungspunkten wiedergegeben. Paweł legt,

10 „Agent: „Spionage-Agentur der kapitalistischen Staaten. In ihren Tätigkeitsbereich gehört die geheime Sabotage gegen die UdSSR [...]“

11 „Askese: „Lenkt die Aufmerksamkeit der arbeitenden Massen vom Kampf um ein besseres Morgen ab, das von der Partei Lenins-Stalins erreicht wurde.“ (Mackiewicz 1959, 72)

als Konrad den Raum betritt, das Buch mit verächtlichen Worten zur Seite und zwischen den beiden entwickelt sich daraufhin ein Gespräch über das neue politische System. In diesem Dialog wird Konrads Strategie deutlich, die gegebenen Verhältnisse zu erdulden, sich mit den Besatzern gutzustellen, um die „nationale [polnische] Substanz“ (67) zu wahren – eine Haltung, mit der Konrad im weiteren Handlungsverlauf scheitert (77–79, vgl. Jarzębski 1992, 183). Der einzige Grund, warum das politische Wörterbuch als ein Dokument, das der außertextuellen Lebenswirklichkeit entnommen worden ist, überhaupt erwähnt wird, besteht darin, dass Paweł es in die Hand nimmt. Die Figur kann hier als Katalysator wahrgenommen werden, als dasjenige Element des literarischen Textes, über das ein Textausschnitt im fiktionalen Text zitiert wird, der einem Textdokumenttyp des alltäglichen Gebrauchs entnommen ist. Die Beschränkung auf nur einige auszugsweise wiedergegebene Einträge sowie der Kontext des sich daran anschließenden Dialogs weisen dieser Publikation eine neue Bedeutung zu, die ihr als Nachschlagewerk außerhalb des fiktionalen Textes nicht inhärent ist (vgl. Iser 1991, 24). Im Rückgriff auf Wolfgang Iser lässt sich damit zunächst zeigen, dass die Art und Weise der Darbietung als selektives Verfahren bei der Einfügung von Realitätselementen beschrieben werden kann, das im Moment der Wiedergabe im fiktionalen Text einen „Akt des Fingierens“ (ebd.) darstellt, wobei die kontextuellen Bezugfelder, in denen dieses Element ursprünglich eingebettet war, durch das Auftauchen im Text erweitert und überschritten werden. Das geschieht durch „Kombination“ (27) als einem weiteren „Akt des Fingierens“, im skizzierten Beispiel ist dies die Interaktion mit den literarischen Figuren.

Es gibt im Roman einen weiteren prägnanten Typus von Versatzstücken, die der außertextuellen Realität entnommen sind. Es handelt sich um Passagen, in denen Angaben zu Datum, Behördenbezeichnungen, historischen Personennamen sowie deren Dienstgraden gemacht werden und anhand derer im Laufe des Romans die einzelnen Schritte zur geplanten Aussiedlungsaktion der polnischen Bevölkerung nachvollzogen werden können (Mackiewicz 2011, 224–227). In der kurzen Szene, die nachfolgend erörtert werden soll, werden hintereinander vier Dokumente mit laufenden Aktennummern angeführt, in denen im nüchternen Duktus behördlicher Schreiben über verschiedene Instanzen veranlasst wird, die genannte Aussiedlungsaktion zu beginnen (269 f.). So ist an einer Stelle im Roman zu lesen:

W noc na 31 maja 1941 roku, pod „ściśle tajne“, za numerem bieżącym 4/4/9174, Moskwa, plac Dzierżyńskiego 2, wystukano następującą, krótką treść: „[...] Ludowy Komisarz Bezpieczeństwa Państwowego Związku SSR – towarzysz Merkułow – ROZKAZAŁ: Antysowiecko nastrojone osoby przygotować do wysiedlenia w oddalone miejsca Związku SSR. Zawiadamia się dla wykonania.“¹² (269)

Auch diese Passagen werden im vom übrigen Text abweichenden Schriftsatz geliefert. Der Erzähler bringt hier lediglich die nötigsten Informationen zur Entstehung der einzelnen Schreiben. Diese werden inmitten eines zuvor erfolgten und im Anschluss ohne Überleitung fortgeführten Dialogs eines sowjetischen Offiziers mit seinem Chauffeur, die gemeinsam durch die Nacht fahren, eingefügt. Die inhaltliche Verbindung zwischen der dokumentarischen Passage und dem fiktionalen Geschehen ergibt sich aus der nächtlichen Situation, in der auch die erwähnten Dokumente, wie der Erzähler verdeutlicht, entstanden sind. Das plötzliche Aufblenden der Scheinwerfer des Wagens, in dem sich Offizier und Chauffeur befinden, reißt ein im Text anonym bleibendes Kind erschrocken aus seinem Schlaf, das von seiner ebenso anonym bleibenden Mutter beruhigt werden kann (270). Hier heißt es im Roman: „Mama! Maaama!“ krzyknęło w chacie dziecko, obudzone raptownie straszonym widziadłem. „Cccicho ... śpij, śpij.“ Kobieta uniosła się, oparła na zgiętym łokciu, wstrzymała dech w piersiach. Samochód wleciał na górę, minął, zgasł. „Śpij, śpij spokojnie.“¹³ (ebd.)

Das Umschwenken der narrativen Perspektive zu Mutter und Kind hat eine Dynamisierung des zuvor ruhigeren Erzähldukus in dieser Szene zur Folge und genau dieser Kontrast ist bedeutsam. An dieser Stelle kann nämlich die Bedeutung des „Imaginären“ verdeutlicht werden, das nach Iser lediglich in Form von nicht verbalisierbaren, emotionalen und nicht fassbaren Zuständen vorliegt und daher auch nicht mit dem Fiktiven zu

12 „In der Nacht zum 31. Mai 1941, unter ‚Streng geheim‘, laufende Nummer 4/4/9174, Moskau, Djerschynski-Platz, wurde folgender kurzer Text mit der Schreibmaschine gehämmert: [...] Der Volkskommissar für Staatssicherheit der UdSSR, Genosse Merkulow, hat befohlen: Antisowjetisch eingestellte Personen zur Aussiedlung in abgelegene Gebiete der UdSSR vorsehen. Über die Ausführung ergeht besondere Mitteilung.“ (Mackiewicz 1959, 312 f.)

13 „Mama! Maaama!“ schrie ein Kind in der Kate, plötzlich aus dem Schlaf gerissen. ‚Ruuuhig ..., schlaf ..., schlaf!‘ Die Frau erhob sich und hielt, auf den Ellbogen gestützt, den Atem an. Das Auto war oben angekommen, fuhr vorbei, der Schein verlosch. – ‚Schlafe, schlaf! ruhig!‘“ (Mackiewicz 1959, 314)

verwechseln sei. Das Imaginäre manifestiert sich jedoch im literarischen Text durch die jeweilige Anordnung von fiktiven und reellen Elementen (Iser 1991, 21 f.). In diesem Fall ist es das Gefühl der Angst, das hier nur in Form einer erzählerischen Andeutung vorliegt, aber nicht direkt benannt wird. Das Imaginäre wird demnach in eine Gestalt überführt, die sich im Romantext aus dem fingierten Bedeutungsgefüge, bestehend aus Elementen des Reellen und fiktiven Ereignissen, ergibt und durch die, um es mit Iser's Modell zu erklären, eine „Scheinrealität“ entsteht (40). Der Inhalt, nämlich der Verlauf der nüchtern auf dem Papier beschlossenen Aussiedlungsaktion, wird durch das Imaginäre charakterisiert: Die emotionalen Folgen für die Betroffenen der bevorstehenden Ereignisse sind hier bereits als Panik- und Angstzustände angedeutet. Das, was in dieser Szene demnach real wirkt, sind nicht nur die zitierten Dokumente, sondern vielmehr die Folgen für die Lebenswirklichkeit der Menschen, die von den absehbaren Auswirkungen betroffen sind. Auf diese Weise entstehen gewissermaßen „Fakten“ aus „Fiktionen“¹⁴ und dem Rezipienten kann ein Erkenntnisgewinn über historische Zusammenhänge ermöglicht werden. Dabei muss betont werden, dass der literarische Text hier nicht eine tatsächliche, „reelle“ Szene abbildet. Das heißt auch, dass die fiktive Situation des erschrockenen Kindes eben nur in Verbindung mit den anderen Elementen auf diese spezifische Weise wirkt und keinen ästhetischen Selbstwert als Fiktion besitzt. Der historische Erkenntniswert bezieht sich auf die eingangs zitierten Aussagen Mackiewicz's zu einer angestrebten Gesamtdarstellung von historischen Ereignissen in einer Weise, die auch emotionale Tatsachen miteinschließt.

Historische Erkenntnisse aus literarischer Fiktion

Die Anwendung des rezeptionsästhetischen Ansatzes Wolfgang Iser's für Mackiewicz's *Droga donikąd* erweist sich insofern als sinnvoll, weil sich hierdurch ein Zugang bietet, der sich nicht darin erschöpft, diesen Roman lediglich durch ein Prisma der politischen Ansichten des Autors Mackiewicz zu betrachten, die dieser in zahlreichen publizistischen Texten geäußert hat. Der Ansatz begründet sich also in dem Versuch, den im Text inhärenten politischen und damit der außerliterarischen Wirklichkeit entnommenen Diskurs mit seinen fiktionalen Textelementen zu korrelieren und nicht getrennt voneinander zu betrachten.

Die Beobachtung einer spezifischen Verwendung verschiedener narrativer Techniken und wechselnder Erzählperspektiven in diesem li-

14 Wolfgang Iser spricht hier von „fact from fiction“ (29).

terarischen Werk kann dem Aufzeigen dessen dienen, was Mackiewicz als eine „Konfrontation des menschlichen Schicksals mit einem historischen Dokument“ (Mackiewicz 1973, 183) bezeichnete. Somit stehen für den Autor sog. Fakten und Fiktionen bezüglich der Möglichkeit eines Erkenntnisgewinns über historische und gesellschaftliche Verhältnisse in Form des Romans als eines Werks literarischer Fiktion in keinem Widerspruch zueinander. Damit zeigt sich im Hinblick auf die zu Beginn dieses Beitrags zitierten Worte Mackiewiczs, dass es Möglichkeiten gibt, in der erzählenden Literatur Erkenntnisse über einen bestimmten historischen Sachverhalt zu gewinnen.

In diesem Sinne kann auch von einer Neuinterpretation bzw. von einer Originalität Mackiewiczs in Bezug auf die literarische Form realistischer Prosa gesprochen werden (vgl. Kowalczyk 2006, 232; Bolecki 2009, 617–620).

Literaturverzeichnis

- Bolecki, Włodzimierz: *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu. Zarys monograficzny*. Kraków 2007.
- Bolecki, Włodzimierz: „Jedynie prawda jest ciekawa“ – Literatura jako relacja prawdopodobna. In: *Józef Mackiewicz i krytycy. Antologia tekstów*. Hg. von Marek Zybur. Łomianki 2009, S. 615–632.
- Chudy, Wojciech: *Über Weltanschauung und Werte von Józef Mackiewicz*. In: *Zwischen (Sowjet-)Russland und Deutschland. Geschichte und Politik im Schaffen von Józef Mackiewicz (1902–1985)*. Hg. von Krzysztof Ruchniewicz/Marek Zybur. Osnabrück 2012 (*Studia Brandtiana*, Bd. 4), S. 103–128.
- Fitas, Adam: *Model powieści Józefa Mackiewicza*. Lublin 1996 (*Literatura współczesna. Pisarze i problemy*, Bd. 2).
- Hoensch, Jörg Konrad: *Geschichte Polens*. Stuttgart 1998.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/M. 1991.
- Jarzębski, Jerzy: *Dwa bieguny dokumentu: Mackiewicz – Białoszewski*. In: Ders.: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992, S. 176–189.
- Katalog der Deutschen Nationalbibliothek: <<http://d-nb.info/453169589>> (letzter Aufruf am 06.09.2014).
- Kijowska, Marta: *Józef Mackiewicz*. In: *Porträts*. Hg. von Karl Dedecius/Manfred Mack. Zürich 2000 (*Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bd. IV), S. 511–516.

- Kowalczyk, Andrzej Stanisław: Historia emigrantów. In: *Teraźniejszość i pamięć przeszłości*. Hg. von Hanna Gosk und Andrzej Zieniewicz. Warszawa 2006, S. 229–244.
- Kowalczyk, Andrzej Stanisław: Reporter byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego. In: *Józef Mackiewicz i krytycy. Antologia tekstów*. Hg. von Marek Zybura. Łomianki 2009, S. 55–60.
- Mackiewicz, Josef: *Der Weg ins Nirgendwo*. Aus dem Poln. übertr. v. Armin Droß. München 1959.
- Mackiewicz, Józef: *Literatura contra faktologia*. In: *Kultura. Szkice. Opowiadania. Sprawozdania 7–8 (1973)*, S. 179–183.
- Mackiewicz, Józef: *Zwycięstwo prowokacji*. Londyn 2007.
- Mackiewicz, Józef: *Droga donikąd*. Londyn 2011.
- Paczkowski, Andrzej: *Pół wieku dziejów Polski. 1939–1989*. Warszawa 1998.
- Trznadel, Jacek: *Historia i wojna w prozie Mackiewicza*. In: *Józef Mackiewicz i krytycy. Antologia tekstów*. Hg. von Marek Zybura. Łomianki 2009, S. 589–614.
- Zybura, Marek: *Ein Querdenker zwischen allen Stühlen: Józef Mackiewicz (1902–1985)*. In: *Ders.: Querdenker, Vermittler, Grenzüberschreiter. Beiträge zur deutschen und polnischen Literatur- und Kulturgeschichte*. Dresden 2007, S. 249–259.
- Zybura, Marek: *Józef Mackiewicz als Katyn-Zeuge und -Monograph*. In: *Zwischen (Sowjet-)Russland und Deutschland. Geschichte und Politik im Schaffen von Józef Mackiewicz (1902–1985)*. Hg. von Krzysztof Ruchniewicz/Marek Zybura. Osnabrück 2012 (*Studia Brandtiana*, Bd. 4), S. 309–325.

Zur Autorin

Magdalena Koy, 2005 bis 2012 Studium der Polonistik, Buchwissenschaft und Kunstgeschichte in Mainz (Johannes Gutenberg-Universität) und Krakau (Uniwersytet Jagielloński). Seit 2013 Doktorandin an der Universität Mainz, seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachbereich 06 Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft in Germersheim.

GEDÄCHTNIS – KÖRPER – RAUM

— Yaraslava Ananka —

Berlin. Elektrische Fische. Metropolis und Atlantis

Электричество еще молодо и ходит на четвереньках ...¹
(Šklovskij 1966, 11)

In der ersten Hälfte der 1920er Jahre wird Berlin zur relevanten Zwischenstation der russischen Emigrantenkultur und -literatur. Eine der markantesten Gestalten des russischen Berlin ist Vladislav Chodasevič (1886–1939): In der deutschen Hauptstadt publiziert er den Gedichtband *Tjaželaja lira* (1922; *Die schwere Leier*) und schreibt an seinem letzten Gedichtband *Evropejskaja noč'* (1927; *Die europäische Nacht*), den eine urbane Poetik konstituiert. Eine wichtige Rolle kommt dabei dem Elektrizitätsmotiv zu. Es nimmt nach Frequenz – verglichen mit den anderen Thematisierungen der technisch-urbanen Realien – den führenden Platz in *Evropejskaja noč'* ein. Auf die eine oder andere Weise greift Chodasevič zu diesem Motiv beinahe in jedem dritten Berliner Text seines Gedichtbandes. Hingegen fehlt das Motiv im „Pariser-italienischen“ Teil des Bandes – bis auf wenige Ausnahmen – fast völlig. Somit fällt die Konzentrierung des Motivs genau auf den Berliner Zyklus der *Evropejskaja noč'*.

Chodasevičs „elektrische Motive“ sind ihrerseits multisemantisch und multifunktional. Provisorisch und vereinfachend lassen sich zwei Linien im Gebrauch dieses Motivs ausmachen. Die erste – „referenzielle“ – Gruppe bilden „elektrische Motive“ in der expliziten Bedeutung der Abend- bzw. Nachtillumination, der künstlichen Beleuchtung der urbanistischen Landschaft der „europäischen Nacht“ mit ihren (anti-)utopischen technischen Neuerungen.² In die zweite – „auto-poetologi-

1 „Die Elektrizität ist noch jung und läuft auf allen vieren“. (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, Y. A.)

2 Vgl. die Gedichte *Berlinskoe* (1922; *Berlinerisches*), *S berlinskoj ulicy ...* (1922–1923; *Von*

sche“ – Kategorie könnten dann diejenigen Elektrostrom-Motive fallen, in denen die Metaphorik der technogenen, hohen Spannung mit metapoetischen Obertönen des nervösen Spannungszustandes des Dichters im Augenblick der Niederschrift des Textes versehen werden.³ Dazu gehören bedingt auch Gedichte, in denen die illuminativen Konnotationen der Elektrizität in der direkten und indirekten Bedeutung des künstlichen Lichtes dominieren, die (zugleich) die Kunst und Künstlichkeit in Opposition zur Natur und Natürlichkeit umschreiben. Zweifelsohne existieren die beiden Strategien/Funktionen der Elektrizität nicht voneinander isoliert, sondern in polemischer Interaktion. Von der Relevanz des Elektrizitätsmotivs für den Berliner Zyklus in *Evropejskaja noč'* spricht allein die Tatsache, dass Chodasevič mit der oben erwähnten Illuminationsmetaphorik bereits in einem seiner ersten Texte operiert, die er nach der Ankunft in Deutschland schrieb, nämlich im Gedicht *Berlinskoe*:

Что ж? От озноба и простуды –
Горячий грог или коньяк.
Здесь музыка, и звон посуды,
И лиловатый полумрак.

А там, за толстым и огромным
Отполированным стеклом,
Как бы в аквариуме темном,
В аквариуме голубом –

Многоочитые трамваи
Плывут между подводных лип,
Как электрические стаи
Светящихся ленивых рыб.

И там, скользя в ночную гнилость,
На толще чуждого стекла
В вагонных окнах отразилась
Поверхость моего стола, –

der Berliner Straße ...), *Net, ne najdu segodnja pišči ja ...* (1923; *Nein, ich finde heute keine Nahrung ...*).

3 Vgl. die Gedichte *Vesennij lepet ne raznežit ...* (1923; *Das Frühlingslallen ergötzt nicht ...*), *Vdrug iz-za tuč ozolotilo ...* (1923; *Plötzlich ward es golden hinter den Wolken ...*).

И, проникая в жизнь чужую,
Вдруг с отвращением узнаю
Отрубленную, неживую,
Ночную голову мою.⁴ (Chodasevič 2009, 164 f.)

Das Gedicht *Berlinskoe* wurde, laut Chodasevičs Notizen, in der Zeit zwischen 14. und 24. September 1922 geschrieben. In dem Exemplar von Chodasevičs Gedichtsammlung von 1927, das seiner Frau Nina Berberova gehörte, ist eine Notiz zu diesem Text erhalten: „Это – о кафе Prager Diele.“⁵ (Malmstad/Ch’juz 2009, 448) Die Prager Diele war ein Café auf dem Prager Platz, in dem russische Migranten in Berlin der 1920er Jahren oft verkehrten. Laut Zeitzeugen war die Prager Diele das Café, in dem Andrej Belyj seine wirren symbolistischen Tänze tanzte und Il’ja Ėrenburg bei einer Tasse Kaffee seine Erzählungen schrieb.⁶ Charakteristisch ist in dieser Hinsicht die Beschreibung von Ėrenburg in Roman Gul’s Memoiren:

Не выходя на улицу, в «Прагер Диле», писал Илья Эренбург. Он может жить без кофе, но не может – без кафе. Поэтому, когда кафе было еще не выветрено и стулья стояли рядами на столах, он уж сидел в «Прагер Диле».⁷ (Gul’ 1927, 216 f.)

Es ist bezeichnend, dass Gul’ in seiner Ėrenburg-Beschreibung indirekt das Faktum der Selbstisolation und der Selbstthermetisierung anspricht, das das Ethos des russischen Berlin zur Sprache bringt (vgl. „не выходя на улицу“ / „ohne nach draußen zu gehen“). Indem sich das russische (Schriftsteller-)Milieu von Berlin abgrenzt, verwandelt es sich in eine Diaspora, die zwar dadurch das Selbstgefühl bzw. All-

4 „Was also? Gegen Schüttelfrost und Erkältung – / Heißer Grog und Cognac. / Hier ist Musik und Geschirrklingen / Und Lila-Halbdunkel. // Und dort, hinter dem dicken und riesigen / Polierten Glas, / Wie in einem finsternen Aquarium, / Im blauen Aquarium, // Schwimmen vielägige Trams / Zwischen den Unterwasserlinden, / Wie elektrische Schwärme / Leuchtender fauler Fische. // Und dort, gleitend in die Nachtfäulnis, / Auf der dicken Schicht des fremden Glases / Spiegelt sich in den Wagonfenstern / Die Fläche meines Tisches wider, – // Und, in das fremde Leben hineindringend, / Erkenne ich plötzlich mit Abscheu / Den abgehackten, nicht lebendigen, / Meinen nächtigen Kopf.“

5 „Das ist über das Café Prager Diele.“

6 Vgl. die Erinnerungen Evgenij Škljars (Škljar 1923).

7 „Ohne auf die Straße zu gehen, in der Prager Diele schrieb Il’ja Ėrenburg. Er kann ohne Kaffee leben, aber nicht ohne Café. Deshalb saß er bereits in der Prager Diele, bevor das Lokal gelüftet wurde und die Stühle in Reihen auf den Tischen standen.“

gemeinbefinden einer Emigration verhindern will, jedoch genau das Gegenteil erreicht. Einen ähnlichen, aber zugleich anderen Weg geht der autobiographische Held Chodasevičs. Er grenzt sich von Berlin ab, indem er dessen beängstigende, unheimliche Fremdheit ästhetisiert. Chodasevičs neo-dekadenter Held stellt eine Art post-Baudelaire'schen „sitzenden Flaneur“ dar, der ebenfalls seine ewige Freizeit in den Cafés und Kneipen verbringt, wo er aus einer Ecke Foxtrotttänzer oder zwei Dicke beobachtet, die den Zugfahrplan besprechen, wie z. B. der auto-poetologische Kain im Triptychon *U morja* (1922–1923; *Am Meer*) oder, wie im Gedicht *Berlinskoe*, durch das Caféfenster die Stadtdämmerung betrachtet.⁸ Die topographische Konkretisierung der „Prager Diele“ als Ort der Niederschrift und Handlung von *Berlinskoe*, die Chodasevič notiert, ist somit auch daher relevant, da sie die Raumsemantik des (russischen) berlinerischen Cafés nuanciert. Das Café wird zu einer geo-poetischen, chronotopischen Referenz mit einer demonstrativen (Auf-)Teilung in „hier“ und „dort“ und einer Dichotomisierung des Eigenen und des Fremden (vgl. „чуждого стекла“ / „fremdes Glas“, „проникая в жизнь чужую“ / „eingedrungen in das fremde Leben“).

Das „fremde Leben“ ist als deutsch und berlinerisch markiert (vgl. den Titel: *Berlinskoe*). Die lexikalische Betonung und Wiederholung der Fremdheit erfährt Emigrantenkonnotationen. Der lyrische Held Chodasevičs, ein „Migrant“ des *proměžutok*, des zeitlichen und räumlichen Intervalls, beobachtet den befremdenden Berliner Alltag wie ein Unterwasserleben; in dieses Berliner Aquarium projiziert er auch seinen Tod. Chodasevič kompliziert die räumlichen Konstellationen und Beobachterpositionen hinter bzw. vor dem Aquarium. Seine äußere Stellung wird zu einer inneren. Der Reflexionspunkt wird interiorisiert: Das Café wird in ein großes Stadt-Aquarium „versenkt“ bzw. ertränkt, das von ihm durch ein dickes (Fenster-)Glas getrennt ist. Dabei akzentuiert Chodasevič in ganzen zwei Versen die Massivität der Caféfenster („А там, за толстым и огромным / Отполированным стеклом“⁹). Das (Schau-)Fensterglas schützt den lyrischen Helden vor dem totalen Eintauchen in das Atlantis der Berliner Metropolis, die ihrerseits zu einer „Nekropolis“ wird (mit *Nekropolis* betitelte Chodasevič später seine Essays über die Literaten der russischen Moderne). Das Café-Aquarium verhindert seinerseits sein Versinken im Berliner Aquarium, im übertragenden Sinne, in der Emigration. Das Motiv des Stadtaqua-

⁸ Vgl. dazu meinen Aufsatz in Band I dieser Publikation.

⁹ „Und dort, hinter dem dicken und riesigen / Polierten Glas“.

riums wird bestimmt durch seine Konnotationen des Hermetischen, der Verslossenheit, der Verglastheit und der kubischen (Selbst-)Einschränkung.

Das Gedicht *Berlinskoe* zeichnet sich durch eine komplexe Reflexions- und Reflektorenmetaphorik aus, nämlich die Widerspiegelung in der Widerspiegelung. Der Protagonist sitzt in einem Café und betrachtet aus dem Fenster die vorbeischwimmenden Straßenbahnen, bis er – wie immer bei Chodasevič „plötzlich“ – in einem Tramfenster seine eigene, gebrochene, abgeschlagene und verstümmelte Widerspiegelung sieht. Wegen der visuellen Verzerrung, verursacht durch die Brechung des elektrischen Lichts an den Oberflächen zweier Gläser – zweier (Zerr-) Spiegel – imaginiert der Held im europäischen Nachtgespenst, ja Alpdruck der Reflexionen seine eigene Hinrichtung.

Bemerkenswert ist dabei, wie akribisch Chodasevič, um in einer Film- und Fotosprache zu sprechen, das Licht (ein)stellt¹⁰: Im Café herrscht das Lila-Halbdunkel („лиловатый полумрак“). Das bedeutet, dass der lyrische Protagonist gut sehen kann, was auf der Straße vor dem Fenster, d. h. hinter dem Glas geschieht. Intertextuell bezieht sich das Lila-Halbdunkel natürlich auf die Lila-Welten („лиловые миры“) des 1921 verstorbenen Aleksandr Blok, und dadurch auf das „alte“, vergangene Russland. Die Blok-Anspielung unterstreicht zudem die russisch-literarische, postsymbolistische „Geborgenheit“ des Zufluchtsortes „Prager Diele“ als Gegengewicht zu dem dunkel-blauen Aquarium des fremden Berlin.

Genau in dem Augenblick, als die reziproken Aquarium-Fenster-Exteriorisierungen und Interiorisierungen (erschwert durch die Blok-Anspielung) ihren ersten Höhepunkt erreichen, führt Chodasevič das Elektrizitätsmotiv in den Text ein (3. Strophe). Zum einen handelt es sich dabei um einen referenziellen Verweis auf bioluminiszierende Fische. Zum anderen wird hier die urbanistische Topik (Trams) mit der animalistischen Metaphorik des Berliner Bestiariums hybridisiert. Nebenbei kommt es zu einer Steigerung der Paradoxa des Künstlichen und des Natürlichen, des Technischen und des Organischen. Die „Unterwasserlandschaft“ einer europäischen Metropolis wird zur künstlichen „Natur“ von Chodasevičs Berliner „Fotografien“, die aus dem Inneren des Café-Aquariums gemacht sind.

10 Vgl. Chodasevičs *Sorrentinskie fotografii* (1925–1926; *Sorrentiner Fotografien*), in denen ein Defekt des Fotofilms zum metaphernbildenden Verfahren wird (Chodasevič 2009, 173–178).

Visuelle, foto- bzw. stummfilmische Motive prägen Chodasevičs Gedicht. Jegliche Einmischung des Tons wird eliminiert; die Welt des Berliner Atlantis ist lautlos. Das elektrische Licht spielt dabei nicht nur eine wichtige Rolle bei der Kreation („Beleuchtung“) des Chronotopos der „europäischen Nacht“, sondern auch eine сюжетbildende: Unter den (Unterwasser-) Linden („между подводных лип“) schwimmen die vieläugigen Trams („мнооочитые трамваи“). Durch dieses Spiel mit den Widerspiegelungen bewegt sich das Gedicht hin zu seiner Schlusspointe: Der autobiographische Held projiziert im (und auf das) Fenster dieses Aquariums (wie im Gefäß der Kunstkammer) einen auto-thanato-poetischen Widerschein: seine eigene Enthauptung.

Einige Umstände der Niederschrift des Gedichts sowie seine intertextuellen (Magnet-)Felder, die im Folgenden besprochen werden, geben Anlass für weitere Überlegungen zu den Modi der Selbstbeschreibung des russischen Berlin der 1920er Jahre. In Chodasevičs Notizbuch gibt es zwei Aufzeichnungen über den Besuch des Berliner Zoologischen Gartens (und des dazu gehörenden Aquariums) im September 1922, d. h. in der Zeit, in der das Gedicht *Berlinskoe* entstand:

9. суб.[бота]. В Геликон. / Обедать. В Зо[о]логич.[еский] сад. Кафэ. / (Pr. D.).

17. воскр.[есенье]. В постели: Шкловский. Обедать (Белый, Шкловский). С ними в Зоологич.[еский] сад. / Веч.[ером] – кафэ (Каплун, Эренб.[ург], Белый) (P. D.).¹¹ (Chodasevič 2002, 30).

Dem Notizbuch kann man entnehmen, dass Chodasevič in den Tagen der Niederschrift des Gedichts *Berlinskoe* zusammen mit Šklovskij den Zoo besuchte. Bezeichnend ist, dass es im Berliner Epistolaroman Šklovskijs *Zoo, ili Pis'ma ne o ljubvi* (1923; *Zoo, oder Briefe nicht über die Liebe*) eine Beschreibung des Aquariums gibt, die mit Chodasevičs Text unmittelbar korrespondiert:

Остался аквариум.

В голубой воде, освещенной электричеством и похожей на лимонад, плавают рыбы. А за некоторыми стеклами совсем страшно. Сидит деревцо с белыми ветками и тихо шевелит

11 „9. Samstag. Zum Gelikon (Verlag). Mittagessen. Zum Zoologischen Garten. Café (Prager Diele) / 17. Sonntag. Im Bett: Šklovskij. Mittagessen (Belyj, Šklovskij). Mit ihnen in den Zoo. Abends: Café (Kaplun, Erenburg, Belyj) (Prager Diele).“

ими. Зачем было создавать в мире такую тоску? [...] Ты сильно занята, так сильно занята, что у меня все время теперь свободно. Хожу в аквариум.¹² (Šklovskij 1973, 184).

Neben dem Motiv der Fische, die in elektrischer Beleuchtung vorbeischwimmen, gibt es hier auch andere Konvergenzen zwischen den beiden Texten. So wird die konkrete Farbe des Aquariums akzentuiert (vgl. „В аквариуме голубом“¹³ bei Chodasevič und „В голубой воде, освещенной электричеством и похожей на лимонад“¹⁴ bei Šklovskij); in beiden Texten werden Bäume im Aquarium thematisiert (vgl. „Плывут между подводных лип“¹⁵ bei Chodasevič и „Сидит деревцо с белыми ветками и тихо шевелит ими“¹⁶ bei Šklovskij). Der Anblick dieses anthropomorphen Bäumchens („деревцо“) ist beängstigend („совсем страшно“) und Langeweile/Schwermut („тоска“) erregend. In der Vision, ja im „neuen Sehen“ Šklovskijs erscheint das anthropomorphisierte, diminutierte Bäumchen hinter dem Glas („за некоторыми стеклами“) als etwas Schreckliches. Šklovskij, seiner Poetik der Verfremdung treu, installiert sein Bäumchen in die ihm fremde (Unterwasser-)Umgebung, in der Stille und Retardiertheit herrschen (vgl. das Adverb „тихо“ in seinen beiden Bedeutungen von „leise“ und „langsam“), und intensiviert somit zusätzlich die Ästhetik des Unheimlichen. Ein Baum unter Wasser weckt seinerseits Assoziationen mit einer versunkenen Welt; die leisen halb-lebendigen Bewegungen des Baumes unterstreichen seine tote Verlassenheit. Die elektrische Beleuchtung des Aquariums, akzentuiert sowohl bei Chodasevič als auch bei Šklovskij, kreiert dabei die Illusion einer künstlich illuminierten Bühne, einer Aquariumsleinwand, auf der vor dem Zuschauer eine traurig-langweilig-erschreckend-phantastische Vorstellung stattfindet. Im Kontext des Gesprächs über das russische Schreiben in Berlin ist es relevant, dass das Aquarium-Motiv, das Šklovskij und Chodasevič inspirierte, konsequent die Position eines fremden skeptischen Beobachters und kulturpessimistischen Außenseiters betont.

12 „Geliebt ist das Aquarium. / Im blauen Wasser, das elektrisch beleuchtet ist und einer Limonade gleicht, schwimmen die Fische. Hinter einigen Glasscheiben geht es ganz furchterregend zu. Ein Bäumchen mit weißen Ästen sitzt da und bewegt leise die Zweige. Wozu mußte in der Welt eine solche Schwermut geschaffen werden? [...] Du bist sehr beschäftigt, so sehr beschäftigt, daß ich jetzt fortwährend Zeit habe. Ich gehe ins Aquarium“ (Šklovskij 1965, 35 f.).

13 „Im blauen Aquarium“.

14 „Im blauen Wasser, das elektrisch beleuchtet ist und einer Limonade gleicht“.

15 „Schwimmen zwischen den Unterwasserlinden“.

16 „Ein Bäumchen mit weißen Ästen sitzt da und bewegt leise die Zweige“.

Bei all den semantischen Affinitäten zwischen Šklovskij und Chodasevič arbeitet letzterer in vielerlei Hinsicht – vor allem auf der Kompositionsebene – anders. Im Gegensatz zu Šklovskij, der den Leser auf das kommende unheimliche Bild explizit vorbereitet bzw. explizit davor „warnt“, intensiviert Chodasevič die Semantik der langsamen, anschleichenden Stille des Unterwasser-Berlins mit seinen Linden und Straßenbahnen Schritt für Schritt, Vers für Vers, und führt den Leser somit zur effektvollen Schlusspointe des abgehakten Kopfes hin.

Die Attribute und Signale einer urbanistischen Antiutopie (Tram, Elektrizität) befinden sich im „unnatürlichen“ Aquarium, geschaffen von modernen, technozentrischen, „futuromphilen“ Menschen für die Befriedigung ihrer gelangweilten „Sehnsucht nach der Natur“. Das künstlich beleuchtete Aquarium wird dabei zum Ersatz des Wilden und Geheimnisvollen, der Tiefe, ein Ersatz, der für die müßigen Flaneurs zur Schau gestellt wird. Während Šklovskijs Elektrizität in die Dunkelheit dieser Unterwasserwelt Licht bringt und mit dem technogenen Licht das unheimliche „Geheimnis der Tiefe“ aufdeckt, metaphorisiert Chodasevič dagegen die konkrete Gattung der leuchtenden Fische als Straßenbahnen und naturalisiert somit die Stadtlandschaft. Die in die Nachtfäulnis („ночная гнилость“) versunkene Metropolis wird zum Atlantis Europas (vgl. den Titel von Merežkovskijs Buch *Evropa-Atlantida* von 1930).

Nicht zufällig taucht in Šklovskijs *Zoo*, im „Neuntem Brief über die Realisierung der Metapher“ das Bild des ertrinkenden, versinkenden, zu Grunde gehenden Berlins auf. Dabei wird die Berliner Frühlingsüberflutung mit dem berühmten Petersburger Hochwasser im Jahre 1824 in Verbindung gebracht und dadurch mit dessen Beschreibung in Aleksandr Puškins *Mednyj vsadnik* (1833; *Eherner Reiter*):

Вода на прибыли.

Она затопила весь Берлин, и поезд унтергрунда всплыл в туннеле дохлым угрем, вверх брюхом.

Она вымыла из аквариума всех рыб и крокодилов.

Крокодилы плывут, не проснулись, только скулят, что холодно, а вода поднимается по лестнице.¹⁷ (Šklovskij 1973, 189)

17 „Das Wasser steigt. / Es hat ganz Berlin überflutet. Im U-Bahnschacht schwappt ein U-Bahnzug wie ein verendeter Aal, mit dem Bauch nach oben. / Aus dem Aquarium hat es alle Fische und Krokodile herausgespült. / Die Krokodile schwimmen, ohne aufzuwachen; sie wimmern nur, weil es kalt ist. Das Wasser steigt die Treppe hinauf.“ (Schklovskij 1965, 43)

Das steigende Wasser ist überall; die Tiere des Aquariums werden auf die Straßen der Stadt fortgeschwemmt. Šklovskij's Metaphorik korrespondiert wiederum mit dem „abendländischen Bestiarium“ Chodasevič's. Beide Schriftsteller vergleichen ein elektrisches Verkehrsmittel (U-Bahn resp. Straßenbahn) mit Fischen.

Diese Metamorphose der Metapher – vom Berliner Aquarium zu Berlin als Aquarium und versunkene Zivilisation des para-Spengler'schen Atlantis – reizte nicht nur Šklovskij und Chodasevič. In der Forschungsliteratur wurde bereits auf die Ähnlichkeiten zwischen den Zoobeschreibungen bei Šklovskij und denen Nabokov's in seinem *Putevoditel' po Berlinu* (1925; *Reiseführer durch Berlin*) hingewiesen (vgl. Ronen 1999). Entscheidend wird im Kontext der hier relevanten Fragestellungen das Motiv des elektrisch beleuchteten Aquariums:

Теперь, зимой, когда тропических зверей спрятали, я советую посещать дом земноводных, насекомых, рыб. В полутемной зале ряды озаренных витрин по бокам похожи на те оконца, сквозь которые капитан Немо глядел из своей подводной лодки на морские существа, вьющиеся между развалин Атлантиды. За этими витринами, в сияющих углублениях, скользят, вспыхивая плавниками, прозрачные рыбы, дышат морские цветы, и на песочке лежит живая пурпурная звезда о пяти концах. Вот, значит, откуда взялась пресловутая эмблема: с самого дна океана – из темноты потопленных Атлантид, давным-давно переживших всякие смуты, – опыты глуповатых утопий, – и все то, что тревожит нас.¹⁸ (Nabokov 1999, 179)

Nabokov fokussiert, genau wie Šklovskij und Chodasevič, die „Reihen der er-/beleuchteten Schaufenster“ („ряды озаренных витрин“) der riesigen Aquariumsleinwand. Darin schreibt Nabokov sofort ein konkretes literarisches Sujet ein: das von Jules Vernes *Vingt mille lieues sous les*

18 „Im Winter, wenn man die tropischen Tiere versteckt hat, empfehle ich einen Besuch im Haus der Amphibien, Insekten und Fische. In dem halbdunklen Saal ähneln die Reihen erleuchteter gläserner Schaukästen den Bullaugen, durch die Kapitän Nemo aus seinem Unterseeboot auf die Meeresgeschöpfe schaute, die sich zwischen den Ruinen von Atlantis dahinwandten. Hinter dem Glas gleiten in hellen Nischen Fische mit glänzenden Flossen, atmen Seeblumen, und auf einem Stück Sand liegt ein lebendiger, hochroter, fünfzackiger Stern. Daher also stammt das berühmte Emblem – vom Grunde des Ozeans, aus der Düsternis der versunkenen Atlantica, die vor langen Zeiten allerlei Umwälzungen durchmachte, als sie mit aktuellen Utopien und anderen Dämmlichkeiten herumpfuschte, die noch uns zu Krüppeln machen.“ (Nabokov 1993, 328)

mers (1870; *Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer*).¹⁹ Nabokovs Zitat charakterisiert eine Verflechtung von kulturosophischen Atlantis-Konnotationen mit intertextuellen Assoziationen. Auf der einen Seite ruft die Schau (Show) des Aquariums in Nabokov historiosophische Anspielungen hervor: Die hochentwickelte (Anti-)Utopie von Atlantis, das in der Lethe des Weltozeans versinkt, ist ein traditionelles katastrophistisches Sujet des Kulturpessimismus, eine der ältesten mythischen Varianten des „Untergang des Abendlandes“. Auf der anderen Seite wird das Bild eines zivilisatorischen Kollapses literarisch – durch Jules Vernes „Futurismus“ – filtriert.

In diesem Sinne sind sowohl die „dämmlich Utopie“ der Sowjetunion („глуповатая утопия“) mit ihrer Symbolik des Seesterns am Grund des Berliner Aquariums als auch das Berliner Aquarium selbst (d. h. auch Berlin als Aquarium) die künftigen, dem Untergang geweihten Atlantiden: Nabokov beendet seine Erzählung mit der rhetorischen Frage: „И как мне ему втолковать, что я подглядел чье-то будущее воспоминание?“²⁰ (181) Charakteristisch ist dabei, dass Nabokov seine mnemo-mythische Zukunftsprojektion durch das Motiv der Straßenbahn akzentuiert, das im Kontext der Chodasevič-Analyse relevant ist:

Трамвай лет через двадцать исчезнет, как уже исчезла конка. Я уже чувствую в нем что-то отжившее, какую-то старомодную прелесть. [...] На конечной станции передний вагон отцепляется, переходит на другие рельсы, обходит оставшийся, возвращается с тыла, – и есть что-то вроде покорного ожидания самки в том, как второй вагон ждет, чтобы первый, му-

19 Viele Jahre später erinnert sich Šklovskij in seinen Memoiren *Žili-byli* (1964; *Es war einmal*) daran, wie er zum ersten Mal die Erzählungen von Kapitän Nemo hörte: „Плывет капитан Немо. За стеклами осьминоги, дикари пытаются прорваться на ‚Наутилус‘. На ‚Наутилусе‘ горит электричество, – сухо, просторно, не говорят о дровах, не ссорятся и плывут, плывут, отделенные от океана и страха железом. Вы сейчас читаете другого Жюль Верна. Для вас это исторические романы, та техника пригрезилась и пришла не такой. Я слушал романы будущего и верил, что оно уже существует где-то далеко [...].“ (Šklovskij 1973, 39) „Kapitän Nemo fährt. Hinter dem Fenster versuchen die Kraken, die Wilden die ‚Nautilus‘ zu stürmen. Auf der ‚Nautilus‘ brennt die Elektrizität: trocken, geräumig. Niemand spricht über Brennholz. Niemand streitet, man schwimmt und schwimmt, durch Eisen getrennt vom Ozean und von der Angst. Ihr lest heute einen anderen Jules Verne. Für euch sind das historische Romane, die damalige Technik wurde geträumt, kam aber in einer anderen Gestalt. Ich hörte die Romane der Zukunft und glaubte, dass diese Zukunft bereits irgendwo existiert.“

20 „Und wie soll ich erklären, dass ich jemand's zukünftige Erinnerung gesehen habe?“ (Nabokov 1999, 181)

жеский, кидая вверх легкое трескучее пламя, снова подкатил бы, прицепился.²¹ (179)

Die Beschreibung der Tram als eines potenziellen Anachronismus verweist indirekt darauf, dass die Straßenbahn zu dieser Zeit zwar als integraler und gewöhnlicher Teil des städtischen Alltags wahrgenommen wurde, jedoch die Semantik der urbanistischen Neuerung noch beibehielt. Sie ist ein zivilisatorischer Neologismus, der zugleich von seiner Anachronizität befallen ist. Auch Nabokov nutzt die Möglichkeit, die Straßenbahn zu zoomorphisieren, wenn er die Wagonsankoppelung zur Paarung des Weibchens und Männchens im Zoo metaphorisiert. Diese „Degradierung“ eines urbanistischen Motivs zu einem zoologischen wird durch die folgende Erzählung über den Zoologischen Garten zusätzlich legitimiert.

Die Animalisierung der elektrischen Straßenbahn stellt in der russischen Literatur der Moderne gewiss kein Novum dar (vgl. Timenčik 1987, 135). Hier interessiert jedoch vor allem die Verbindung der Straßenbahnmetaphorik mit den Motiven der Enthauptung:

Навязчивая идея обезглавливания изначально связывалась с трамвайной темой. Мотив казни присутствует в самых ранних литературных отражениях новооткрытой петербургской трамвайной линии (1908).²² (Ebd.)

Nikolaj Gumilev schreibt im Jahre 1921, d. h. im Jahr seiner Hinrichtung, die die Zeitgenossen mit dem Tod Bloks zusammen „reimten“, sein Gedicht *Zabludivšijsja tramvaj* (*Die Tram, die sich verirrt*), das in vielerlei Hinsicht das Paradigma des Tram-Henker-Motivs in der russischen Literatur der 1920er Jahre vorgab. 1927 wird dann Michail Bulgakov seinen Roman *Master i Margarita* (*Der Meister und Margarita*) zu schreiben beginnen, in dessen Exposition die Tram-Exekution des unglücklichen

21 „Die Straßenbahn wird in etwa zwanzig Jahren verschwinden, wie die Pferdebahn verschwunden ist. Für mein Gefühl hat sie schon jetzt etwas Überlebtes, eine Art altmodischen Charme. [...] An der Endstation koppelt sich der Triebwagen los, fährt auf ein Nebengleis, passiert den zurückgebliebenen Anhänger und nähert sich ihm dann von hinten. Es hat etwas von der Ergebnisheit eines Weibchens, wie die Anhängerin wartet, dass der männliche vordere Wagen unter Funkengeknister herangerollt kommt und sich ankuppelt.“ (Nabokov 1993, 325)

22 „Die fixe Idee der Enthauptung verband man von Anfang an mit der Tramthematik. Das Motiv der Hinrichtung lässt sich bereits in den frühesten literarischen Reflexionen der neuen Petersburger Tram-Linie finden.“

Berlioz geschildert wird. In den beiden Fällen wird die Straßenbahn zum mystischen Stadthener, der eine böse Vorahnung verwirklicht: bei Bulgakov diejenige Volands, bei Gumilev seine Halb-Halluzination, in der die Prophezeiung von Gumilevs Tod gelesen wurde.

Allerdings wird die Straßenbahn bei Gumilev nicht direkt zum Exekutor²³; seine fliegende Straßenbahn bringt den lyrischen Helden zur Station „Zelennaja“, zum unheimlichen Gemüsemarkt, auf dem sein abgehakter Kopf liegt:

Вывеска ... кровью налитые буквы
Гласят: «Зеленная», — знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.²⁴ (Gumilev 1991, 49)

Mithilfe des Gumilev'schen Motivs der Henker-Tram verbinden Šklovskij und Chodasevič den Berliner Chronotopos mit dem Petersburger Text. Auf dem Meeresgrund des Berliner Tram-Atlantis sieht Nabokov seinerseits den roten Stern Sowjetrusslands. Berlin, das Chodasevič die „Stiefmutter der russischen Städte“ nannte (Chodasevič 2009, 170), ist ein Aquariumsvakuum und -intervall zwischen Petersburg und Paris, das mit/von der Elektrizität des Untergangs des Abendlandes „erleuchtet“. Ein Trans-Chronotopos und ein Chronotopos des *Trans*, des Dazwischen zwischen zivilisatorischer Utopie und Antiutopie, transformiert sich unter der Feder der Schriftsteller des russischen Berlin zur mythopoetischen und kulturosophischen Metropolis, in der das historische Schicksal Russlands, der Emigration und der russischen Literatur nach der Sinnflut der Revolution verhandelt wird.

23 Die Verbindung der Motive der Enthauptung und der Tram bedarf einer gesonderten Untersuchung. Vgl. Šklovskijs Artikel *O tramvajnom fol'klore* (1931; *Über die Tram-Folklore*).

24 „Ein Schild ... Blutgetränkte Buchstaben / Lauten: „Zelennaja-Markt“. Ich weiß, dass hier / Statt Kohl und statt Steckrübe / Tote Köpfe verkauft werden. // Im roten Hemd, mit einem Gesicht wie Euter, / Schnitt der Henker auch meinen Kopf ab. // Er lag zusammen mit den anderen / Hier, am Grunde der glitschigen Kiste.“

Literaturverzeichnis

- Chodasevič, Vladislav: *Kamer-fur'erskij žurnal*. Moskva 2002.
- Chodasevič, Vladislav: *Sobranie sočinenij*, Bd. I. Moskva 2009.
- Gul', Roman: *Žizn' na Fuksa*. Moskva, Leningrad 1927.
- Gumilev, Nikolaj: *Sobranie sočinenij*, Bd. II. Moskva 1991.
- Malmstad, Džon/Ch'juz, Robert: *Primečanja k: Vladislav Chodasevič. Sobranie sočinenij*, Bd. I. Moskva 2009, S. 348–598.
- Nabokov, Vladimir: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII. Hamburg 1993.
- Nabokov, Vladimir: *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomach*, Bd. I. Sankt-Peterburg 1999.
- Ronen, Irina: *Stichi i proza: Chodasevič v tvorčestve Nabokova*. In: *Zvezda* 4 (2009), S. 189–193.
- Ronen, Omri: *Puti Šklovskogo v „Putevoditele po Berlinu“*. In: *Zvezda* 4 (1999), S. 164–172.
- Škljar, Evgenij: *Literaturnyj Berlin (Zametki i vpečatlenija)*. In: *Ècho* 197, 200 (873, 876) (26. und 29. Juli 1923).
- Šklovskij, Viktor: *O tramvajnom fol'klore*. In: *Zvezda* 5 (1933), S. 90–95.
- [Šklovskij] Schklowskij, Viktor: *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe*. Frankfurt/M. 1965.
- Šklovskij, Viktor: *Žili-byli. Vospominanija. Memuarnye zapisi*. Moskva 1966.
- Šklovskij, Viktor: *Sobranie sočinenij*, Bd. I. Moskva 1973.
- Timenčik, Roman: *K simvolike tramvaja v russoj poezii*. In: *Učen. zap. Tartuskogo gos. un-ta* 754 (1987), S. 135–143.

Zur Autorin

Yaraslava Ananka, studierte 2004–2006 Journalistik an der Belarussischen Staatsuniversität; 2006–2011: Studentin des Gor'kij-Literaturinstitut in Moskau. Seit 2012 Doktorandin am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin (Arbeitsthema der Dissertation: „Die Stiefmutter russischer Städte. Berliner Chronotopos in Vladislav Chodasevics Exillyrik“. Stipendiatin des DAAD (Promotionsstipendium). Forschungsschwerpunkte: Russische Emigration der 1920er Jahre in Deutschland, weißrussische Gegenwartsliteratur, polnisch-ostslawische Kultur- und Literaturbeziehungen.

— Julia Fertig —

Abrechnung mit dem Archiv: ,Die Tötung des Madeleine-Gebäcks‘ von Vadim Zacharov als gewaltsame Intervention

Vadim Zacharov ist als zentrale Figur des Moskauer Konzeptualismus der 1980er Jahre vom Undergroundkünstler zum offiziellen Repräsentant Russlands auf der 55. Venezianischen Biennale 2013 avanciert. Von je her hat Zacharov parallel zu seiner künstlerischen Tätigkeit als Archivar des konzeptualistischen Kreises fungiert und diese Funktion oder Haltung in Texten, Installationen und Performances reflektiert (Zacharov 1995; 2004). Mein Beitrag zum vorliegenden Sammelband stellt eine Analyse des 1. Teils des Langzeitprojektes *Pervaja korrekturna Marselu Prustu. Ubijstvo pirožnogo ‚Madlen‘* (*Erste Korrektur Marcel Prousts. Die Tötung des Madeleine-Gebäcks*, 1997–2003) dar, in dem sich Zacharov am weltweiten literarischen Kanon sowie an den Gepflogenheiten der Moskauer konzeptualistischen Szene abarbeitet. Ich möchte anhand dieses Beispiels den Terminus der „archivischen Intervention“¹ im Kontext meines Theorieentwurfs des „performativen Archivs“ (Fertig 2014a) konkretisieren.

Schon der Titel des Projekts, welches am 28. September 1997 im Rahmen des Festivals „Steirischer Herbst“ in Graz mit der Exekution des Madeleine-Gebäcks durch einen Scharfschützen begann, lässt ahnen, dass Zacharov in diesem mehrteiligen Projekt offenbar versucht, gewaltsam in einen als autopoietisch aufgefassten Kanonisierungsprozess einzugreifen.

Wir können zur Beschreibung des Geschehens auf verschiedene Dokumentationsmedien zurückgreifen, deren Positionierung im Kontext

1 In der Archivkunde existiert das Konzept der „Archivischen Intervention“, kurz und prägnant vorgestellt in Schenk 2013, 172–193. Hier geht es nicht nur um das vermeintlich destruktive „Kassieren“ von Akten, sondern auch um das Sammeln, Dokumentieren und Aufzeichnen als archivarische Interventionen. Ich möchte davon ausgehend eine künstlerische Geste als Eingriff in das kulturelle Archiv beschreiben.

num zwischen Kunst und Archiv sehr unterschiedlich ist. Die auf Zacharovs Webseiten gezeigten Fotografien sind Stills aus der später als eigenständige DVD erschienenen Videodokumentation der Aktion und zeigen zunächst eine Gerichtssituation mit einem ehrwürdigen Behördentisch aus lackiertem Holz und drei Stühlen mit hohen Lehnen, von denen der mittlere augenscheinlich dem Richter zugeordnet ist. Auf dem Tisch liegen eine aufgeschlagene und zwei geschlossene Mappen. In einer Ecke des Raumes ist das muschelförmige Gebäck, die Madeleine, auf einer weißen Spitzenserviette auf dem Boden angeordnet. Ein bewaffneter Scharfschütze bahnt sich am Abend des 28. September 1997 seinen Weg durch die Dachkonstruktion über dem Ausstellungsraum. Er öffnet eine Luke in der Decke und nimmt Schussposition ein. Der Schuss fällt um 19.54 Uhr. Die letzten Bilder der Fotodokumentation zeigen die krümeligen Reste der Madeleine in der Ecke und zugeklappte Gerichtsakten auf dem Tisch.

Neben der Internetdokumentation ist eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Pastor* (Zacharov 1997) dem Projekt gewidmet. Vorangestellt sind zwei Textausschnitte: jeweils die letzten Sätze aus Marcel Prousts *Unterwegs zu Swann* (*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*; 1. Band) und aus Franz Kafkas *Prozeß*. Es ist typisch für Zacharov, dass er seine Kunst textuell flankiert. Hier gibt er den literaturhistorischen Rahmen an, in dem er seine Aktion verortet wissen will. Die beiden zitierten Texte sind zentrale Werke des europäischen literarischen Kanons. Sie sind in Zacharovs Aktion unterschiedlich metonymisch repräsentiert: *Der Prozeß* wird als prototypische Gerichtssituation dargestellt, der Richtertisch und die Prozessakten verweisen auf das literarische Vor-Bild. Die materiellen Hinweise auf Kafka werden aber erst durch das Eingangszitat virulent und hätten ohne den Prototext selbst nur eine assoziative Dimension.

Prousts Werk hingegen ist pars pro toto durch das Madeleine-Gebäckstück vertreten, über welches hier offenbar Urteil gesprochen wurde. Es hat als Realie einen starken indexikalischen Vektor und kann auch ohne den zitierten Ausschnitt aus Proust als intertextueller Hinweis verstanden werden. Schon im Titel von Zacharovs Aktion wird der Name des französischen Autors aufgerufen und das Vorhaben benannt, in dessen Gesamtwerk und seine kanonische Rezeption korrigierend eingreifen zu wollen. Dabei steht „Proust“ stellvertretend für sein Opus Magnum *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Zacharov ist auf der Suche nach der verlorenen Zeit wie auch nach dem sich immer wieder entziehenden Archiv und versucht im Dialog mit Proust eine Standortbestimmung des eigenen Schaffens im internationalen und historischen Kontext.

Zu seinem Verfahren schreibt Zacharov in seinem Text *Archiv, kak aliens (Das Archiv als Alien)*:

Но я, как художник, прекрасно понимаю тенденцию архива к стиранию, и мой метод (второй путь) основан на активном использовании материала и его внедрении в контекст, в тело Сегодня. Я имею в виду ту ситуацию, когда архивирование и процесс презентации слиты в одно целое и подчас непонятно, где основа, а где комментарий. Собранные документы без какого-либо зазора включаются в другие выставки, издания, инсталляции, переходят опять в категорию произведения искусства.² (Zacharov, o. J.b)

Wenn wir fragen, was der Künstler mit der Inszenierung einer gewaltsamen Intervention in das Archiv erreicht, so werfen wir damit auch Fragen zur Gewalt der Archive auf. An anderer Stelle sinniert Zacharov über das Archiv als Killer:

Man darf auch nicht vergessen, dass jedes Archiv und jede Sammlung früher oder später ihren Sammler unter sich begraben. Das Archiv ist ein Killer. [...] Der Künstler ist immer das Opfer. Aber manchmal tötet das Opfer das Archiv. Einmal habe ich dies mit den Händen eines österreichischen Polizisten getan. (Zacharov 2004, 101)

Das Madeleine-Gebäck wird in dieser Installation übereinstimmend mit der internationalen Rezeption als Archiv aufgefasst. Aber ist die Madeleine-Episode bei Proust nicht vor allem eine Aufführung? Führt Proust nicht vor, wie ein weicher Keks, oder besser, dessen literarische Repräsentation, als poetischer Urknall in Funktion genommen werden kann, der eine potentiell unendliche Narrations- und Assoziationsreaktion hervorruft? Prousts Madeleine-Episode wird gleichzeitig als Instru-

2 „Als Künstler sehe ich allerdings die Tendenz des Archivs zum Verschwinden, und meine Methode (mein zweiter Weg) liegt in der aktiven Nutzung des Materials und seiner Wiedereinspeisung in einen Kontext, in ein Heute. Ich spreche von der Situation, dass Archivierung und Präsentation in einem gesamtheitlichen Prozess zusammenfließen und sogleich verunklart wird, was Original und was Kommentar ist. Die gesammelten Dokumente werden übergangslos in andere Ausstellungen, Editionen, Installationen eingebunden und erlangen so von Neuem einen Status als Kunstwerke.“ (Übersetzung hier und im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, J.F.)

ment zum Retrieval verborgener Erinnerungen und als Verfahren der literarischen Produktion und synchronen Verschleierung der Fiktionalität der Narration interpretiert. Die Virulenz des Begriffes Performativität wird in diesem Kontext deutlich. Die Achsen dieser beiden Diskurse, des archivisch-performativen und des literarisch-performativen, schneiden sich wie das Fadenkreuz des Scharfschützen über dem Madeleine-Gebäck.

Nach dem Verzehr des ‚Madeleine‘ Gebäcks³

Diese Konstellation ist in einem weiteren Teil des Projekts *Pervaja korrektura Marcelu Prustu* sichtbar, der ebenfalls in dessen Gesamtdokumentation Eingang gefunden hat. Zacharov reinszeniert die Madeleine-Episode Prousts, indem er den Text als Drehbuch zugrunde legt: Er lässt eine Reihe Künstlerfreunde vor und nach der Tötung der Madeleine ein Stück des Gebäcks probieren und über den literarischen und/oder mnemotischen Effekt dieser Verkostung sinnieren. Die Namensliste der beteiligten Personen liest sich wie ein Who's Who des Moskauer Konzeptualismus: Jurij Al'bert, Marija Čuikova, Jurij Lejderman, Anna Al'čuk, Dmitrij Prigov, Andrej Monastyrskij, Sergej Anufriev, Pavel Pepperštejn, Michail Ryklin, Boris Groys u. a. Die Teilnehmer von Zacharovs Befragungsaktion werden in identischen Posen und Requisiten abgelichtet (vgl. Zacharov, o. J.a).⁴

Mit der Anknüpfung an die Proust'sche Erinnerungs- und Assoziationskette erreicht Zacharov über den ‚Trigger‘ Madeleine eine Reaktivierung der Aktionsform der „kollektiven Aktionen“, wie sie im Moskauer Konzeptualismus – nicht nur von der gleichnamigen Gruppe – praktiziert wurden. Wie so oft in der konzeptualistischen Praxis bildet auch hier ein minimalistischer Aktionskern den Anlass für einen performativen Ablauf, ästhetische Reflexionen und umfassende literarische, fotografische und Videodokumentationen; hier offenbart sich das literarische und performative Verfahren der Produktion und gleichzeitiger Dokumentation von ästhetischer Praxis.

3 Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit den aufgezeichneten Kommentären russischer Künstler während der Verkostung eines Madeleine-Gebäcks, zu der sie von Zacharov eingeladen wurden. Da diese Textstücke zwar verschiedene Urheber haben, aber unter dem Sammeltitle *Aufzeichnungen* (...) als Teil von Zacharovs Projekt *Ubijstvo* (...) veröffentlicht wurden, sind nach den Zitaten hier nur die Namen der Künstler angeführt.

4 Hier ist eine Parallele zum frühen Album *Po Masterskim* (*Durch die Ateliers*) von Zacharov und Kizeval'ter (1982/83) erkennbar, welches eine allererste Auseinandersetzung mit dem Thema der Selbstarchivierung darstellt (Kizeval'ter 2010). Das Original befindet sich in der Sammlung Kuprina-Ljachovič in Moskau.

Ebenfalls unverkennbar ist die pastorale Geste der ‚Sammlung der Schäfchen‘, die sich Zacharov nicht nur in seiner Funktion als Archivar, sondern auch mit seiner Kunstfigur des Pastors auf den Leib geschrieben und seit seiner Übersiedlung nach Deutschland im Jahr 1989 in zahlreichen Kunstaktionen immer wieder ausagiert hat. Seit 1991 gab er eine gleichnamige Zeitschrift heraus, in der er ebenfalls Texte und Werke von Autoren aus Moskauer konzeptualistischen Kreisen zusammenstellte. Zacharov erklärt im Text *Die Methode Shivas*:

Die Figur des Pastors oder Hirten entsprach der realen Situation, denn die russischen Künstler hatten sich über die ganze Welt zerstreut. Die ideologische Maske des Pastors bewahrte und verdeckte trefflich das alte kommunale Beziehungssystem unter den Künstlern und gab zugleich das Startsignal für ein neues Verständnis der eigenen Tradition. (Zacharov 2004, 99)

Damit handelte es sich bei der Madeleine-Performance auch um eine Suche nach einem neuen Ausgangspunkt, der die eigene Tradition mit den neuen Realitäten verbindet. Zacharovs Madeleine ist Auftakt und Schlusspunkt zugleich, verleiht der Pastor-Geschichte einen Rahmen. Deutlich wird dieser Zusammenhang auch in den Texten der Teilnehmer: So sinniert Pavel Pepperštejn über einen Ort, von dem er zunächst nicht wusste, ob er eine Erinnerung oder eine Fiktion darstellte. Nach einem Gespräch mit dem Vater, der den beschriebenen Ort wiedererkannte, war klar, dass es sich um eine frühe Kindheitserinnerung handeln musste, die mit einem bestimmten emotionalen Gehalt angereichert war, aber in keinen weiteren Erinnerungskontext eingebettet werden konnte. Am Ende seiner Betrachtungen referiert er auf die vollkommene Sujetlosigkeit und Leere solcher Erinnerungsbilder, die immer nur als „Kino für einen einzelnen“ (Pepperštejn) funktionieren. Diese Erkenntnis überträgt er auf die gesamte Kunst, die für ihn aus unverbundenen, einzelnen Erinnerungsbruchstücken besteht.

Die Poetin Anna Al'čuk beschäftigt sich anlässlich des Verzehrs des Madeleine-Gebäcks mit dem lautlichen Gehalt des Städtenamens „Combray“. Proust selbst leitet die Madeleine-Episode mit dem Satz ein: „Viele Jahre hatte von Combray außer dem, was der Schauplatz und das Drama meines Zubettgehens war, nichts mehr für mich existiert [...]“ (Proust 2011, 66) Von dieser Tabula Rasa geht auch Al'čuk aus: „Nur das Wort ‚Combray‘ ist im Bewusstsein anwesend.“ (Al'čuk) Während sie das Wort auf der Zunge wendet, entsteht ein sprachlicher Mix, wenn die

erste Silbe „Comme“ auf das russische „kom“ (Klumpen) wortwörtlich „zusammenklumpt“ und sich mit dem „ambre“ zu einem bernsteinfarbigen Assoziationsknäuel verbindet, welches durch einen Schluck Tee zu einem (literarisch) verdaulichen Bild verflüssigt wird. Al’čuk bleibt sehr nah an der Vorgehensweise Prousts. Ihr Verfahren macht die Poetizität des Textes klar, sie sucht sich ebenfalls einen Weg nach Combray, einen Weg zur Erinnerung, aber es gelingt ihr nicht, eine Woge an Assoziationen auszulösen oder Proust darin zu folgen.

Der Philosoph Michail Ryklin widmet sich dem Thema „Madeleine“ in Listenform. In kurzen Statements arbeitet er verschiedene assoziative, poetische und philosophische Anknüpfungspunkte an die Madeleine-Episode ab. Er bezieht sich auf *Proust und die Zeichen* (Deleuze 1993) und scheint mit Deleuze übereinzustimmen, dass die Madeleine-Episode in den Literaturwissenschaften überinterpretiert werde, um ein Treffen mit der Leere, „den luftfreien Zeichen der Kunst“ (Ryklin) zu vermeiden. Deleuze postuliert, dass „[d]ie Wahrheit von der Begegnung mit etwas ab[hängt], was uns zu denken und das Wahre zu suchen zwingt.“ (Deleuze 1993, 17) Die Begegnung mit der verlorenen Zeit und dem Gedächtnis ist immer auch überlagert von der Begegnung mit dem Verlust. Wenn Zacharov hier versucht, so Ryklin, die Begegnung mit dem unwillkürlichen Gedächtnis zu inszenieren, so rufe er damit nur die Leere und das Nichts hervor.

Der nächste befragte Künstler, Andrej Monastyrskij, erläutert zunächst, dass das Verzehren der Madeleine und des Tees nichts in ihm berühre. Allerdings bleibt seine Aufmerksamkeit an der Plastikfolie hängen, mit der die Madeleine verpackt ist, und die ihn an die silberne Kugel aus der Aktion der Gruppe „Kollektive Aktionen“ „M“ (Monastyrskij, 1983) erinnert. Er unternimmt den Transfer ins eigene Oeuvre und arbeitet die so oft angewendeten aktionistischen Verfahren gedanklich am Madeleine-Gebäck ab. Er verpackt den Rest des Gebäcks fest in die Folie und wickelt eine Schnur drum, um die Rolle festzuhalten.

Jurij Lejderman beschreibt die körperliche Erfahrung beim Trinken des Tees und Hinunterschlucken des Gebäcks und verpackt diese in handliche Metaphern und Bilder. Er beschreibt, wie der Tee die Kehle „hinunterfällt“ und den kleinen Kuchen, der diese wie ein Deckel – hermetisch im direkten Wortsinn – abriegelt, zudeckelt.

Die besprochenen Texte lassen sehr klar die jeweils individuell praktizierten ästhetischen Verfahren erkennen. Das Objekt der kollektiven Selbstreflexion, die Madeleine, wird in seine Bestandteile zerlegt, jeder der beteiligten Künstler findet einen anderen Anknüpfungspunkt.

Obwohl sie hier als reales Gebäck vorgeführt und einverleibt wird, ist klar, dass es sich bei der Madeleine nicht um einen schlichten Kuchen handelt, sondern dass sie die gesamte kulturelle, kanonische, literaturphilosophische Konnotation ihrer literarischen Vorlage als Assoziationsballast mitschleppt und hier ästhetisch produktiviert. Bei Monastyrskij ist es die Beschaffenheit der Verpackung, bei Al'čuk der klangliche Wert des in Prousts Text vorgeführten Erinnerungsobjekts „Combray“, bei Pepperštejn die Metafrage nach dem Weg eines verlorenen Erinnerungsbildes zurück in den Gedankenstrom des Bewusstseins, bei Ryklin der Kontext der philosophischen Proust-Rezeption. Relativ leicht ließen sich die Texte in anonymisierter Form den beteiligten Künstlern zuordnen, da sie sich eindeutig auf das eigene Werk beziehen, Stile widerspiegeln, Objekte nennen o. ä. Damit werden zwei Dinge offensichtlich: Zacharov hat hier nicht nur – zum wiederholten Mal – die Funktion des „Pastors“ übernommen, der sich um das archivische Weiterleben seiner Herde kümmert. Jeder beliebige Kontext, jedes Objekt könnte zum Anlass genommen werden, den Moskauer Künstlerkreis zu reaktivieren und das Archiv zu aktualisieren. Die Beteiligung ein und desselben Künstlerkreises im Rahmen eines Zacharov'schen Projektes wird immer wieder perpetuiert. Damit führt er genau das Verfahren vor, auf welches er im oben zitierten Text *Archiv, kak aliens* verwiesen hat: die Wiedereinspeisung der Archivalien in einen neuen Kontext mit dem Ziel, das Archiv, die eigene Geschichte, am Verschwinden und Verblässen zu hindern, wohl wissend, in welche Gefahr er sich damit begibt (vgl. Zitat oben – „Das Archiv ist ein Killer.“).

Jedoch hat die Auswahl von Kafka, Proust und seiner Madeleine als diskursiver Anknüpfungspunkte weitere Gründe: Erstens wird die Anschlussfähigkeit der Kunst des Moskauer Konzeptualismus an den westlichen Kunstkanon ästhetisch performativ getestet. Diese Figur der Selbstvergewisserung ist typisch für den Moskauer Künstlerkreis. Immer wieder wird der westliche Kulturkanon nicht nur ästhetisch verarbeitet,⁵ sondern auch betont, dass man keinesfalls isoliert hinter dem Eisernen Vorhang existiert, sondern es schon früh verstanden hätte, sich in der Sowjetunion Zugang zu relevanten Quellen wie z. B. westlichen Kunstzeitschriften zu verschaffen.⁶ Die Rezeption und Interpretation der west-

5 Beispiel dafür ist nicht zuletzt Zacharovs Installation *Danae* (Zacharov 2013).

6 So führt z. B. Andrej Monastyrskij in einem bislang unveröffentlichten Interview mit der Autorin vom 16.05.2012 aus, dass in den Bibliotheken Moskaus westliche Kunstzeitschriften frei zugänglich waren und sich die jungen Künstler regelmäßig informierten, Texte übersetzten und zirkulieren ließen. Für die Moskauer Konzeptualisten war die westliche

lichen Kunst aus Renaissance, Romantik, Avantgarde und Gegenwart durch die Moskauer Konzeptualisten ist tief in der russischen Kultur verankert. Die oft postulierte Abgeschnittenheit der russischen Künstler von der zeitgenössischen Wahrnehmung und ihre Marginalisierung im globalen Kontext kann auf diese Weise als ein blinder Fleck der westlichen Perspektive entlarvt werden, die von der globalen Gültigkeit des von ihr aufgestellten Kanons überzeugt ist.

Zweitens wählt Zacharov nicht nur in seinen archivisch produktiven und intertextuell angelegten Werken Momente, Texte und Objekte aus, die selbst schon inhaltlich mit Themen wie Kanon, Archiv oder Gedächtnis verknüpft sind. Diese Metaebene ist charakteristisch für Zacharovs Gesamtwerk und kann in nahezu allen Texten, Installationen, Objekten und Aktionen wiedergefunden werden.⁷

Dieser Teil der textuellen Dokumentation des Langzeitprojekts *Pervaja Korrektura Marselu Prustu* macht klar, dass die Konfiguration ‚Madeleine und Lindenblütentee‘ sehr wohl eine Katalysatorfunktion für literarisch-ästhetische Produktion haben kann, allerdings nicht als mnemotisches Hilfsmittel missverstanden werden sollte, oder als solches eben nur auf der genannten Metaebene im Medium der literarischen Fiktion geeignet ist. Wie das literarische Subjekt in Prousts Text, machen sich alle Befragten in Zacharovs Aktion Gedanken über das Funktionieren oder Nicht-Funktionieren der unwillkürlichen Erinnerung, über das Empfinden, wenn eine Erinnerung sich nur als unaussprechliches Gefühl, als Dunst über die Wahrnehmung legt, oder wenn sie uns plötzlich konkret und detailliert übermannt. Wichtig ist hier dabei, dass diese Gedanken Teil des poetischen oder performativen ästhetischen Werks sind, und eben nicht im Kontext der Rezeption oder Analyse desselben erscheinen. Alle diese Aggregatzustände der Erinnerung sind dennoch immer auch Teil des Archivs; das Verlorene und Verschwindende, das Bruchstückhafte und das Unauffindbare, das Fiktive und das Literarische sind nicht Gegenentwurf, sondern Erscheinungsformen des performativen Archivs.

Es wird weiterhin klar, dass die Auslöser – Lindenblütentee und Madeleine – und die „erinnerten“ Ereignisse und Empfindungen nicht in kausalem Zusammenhang stehen, wie es bei Proust der Fall zu sein

zeitgenössische Kunst ästhetisch und diskursiv einflussreicher als die russische Avantgarde, die zu Zeiten des Sozialismus kaum gezeigt wurde, und auch als der Sozialismus, der ästhetisch und ideologisch nicht anschlussfähig war.

7 Beleg und Ausdruck dafür ist sicher auch, dass sich sehr viele Begleittexte in Katalogen oder Besprechungen seines Oeuvres mit dem Thema Archiv beschäftigen, siehe z. B. Zwirner 2004 oder Kittelmann und Cullinan in Zacharov 2013.

scheint, sondern ebenfalls erst zu erinnern sind. Niemand der Befragten hat eine besondere, aus der Kindheit herrührende Beziehung zu Lindenblütentee oder Madeleines. Das ist natürlich einerseits dem kulturellen Kontext des Verzehrenden geschuldet. Im Falle der Moskauer Künstler hätte man Kindheitserinnerungen eher mit Teegebäck wie den typisch russischen „prjanniki“ antriggern können, aber auf eine interkulturelle Vergleichbarkeit der Versuchsanordnung kommt es nicht an. Die Konfrontation mit den kulturell und kulinarisch in Frankreich angesiedelten Artefakten bietet genügend Ansatzpunkte zur Reflexion. Die Assoziationen gehen dabei jedoch nicht in die eigene Kindheit, wie bei Proust. Stattdessen werden die literarische Vorlage selbst, die Zeit der Erzählung, vor allem aber das eigene ästhetische Werk als Erinnerungen abgerufen oder man verbleibt zunächst beim sinnlichen Erlebnis „Madeleine“ selbst.

Die Leere nach dem Schuss

Aber warum tötet nun der Scharfschütze im Auftrag Zacharovs die Madeleine? Der Künstler selbst zieht die Adäquatheit dieses Mittels im Eingangstext der Dokumentation in Zweifel: „Однако нет уверенности, что убийство – метод, выбранный для достижения этих целей, – самый лучший.“⁸ (Zacharov, o. J.c)

Um sich der Frage nach der ‚Gewalt gegen das Archiv‘ zu nähern, kehre ich zunächst noch einmal zu Proust zurück. Zacharov wendet das von Proust offengelegte interventionistische poetische Verfahren an: Die Vergangenheit „verbirgt sich [...] außerhalb des Machtbereichs des Verstandes“ (Proust 2011, 66); sie ist nicht willkürlich hervorzurufen, wie die oben vorgestellten Texte der Teilnehmer an Zacharovs Projekt deutlich gemacht haben. Wenn wir durch Zufall an eine solche Erinnerung rühren, so ist die damit verbundene Empfindung nicht beliebig oft reproduzierbar (schon beim dritten Schluck Lindenblütentee lässt die Wirkung offenbar nach) und das Wesen dessen, was hier hervorgerufen und vorschnell ‚Erinnerung‘ genannt wird, ist letztlich schwer zu benennen. Wir haben gesehen, dass wir es bei Proust mit einem verschleierte[n], mystifizierten ästhetischen Prozess zu tun haben, der als Erinnerungstrievial getarnt ist. Proust verschleierte dieses Verfahren durch den von der Madeleine ausgelösten narrativen Strom. Gleichzeitig legt er es aber auch offen, denn er nennt es nicht Erinnern, sondern ‚Erschaffen‘: „Eine schwere Ungewissheit tritt ein, [...], wenn er, der Forscher, zugleich das dunkle Land ist,

8 „Allerdings bin ich unsicher, ob die gewählte Methode, um diese Ziele zu erreichen – ein Mord – das Beste ist.“

das er erforschen muß [...]. Erforschen? Nicht nur das: Erschaffen.“ (68) Ist das Unbenennbare, das ‚dunkle Land‘, damit auch noch lange keine Erinnerung, so ist zumindest das Verfahren des aktiven Produzierens benannt. Der erste Schluck Lindenblütentee ist gegen den Durst. Doch nach der Ahnung der Möglichkeit einer mnemotischen Erfahrung ist schon der zweite Schluck Tee kein „unschuldiger“, mehr, sondern ist (als iteratives Verfahren jetzt schon auf der Stufe der literarischen Faktur) auf die Wiederholung der Empfindung ausgerichtet, wird auf seine mnemotischen Effekte hin genutzt und untersucht. Wie wir aus der Lektüre wissen, mit bescheidenem Erfolg. Es ist nicht der Lindenblütentee selbst. Es ist viel eher die zunächst ungerichtete Aufmerksamkeit, die unbeteiligte Erwartung, auf die eine synästhetische Erfahrung einwirken muss, um Retrievalprozesse im Kopf in Gang zu setzen. Auf der literarischen Ebene hingegen ist dieses iterative Verfahren ästhetisch extrem produktiv und, wie auch der Metadiskurs, unendlich anschlussfähig.

Dieser Exkurs zum Konstruktiven im Proust'schen Archividiskurs ist an dieser Stelle notwendig, da er nicht nur das literarische Verfahren aufdeckt und das Archiv als Ort der aktiven Produktion von ‚Erinnerungen‘ statt der bloßen Ablage ausmacht, sondern vor allem, da er zwei Ebenen für Zacharov produktiv macht: Zacharovs Mord an der Madeleine ist nicht in erster Linie Racheakt an einer als übermächtig empfundenen literarisch-westlichen Tradition (ich erinnere an seine Horrorvorstellung vom Archiv, das den Archivar zu verschlingen droht) oder an bürgerlich-verkommenen Erinnerungswelten, auch wenn der Zacharov'schen Archivophilie generell eine Verlorenheit der russischen Künstler zunächst im sowjetischen Kunstbetrieb, später im westlichen Kulturkontext zugrunde liegt und von Zacharov unter anderem im Shiva-Text thematisiert wird (Zacharov 2004). Ich meine dennoch, dass für Zacharov das metonymische Parasitieren am Madeleine-Diskurs, die Anerkennung der Saugkraft des literarischen Kanons hier produktiver sind als der Fokus auf die gewaltvolle Abrechnung. Die Parallelität der Verfahren überwiegt – ausgehend von der Madeleine bzw. vom Schuss auf die Madeleine beginnt das haltlose Produzieren, Assoziieren, Dokumentieren und Performieren. Der Schuss ist gleichzeitig Befreiungsschlag (etwas beenden) und Interesse am ‚Danach‘ (etwas beginnen).

Zacharov testet offenbar verschiedene Methoden einer subversiven Intervention in das Archiv aus.⁹

9 In diesem Artikel kann ich aufgrund der gebotenen Kürze einige Implikationen der Gewaltfrage nicht verfolgen, daher nur kurze Erwähnungen: (1) Demiurgenthes: Die aus

Jede Form der Zerstörung der Madeleine ist für sich genommen gewalttätig, ob man sie mit dem Gewehr erschießt oder am Gaumen zerdrückt. Es sind letztlich Eingriffe, die die Integrität des Dings an seinem ursprünglichen Ort verletzen. Das Verzehren, Einverleiben der Madeleine ist eine Infunktionsnahme für mnemotische Zwecke und endet letztlich mit deren Tod. Sie ist bereits tausend Tode gestorben, bevor Zacharovs Scharfschütze den Gewehrlauf auf sie richtet. Auf die Grundform dieser Art Intervention herunter gebrochen, sehen wir uns einem typischen Archivprozess gegenüber: die Verschiebung eines Objektes von seinem authentischen Ort ins Archiv impliziert seine Zerstörung. Sowohl die Archivierung, als auch das Nicht-Archivieren, das Vergessen und Aus-sortieren, werden im Endergebnis das Objekt mitsamt seinem Sinneskontext zerstört haben. Die Archivierung jedoch fügt diesem Objekt einen neuen, durch das Archiv selbst konstruierten Kontext hinzu. Die „gewaltsame Intervention“ ist demnach genauso auf Seiten des Archivs zu suchen, wie sie auf das Archiv als Opfer gerichtet ist. Zacharovs Schütze zielt auf die Madeleine als kulturelles Archiv, gleichzeitig wird die Madeleine zum Objekt einer gezielten Archivierungsoperation, der Schütze ist hier Archivar und Attentäter in einer Person. Zacharov scheint mit dieser Aktion zu sagen: Kulturelles Gedächtnis ist nicht Tee trinken und Kekse essen. Gedächtnis ist eine Frage von Macht und Gewalt.

dem Schuss oder dem körperlichen Einverleiben der Madeleine resultierenden Krümel und Verpackungsreste lassen an eine Kabakov'sche Müllästhetik denken. Mit Blick auf Kabakov kann so von einer ironisch überzeichneten Überreaktion eines schöpferischen Individuums sprechen, welches durch ein Attentat auf das Archiv die Gewalt des Archivs stoppen und seine eigene Archivierung selbst in die Hand nehmen möchte, wie es Kabakov in seiner Installation *Der Mann, der aus seinem Zimmer in den Kosmos flog* (Grojs/Kabakov 2006) vorgeführt hat – durch den Ausbruch aus dem Archiv wird der Eingang in das selbige garantiert (Fertig 2014b). (2) Schauprozessthese: Das Projekt beginnt mit einem Zitat aus Kafkas Prozess. Die Installation in Graz zeigt einen Gerichtsraum, in der Position der Angeklagten die Madeleine. Es liegt nahe, dass sich Zacharov ästhetisch an den sowjetischen Schauprozessen orientiert hat, in denen es nicht um eine Urteilsfindung ohne Ansehen der Person ging, sondern um eine theatraalisierte Aufführung einer Gerichtssituation zu Propagandazwecken. (3) Ironiethese: Der Mord, das anschließende Trauerspiel und die zahlreichen intermedialen Mutationen des Projekts gehen mit einer Ästhetik der (selbst-)ironischen Überhöhung einher, die typisch für Zacharovs Werk und Kommentar ist (Braun 2014). Dieser ironische Gestus resultiert aus dem omnipräsenten Verfahren der „subversiven Affirmation“, welches (mit Sasse/Arns 2006) weiter ausgearbeitet werden muss. (4) Genderthese: Die symbolisch eindeutig besetzte Venusmuschelform des Gebäcks und seine Bezeichnung mit dem Frauennamen „Madeleine“ stehen der männlichen Symbolik der Waffe und der Polizeiuniform gegenüber – in einem weitergehenden Close Reading sind die Effekte dieser Genderkonstellation auf das Archiv zu analysieren.

In seinem Text *Attentäter im Archiv* (2012) beschreibt Knut Ebeling die Gleichzeitigkeit der Gewalt durch das Archiv und der Gewalt gegen das Archiv am Beispiel des athenischen Zentralarchivs Metroon im 4. und 3. Jh. v. u. Z., welches modellgebend für die institutionelle Entwicklung der Archive bis heute war. Er leitet her, dass die Autorität des Archivs, seine Wahrheitseffekte, gleichzeitig seine Gefährdung darstellten. Wahr ist, was archiviert ist (Ebeling 2012, 302–303). Das bedeutet im Umkehrschluss, dass mit Archiven und archivierten Dokumenten auch Wahrheiten manipuliert oder ausgelöscht werden können. Der Glaube an die Autorität des Archivs macht es gleichzeitig zur Zielscheibe von Manipulationen und Zerstörungen. Die gewaltsame Intervention ins Archiv stellt aber letztlich ebenso eine Manipulation von Dokumenten dar, wie die Archivierung. Es gibt keinen Unterschied im archivischen Effekt, ob ein Attentäter Dokumente zerstört um eine unliebsame Wahrheit zu vernichten, oder ob ein Archivar aus professionellen Erwägungen Archivalien zerstört, weil sie nach seiner Bewertung als nicht archivwürdig erkannt wurden.

Zacharovs Scharfschütze kommt in Person eines Polizisten daher, dessen Gewalt am Archiv offenbar juristisch sanktioniert ist, ein intervenierender Archivar, kein Attentäter. Dadurch wird der Schuss auf die Madeleine zum finalen Rettungsschuss, der dem archivischen Gewaltausbruch zuvorkommen soll.

Wenn wir die Madeleine als kulturelles Archiv ansprechen, so wird sie allein dadurch zum potentiellen Opfer von Gewalt. Ebeling argumentiert: „Dieselbe Kulturtechnik, die den Anspruch der Objektivität des Archivs verbürgte, sorgte auch für dessen Scheitern [...]“ (301) Auch das veränderte und manipulierte Archiv zeige dieselben wahrheitlichen Effekte, denn nicht das Wahre, sondern das Archivierte hat Autorität. Davor konnte, wie Ebeling mit Platon argumentiert, nur noch eines schützen: das Nicht-Aufschreiben (vgl. 301). Zacharov scheint mit seiner Tötung der Madeleine nicht in erster Linie die Zerstörung der Archivalie, sondern eine Rückkatapultierung der Madeleine zum Authentischen, nicht-archivierten Status angestoßen zu haben.

Literaturverzeichnis

- Braun, Micha: [A] ‚Body Art‘ that Did Not Fit: Körper und Gesten in den frühen Arbeiten Vadim Zakharovs. In: Leibesvisitationen. Der Körper als Politikum in (post)sozialistischen Kulturen und Literaturen. Hg. von Thorsten Erdbrügger/Stephan Krause. Heidelberg 2014, S. 103–121.
- Deleuze, Gilles; Beese, Henriette: Proust und die Zeichen. Berlin 1993.
- Diskursive Poliklinik: Die Leere nach dem Schuss. Interview mit Vadim Zakharov. In: Diss.sense. Zeitschrift für Literatur und Philosophie <<http://www.dissense.de/kv/zakharov.html>> (letzter Aufruf am 03.10.2015).
- Ebeling, Knut: Attentäter im Archiv: Vom Archiv des Desasters zu den Desastern des Archivs. In: Gewalt der Archive. Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung. Hg. von Thomas Weitin/Burkhardt Wolf. Konstanz 2012, S. 295–313.
- Fertig, Julia: Performing the Archive. Aktuelle Strategien der Performativierung des Archivs in Kunst, Theorie und Archivpraxis. In: Slavische Identitäten. Paradigmen, Poetiken, Perspektiven. Hg. von Gernot Howanitz/Christian Kampkötter/Heinrich Kirschbaum. München [u. a.] 2014, S. 77–87.
- Fertig, Julia: Der Mann der in den Kosmos flog und als Archiv zurückkehrte. In: Gagarin als Archivkörper und Erinnerungsfigur. Hg. von Matthias Schwartz/Kevin Anding/Holt Meyer. Frankfurt/M. [u. a.] 2014, S. 127–152.
- Grojs, Boris/Kabakov, Ilya/Elliott, Fiona: Ilya Kabakov. The man who flew into space from his apartment. London, Cambridge, Mass. 2006.
- Kizeval'ter, Georgij: O kolekcionirovanii poëtov i chudožnikov. In: Pole dejstvija. Moskovskaja konceptual'naj a škola i ee kontekst; 70-, 80-e gody XX veka. Red.: Aleksandra A. Danilova/Elena Kuprina-Ljachovič. Moskva 2010, S. 26–35.
- Monastyrskij, Andrej: M. In: Tretij tom poezdok za gorod, 18.9.1983 <<http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-29.html>> (letzter Aufruf am 03.10.2015).
- Proust, Marcel: Unterwegs zu Swann. (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, 1). Frankfurt/M. 2011.
- Sasse, Sylvia: Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus. München 2003.

- Sasse, Sylvia/Arns, Inke: Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance. In: East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe. Hg. von Mohar/Savski/Vogelnik. London 2006, S. 444–455.
- Schenk, Dietmar: Aufheben, was nicht vergessen werden darf: Archive vom alten Europa bis zur digitalen Welt. Stuttgart 2013.
- Zacharov, Vadim: Das große Archiv/Hausarchiv/Buchhalterium: Stimmen aus dem Archiv. In: Vadim Zakharov. Fünf Titel – ein Territorium: Retrospektive 1978–1995. Hg. von Udo Kittelmann. Ostfildern 1995, S. 39–42.
- Zakharov, Vadim: Die Tötung des ‚Madeleine‘ Gebäcks. Erste Korrektur zu Marcel Proust (Pastor Zond Edition). Köln 1997.
- Zacharov, Vadim: Die Methode Shivas. Archivar, Sammler, Verleger, Künstler. In: Moskauer Konzeptualismus. Sammlung Haralampi G. Oroschakoff und Sammlung, Verlag und Archiv Vadim Zakharov. Hg. von Hein-Th. Schulze Altcapenberg. Köln 2004, S. 93–102.
- Zacharov, Vadim: Danae: Russian Pavilion. 55th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia 2013. Hg. von Udo Kittelmann. Ostfildern 2013.
- Zacharov, Vadim: Ubijstvo pirožnogo „Madlen“. In: Moskovskij konceptualizm <<http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1343&lang=ru>> (letzter Aufruf am 02.04.2015). [= Zacharov o. J.a]
- Zacharov, Vadim: The Pastor Journal. Thematic Journal of Moscow Conceptual School. <http://vadimzakharov.com/pastor_journal.html> (letzter Aufruf am 31.03.2015).
- Zacharov, Vadim: Archiv, kak aliens. In: Moskovskij konceptualizm <<http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1725&lang=ru>> (letzter Aufruf am 03.10.2015). [= Zacharov o. J.b]
- Zacharov, Vadim: Pervaja korektura Marselu Prustu. Ubijstvo pirožnogo „Madlen“ <<http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1348>> (letzter Aufruf am 02.04.2015) [= Zacharov o. J.c]
- Zakharov, Vadim: Aufzeichnungen nach dem Verzehr des ‚Madeleine‘ Gebäcks. In: Diss.sense. Zeitschrift für Literatur und Philosophie <<http://www.dissense.de/kv/zakharov1.html>> (letzter Aufruf am 31.03.2015).

Zwirner, Dorothea: Vadim Zakharov – Sammlung, Verlag, Archiv: Zwischen Bewahren-Wollen und Verschwinden-Müssen. In: Moskauer Konzeptualismus. Sammlung Haralampi G. Oroschakoff und Sammlung, Verlag und Archiv Vadim Zakharov. Hg. von Hein-Th. Schulze Altcapenberg. Köln 2004, S. 145–151.

Zur Autorin

Julia Fertig war mit einem Promotionsprojekt zur „Archivästhetik des Moskauer Konzeptualismus“ 2011–2015 Stipendiatin des Internationalen Graduiertenkollegs InterArt an der Freien Universität Berlin. Sie hat Russistik, Bibliotheks- und Dokumentationswissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin studiert, war 2005–2007 als Archivarin und Bibliothekarin in der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen und 2007–2010 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Slawische Literaturwissenschaft der Universität Greifswald tätig. (<http://www.juliafertig.de>).

— Julia Hargaßner —

**Vestimentäre Kommunikation
in der sowjetischen Prosa
zwischen 1954 und 1985 am Beispiel von
Elena Čižovas Roman *Vremja Ženščin***

Das Prosawerk der relativ spät berufenen Schriftstellerin Elena Čižova¹ wurde bereits vielfach ausgezeichnet und auch *Vremja Ženščin* (*Die stille Macht der Frauen*) erhielt den russischen Bookerpreis für das Jahr 2009. Die Handlung des Romans spielt in Leningrad zu Beginn der 1960er Jahre. Im Mittelpunkt steht die alleinerziehende Mutter Antonina, die sich eine Kommunalwohnung mit drei fremden älteren Damen, Evdokija, Glikeriya und Ariadna, teilt. Ihre sechsjährige Tochter Sjužanna, um die sich die drei Damen liebevoll kümmern, leidet an einer Sprachstörung, ist aber ansonsten geistig gut entwickelt. Aus Angst, dass ihr die Tochter weggenommen werden könnte, hält Antonina ihre Behinderung vor den Arbeitskolleginnen geheim. In der Fabrik lernt Antonina Nikolaj kennen und lädt ihn zu sich nachhause ein. Trotz seiner Zuneigung für Antonina verweigert sich Nikolaj der Hochzeit mit Antonina auf Grund der Behinderung ihrer Tochter. Schließlich mischt sich das Gewerkschaftskomitee ein und droht Nikolaj mit der Absage seiner erhofften Wohnung. Um einen Konflikt zu vermeiden, sucht Antonina nach einem Vorwand, um die Heirat abzusagen. Zufällig erfährt sie dabei, dass sie an einem Gebärmutterkrebs im Endstadium leidet. Aus Sorge, dass Sjužanna nach dem Tod Antoninas in ein Waisenhaus kommen könnte, bezahlen die Frauen Nikolaj für sein Einverständnis zur Hochzeit und kümmern sich danach um das Mädchen.

1 Čižova veröffentlichte ihren ersten Roman *Kroški Čaches* im Alter von 43 Jahren.

Die Analyse des Romans erfolgt in Hinsicht auf drei Hauptfragen.

- *Welche Funktionen hat Kleidung in literarischem Text?*
- *Wie reflektiert Kleidung die Alltags- und Gesellschaftsgeschichte der Sowjetunion?*
- *Welche Zusammenhänge zwischen Kleidung und Geschlechterkonstruktionen sind erkennbar?*

Funktionen der Kleidung im Roman

Kleidung spielt im Roman eine signifikante Rolle im Akt der Narration. So wird bereits der Faden, aus dem Kleidungsstücke gestrickt bzw. gewebt werden, zum Leitmotiv des Romans. Der Faden, metaphorisch gesehen „der Faden des Lebens“, zieht sich kontinuierlich durch die ganze Erzählung. Der Zusammenschluss aller handelnden Figuren (der älteren Damen, Antonina, Sjužanna, Nikolaj) durch den Faden bezeichnet eine ununterbrochene Verbindung zwischen Generationen, die Kontinuität des Lebens. Diese Wiederholung des Motivs auf der Kompositionsebene verleiht dem Text seine emotionale und sinnliche Tiefe.

Распускать весело: нитка бежит, вьётся, выскальзывает из петель. Гликерия за нитку дёргает, Ариадна напротив сидит, наматывает. Как порвётся, концы найдет, свяжет узелком. Кромки пухлые, мягкие, старыми петельками завитые. Постирают – на верёвку вешают, под каждый мешочек с песком. Это чтобы петли выпрямить. А то новое начнёшь, а старые петли и не лягут. А так – нитка гладкая, только рваная очень. Свяжут, вывернут – вся изнанка в узелках ...² (Čižova 2011, 29)

Alle drei älteren Frauen sind daran beteiligt, die Wolle aufzuribbeln und zu bearbeiten, um dann daraus etwas Neues zu stricken. Der Bearbeitungsprozess besteht aus mehreren Schritten, die sehr detailliert beschrieben werden. Trotz der Bemühungen der Frauen sieht man auf der

2 „Aufribbeln ist lustig. Der Faden läuft und ringelt sich und schlüpft aus den Maschen heraus. Glikeriya zieht am Faden, Ariadna sitzt gegenüber und wickelt ihn auf. Wenn er reißt, nimmt sie die Enden und verknötet sie. Die Knäuel sind flauschig und weich, die Wolle ist von den alten Maschen ganz kraus. Sie waschen die Knäuel und hängen sie an einer Schnur auf, ziehen dann durch jedes einen Faden, daran ein Säckchen mit Sand. Damit die Wolle glatt gezogen wird. Sonst beginnt man etwas Neues, und die alten Maschen kräuseln sich. Aber so gibt es einen glatten Faden, nur ist er an vielen Stellen gerissen. Wenn die Jacke fertig ist und man sie wendet, sind auf links lauter kleine Knoten ...“ (Chizhova 2012, 36)

Innenseite der daraus gestrickten Jacke die kleinen Knoten. Die Wolle bezeichnet hier offensichtlich den Faden des Lebens: Man kann es neu anfangen, doch die bisherigen Erfahrungen sind unauslöschbar, sie treten als die kleinen Knoten auf, sie sind immer präsent, wenn auch nicht sehr offensichtlich.

Genauso wie der Faden die Lebenden verbindet, kann er dazu verwendet werden, die Entstehung eines neuen Lebens zu verhindern.

Вот и слушай: мало ли до чего, у вас дойдёт, а ты укусу за-
годя купи и аспирину. В воде раствори. Возьми клочок ваты
– ниткой перемотай да в воду эту и окуни. Вату-то заранее
пихнёшь, а нитка длинная наружу высовывается. Вот кончит-
ся у вас, а ты помни: минутку-другую подожди да и вытягивай
наружу.³ (61)

Glikerija klärt Antonina auf, damit die junge Frau sich vor unerwünschten Schwierigkeiten mithilfe selbst gemachter Verhütungsmittel schützen kann. Eine führende Funktion kommt auch in dieser Situation dem Faden zu. Die Fäden verheddern sich immer stärker, als der Zustand Antoninas sich verschlechtert. „Взялась вязать, а нитки у меня путаются. И петли кривые выходят – не поймёшь, не то изнанка, не то лицо.“⁴ (133) Der Faden gerät zum Symbol für den kritischen Zustand von Antonina, ihrer Tochter und den älteren Damen. Sie müssen handeln, metaphorisch gesehen „den Faden gerade richten“, um das Mädchen vor dem Waisenheim zu bewahren.

Mithilfe des Fadens gelingt es den älteren Damen, Nikolaj zu „bändigen“. Um Sjuzanna nach dem Tode Antoninas bei sich zu behalten, bieten die älteren Damen Nikolaj an, Antonina zu heiraten und ihr Zimmer in der Wohnung zu bekommen. Nikolaj steht vor einer wichtigen Entscheidung, er möchte kein behindertes Kind adoptieren. In seinem Traum, in dem das Unbewusste zutage tritt, sieht Nikolaj das gewünschte Zimmer mit den älteren Damen und vielen Wollknäueln.

3 „Also hör zu: Man weiß nie, wie weit das bei euch geht, kauf dir jedenfalls beizeiten Essig oder Aspirin. Das löst du im Wasser auf. Du nimmst einen Wattebausch, wickelst einen Faden herum und tunkst ihn hinein. Den Wattebausch stopfst du dir dann vorher rein, und der Faden ist so lang, dass er raushängt. Wenn ihr fertig seid, denk dran: Warte ein, zwei Minuten, und dann ziehe ihn raus.“ (81)

4 „Ich wollte stricken, aber die Fäden verheddern sich immer. Und die Maschen werden ganz schief, man weiß gar nicht, ob das jetzt links oder rechts ist.“ (185)

Комната большая, просторная, только без мебели. [...] Мамаша её и обе другие – родственницы. Сидят, спицами шевелят. А по полу клубки набросаны. Шагу не ступишь.

Бумагу предъявил. „Где, – спрашиваю, – свободная?“ – „Так вот же, – отвечают. – вселяйся.“ „Антонина ж там ...“ – „Переехала она, – утешают. – Считай, совсем переехала. Вон её кофта“.

Гляжу, кофта цельная, только без рукавов. И нитка оборванная вьётся – до самого полу.⁵ (161)

Der Besitz des Zimmers ist nur durch den Anschluss an den Faden möglich. Der Faden symbolisiert, wie verwickelt die Situation ist. Das Fehlen der Ärmel an der Jacke Antoninas bedeutet, dass sie selbst nicht mehr handlungsfähig ist. Doch die alten Damen bemühen sich um den Anschluss Nikolajs und bieten ihm einen Faden an.

In den oben angeführten Beispielen tritt Vestimentäres als ein Strukturelement des Textes auf. Es verflucht die Lektüre und schafft ein stützendes Korsett, das mithilfe des Fadens als Leitmotiv das Erzählte zusammenhält. Der Romantext ist mit dem Faden „gewebt“, was zu der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Text⁶ zurückführt.

Auch die Kleidung, insbesondere das Kleid Antoninas, das sie von den älteren Mitbewohnerinnen nähen lässt, ist eine wichtige Komponente zur Verstärkung des Sujets. Man kann den Roman auf zwei Geschichten komprimieren: die Geschichte Antoninas und die Geschichte des Kleides. Diese beiden besitzen parallele Strukturen: Antonina sucht nach Liebe und Erlösung, so wie der Stoff für das Kleid gesucht wird. Antonina versucht ihre Probleme selbst und mithilfe der Babuschki, der älteren Damen, zu lösen, so wie das Kleid von den älteren Mitbewohnerinnen im wahrsten Sinne des Wortes in die Hand genommen und bearbeitet wird. Antonina erlebt die Erlösung von allen Lasten des Lebens und von der Sehnsucht nach Liebe in diesem Kleid und stirbt; so wie

5 „Ein großes, geräumiges Zimmer, aber ohne Möbel. Und ihre Mutter und die beiden anderen, die Verwandten. Sie sitzen da und hantieren mit ihren Stricknadeln. Der ganze Boden liegt voller Knäueln. / Ich zeige mein Papier vor. ‚Wo ist das freie Zimmer?‘, frage ich. ‚Na hier‘, antworten sie. ‚Du kannst sofort einziehen.‘ Sie zeigen auf eine Tür. ‚Wie kann ich einziehen?‘, frage ich erstaunt. ‚Da wohnt doch Antonina.‘ ‚Sie ist umgezogen‘, beruhigen sie mich. ‚Gewissermaßen für immer. Da ist ihre Strickjacke.‘ Die Jacke hat keine Ärmel mehr. Ein loser Faden ringelt sich bis zum Boden herunter.“ (226)

6 Das Wort *Text* wurde aus lat. *textus* „Gewebe, Geflecht; Verbindung, Zusammenhang; zusammenhängender Inhalt einer Rede“ entlehnt und stammt aus einer Wortfamilie mit dem Wort *textil* (vgl. Alsleben 2007, 845).

das Kleid zum Totenhemd und zum Hochzeitskleid zugleich wird. Somit kommt der Kleidung eine tragende Rolle eines Mittels zur Festigung der kompositorischen Struktur zu.

Auch der Stoff des Kleides für Antonina ist hier von zentraler Bedeutung und lässt eine angedeutete Prolepse im Romantext zu: Glikeri-ja, eine der älteren Damen, ruft beim Anblick des Stoffes für das Kleid aus: „Красота неописуемая – хоть сейчас помирай“⁷ (Čižova 2011, 60). Schließlich stirbt Antonina in diesem Kleid.

Mithilfe eines Euphemismus erhält der Kleiderstoff Konnotationen von Erotik und einem unausweichlichen Tod. Der Stoff wurde für zwei Kleider gekauft, für Antonina und Glikeri-ja. Die alte Dame hat keine Bedenken, dass das Muster ihr nicht passt. Sie entschließt sich, in diesem Kleid „vor dem alten Herrn“ (61) zu erscheinen. Der euphemistische Ausdruck ist ambivalent: Einerseits deutet er auf das Treffen mit Gott nach dem Tode hin, andererseits weckt der Stoff den Wunsch nach Liebe und hat eine erotische Konnotation. Das Totenhemd für Glikeri-ja ruft schreckliche Assoziationen bei Antonia hervor. Der Stoff wird zum Boten des Todes. „Господи, – думаю, – как же платье это надену? Молчала бы лучше ... А то буд-то и мне в гроб. [...] Я-то ещё ладно, а ребёнка – не дам.“⁸ (61) Antonia gibt ihr Antwort dem Tod, hütet aber die Tochter sogar vor einer Berührung mit ihm. Aus dem Stoff darf für Sjuzanna kein Kleidungsstück genäht werden.

Eine besondere Bedeutung kommt der farblichen Semantik des Stoffes zu. Zarte, leuchtende Mohnblüten auf dem dunkelblauen Hintergrund. Die blaue Farbe deutet auf Unendlichkeit und Sehnsucht hin und wird zugleich als Trauerfarbe angesehen. Das Leben Antoninas ist freudlos und sehr anstrengend. Antonina sehnt sich nach der Erlösung von allen Schwierigkeiten. Die rote Farbe der Blüten spiegelt den Wunsch nach Liebe wider. Das Stoffmuster ist ein Zeichen des seelischen Zustandes Antoninas, es stellt ihre Wünsche und Ängste dar. Somit übernimmt der Stoff eine symbolische Zeichenrolle in der Erzählung.

Die Kleidung erweist sich zudem als ein Mittel der Figurencharakterisierung. So nimmt Antonina Grigorij wahr und beurteilt ihn zugleich anhand seiner Kleidungsstücke. Grigorij's leichte, dünne Stiefel im Winter (11) erwecken das Mitleid der jungen Frau. Kleidung ermöglicht einen Einblick in die Bezüge der Figuren untereinander. Die Mütze aus

7 „Der ist ja unbeschreiblich schön – zum Sterben schön“ (Chizhova 2012, 80).

8 „Oh, Gott, denke ich, wie soll ich bloß dieses Kleid tragen? Ich hätte besser meinen Mund gehalten ... [...] Für mich meinetwegen, aber für das Kind – lasse ich nicht zu.“ (81)

Hirschkalbfell (33) deutet Antonina als Grigorij's Zugehörigkeit zu einer höheren sozialen Schicht, was Minderwertigkeitskomplexe bei ihr auslöst. Ein typisches Beispiel der semantischen Dichotomie von Schein und Sein äußert sich durch die vestimentäre Rhetorik. Über Kleidung lässt sich eine Figur, Grigorij, soziosemiotisch beurteilen; die Kleidung gibt zudem eine psychologische Einsicht in die Innenwelt einer anderen Figur, Antonina.

Zugleich ist die Kleidung eines der Themen des Romans *Vremja Ženščin*. Die meisten Handlungen der Hauptfiguren sind mit der Herstellung und Beschaffung von Kleidung verbunden. Die älteren Damen sind ständig handwerklich beschäftigt: sie nähen, stricken und ändern ihre alte Kleidung um, sie bringen es Sjuzanna bei. Der Kauf eines Anzugs für Sjuzanna gestaltet sich als Hürde und wird detailliert dargestellt. Das Kleid von Antonina, das von ihren Mitbewohnerinnen selbst genäht wird, trägt zur Komposition des Sujets bei.

Auch stilistisch gibt es im Text zahlreiche Rückgriffe auf die vestimentäre Rhetorik. In der Beschreibung des Taufhemdes von Evdokijas längst verstorbenem Sohn treten zentrale psychologische Oppositionen wie Schein und Sein oder Tod und Leben zutage.

Рубашечка крестильная у Евдокии Тимофеевны нашлась. Долежала в комодe эва с каких времён. От Василия, сына старшего. Его уже и кости истлели, а рубашечка жива. Материя тонкая, невесомая: будто ангельское облачение. Кружева вот только слежались, будто палое перо. [...] Рубашечку приготовили, постирали. Кружева ветхие – разложили на полотенце. Пока стирали, побелели вроде. А высохли, всё одно – желтизна. Прокипятить бы ... Да тоже побоялись: жизнь прошла – расплзётся в руках.⁹ (18–19)

Das Taufhemd, ein zeremonielles Kleidungsstück mit religiöser Bedeutung, veranschaulicht den psychologischen Aspekt von Kleidung: die

9 „Bei Jewdokija Timofewna fand sich ein Taufhemdchen. Es hatte seit ewigen Zeiten in der Kommode gelegen. Es war von Wassili, ihrem ältesten Sohn. Seine Knochen waren längst vermodert, aber das Hemdchen gab es immer noch. / Ein feiner Stoff, beinahe schwerelos: als Engelgewand. Die Spitzen waren vom Liegen etwas zusammengedrückt, wie eine herabgefallene Feder. [...] / Wir machten das Hemdchen zurecht und wuschen es. Die brüchige Spitze legten wir auf einem Handtuch aus. Während der Wäsche schien sie weißer zu werden. Doch als sie trocken war, hatte sie wieder einen Stich ins Gelbliche. Man müsse sie kochen ... Aber wir hatten Angst: Das Leben verging, es zerfiel uns unter den Händen.“ (21–22)

Substitution des Körpers durch Kleidung. Dank des Hemds besteht bei der alten Dame der Eindruck, als ob ihr Sohn noch leben würde. Die Opposition Tod – ewiges Leben findet ihren Ausdruck in der Metapher „Engelsgewand“ und dem Vergleich von Spitzen mit einer herabgefallenen Feder. Diese stilistischen Mittel verorten die Kleidung auf einer spirituellen Ebene und tragen der emotionalen Tiefe des Textes Rechnung. Im letzten Satz des Zitats tritt die Spitze als Allegorie des Lebens auf und deutet auf dessen Vergänglichkeit hin.

In diesem Roman Čižovas übernimmt Kleidung eine tragende Rolle sowohl auf der Sujet- als auch auf der Motivebene, und dient als Medium stilistischer Formen des Textes und der Figurencharakterisierung.

Kleidung als Reflexion der Alltags- und Gesellschaftsgeschichte der Sowjetunion

Die vestimentäre Rhetorik des Romans liefert Bilder des Alltagslebens in Leningrad zu Beginn der 1960er Jahre. Das Leben in Kommunalwohnungen, wo Sanitäreinrichtungen auf ein Minimum reduziert sind, illustriert den schweren Alltag sowjetischer Frauen. Die Fabrikarbeiterinnen nehmen die Information über Waschmaschinen nicht ernst, weil sie davon zum ersten Mal hören: „[...] Михалыч, мастер наш, рассказывал, будто машинку придумали – бельё стирать. Вроде читал он: ‚Грязное положишь, а она и вертится. Глядь, а всё чисто‘. Девки смеются: ‚Как это вертится? Она что ж – избушка на курьих ножках?‘“¹⁰ (84) Die Reaktion Antoninas veranschaulicht die Diskrepanz zwischen der wissenschaftlichen Entwicklung und den Alltagsumständen in der Sowjetunion: „Вон Гагарина запустили. Машинку-то не в космос. Попроще, небось ...“¹¹ (Ebd.)

Nicht nur Haushaltsgeräte treffen in der Sowjetunion mit zeitlicher Verzögerung ein, die Episode um den Anzug für Sjuzanna verdeutlicht, dass es in Geschäften keine Vielfalt an Kinderkleidung gegeben hat: „Костюмчик купить велели: шерстяной, китайский. [...] Все дети, говорят, носят.“¹² (16) Eine Tendenz zur Uniformierung von Kindern

10 „[...] Michalytsch, unser Meister, erzählt hat, man hätte eine Maschine erfunden, die die Wäsche wäscht. Er hat das anscheinend irgendwo gelesen: ‚Da legt man die schmutzige Wäsche rein, dann dreht sie sich. Und schon ist alles sauber.‘ Die Mädchen haben gelacht: ‚Wie, sie dreht sich? Ist das so eine Art Hütte auf Hühnerbeinen?‘“ (116)

11 „Schließlich haben sie Gagarin ins All geschickt. Was ist schon so eine Maschine dagegen? Die ist bestimmt nicht so kompliziert ...“ (Ebd.)

12 „Einen Anzug soll ich kaufen: einen chinesischen, aus Wolle. [...] Alle Kinder haben so einen an, sagten sie.“ (18)

wird offensichtlich: „Ну вот, съездила я в Гостиный. Спросила у них. Были, говорят, костюмчики, да все разобрали. А тут ещё заказы с производства. Вот я и думаю: может, и наш местком заказал?“¹³ (29)

Einerseits tragen alle das Gleiche, andererseits wird genau dieses Gleiche vom Gewerkschaftskomitee bestellt. Die Verteilung von Konsumgütern durch ein Gewerkschaftskomitee bestätigt die fehlende Möglichkeit einer Wahl und das Fehlen der Waren in Geschäften. Infolgedessen besteht eine soziale Hierarchie hinsichtlich des Zugangs zu Konsumgütern, wie Kleidung und Schuhe. Evdokija erzählt über ihre Schwiegertochter, die „für Verdienste um die Partei Schuhe in einem Spezialgeschäft für Parteimitglieder“ kaufte (56). In Čižovas Roman treten Schuhe als Indikator der sozialen Zugehörigkeit auf: Während die kleine Sjuzanna nur Hausschuhe, Valenki und alte Halbstiefel hat, besitzt die zur Partei gehörende Schwiegertochter mehrere Paar Schuhe und lehnt Valenki ab, weil sie etwas Besseres kaufen kann. Trotz der propagierten klassenfreien Gesellschaft existierten in der Sowjetunion Unterschiede zwischen sozialen Gruppen, die sich über den Zugang zu Konsumgütern definierten.¹⁴

Antonina stellt ein Beispiel eines Frauentypus dar, der in der sozialistischen Gesellschaft nicht willkommen war, weil dessen Vertreterinnen von der gesellschaftlichen Norm abwichen und ein Kind ohne Mann großzogen. Die wirtschaftliche Lage einer Alleinerziehenden, die die volle Stundenzahl in der Fabrik arbeitet, zwingt sie, das Kind in aus alten Sachen umgeänderte Kleidungsstücke zu kleiden bzw. mehrere Überstunden für den Kauf eines Kinderanzugs zu leisten. So macht Antonina sich Sorgen, dass der Anzug statt sechs Rubel neun Rubel und achtzig Kopeken gekostet hat (vgl. Čižova 2011, 60). Die kleine Sjuzanna hat weder neue Schuhe, noch neue Kleidungsstücke. Abgesehen von ihrem neu gekauften Wollanzug trägt sie ausschließlich von den drei älteren Damen umgeänderte Kleidung. Neidisch beobachtet Antonina reich gekleidete Frauen, die im Geschäft Mäntel kaufen (vgl. 52). Die allein stehende Frau schlussfolgert, dass die Ehemänner der Frauen gut

13 „So, jetzt war ich im Gostiny Dwor. Ich habe dort gefragt. Sie hatten solche Anzüge, sagen sie, aber die sind alle ausverkauft. Außerdem gab es noch Bestellungen aus der Produktion. Deshalb denke ich, vielleicht hat unser Gewerkschaftskomitee auch welche bestellt?“ (37)

14 Eine Strukturierung der symbolischen Ordnung gesellschaftlicher Systeme mithilfe von Kleidung ist nicht nur für das sowjetische System typisch, sondern wird auch in anderen Gesellschaftsformen vertreten. Während die Angehörigen der unteren Klassen „von der Kleidung einen realistischen, [...] funktionalistischen Gebrauch“ machen, wird Kleidung bei den höheren Klassen in der Kategorie „des Seins zum Schein“ in Betracht gezogen. (Bourdieu 1983, 322).

verdienen sollten, um sich alles leisten zu können. Offensichtlich fehlt jede Hilfe vom Staat, die Alleinerziehenden sind ausschließlich auf sich selbst gestellt.

Die Lage der alten Frauen aus der Kommunalwohnung weist auch auf die spärliche Versorgung der älteren Menschen hin. Keine der älteren Damen hat in den letzten Jahren etwas Neues für sich zum Anziehen erworben. Demgegenüber bringen sie eine deutliche Intention zum Ausdruck, die vorhandenen Kleidungsstücke bis zum Tode zu tragen (vgl. 23). Genau diese drei älteren Damen vertreten eine Tendenz der sowjetischen Gesellschaft zur individuellen Herstellung von Kleidung. Eine karge Versorgung mit Kleidung und Mangel an Geld sind die Ursachen dieser Tendenz. Die Palette der selbst gemachten Kleidungsstücken reicht von einem Haarband bis zu Schuhen (vgl. 56).

Anlässlich eines Kleiderkaufs wird mehrmals die Geldreform¹⁵ erwähnt. Antonina kann nicht glauben, dass einer der im Geschäft angebotenen Stoffe sechszwanzig Rubel pro Meter in neuem Geld kostet (vgl. 60). Glikerija wirkt sehr überrascht und muss nachfragen, als der Stoffpreis genannt wird, weil ihr die Summe in dem neuen Geld unglaublich erscheint. Eine Stellungnahme zur Geldreform äußert Evdokija: „Не привыкну к новым-то деньгам. Обещались, будто не потеряем. А теперь гляжу: раньше рублей пятнадцать за ёлку платили, а этот год – два. Если старыми, вроде пять рублей переплачиваем.“¹⁶ (58) Die eher negative Wahrnehmung der Geldreform steht in Zusammenhang mit der kritischen finanziellen Situation aller Mitbewohnerinnen der Leningrader Wohnung, keine von ihnen profitiert davon.

Eine Entsprechung der fiktiven Welt des Romans mit der realen Welt der Sowjetunion kann natürlich nicht gezogen werden. Allerdings weist die Übereinstimmung vieler Tatsachen der sowjetischen Realität (die Geldreform, die Funktion von Gewerkschaftskomitees, die Schwierigkeiten mit dem Kleiderkauf) mit dem Fiktionalen aus dem Roman nach, dass der Alltag im Roman den Alltag der damaligen Zeit in der UdSSR reflektiert. In Hinblick auf Kleidung werden folgende Tendenzen der gesellschaftlichen Situation der 1960er Jahre in der UdSSR sichtbar: Es besteht eine soziale Rangordnung in Bezug auf den Erwerb

15 In der Geldreform von 1961 wurde der Rubel im Wert von 10:1 denominated, d. h., ein neuer Rubel entsprach zehn alten Rubeln.

16 „Ich werde mich nie an dieses neue Geld gewöhnen. Sie haben uns versprochen, wir würden nichts verlieren. Aber wenn ich mir das jetzt so anschau: Früher haben wir fünfzehn Rubel für einen Weihnachtsbaum bezahlt, und dieses Jahr zwei. In alten Rubeln wären das ungefähr fünf Rubel mehr.“ (Chizhova 2012, 77)

von Konsumgütern, wie Kleidung. Die Bedürfnisse von Alleinerziehenden und Älteren werden nicht zufriedengestellt. Kleidung wird zu einem großen Teil individuell hergestellt und mehrmals umgeändert. Die Geldreform von 1961 stößt auf eine negative Reaktion der Bevölkerung.

Zusammenhänge zwischen Kleidung und Geschlechterkonstruktionen

Der Terminus „Geschlechterkonstruktion“ bietet eine Möglichkeit, die Figuren nicht nach ihrem biologischen Geschlecht zu analysieren, sondern das Augenmerk auf das Frau- und Mannsein im sozialen Sinne zu richten. Die Konstruiertheit des sozialen Geschlechts beinhaltet Fähigkeiten, Verhaltens- und Denkweisen, die als weiblich oder männlich gelesen werden. Die Rollenbilder der Figuren dienen als Untersuchungsgegenstand.

Wie schon der Titel des Romans verrät, dominieren in diesem Text weibliche Figuren. Alle erwachsenen Bewohnerinnen der Kommunalwohnung sorgen für sich selbst ohne fremde Hilfe. Die drei älteren Damen sind nicht mehr im arbeitsfähigen Alter, sie bekommen eine spärliche Rente und müssen damit auskommen. Sie legen viel Wert auf Handarbeit: Sie stricken, nähen und basteln alles, was gebraucht wird. So äußert Glikeriija die Bereitschaft, neue Schuhe für Sjuzannas Theaterbesuch zu machen und Evdokija erwidert: „Тебе волю дай – и станок ткацкий притащишь.“¹⁷ (56) Die Fähigkeit, in wirtschaftlicher Hinsicht für sich selbst zu sorgen, ist noch immer eine Männerdomäne. Obwohl Haushalt und Handarbeit im historischen Verlauf Frauenangelegenheiten waren, standen Männer den Frauen als Versorger zur Seite. Somit übernehmen die älteren Damen im Roman sowohl weibliche als auch männliche Aufgaben.

Die Figur Antoninas stellt ebenso eine Kombination männlicher und weiblicher Denk- und Verhaltensmuster dar. Antonina, eine alleinerziehende Mutter, sorgt für die Tochter und die Mitbewohnerinnen: Sie wäscht die Wäsche, kocht und verdient ihr Geld mit einer Vollzeitanstellung in der Fabrik. Die doppelte Belastung einer arbeitsfähigen Frau ist offensichtlich das, was in der Sowjetunion üblich war. Auf der Gefühlsebene trifft Antonina Entscheidungen selbst, braucht jedoch Ratschläge von ihren Mitbewohnerinnen und Kolleginnen. Sowohl ihre Unentschlossenheit und Schüchternheit als auch der hohe Stellenwert von Gefühlen sind eher als Zeichen des „schwachen“ Geschlechts lesbar,

17 „Wenn man dir deinen Willen ließe, würdest du auch noch einen Webstuhl anschleppen.“ (75)

während ihre Arbeit, Stärke und Widerstandskraft die als traditionell charakteristisch angesehenen Züge des „starken“ Geschlechts darstellen.

Das Frauenbild in der Sowjetliteratur der 1960er Jahre zeichnet sich durch eine Mehrfachbelastung einerseits und den Wunsch, allen „Anforderungen im privaten, beruflichen und gesellschaftlichen Bereich gerecht zu werden“ (Hinz-Karadeniz 1996, 40) andererseits aus. Xenia Gasiorowska typisiert in ihrem Aufsatz *Die neue Frau in der Sowjetliteratur* weibliche Heldinnen durch folgende Eigenschaften: „anspruchlos, weich, nicht wild, aber doch zu großem Mut und großer physischer Anstrengung für das Gemeinwohl fähig“ (Gasiorowska 1973, 914). Dem Anspruch, für den Haushalt, das Kind und die Vollzeitanstellung verantwortlich zu sein, versucht Antonina tugendhaft entgegenzukommen. Demnach ist Antonina eine typische sowjetische Frau, wie sie in der damaligen Literatur dargestellt wird. Jedoch werden literarische Frauengestalten des Sozialistischen Realismus meist über den männlichen Held definiert (vgl. Hinz-Karadeniz 1996, 69). Dem gegenüber ist im Roman Čižovas Antonina eine der Heldinnen und ihre Handlungen und Emotionen bilden das Gerüst der Lektüre; die Figur Antoninas erscheint selbstständig und wird keinesfalls über männliche Figuren determiniert.

Die Verhaltens- und Denkweise Nikolajs wird besonders in seinem Traum verdeutlicht. Nikolaj verhält sich, als wäre er nicht handlungsfähig, seine Fragen verraten Unentschlossenheit und Passivität, was in der traditionellen Rollenverteilung eher dem Weiblichen zugeschrieben wird. Nikolajs sofortiges Einverständnis, eine Tochter zu haben, verrät wieder die weibliche, mütterliche Seite in seiner Denkweise: „Значит дочь у меня, думаю“¹⁸ (162). Während es im Traum so geschieht, trennt sich Nikolaj von Antonina in der Realität, weil er Angst vor der Behinderung ihrer Tochter hat. Die Schlussfolgerung liegt nahe: Nikolaj versteckt seine wahren Gefühle absichtlich. Diese Labilität stärkt die weibliche Seite. Das Aufgeben der Gefühle zu Antonina wegen der Behinderung ihrer Tochter bedeutet eine Feigheit. Nikolajs Mutlosigkeit verstärkt sich, als er das Geld für die Heirat von den älteren Damen annimmt. Diese Schwäche zeigt abermals Nikolajs unmännlichen Charakter.

Der Vergleich der dargestellten Konstruktionen mit den traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit¹⁹ führt zu ei-

18 „Ich habe also eine Tochter, denke ich“ (186).

19 Die Opposition Männlich – Weiblich ist en vogue und wirft viele Fragen auf. Die tatsächliche Bedeutung bleibt immer noch vage und die charakteristischen Eigenschaften sind bis zum heutigen Tage nicht ermittelt worden (vgl. Levin-Steinmann 2005, 267).

nem paradoxen Ergebnis. Antonina vereinigt in sich sowohl männliche als auch weibliche Eigenschaften, während in Nikolajs Denkweise das Weibliche dominiert. Da der Roman fast fünfzig Jahre nach der erzählten Zeit erscheint, kann man gewiss von keiner Leitbildfunktion der Figuren für die Realität sprechen. Jedoch sind folgende Tendenzen offensichtlich: Die weiblichen Figuren des Romans entsprechen den allgemein bekannten Frauenbildern der 1960er Jahre in der Sowjetunion und spiegeln die zeittypische gesellschaftliche Rollenaufteilung wider.²⁰

Angemerkt sei, dass die Zusammenhänge zwischen Kleidung und Geschlechterrollen in diesem Roman nur in Bezug auf Handlungen mit Kleidung und auf der Motivebene feststellbar sind. Konkrete Beschreibungen von Kleidung der Figuren auf der syntagmatischen Ebene, das heißt die jeweiligen Outfits der Figuren, fehlen, wenn man von Sjuzannas Bekleidung anlässlich eines Theaterbesuchs absieht.

Fazit

Die Analyse des Romans *Vremja Ženščin* erlaubt folgendes Fazit:

1.) Die Kleidersprache übernimmt im Akt der Narration Funktionen wie Thema, Leitmotiv, Strukturelement der Lektüre, Prolepse, Figurencharakterisierung, Medium stilistischer Formen.

2.) Die Kleidung spiegelt deutlich die Alltags- und Gesellschaftsgeschichte der Sowjetunion und bestätigt wichtige Tendenzen der damaligen Zeit: eine bestehende soziale Rangordnung, an deren untersten Stufe ältere Menschen, alleinerziehende Frauen und Arbeiterinnen stehen. Individuelle Herstellung von Kleidung gehört zu verbreiteten Praktiken von Kleidungsverhalten in der Sowjetunion. Außerdem wird auf der Ebene der Kleiderthematik eine Reflektion der damaligen Geldreform verhandelt.

3.) Die weiblichen Figuren des Romans können im Kontext ihres Bekleidungsverhaltens als typische sowjetische Frauen gelesen werden. Sie zeigen eine Mischung von männlichen und weiblichen Eigenschaften und stimmen mit den Frauenbildern der Sowjetliteratur der 1960er Jahre überein. Aus Mangel an Beschreibung von Kleidung männlicher Figuren ist die Geschlechterkonstruktion im Falle Nikolajs nur auf der motivischen Ebene möglich. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass seine weiblichen Eigenschaften dominieren.

20 Die gesellschaftliche Rollenaufteilung der 1960er in der UdSSR basiert zum Teil auf stereotypen Frauenbildern, die „von der Partei bewusst benutzt [...] wurden, um bestimmte gesellschaftliche Entwicklungen zu fördern und zu steuern.“ (Köbberling 1997, 13)

Literaturverzeichnis

- Alsleben, Brigitte (Red.): Duden – das Herkunftswörterbuch. 4. Aufl., Band 7. Mannheim 2007.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt/M. 1983.
- Chizhova, Elena: Die stille Zeit der Frauen. Übers. von Dorothea Trottenberg. München 2012.
- Čižova, Elena: Vremja ženščin. Moskau 2011.
- Gasiorowska, Xenia: 1973. Die neue Frau in der Sowjetliteratur. In: Osteuropa 23 (1973), S. 909 – 916.
- Hinz-Karadeniz, Heidemarie: Frauenbilder und Frauenproblematik in der neuen sowjetischen Literatur. Frankfurt/M. 1996.
- Köbberling, Anna: Das Klischee der Sowjetfrau: Stereotyp und Selbstverständnis Moskauer Frauen zwischen Stalinära und Perestroika. Frankfurt/M. 1997.
- Levin-Steinmann, Anke: Das Geschlechterbild in Werken der zeitgenössischen russischen Literatur. In: Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache. Hg. von Katrin Berwanger/Peter Kosta. Frankfurt/M. 2003, S. 255–272.

Zur Autorin

Julia Hargaßner absolvierte ein Lehramtsstudium (Englisch, Deutsch) an der Staatlichen Pädagogischen Universität in Ekaterinburg (Russland) im Jahr 1994 und setzte ihre Ausbildung an der Universität in Salzburg fort, wo sie Russisch und Englisch auf Lehramt studierte (2009). Es folgten Lehraufträge am FB Slawistik der Universität Salzburg. Im Jahr 2016 wurde sie dort mit einer Arbeit zum Thema „Kleidersprache im künstlerischen Text. Sowjetische Kleidercodes zwischen 1954 und 1985“ promoviert. Die Dissertation entstand im Rahmen des FWF-Projekts „Nadel und Faden. Transformationen des sowjetischen Kostüms als Spiegel des Wertewandels in der Sowjetunion am Beispiel der individuellen Herstellung von Kleidung (1953–1985)“.

— Olena Kuprina —

Černobyl' hat kein Kindergesicht¹ ... Ästhetisierung der Katastrophe in der Fotografie

In seinem Buch *Mify Černobylja (Černobyl'-Mythen; 2006)* argumentiert der russische Atomphysiker und Publizist Sergej Pereslegin, dass es eine Katastrophe, wie sie sich am 26. April 1986 im Atomkraftwerk von Černobyl' ereignet hat, in Japan nie hätte geben können, da die Japaner im Gegensatz zu den Russen – gemeint sind damit die Bürger der Sowjetunion insgesamt – nicht auf gut Glück (*na avos'*) hoffen, sondern den Vorschriften penibel folgen würden (vgl. Pereslegin 2006, 410 f.). Eine gewisse Ironie lässt sich darin erkennen, dass nach 25 Jahren ein vergleichbarer Unfall im japanischen Fukushima die ganze Welt erschüttert hat, bei dem die Geschichte sich zu wiederholen scheint: mangelnde Aufklärung der Bevölkerung, fehlerhaftes Krisenmanagement, überforderte Regierungsmitglieder und Versuche, das Ausmaß der Gefahr zu verharmlosen. Die jüngsten Ereignisse in Fukushima haben die nicht verarbeiteten Traumata Černobyl's – wie den ursprünglichen Text eines Palimpsests – wieder zum Vorschein kommen lassen.

Die Historikerin Karena Kalmbach beschreibt die Bewertung der Katastrophe von Černobyl' als „ein Musterbeispiel der Perspektivität wissenschaftlicher und politischer Urteile“ (Meyer 2013, 150). So spielt die russische Regierung das Ausmaß der Katastrophe herunter und operiert mit Begriffen wie „Radiophobie“, um die Interessen der nationalen Atomindustrie zu schützen. Die Kontinuität der Atompolitik in Russland und die Bereitschaft, als Endlager für Atomabfälle zu dienen,² sprechen für sich selbst. Den Umgang der sowjetischen und später der russischen

1 Vgl. dazu den Titel der Interview-Sammlung mit sowjetischen Soldatinnen des Zweiten Weltkrieges *U vojny – ne ženskoe lico (Der Krieg hat kein weibliches Gesicht; 1985)* von Svjatlana Aleksievič. In diesem Buch thematisiert die Autorin die Unvereinbarkeit des Krieges mit dem weiblichen Wesen.

2 Vgl. dazu die Beiträge von Björn Slawik, Adam N. Stulberg, Robert G. Darst, Jane I. Dawson in *Osteuropa* 56, H. 4 (2006).

Regierung mit den Katastrophen beschreibt bereits Andreas Guski (2008) mit den Begriffen „Verharmlosung“, „Verdrängen“ und „Vergessen“. Diese Begrifflichkeit lässt sich ohne große Korrektur sowohl auf die Position der aktuellen ukrainischen als auch der belarussischen Regierung übertragen. Die Regierung von Lukašenka etwa hat die Folgen der Katastrophe für überwunden erklärt (Marples 2006) und auch bei den ukrainischen Staatsmännern findet sich keine Anerkennung für die Leistungen und das Leiden der Liquidatoren sowie für die Opfer, von einem Schuldbekennnis seitens der Regierung ganz zu schweigen (Koschmal 2009).

Etwas differenzierter zeigt sich die Öffentlichkeit in den drei betroffenen Ländern. Bis auf einzelne Initiativen (u. a. der Verein *Černobyl'*, der von den Liquidatoren dieser und anderer Havarien gegründet wurde) scheint Russland den atomaren Unfall vergessen zu haben (Zorkaja 2006), es findet keine Aufarbeitung statt. In der belarussischen Öffentlichkeit gibt es Versuche, sich dem staatlich verordneten Vergessen³ zu widersetzen und durch die Mitarbeit an internationalen Projekten und Initiativen (deutsche Vereine wie *IBB*, *Kinder von Tschernobyl*) auf die Problematik aufmerksam zu machen. Die Situation in der Ukraine lässt sich als eine ambivalente beschreiben: Einerseits kann man mit Walter Koschmal die Verdrängung und das Ignorieren der Katastrophe durch die junge Generation konstatieren (vgl. Koschmal 2009), die das Geschehen als Teil der sowjetischen Geschichte und nicht als eine Komponente der nationalen ukrainischen Identität betrachten möchte und die Černobyl'-Ereignisse aus Scham zu vergessen versucht. Die kulturelle Elite – etwa Oksana Zabužko (Sabuschko 2012), Tamara Hundorova (2005) – sieht dagegen in Černobyl' den Auftakt zu grundlegenden Veränderungen in der ukrainischen Gesellschaft: Mit Černobyl' verbindet sie die Herausbildung eines neuen Bewusstseins oder den Anfang der Kooperation mit dem Westen. Der Unfall in Černobyl' wird als wichtiger Faktor im Kampf für die Unabhängigkeit der Ukraine und als Zeichen der Wiedergeburt der ukrainischen (postapokalyptischen) Literatur verstanden.

Die Černobyl'-Thematik hat schon längst die nationalen Grenzen überschritten. Das Interesse der internationalen Gemeinschaft sowie unterschiedlicher wissenschaftlicher Fachrichtungen an der ukrainischen Nuklearkatastrophe manifestiert sich in unzähligen Publikationen zu

3 Vgl. die in mehreren Sprachen herausgegebene Interview-Sammlung von Svatlana Aleksievič (Alexijewitsch 2006) oder die deutsch-belarussische Ausgabe fotografischer Bilder von Anatol' Kljaščuk (Lubricht/Kliashchuk 2006).

naturwissenschaftlichen Fragestellungen (u. a. Medizin, Umweltschutz, Atomphysik). Unter einem historisch-politischen Blickwinkel wird die Katastrophe etwa im Rahmen des Projektes der Universität Gießen *Politik und Gesellschaft nach Tschernobyl* analysiert. Gemessen an der Fülle der ästhetischen Černobyl'-Werke ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Problembereich eher zurückhaltend. Noch gibt es weder in den betroffenen Ländern noch im deutsch- oder englischsprachlichen Raum eine umfassende Studie, die die Katastrophe unter literatur- und besonders kulturwissenschaftlichen Aspekten analysiert. Die hohe Anzahl von Černobyl'-Werken könnte man durch den Reiz einer neuen spannenden – sogar offiziell geduldeten – Themenstellung nach langjähriger Stagnation in der Literatur und in der Kunst der Sowjetunion erklären. Ebenfalls wäre aber die Vermutung berechtigt, dass sich das Interesse der Literaten und Künstler an diesem traumatischen Ereignis als Opposition zur mangelnden Bereitschaft der sowjetischen Regierung und später der ihrer Nachfolgestaaten erklären lässt, sich mit den schmerzhaften und nicht unbedingt ehrenhaften Erinnerungen auseinanderzusetzen. Die Artefakte (Texte und Bilder), die die traumatischen Ereignisse der Atomkatastrophe literarisieren bzw. ästhetisieren, sind als Teil des Speichergedächtnisses zu sehen, das als Korrektiv und Alternative des offiziellen Funktionsgedächtnisses fungiert.⁴

Im Vordergrund dieses Beitrages steht vor allem die Černobyl'-Ästhetisierung in der Fotografie. Es gibt einige Fotobände zur Černobyl'-Thematik, die sowohl in den betroffenen Ländern (Ukraine, Belarus) als auch im Ausland (Deutschland, Italien) erschienen sind.⁵ Im Folgenden

4 Mit dem Terminus „das kulturelle Gedächtnis“ ersetzt Aleida Assmann die Begriffe „Tradition“, „Überlieferung“, „kulturelles Erbe“ (Assmann 2006, 52). Sie unterscheidet zwei Typen des kulturellen Gedächtnisses – das Speichergedächtnis und das Funktionsgedächtnis –, die sie als zwei einander ergänzende Modi der Erinnerungen versteht. Das Speichergedächtnis enthält „das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpaßter Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen. Beim Funktionsgedächtnis dagegen handelt es sich um ein ungeeignetes Gedächtnis, das aus einem Prozeß der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstitution [...] hervorgeht. [...] Das kulturelle Funktionsgedächtnis ist an ein Subjekt gebunden, das sich als dessen Träger [...] versteht. Kollektive Handlungsobjekte wie Staaten oder Nationen konstituieren sich über ein Funktions-Gedächtnis, in dem sie sich eine bestimmte Vergangenheitskonstruktion zurechtlegen. Das Speichergedächtnis dagegen fundiert keine Identität. Seine [...] Funktion besteht darin, mehr und anderes zu enthalten, als es das Funktionsgedächtnis zuläßt.“ Es ist ein „nicht begrenzbares[s] Archiv mit seiner ständig sich vermehrenden Masse von Daten, Dokumenten, Erinnerungen“ (Assmann 2010, 137).

5 Der intermediale Zugang zur Černobyl'-Thematik hat jedoch bis dato kaum Interesse in der Forschung geweckt. Es mangelt sogar an kleineren, punktuellen Analysen. Die Zahl der Beiträge zu einzelnen Fotobänden ist ebenfalls überschaubar. Zu nennen sind die

wird ein Foto aus einem deutsch-belarussischen Projekt, dem Fotoband *Tschernobyl 1986–2006. Leben mit einer Tragödie*, exemplarisch vorgestellt. Der Band wurde im Auftrag der Stiftung des Landes Niedersachsen *Kinder von Tschernobyl* zum 20. Gedenktag der Tragödie herausgegeben. Er enthält vor allem Bilder von zwei Fotografen: dem Deutschen Rüdiger Lubricht und dem Belarussen Anatol' Kljaščuk (Anatol Kliashchuk). Den sprachlichen Teil bilden das Vorwort des Vorgesetzten des Kuratoriums der Stiftung, Heyo Eckel, Einleitungstexte beider Künstler am Anfang des Bandes sowie zwei kurze biografische Informationen zu den beiden Fotografen ungefähr in der Mitte des Bandes, wodurch eine Grenze zwischen deren Werken gezogen wird; alle Fotografien sind außerdem mit einer Unterschrift versehen. Da der Band sich an ein breites Publikum richtet, sind alle Textteile in drei Sprachen verfasst: Deutsch, Englisch und Russisch. Bereits in den Vorworten wird das Anliegen des Bandes formuliert: zu dokumentieren, wie Černobyl' die Menschen und die Landschaften verändert habe, und an die Nachhaltigkeit und das Ausmaß der Katastrophe zu erinnern (vgl. Lubricht/Kliashchuk 2006, 5).

Das Foto (Lubricht/Kliashchuk 2006, 150), das hier behandelt werden soll, wurde von Anatol' Kljaščuk, dem 1957 in Vyniscy geborenen belarussischen Journalisten, aufgenommen, der nach der Katastrophe durch Belarus und die Ukraine reiste und die Betroffenen fotografierte. Im Folgenden wird zunächst der Inhalt des fotografischen Bildes in Verbindung mit den Gestaltungsmöglichkeiten dargestellt, danach wird das erzählerische Potenzial der Fotografie überprüft und abschließend die Frage nach deren Botschaft gestellt.

Aufsätze von Andrea Zink (2011), Daniel Bürkner (2009) und Christiane Daum (2009). Andrea Zink arbeitet vor allem auf der inhaltlichen Ebene – mit der Thematisierung von Ratlosigkeit, Nichts, Stagnation und Leere des Daseins, Nivellierung des Unterschiedes zwischen dem Menschen und dem Gegenstand in literarischen (dokumentarischen) Texten und in fotografischen Bildern. Außerdem konzentriert sich die Forscherin auf die phänomenologischen Eigenschaften der Fotografie (Statik und Referentialität), die sich als besonders geeignet erweisen, um die Ereignislosigkeit in der Černobyl'-Region nach der Katastrophe zu thematisieren. Auf soziologische und philosophische methodische Ansätze stützend, analysiert Daniel Bürkner journalistische, künstlerische und touristische Černobyl'-Bilder. Der Forscher versucht, die Strategien der Darstellung der Sichtbarkeit der Strahlung und der dadurch bedingten Ungreifbarkeit der Katastrophe in den Bildern herauszuarbeiten. Es sind vor allem die Bilder von Robert Polidori und Igor' (Ihor) Kostin, welche die Forscher interessieren. Diesem Fotografen ist ebenfalls der Beitrag von Christiane Daum gewidmet, in dem deren Arbeitsweisen vergleichend dargestellt sind: So wird Kostin als Kriegsfotograf bezeichnet, da er das Geschehen vor Ort fotografiert. Robert Polidori wird dank seiner Konzentration auf die Häuser und Straßen Pryp''jat's als Architekturfotograf kategorisiert. Der hier vorgestellte Fotoband wurde noch nie zum Untersuchungsobjekt gewählt.

Thematisierung der Folgen der Katastrophe in der Fotografie

Das Thema kranker Kinder und Jugendlicher von Černobyl' findet sich in allen Bildern Kljaščuks in diesem Band. Dies steht zwar in Einklang mit dem Namen und dem Anliegen der Stiftung, wurde jedoch nicht unmittelbar von der Stiftung in Auftrag gegeben: Die Fotografien stammen aus früheren Jahren; einige wurden in Zeitabständen von 10–12 Jahren aufgenommen, in jedem Fall noch bevor das Projekt geplant wurde. Das Bild mit der Unterschrift *Ksjuscha im Krankenhaus, März 2005*, das hier exemplarisch analysiert wird, bildet keine Ausnahme: auch hier wird ein krankes Mädchen abgebildet. Die Hauptaussage – Kinder als unschuldige Opfer der Katastrophe – wird in diesem Foto auf verschiedenen Ebenen wiederholt unterstützt. Das Bild stellt ein kleines Mädchen dar, das sich an einem Tropf festhält. Das Kind ist doppelt an den Tropf gebunden: mittels der Hand und durch den Schlauch, den man hinter seinem Rücken erkennen kann. Diese zweifache Bindung deutet zum einen auf die Abhängigkeit seines Lebens von der Medizin, zum anderen erlaubt sie das Mädchen und den Tropf, die eine zentrale Position im Bild einnehmen und das Motiv der Fotografie darstellen, als eine Einheit zu verstehen. Auffallend sind die Proportionen: der Tropf ist größer als das Kind, trotz der Aufnahme in Hochformat sieht man nicht sein Ende, er steigt empor, über die Grenze des Bildes hinaus. Somit erscheint das Mädchen noch kleiner und dadurch verletzlicher, unterlegen. Der Tropf ist metonymisch als Zeichen der Krankheit zu verstehen und seine betonte Übergröße – als Metapher für die Übermacht der Erkrankung.

Auf dem Tropf sieht man ein Stofftier, einen Kater. Diesem Stofftier kommt eine Art leitmotivische Funktion zu, bei der es mehrfach in den Fotos auftaucht und so offenbar eine besondere Verbundenheit zwischen dem dargestellten Mädchen und einem typischen Kindheitsattribut vermittelt werden soll, dessen semantische Bezüge offensichtlich sind. Die Komposition des Bildes ist sehr einfach und besteht aus einem Hauptelement (Motiv: Mädchen und Tropf) sowie dem Hintergrund, es sind keine Nebenelemente vorhanden. Im Hintergrund befindet sich die bloße Wand des Krankenhauses, das Bild kommt ohne zusätzliche Dekoration aus. Die Objekte im Vordergrund sind scharf dargestellt. Sie sind gut erkennbar, wodurch das Hauptelement hervorgehoben wird. Der Hintergrund ist dagegen unscharf, nicht zu hell und ohne auffällige Farben. Dies zusammen mit der simplen Komposition lässt die Hauptaussage noch eindringlicher wirken, nichts lenkt von dem Hauptmotiv ab.

Das Foto ist kein Schnappschuss. Das Mädchen weiß, dass es fotografiert wird, und schaut direkt in die Kamera. Durch den Blickkontakt

wird eine Verbindung zum Betrachter erzeugt. Das abgebildete Kind ist der lebendige und gleichzeitig mahnende Beweis nachhaltiger Folgen der Katastrophe. Es scheint, dass es mit seiner Präsenz sagen möchte: ‚Ich bin da, ich bin krank, die Katastrophe ist nicht vorbei, vergessen Sie es nicht.‘ Durch die frontale Ansicht und die Auswahl der Perspektive – es ist eine Normal- oder Zentralperspektive, also eine Aufnahme auf Augenhöhe – bekennt sich der Fotograf zum Abgebildeten. Mittels dieses Verfahrens wird beim Betrachter Mitleid erzeugt. Da sich das Objektiv auf Augenhöhe des fotografierten Mädchens befindet, kann man davon ausgehen, dass der Fotograf kniet. Im slavischen kulturellen Raum könnte man diese Position als eine Geste der Hochachtung verstehen, oder auch als eine Entschuldigung für die Taten der Erwachsenen bzw. für deren Untätigkeit an den Tagen unmittelbar nach der Havarie (die zu spät veranlasste Evakuierung). Auch hiermit drückt der Fotograf seine Empathie zum Dargestellten aus.

Mit seiner rechten Hand hält sich das Mädchen am Tropf fest, seine linke Hand ist zur Faust geballt. Vom ganzen Gesicht sieht man nur die Augen, die Ruhe bzw. Gefasstheit auszustrahlen scheinen. Vielleicht zeugt dieser Blick vom Willen, dem Schicksal mit Optimismus entgegenzutreten und die nötigen Untersuchungen und Behandlungen über sich ergehen zu lassen. Dies würde auch die geballte linke Hand bestätigen, die sich sowohl als Zeichen des Leides als auch des Kampfes verstehen lässt.

Das Mädchen trägt keine Krankenhauskleidung, sondern ist zivil gekleidet: eine Bluse, Jeans, dazu eine kleine Tasche und eine Halskette. Im Kontext lässt sich vermuten, dass die Mütze mit Schleifen den rasierten Kopf der Abgebildeten bedeckt. Die Vermutung wird unterstützt durch die Mundschutzmaske, die auf den nach einer Chemotherapie notwendigen Schutz vor Infektionen deutet. Durch die „normale“ Bekleidung und eine nicht aufdringliche Betonung der Krankenhausattribute entsteht einerseits der Eindruck, dass die Erwachsenen (die Eltern, das medizinische Personal) sich bemühen, andere Bereiche der Kindheit nach Möglichkeit freudig zu gestalten. Andererseits lässt die (hervorgehobene) Normalität der Kinderkleidung die Tragik der Situation noch mehr zum Tragen kommen.

Alle Fotografien von Kljaščuk sind schwarz-weiß. Auch das hier analysierte Bild bildet keine Ausnahme. Interessanterweise sind die Fotografien von seinem deutschen Kollegen Lubricht farbig. Der deutsche Fotograf vereint vor allem Bilder der zerstörten Stadt Prypj’jat’, der in der Zone zurückgelassenen verstrahlten Fahrzeuge, der zugewachsenen

Häuser, der Natur, die die Oberhand wiedergewinnt. Die Menschen – die selten zum fotografierten Objekt werden – lächeln in die Kamera. Die Fotografien ähneln den Propagandabildern aus der Sowjetzeit, die die Botschaft vermitteln sollten, dass der Mensch die Katastrophe im Griff hat. Die Unterschriften sind neutral: *Im Kindergarten; Schule*. Kljaščuks Bilder unterscheiden sich bereits auf der inhaltlichen Ebene, sein Hauptmotiv bilden (tot-)kranke Kinder als Folge der Katastrophe. Sowohl die Wahl des Motivs als auch eine hervorgehobene Emotionalität⁶ der Bilder spricht für die Kultivierung eines nationalen Opfer-Mythos. Das Anliegen des Fotografen ist es, beim Betrachter Mitleid zu erwecken. Er entscheidet sich für die Schwarzweißfotografie, um die Ernsthaftigkeit der Situation hervorzuheben. Dem gleichen Ziel dient die Statik der Bilder. Beides verweist auf die Unmöglichkeit der Veränderung. Zudem bietet die monochrome Technik die Möglichkeit, das Verfahren des Kontrastes einzusetzen: Die Gestalt des Mädchens ist mit weißer Farbe verknüpft: weiße Bluse, Mütze, Socken, Schuhe und der Mundschutz. Der Boden ist dagegen schwarz und auch der Hintergrund wird in überwiegend dunklen Farben gehalten. Durch den Farbkontrast wird zum einen erneut das Hauptmotiv hervorgehoben, zum anderen steht die weiße Farbe metonymisch für ‚Unschuld‘. Das passive Opfer (victima) wird in der Regel mit ‚Unschuld‘ und ‚Reinheit‘ konnotiert (vgl. Assmann 2006, 80).

Das erzählerische Potenzial der Fotografie

Eine Fotografie ist eine Momentaufnahme, daher scheint es problematisch, über ihre Narrativität zu sprechen. Dennoch evozieren Kljaščuks Fotos ein Feld der Narration, das man nach Anne-Kathrin Hillenbach (2012, 73–79) in dreifacher⁷ Hinsicht beschreiben kann: (1) die Geschichte kann aus einem Bild evoziert werden, (2) die Geschichte kann aus den Bildsequenzen rekonstruiert werden oder (3) die Fotografie kann die Geschichte eines fiktiven Textes, in den diese eingebettet ist, ergänzen oder hinterfragen. Wenn in den ersten zwei Fällen die Einbildungskraft des Betrachters gefragt ist, damit eine Geschichte überhaupt entsteht, so ist die Fotografie im dritten Fall ein Bestandteil einer bereits vorhandenen Erzählung.

6 Zur Emotionalisierung der Geschichte als Verfahren der viktimologischen Identitätspolitik vgl. Assmann 2006, 77.

7 Ein vierter Punkt, den Hillenbach nicht behandelt, der aber auch von Bedeutung sein könnte, ist die Positionierung eines Bildes bzw. einer Bildersequenz innerhalb des ganzen Fotobandes.

In unserem Beispiel könnte man über eine Kombination aller drei Möglichkeiten sprechen: Wir könnten eine Geschichte aus dem analysierten Bild evozieren, die wir aber im Kontext von zwei anderen Bildern Ksjuša verstehen werden, die ebenfalls in den Band aufgenommen sind; die drei Fotografien bilden eine Sequenzgeschichte. Die dritte Möglichkeit nimmt eine modifizierte Gestalt an: Es gibt keinen fiktiven Text, mit dem das Bild korrespondieren könnte, aber die Unterschriften, der Titel des Bandes und die Vorworte bilden ebenfalls einen verbalsprachlichen Kontext für das Bild; obwohl bei den Vorworten zu beachten ist, dass sie im Nachhinein verfasst wurden und somit den Bildern angepasst sind.

Hillenbach (78) ist der Ansicht, dass die Abbildung eines Menschen eher zum Erzählen animiert als diejenige einer Landschaft. Der Betrachter versteht das Bild als authentisch und sieht es als einen Wirklichkeitsausschnitt mit einem Vorher und einem Nachher. In unserem Beispiel gibt es ein zweistufiges Vorher: 1) die länger zurückliegende Vergangenheit ist im Kontext des Bandes die Katastrophe von Černobyl', 2) die nähere Vergangenheit – die Diagnose und eventuell eine oder einige von Ksjuša bereits überstandene Therapien. Das in der Unterschrift angegebene Datum, 2005, spricht dafür, dass es sich nicht um eine Erkrankung infolge einer unmittelbaren Bestrahlung handelt: Das Mädchen wurde ca. 13–14 Jahre nach der Katastrophe geboren, also handelt es sich um eine genetisch bedingte Folgeerkrankung, die implizit auf die gefährlichen Langzeitfolgen der Katastrophe verweist.

Wie bereits erwähnt, gibt es drei Aufnahmen von Ksjuša (Lubricht/Kliashchuk 2006, 150 f., 153). Alle drei Bilder sind genau datiert und bilden eine Chronologie der Geschichte ab: März 2005 – Juni 2005 – 23. August 2005. Während die Vorgeschichte aus dem Kontext des Bandes rekonstruiert werden kann, ist die Nachgeschichte materiell in den zwei letzteren Bildern präsent. Diese Fotografien stellen ein zweistufiges Nachher dar: einmal mit einer positiven Wendung und einmal mit einer negativen Entwicklung. Erneut wird das Verfahren des Kontrastes eingesetzt. Das zweite Foto bildet Ksjuša zusammen mit ihrer Mutter ab, der Betrachter erkennt ihre Tasche und den Kater. Das Mädchen wird von der Mutter abgeholt, es lächelt. Das Bild zeigt einen glücklichen Moment und ist gefühlsbetont: beidseitige Freude des Wiedersehens, innige Mutterliebe. Sehr wahrscheinlich gibt das Foto die Szene der Hoffnung auf Heilung wieder. Die Vergeblichkeit dieser Hoffnung zeigt jedoch das letzte Bild mit der Unterschrift *Acht Stunden vor dem Tod*. Diese Unterschrift definiert das Ende der Geschichte. Das letzte Foto zeigt Ksjušas Gesicht im Großformat. Es ist schwierig sich vorzustellen, dass sie in

einigen Stunden sterben wird, ihr Gesicht wirkt sehr ruhig und sogar zufrieden, ruft grenzenlose Zärtlichkeit hervor. Der Kontrast zwischen dem abgebildeten Kind – Kindheit verstehe ich hier als die Anfangsphase des Lebens – und dem in der Unterschrift angekündigten Tod als Ende des Lebens soll tiefe Spuren im Gedächtnis des Betrachters hinterlassen.

Hillenbach (2012, 79 f.) weist auf die Möglichkeit hin, übliche Kategorien der Narrativität wie Zeit, Raum und Figurenkonzeption auf die Fotografie anzuwenden. Dabei ist natürlich deren medial bedingte Spezifik zu beachten. Bei dem Versuch mit diesen Kategorien zu arbeiten, stellt es sich heraus, dass es nur im Zusammenspiel mit den verbalsprachlichen Komponenten möglich ist. So ist der Zeitrahmen des Geschehens in den Unterschriften angegeben: vom März 2005 bis zum 23. August 2005, knappe sechs Monate, wobei natürlich kontextbedingt der Anfang der Geschichte am 26. April 1986 sein müsste. Die sechs Monate lassen auf den sehr schnellen Verlauf der Krankheit schließen. Der konkrete, kleine Raum des Geschehens – das Krankenhaus – ist ebenfalls in der Unterschrift genannt. Zu dem Ort bzw. dem Staat gibt es keine nähere Erläuterung, es könnte sowohl Belarus als auch die Ukraine sein. Die Frage ist, inwieweit die genaue Bestimmung des Ortes relevant ist. Die Beantwortung dieser Frage lässt sich im Zusammenhang mit der Kategorie der Figurenkonzeption betrachten, die ein Spannungsverhältnis zwischen einer Individualisierung und Typisierung aufweist. Dem Bild liegt die Geschichte eines konkreten Mädchens zugrunde. Die Unterschrift *Ksjuscha im Krankenhaus* identifiziert nicht nur das im Bild Dargestellte, der Vorname individualisiert gleichsam die Fotografie und unterstreicht ihre Authentizität; die Koseform verweist erneut darauf, dass es sich um ein Kind handelt, der Diminutiv ruft Zärtlichkeit und Mitgefühl bei den Betrachtern hervor. Andererseits gehört dieses Bild, genauso wie alle anderen in diesem Band, zu so genannten typischen Bildern: Das kranke Mädchen steht stellvertretend für alle kranken Kinder Černobyl's. Unter solchen Umständen ist der genaue Ort, nicht nur die Stadt, sondern auch der Staat – die Ukraine oder Belarus – ohne besondere Relevanz: Für beide Länder würde die im Bild implizierte Aussage zutreffen, beide befinden sich nach der Katastrophe in einer ähnlichen Situation. Der französische Soziologe Guillaume Grandazzi erweitert den Wirkungsraum der Katastrophe, indem er die Černobyl'-Ereignisse nicht nur mit der Ukraine und Belarus verknüpft:

Eine Welt, in der nicht nur die Zukunft unsicher ist, sondern auch der Alltag; eine Welt, in der die einfachsten, banalsten Tätigkeiten –

essen, spazierengehen – zu potentiellen „Risikotätigkeiten“ werden ... droht jedem Land, das auf die Atomenergie setzt und sie durch Risikomanagement zu beherrschen glaubt. (Grandazzi 2006, 14)

Auf unser Beispiel übertragen heißt das: Kljaščuks Bilder von kranken Kindern stellen nicht eine regionale, sondern eine globale Problematik dar. Die nationale Dimension der Černobyl'-Katastrophe wird transzendiert, die Katastrophe erfährt eine anthropologische Erweiterung.

Die Botschaft der Fotografie

Als eine der wichtigen Funktionen der Fotografie als Medium definiert Jeanne Boerkey (2011, 139–152) die Vermittlung einer Botschaft, die im Idealfall die Betrachter zur Handlung animieren sollte. Die Instrumentalisierung der Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie und rhetorischer Figuren zur Erreichung dieses Ziels bildet den Forschungsgegenstand der Fotorhetorik. Unter diesem Aspekt betrachtet, verfolgt Kljaščuk mit seinem Bild (bzw. mit seinen Bildern) eine Sachinstruktion, d. h. er macht auf die Folgen der Katastrophe, konkret auf die Problematik der kranken Kinder Černobyl's, aufmerksam. Dabei greift er zum einen auf bestimmte Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie zurück: Er verwendet z. B. eine einfache Komposition und eine unscharfe Darstellung des Hintergrundes, um die anthropologische Dimension hervorzuheben; die Verfahren des Kontrastes, der Metaphorisierung und Metonymisierung verstärken diese. Von besonderer Relevanz ist zum anderen das Zusammenspiel mit den textverbalen Elementen (dem Bandtitel, den Vorworten, den Unterschriften), die den (Kommunikations-)Kontext für die Bilder schaffen. Ohne diese Textteile wäre die Analyse der ausgewählten Fotografie in der Form kaum möglich bzw. wären auch eine andere oder sogar einige andere Interpretationen zulässig.

Weiterhin provoziert der Künstler mit seinen Bildern rationale Werturteile seitens der Rezipienten: Es besteht Einigkeit, dass das Geschehen als negativ beurteilt wird: Es hätte nie soweit kommen dürfen und darf auch nie mehr geschehen. Mit verschiedenen Datierungen seiner Fotografien (1993, 2005) weist Kljaščuk darauf hin, dass die schwerwiegenden Ausmaße der Tragödie nicht nur zu unserer Gegenwart, sondern auch zu unserer Zukunft gehören. Die Entscheidung des Künstlers, kranke Kinder zum Hauptmotiv seiner Fotografien zu wählen, lässt sich als Hinweis auf die Gefährdung der demographischen Entwicklung einer Nation interpretieren. Somit wird das Bild nicht nur als Erinnerungsanlass verstanden, sondern als Mittel im Kampf gegen das Vergessen bzw.

Verdrängen. Die Funktionen des fotografischen Bildes, die es mit dem Gedächtnisbild gemeinsam hat – den Augenblick festzuhalten, diesen für spätere Zeiten zu konservieren und als Band zwischen der Vergangenheit und Gegenwart zu spannen – werden erweitert. Die Katastrophe fand zwar in der Vergangenheit statt und die Bilder sind in der Vergangenheit aufgenommen worden, aber das darin Abgebildete lässt sich nur schwer als Vergangenheit definieren. Das Oxymoron – die Wortgruppe ‚Zukunft‘ und ‚Erinnerung‘ – in Bezug auf Černobyl' finden wir bereits bei Grandazzi, der seinen Artikel *Die Zukunft erinnern. Gedenken an Tschernobyl* betitelt und Černobyl'-Ereignisse wie folgt definiert:

Die Katastrophe von Tschernobyl lässt sich nicht auf einen Punkt in der Vergangenheit fixieren ... Sie zwingt uns, die Zeitachse umzukehren und ein Gedächtnis des Künftigen zu entwickeln, eine Erinnerung an die vom Atom kolonisierte Zukunft. (Grandazzi 2006, 13)

Kljaščuk erhebt einen allgemeinen bzw. weltweiten Geltungsanspruch und beabsichtigt, das soziale Handeln zu beeinflussen.⁸ Oder in der Terminologie von Boerkey sprechend: Er verfolgt eine Handlungsinstinktion, appelliert an die Weltgemeinschaft, die Tragödie nicht zu vergessen, die Opfer zu unterstützen und verlangt Prävention, um weiteren Tragödien vorzubeugen. Kljaščuk setzt dabei auf die Authentizität der Dokumentation. Während die Literatur als Medium vor allem durch ihre Fiktionalität charakterisiert ist, wird der Fotografie seit ihrer Entstehung von den Rezipienten Authentizität zugeschrieben, die Fähigkeit, die (materielle) Wirklichkeit abzubilden. Diesem eher problematischen Begriff wird in der Forschung der der Indexikalität vorgezogen. Bei der Indexikalität handelt es sich zwar um eine Abbildung eines vor der Kamera präsenten (gestandenen) Objektes, die freie Wahl der Gestaltungsmöglichkeiten des Fotografen ist dabei aber nicht ausgeschlossen (vgl. Hillenbach 2012, 47 f.). Genau hier liegt der Unterschied zur Authentizität. Zudem spiegeln die indexikalischen Eigenschaften der Fotografie deren Doppelpotenzial – als Dokument und als ästhetisches Werk. Das

8 Das Černobyl'-Projekt brachte Kljaščuk weltweiten Ruhm, seine Fotografien wurden in verschiedenen Ländern (Österreich, Deutschland, Belgien, Dänemark, Irland, Kanada, Polen, Schweiz, Japan) und sogar im Europäischen Parlament in Brüssel ausgestellt. Es ist ihm wohl gelungen, die Öffentlichkeit für die nachhaltigen, grausamen Folgen eines atomaren Unfalls zu sensibilisieren. Auch Fukushima hatte den weiteren Anstoß zu einem Überdenken der Situation gegeben, doch sprechen viele Regierungen weiterhin von einer sicheren Atomenergie und verlängern die Laufzeiten für ihre Atomkraftwerke.

Ästhetische in der Fotografie bilden die individuell gewählten Gestaltungsmöglichkeiten, die die subjektive Sichtweise der Wirklichkeit des Fotografen spiegeln und mit deren Hilfe eine Wirkung auf den Betrachter ausgeübt werden kann. Kljaščuk verstärkt diese Wirkung durch die hervorgehobene Emotionalität seiner Bilder. Affektive Bilder prägen sich rascher ins Gedächtnis eines Individuums ein, werden in das kulturelle Gedächtnis integriert und wechseln gegebenenfalls von dem kulturellen Archiv (Speichergedächtnis) ins Funktionsgedächtnis.

Die Konzentration des Künstlers auf die Opfer-Thematik lässt sich zum einen als ein effektives Mittel gegen das Vergessen und das Verdrängen der Katastrophe verstehen, zum anderen aber läuft Kljaščuk Gefahr, zur Konstruktion einer viktimologischen Identität beizutragen. Diese stellt jedoch laut Aleida Assmann keine Lösung des Problems des traumatischen Opfergedächtnisses dar, sondern bildet eher einen Teil dieses Problems (vgl. Assmann 2006, 81). Kljaščuk konstruiert einen modernen Monomythos, der nur *eine* Geschichte erlaubt. Durch Auswahl eines bestimmten Inhaltes schließt er die anderen Inhalte aus; durch die Detailgenauigkeit bei der Darstellung der Opfer-Thematik und den Nachdruck, der ihr verliehen wird, wird diese Geschichte zum verbindlichen Muster. Černobyl' wird auf ein bestimmtes Moment reduziert, das anschließend stark herausgearbeitet wird. Diese Methode ist bereits aus dem offiziellen (sowjetischen und post-sowjetischen) heroischen Mythos Černobyl' bekannt. Kljaščuk versucht zwar semantisch einen anderen Mythos aufzubauen, aber auch er konstruiert nur den *einen*.

Literaturverzeichnis

- Alexijewitsch, Swetlana: Der Krieg hat kein weibliches Gesicht. Berlin 2004 (erstmalig 1985).
- Alexijewitsch, Swetlana: Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft. Berlin 2006 (erstmalig 1997).
- Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2010.
- Boerkey, Jeanne: Fotorhetorik. Schlüssel zur Botschaft des fotografischen Bildes. Düsseldorf 2004.
- Bürkner, Daniel: „Eine vollkommen neue Realität“. Transgression des Wahrnehmbaren in den Bildern Tschernobyls. In: Maßlose Bilder: visuelle Ästhetik der Transgression. Hg. von Ingeborg Reichle. München 2009, S. 189–206.

- Daum, Christine: Der Kriegsreporter und der Architekturfotograf. Die Tschernobyl-Fotos von Igor' Kostin und Robert Polidori. In: Osteuropa 56, 4 (2006), S. 63–70.
- Guski, Andreas: Die Stimme der Opfer. Vom Umgang mit Katastrophen in Russland. In: Osteuropa 58, 4–5 (2008), S. 69–80.
- Grandazzi, Guillaume: Die Zukunft erinnern. Gedenken an Tschernobyl. In: Osteuropa 56, 4 (2006), S. 7–18.
- Hillenbach, Anne-Kathrin: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses. Bielefeld 2012.
- Hundorova, Tamara: Pisljačornobyl's'ka biblioteka. Ukrajins'kyj literaturnyj postmodern. Kyiv 2005.
- Kalmbach, Karena: Tschernobyl und Frankreich. Die Debatte um die Auswirkungen des Reaktorunfalls im Kontext der französischen Atompolitik und Elitenkultur. Frankfurt/M. 2011.
- Koschmal, Walter: Zwischen(-)Mythen? Ukrainisches Erinnern an Čornobyl' (zwischen Zeigen und homöopathischem Erzählen). In: Die Welt der Slaven 54, 2 (2009), S. 201–224.
- Lubricht, Rüdiger/Kliashchuk, Anatol: Tschernobyl 1986–2006. Leben mit einer Tragödie. Bremen 2006.
- Marples, David: Diktatur statt Ökologie. Krisenmanagement in Lukašenkas Belarus. In: Osteuropa 56, 4 (2006), S. 117–129.
- Meyer, Jan-Henrik: Rezension zu Kalmbach, Karena: Tschernobyl und Frankreich. Die Debatte um die Auswirkungen des Reaktorunfalls im Kontext der französischen Atompolitik und Elitenkultur. Frankfurt/M. 2011. In: Neue Politische Literatur 58, 1 (2013), S. 150–151.
- Tschernobyl. Vermächtnis und Verpflichtung. Hg. von Astrid Sahn/Manfred Sapper/Volker Weichsel. Berlin 2006 (= Osteuropa 56, 4).
- Pereslegin, Sergej: Mify Černobylja. Moskva 2006.
- Sabuschko, Oksana: Planet Wermut: Oleksandr Dovženko – Andrej Tarovskij – Lars von Trier, oder Der Diskurs des Horrors. In: Oksana Sabuschko. Planet Wermut. Essays. Wien 2012, S. 41–103.
- Zorkaja, Natalija: Strahlendes Desinteresse. Atomenergie in Rußlands Öffentlichkeit. In: Osteuropa 56, 4 (2006), S. 235–238.
- Zink, Andrea: Versuche über das Nichts. Tschernobyl in Text und Bild. In: Osteuropa 61, 7 (2011), S. 81–94.

Zur Autorin

Olena Kuprina (Dr. phil.), studierte Slavistik und Germanistik an der Staatlichen Pädagogischen Hochschule für Fremdsprachen in Horlivka

(Ukraine) (1995–2000) und an der LMU München (2002–2005); promovierte an der Universität Regensburg zum Thema *Märchentransformationen. Figurenanalysen zu russischen und ukrainischen Volks- und Kunstmärchen* (2006–2009). Seit 2009 Lehrbeauftragte am Institut für Slavistik an der Universität Regensburg.

Černobyl', Gewalt, Mythos

Die Vielzahl der literarischen Texte,¹ die die Černobyl'-Katastrophe thematisieren, war wohl einer der Gründe dafür, dass der australische Ukrainist Marko Pavlyšyn diese als eine eigene Gattung definierte (vgl. Pavlyšyn 1997). Wurden die Ereignisse des atomaren Unfalls in den ersten Jahren überwiegend aus der Innensicht, also von ukrainischen und belarussischen Literaten² dargestellt, so zeigten mit einiger zeitlichen Verzögerung auch westeuropäische Autoren³ Interesse an der Thematik und bereichern diese durch eine Außenperspektive. Eine ähnliche Diskrepanz herrscht in der Forschung: Zahlreichen ukrainischen und belarussischen Beiträgen steht eine relativ geringe Zahl westeuropäischer Untersuchungen gegenüber, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass die meisten Primärtexte nur in der Originalsprache vorliegen. Anzumerken ist aber auch, dass der größte Teil ukrainischer und belarussischer Texte selbst in ihrem jeweiligen nationalen Raum kaum bekannt ist, da sie nur in Periodika publiziert wurden. Eine vollständige Anthologie der Černobyl'-Texte existiert bislang nicht. Die geisteswissenschaftliche Forschung in der Ukraine und in Belarus akzentuiert die nationale Dimension der Katastrophe,⁴ sie konzentriert sich vor allem auf

1 Literatur ist nicht das einzige Medium, das Černobyl' problematisiert. Es gibt auch eine Reihe von Fotobänden, die sich mit dem Thema auseinandersetzen, siehe Polidori 2004, Kostin 2006, Squillace 2011. Vgl. dazu auch meinen zweiten Beitrag in diesem Band.

2 In der Ukraine befassten sich z. B. Javorivs'kyj 2008 (erstmalig 1988), Ščerbak 1991 (erstmalig 1987) und Drač 1988 literarisch mit Černobyl', in Belarus z. B. Šamjakin 1993 und Tkačoš 1994.

3 Zu nennen wären etwa Platzgumer 2012 oder Sebastián 2012.

4 Dieses Ereignis wird in Belarus und in der Ukraine in einer Kontinuität mit anderen Vernichtungserfahrungen gesehen, in Belarus mit Chatyn', in der Ukraine mit dem Holodomor. Chatyn' ist ein belarussisches Dorf, das 1943 von einer deutschen SS-Gruppe mitsamt seinen Anwohnern verbrannt wurde. Es steht metaphorisch für alle im Zweiten Weltkrieg verbrannten belarussischen Dörfer. Als Holodomor wird die Hungerkatastrophe auf dem Territorium der Ukraine von 1932 bis 1933 bezeichnet.

die überschaubare Zahl kanonisierter Texte (u. a. Javorivs'kyj, Ščerbak, Šamjakin) und bleibt überwiegend in Inhaltsparaphrasen und -analysen befangen. Im vorliegenden Beitrag wird am Beispiel der Erzählung *L'vy* (1987; *Die Löwen*) des belarussischen Autors Ivan Ptašnikaŭ (geb. 1932) eine literarische Imagination der Černobyl'-Katastrophe unter Berücksichtigung der Ansätze der Gewaltforschung analysiert (siehe Imbusch 2002). Es gilt zum einen zu überprüfen, inwieweit der Gewaltbegriff und seine Typologie (z. B. physische Gewalt) in diesem Kontext anwendbar sind, zum anderen geht es darum, die Rolle des Mythos und der Folklore zu eruieren.

Mythischer Gewaltakt: Nukleare Katastrophe

Die Erzählung *L'vy* stellt die Folgen der Černobyl'-Katastrophe aus der Perspektive des jungen Hundes Džuki dar.⁵ Im Vordergrund der story steht die Tötung der Hunde in der Sperrzone, die die sowjetische Regierung veranlasste, um eine Verbreitung der Radioaktivität durch herumstreunende Hunde zu verhindern. Diese Aktion wird durch die Wahrnehmung eines tierischen Opfers der Katastrophe geschildert. Džuki ist ein zweijähriger Hund, der seit zwei Wochen jeden Morgen an Übelkeit leidet und sein Leiden nur mit Hilfe einer Heilpflanze namens *nižypernica*⁶ lindern kann. Sein Besitzer ist samt der Familie abgereist, Džuki hofft jedoch auf seine Rückkehr. Jeden Tag sucht er im Dorf nach seinem Herrchen, die Suche verläuft erfolglos. Eines Tages begreift der junge Hund, dass niemand zurückkehren wird und dass er zurückgelassen wurde. An diesem Tag wird er von den Dorfhunden attackiert, am nächsten Tag versuchen die Menschen, ihn zu erschießen. Er rettet sich, indem er in die Kabine eines Lastwagens springt, auf dessen Anhänger bereits getötete Dorfhunde liegen. Von Džukis Intelligenz überwältigt, lässt der Fahrer ihn am Leben und bringt ihn aus der Zone heraus.

Der Text bietet zwei Szenen der expliziten, physischen Gewalt: Das Opfer ist in beiden Fällen Džuki, die Täter sind einmal die Dorfhunde und einmal die Menschen. Beide Situationen entsprechen dem geläufigen Gewaltbegriff (*violentia*)⁷ im engeren Sinne, worunter man

5 Die Frage, wie die Situation in Černobyl' aus der Perspektive eines Tiers aussehen mag, stellt auch Oksana Zabužko (2012), allerdings erst 25 Jahren nach der Katastrophe. In Ptašnikaŭs Text wird bereits kurz nach dem atomaren Unfall versucht, eine Antwort auf diese Frage zu finden.

6 Ich habe keine Information zu dieser Pflanze gefunden. Womöglich ist sie eine Erfindung des Autors.

7 Auf die Komplexität des Gewaltbegriffs und auf die Geschichte seiner Entwicklung von

eine Aktion versteht, die gegen einen anderen gerichtet ist, mit dem Ziel, dessen Integrität zu verletzen. Sechs W-Fragen sind dabei relevant: Wer übt Gewalt aus (Täter), was genau geschieht (Phänomen, Zeit, Raum, Ausmaß, Verbreitung), wie wird Gewalt ausgeübt (Art und Weise, mit welchen Mitteln), wem (Opfer), warum (Motivation) und wozu (Ziel) wird sie angetan (vgl. Imbusch 2002, 34–37). Die Spezifik des Hauptereignisses der Erzählung – der atomare Unfall in Černobyl' – liegt darin, dass man sich schwertut, Antworten auf diese sechs Fragen zu finden. Sowohl der Akt selbst als auch dessen Verursacher sind unsichtbar, sowohl der/die Täter als auch das/die Opfer ist/sind unspezifisch, das Ausmaß und die Dauer der Gewaltzeit lassen sich nicht berechnen. Ist es ein Gewaltakt? Wir haben es hier mit einer höheren, unverständlichen, nicht identifizierbaren, wohl mythischen Gewalt zu tun. Solange wir uns im empirischen, logischen, rationalistischen Weltbild bewegen, ist das Černobyl'-Ereignis wohl kein Gewaltakt. Wenn wir uns aber in ein metaphysisches⁸ Weltbild begeben, das sich durch das magische Denken auszeichnet, in dem die Gewalt ihren festen Platz hat,⁹ können wir über Černobyl' als einen Gewaltakt sprechen, der als Ursache weiterer Gewalthandlungen dienen darf und der im Text nicht expliziert wird. Das Ereignis selbst wird nicht genannt. Wortverbindungen wie ‚der atomare Unfall‘ oder ‚die nukleare Katastrophe‘ finden sich an keiner Textstelle. Der Leser wird fast bis zum Ende der Erzählung in Unwissenheit über den Handlungsort gehalten. Es gibt zwar Hinweise, die Rückschlüsse auf Černobyl' erlauben – die Symptome der Katastrophe, bekannte Situationen, wie etwa die Evakuierung der Bevölkerung, das Begraben des Dorfes, der Einsatz des Militärs. Diese könnten aber zum einen auch einer anderen (atomaren) Katastrophe zugeordnet werden, zum anderen werden sie aus der Perspektive des Hundes dargestellt, wodurch die dargestellte Welt verfremdet und dem Leser die Wahrnehmung erschwert wird.

der Negativierung durch Entgrenzung bis zur Stigmatisierung wird an dieser Stelle nur hingewiesen, da dies mehrfach dargestellt wurde (vgl. Imbusch 2002, 26–57, Krämer 2010, 22–27).

- 8 Paul Goetsch weist darauf hin, dass britische Soldaten-Dichter sich für die Traditionen der phantastischen Literatur entschieden haben, um ihre traumatischen Kriegserlebnisse darstellen zu können (vgl. Goetsch 2010, 144).
- 9 Gewalt, die in der Literatur mit der griechischen Tragödie seit der Antike präsent ist, kennt bereits der Mythos, der den Anfang der Erzähltradition präsentiert. Die obligatorische Präsenz von Gewalt in den Mythen bestätigt René Girard, indem er diese auf drastische Weise als Gewaltberichte definiert (vgl. Girard 1987, Nieraad 2002, 1276, Siebenpfeiffer 2013, 341).

Die Spezifik der Hundewahrnehmung wird durch die Akzentuierung von Gerüchen, Farben, Geräuschen und Intuition konstruiert. An dem Tag, an dem Džuki sich zum ersten Mal unwohl fühlt, fällt blauer Rau-reif (*sini inej*) und der gelblich-braune (*zoŭta-bury*) Nebel riecht nach Benzin, nach verbranntem Gummi und Jod. Die Gerüche deuten auf eine Explosion und auf das „Heilmittel“ hin – die Jodtabletten, die den verstrahlten Menschen nach der Atomhavarie verabreicht wurden. Mehrmals wird betont, dass es nach Jod und Wermut (ukr.: *polyn*; belarus.: *paly*) riecht. Während Jod ein Element der pragmatischen Welt ist, lässt sich Wermut auch mit der mythologischen Welt verknüpfen. Das Lexem ‚Wermut‘ steht nicht nur für eine Pflanze, es ist auch der Name des bekannten Sterns aus der Prophezeiung des Johannes, die wiederholt in Verbindung zu Černobyl'-Ereignisse gebracht wird:¹⁰

Третій ангел затрубив, і впала з неба велика зірка, що палала подібно до світильника, і впала на третю частину рік і на джерела вод. Ім'я цієї зірки “полин”; і третя частина вод стала, як полин, і багато з людей померло від вод, тому що вони стали гіркі.¹¹ (Odkrovennja Ioana Bogoslova 8, 10–11)

Sowohl im Ukrainischen als auch im Belarussischen ist *čornobyl'* bzw. *čarnobel'* eine andere Bezeichnung für den Wermut. Die ukrainische Schriftstellerin und Forscherin Oksana Zabužko erwähnt in ihrem Essay zu Černobyl', dass, obwohl die sowjetische Bevölkerung offiziell nicht religiös war und die biblischen Texte nicht gut kannte, dieses Zitat bereits in den ersten Tagen nach der Katastrophe in aller Munde gewesen sei (vgl. Sabuschko 2012, 80).¹² Die Relevanz des Wermut-Motivs wird zusätzlich auf der Ebene der Figurenkonzeption unterstützt: Einer der Dorfhunde heißt Vermut. Im Text wird betont, dass er kein Schäferhund sei, einem solchen allerdings ähnlich sehe. Diese explizite Negierung macht auf ihn aufmerksam. Ein Schäferhund ist in der Regel ein deutscher Schäfer-

10 Es gibt wohl keinen einzigen slavischen Černobyl'-Text, der ohne diese Anspielung auskommt. Vgl. nur die Titel: *Zvezda Černobyl'*, *Zlaja zorka*, *Marija z polynom naprykinci stolittja*, *Planet Wermut*.

11 „Und der dritte Engel posaunte; und es fiel ein großer Stern vom Himmel, der brannte wie eine Fackel und fiel auf den dritten Teil der Wasserströme und über die Wasserbrunnen. Und der Name des Sterns heißt Wermut. Und der dritte Teil der Wasser ward Wermut, und viele Menschen starben von den Wassern, denn sie waren bitter geworden.“ (Offenbarung des Johannes 8, 10–11)

12 Zur Mythologisierung der Katastrophe vgl. Koschmal 2009.

hund, wodurch eine Verbindung zur deutschen Sprache entsteht, in der Wermut für *polyn* steht. Die Anknüpfung an die Johannes-Prophezeiung führt zu einem zum literarischen Erzählmodell der Apokalypse, und zwar zu seiner kupierten Variante, die in der Literatur der Moderne bevorzugt wird. Die Spezifik dieses Modells besteht darin, dass aus einer dreiteiligen Handlungsstruktur (Krise, Gericht, Erlösung) eine zweiteilige wird: Nach der Vernichtung der alten Welt entsteht keine neue Welt (vgl. Geier 2013, 266). Zum anderen verweist diese Anknüpfung auf die Möglichkeit, den Text in einem mythischen Kontext zu lesen.

Der Tag der Evakuierung wird von Džuki durch das Brüllen von Vieh, das Weinen der Menschen und das Bellen der Hunde wahrgenommen. Die beschriebenen Geräusche führen zu einem Gefühl der Beunruhigung (*tryvoħa*) und zu der Erkenntnis, dass das Herrchen nie mehr zurückkommen wird. Die Ebene des sechsten Sinnes vermischt sich hier mit der des Gehörs und an einer anderen Textstelle mit der des Geruchs: So riecht die Kabine, in der Džuki sich versteckt, nach Benzin und Unglück bzw. Unheil (*bjada*): „У кабіне пахла гарам, бензінам, бядой.“¹³ (Ptašnikaŭ 1987) Als *bjada* wird an einer anderen Textstelle sowohl die Erkrankung der Hunde als auch die Gesamtsituation bezeichnet. Zum einen trägt die Verwendung dieses stark emotional geprägten Begriffs zur Emotionalisierung der Katastrophe bei. Der fehlende Abstand zu den Ereignissen – die Erzählung wurde 1987 verfasst – könnte als Grund dafür angesehen werden. Zum anderen wird das Ereignis dadurch folklorisiert: In der slavischen Folklore wird russ. *beda*/belarus. *bjada* durch die Gestalt einer dünnen Frau personifiziert, die ständig hungrig ist (vgl. Los' 1891).

Der durch die Menschen verursachte atomare Unfall stellt nicht nur eine Gefahr für die Menschen selbst dar, sondern auch für die Natur. Die Folgen der Katastrophe werden in Džukis Beobachtung dargestellt: Er wundert sich über das ungewöhnlich prachtvolle Blühen des Gartens und der Wiesenblumen, unter seinen Pfoten spürt er tote Bienen. Die toten Bienen tauchen auch im Essay von Oksana Zabuzko auf, die diesen die Funktion eines Geigerzählers zuschreibt. Jeden Morgen zählt sie die toten Bienen auf ihrem Fensterbrett und führt Buch darüber: Am Anfang waren es drei, dann sechs, die Zahl wuchs bis elf und dann „ging die Bienensterblichkeit langsam zurück.“ (Sabuschko 2012, 49) Die Tierwelt

13 „In der Kabine roch es nach Verbranntem, nach Benzin, nach Unheil.“ Der Text war mir nur im Internet zugänglich, daher fehlen hier und im Folgenden die Seitenangaben. Alle Übersetzungen stammen von mir, O. K.

ist infolge der nuklearen Katastrophe Krankheiten ausgesetzt und sogar zum Sterben verurteilt. Das Wort ‚Gewalt‘ fällt im Text jedoch nicht. Dafür werden die Folgen des Unfalls ausführlich dargestellt – die Erkrankung eines konkreten Hundes – und auf die Wirkung der Radioaktivität auf die anderen Hunde eingegangen. Der Verlauf von Džukis Krankheit stellt eine Übertragung der bekannten Symptome der Strahlenkrankheit, die bei Menschen auftreten, auf ein Tier dar: Er erbricht sich, hat einen trockenen Husten und eine geschwollene Zunge. Letztere erscheint an mehreren Textstellen:

[Я]зык рабіўся доўгі, выцягваўся з рота, чырванеў, як агонь, слаўся на траву і на жоўтыя ў цвечце кунатыя адуванчыкі [...]. Язык цягнеў, рабіўся ліловы, не лез назад у рот.¹⁴ (Ptašnikau 1987)

Джукі [...] пазяхнуў на ўвесь сабачы рот, не могучы пасля схваць за зубамі обвіслы язык – патрэскаўся за ноч і з яго пасачылася кроў.¹⁵ (Ebd.)

Die Zunge, die nicht mehr ins Maul passen will, wird zu einem Leitmotiv, das Džukis Leiden unterstreichen soll. Dem gleichen Zweck dient die Erwähnung der Übelkeit. Der Text beginnt und endet mit einer Szene des Erbrechens, zudem wird erwähnt, dass Džuki jeden Morgen und zusätzlich nach Stresssituationen, wie etwa nach dem Kampf gegen die Hunde, darunter leidet. Um seine Schmerzen zu lindern, probiert Džuki verschiedene Pflanzen und findet eine Heilpflanze, die ihm hilft. Die Heilung hat also den Charakter einer in der Tierwelt geläufigen Methode. Zwei Dimensionen – eine zoomorphe und eine anthroporphe – werden somit in der Konzeption der Džuki-Figur kombiniert. Zudem wird die Folklorisierung der Figurenkonzeption des Protagonisten deutlich. An einer anderen Textstelle wird erwähnt, dass er wie ein Wolf heult. In diesem Heulen drückt er seine Angst, Unheil und Sehnsucht nach dem Herrchen aus. Im Volksglauben wird das Heulen der Hunde als Zeichen des Todes interpretiert, der Text expliziert dies: „Сабакі выюць рэдка,

14 „[D]ie Zunge wurde lang, hing aus dem Maul, wurde rot wie Feuer, breitete sich über das Gras und über die gelb blühenden Blumen des Löwenzahns [...]. Die Zunge wurde dunkel, lila, sie passte nicht mehr ins Maul.“

15 „Džuki [...] gähnte aus vollem Hunderachen, die hängende Zunge konnte er danach nicht mehr hinter den Zähnen verstecken, über Nacht bekam sie Risse und begann zu bluten.“

мога, тільки чуючи смерць, і не любяць гэтага.¹⁶ (Ebd.) Kurz darauf wird Džuki von anderen Hunden angegriffen und fast zu Tode gebissen. Am nächsten Tag werden all diese Hunde erschossen, nur Džuki überlebt das Massaker wie durch ein Wunder. Durch das Motiv der Prophezeiung, das Heulen der Hunde als Ankündigung des Todes, die als ein magischer Akt zu verstehen ist, wird die Verbindung zum Mythos hergestellt.

Physische Gewaltakte: Tier gegen Tier, Mensch gegen Tier

Die Heilpflanze, die Džuki gefunden hat, haben die anderen Hunde nicht entdecken können. Während Džuki nur wenig Fell verliert, werden die anderen fast haarlos. Ihnen bleibt lediglich etwas Fell um den Hals und am Ende des Schwanzes, was ihnen Ähnlichkeit mit Löwen verleiht; daher auch der Titel des Textes. Der Löwe gilt als das stärkste Tier und wird als edler König der Tierwelt verehrt. Die Hunde, die im Text als Löwen bezeichnet werden, sind aber schwach und sterben am Ende der Erzählung. Es handelt sich um eine Metapher, aber das T. C. (*Tertium comparationis*) ist nicht Mut bzw. Tapferkeit, sondern das physische Merkmal des Äußeren.

Die Hunde, die sich zuvor nicht getraut haben, Džuki anzugreifen, attackieren ihn diesmal hinterlistig alle zusammen. Er schafft es, ihnen zu entkommen und sich zu verstecken. Die ganze Nacht macht er sich Gedanken über den Grund des Angriffes und kommt zu dem Schluss, dass die Hunde wütend auf ihn waren, weil er sein Fell behalten hat und sie es verloren haben. Die Vermenschlichung des Protagonisten findet dank dem Verfahren der Psychologisierung statt: Džuki analysiert seine Situation. Aber auch seine Gegner werden psychologisiert – mindestens in Džukis Wahrnehmung – er motiviert ihre Aggression durch Wut.¹⁷ Löst die Radioaktivität in den Tieren „menschliche“ Gefühle aus? Eine Vermenschlichung in diesem Sinne lässt sich jedoch nicht unbedingt als positiv verstehen.

Sowohl in den Tieren als auch in den Menschen werden die Folgen der mythischen, der gegen sie ausgeführten unspezifischen, abstrakten Gewalt konkretisiert: Die Reaktion beider Arten äußert sich in Aggression. Im Text werden zwei semantische Welten konstruiert, die der Men-

16 „Hunde heulen selten, vielleicht nur dann, wenn sie den Tod spüren, und sie mögen es nicht.“

17 Wenn man den psychologisierenden Ansatz weiterverfolgen möchte, könnte man auch auf den Aufsatz von Martin Dornberg (2010, 27) zurückgreifen und die Aggression der Hunde als eine kompensatorische Reaktion auf die erlebte Gewalt interpretieren: Die Hunde versuchen sich dadurch zu revitalisieren.

schen und die der Hunde. Die Menschen, die Herrchen, die die Entscheidungen treffen, die Täter, die den Tieren Gewalt antun, indem sie diese zunächst verlassen (Isolation) und dann erschießen (Tötung). Und die Tiere, die Opfer, die im Dorf bleiben, von den Menschen zurückgelassen werden, die sich den Entscheidungen der Menschen fügen und sterben. Zu welcher Welt gehört Džuki? Die Hunde greifen ihn an und die Menschen versuchen, ihn zu töten. In beiden Gewaltszenen steht er allein gegen alle:

Ён чуў, як яго рвалі зубамі за спіну, за бакі, за хвост ... і сам выпусціў кіпцюры і запусціў зубы [...]. Але іх, аблезлых, было многа ... А ён быў адзін [...].¹⁸ (Ptašnikaŭ 1987)

Ён тузануўся адразу назад, нібы яго рванулі за хвост, акруціўся ў адзін міг і ўбачыў, што стаіць адзін [...] а яго акружаюць з усіх бакоў людзі [...].¹⁹ (Ebd.)

Džuki ist der einzige, der die Heilpflanze findet, der einzige, der sein Fell nicht verliert, der einzige, der überlebt. Er greift auf die Hilfe der Natur zurück, während die Menschen diese begraben. Er lässt sich nicht erschießen, sondern findet Zuflucht bei einem Fahrer. Der Protagonist ist ein Grenzgänger, er gehört weder der menschlichen noch der tierischen Welt an, er ist ein mythisches Mensch-Tier-Wesen. Als ein menschlich denkendes und handelndes Tier gehört er zum Figureninventar des Märchens, das seinen Ursprung im Mythos hat. Dieser steht zum einen in einer engen Verbindung zur Natur und Magie, deswegen findet nur Džuki die Heilpflanze. Zum anderen hat Gewalt, wie bereits erwähnt, im Mythos einen festen Platz (z. B. bei Initiationsritualen). Durch die Konzeption des Hundes wird die Gewalt – der atomare Unfall – mythisiert und somit hypertrophiert und emotional gesteigert.

Warum werden die Dorfhunde von den Menschen getötet? Eine Erklärung dafür gibt es erst am Ende des Textes in den Worten des Fahrers. Der Fahrer, der auch bei der Vernichtungsaktion beteiligt war und die getöteten Tiere aus dem Dorf entsorgen muss, rettet Džuki und spricht ihn mit einer zärtlichen Stimme an. Der Hund versteht nur die

18 „Er spürte, wie man ihn mit den Zähnen in den Rücken, in die Seiten, in den Schwanz biss ... und er selbst fuhr die Krallen aus und packte mit den Zähnen zu [...]. Aber es gab viele von denen, von den Haarlosen ... Und er war allein [...].“

19 „Er zog sich sofort zurück, so als ob er am Schwanz gezogen würde, er drehte sich rasch um und sah, dass er allein [...] steht und von allen Seiten von den Menschen umkreist wird [...].“

Zärtlichkeit der Stimme, nicht jedoch die Worte. Diese sind für den Leser bestimmt. Es findet ein Perspektivenwechsel statt, von der des Opfers zu der des Täters. Die verstrahlten Tiere, die eine sehr hohe Strahlendosis abbekommen haben und ohnehin sterben werden, würden vorher aufgrund ihrer Lebensweise die Radioaktivität verbreiten, weswegen sie getötet werden müssen. Die Motivierung des Tötens basiert auf dem Instinkt des Überlebens: Der Mensch versucht, seine eigene Existenz zu sichern. Es handelt sich um eine natürliche Selektion, wobei die Hierarchie der Arten eine entscheidende Rolle spielt. Der Mensch kehrt zu den primären – tierischen – Bedürfnissen zurück und als Herr der Natur entscheidet, wer stirbt und wer überlebt.²⁰ Während Džuki vermenschlicht wird, verrohen²¹ die Menschen.

Die Worte des Fahrers bestätigen die Vermutung, dass der Text die Černobyl'-Katastrophe thematisiert. Auf Grund der genannten Ortschaften – Babčyn,²² Chojnin, Homel' – lässt sich erschließen, dass es sich beim Handlungsort um Belarus handelt. Der Fahrer bedient sich der bekannten Begrifflichkeiten: Zone, (Strahlen-)Dosis, Jod und spricht vom Wind aus Černobyl'. Er ist präziser als Džuki, der zunächst eine braune Wolke aus der Ukraine und dann den Wind aus der Ukraine erwähnt.²³ Dieser Wind ist ein wichtiger Topos in der Černobyl'-Literatur. Belarus, das selbst keine Atomkraftwerke hat, nahm wegen des Windes beinahe größeren Schaden als die Ukraine, in der die Explosion des Atomkraftwerks stattgefunden hat.

Der Fahrer formuliert – wenn auch etwas verspätet – die Erkenntnis der eigenen Schuld: „[A] ты з лапкі на лапку пераступаш, вочы такія пакорлівыя, і такая ў іх туга, нібы гэта ты адзін вінаваты за ўсё тое, што мы натварылі. [...] А ён што, ваш брат, вінаваты?“²⁴ (Ebd.) Der Mensch scheint sich an dieser Stelle zu erinnern, dass er

20 Aber wohl nicht der einfache Mensch, sondern derjenige, der in der sozialen Hierarchie eine höhere Position einnimmt. Die These könnte man weiterentwickeln und auf einer sozialen Ebene auslegen: Die Regierung, die Obrigkeit, entscheidet, wer überlebt. Die Menschen „liquidieren“ dort, wo die Technik (Roboter) auf Grund der Radioaktivität versagt hat. Was sind schon Tiere, wenn die Menschen geopfert wurden?

21 Die russische Sprache bringt den Sachverhalt besser zum Ausdruck. Verrohen heißt auf Russisch *zveret'*, abgeleitet von dem Stammwort für Tier: *zver'*.

22 Der Text ist dem belarussischen Dichter Mikola Mjatl'icki gewidmet, der aus dem Dorf Babčyn, Bezirk Chojnin, Gebiet Homel' stammt.

23 Dass sich der Hund geografisch orientieren kann, spricht erneut für seine anthropomorphe Dimension.

24 „[...] und du trittst von einem Pfötchen auf das andere, die Augen voller Demut und Schwermut, als wärest du allein daran schuld, was wir angerichtet haben. [...] Habt ihr denn die Schuld daran?“

die Verantwortung für diejenigen trägt, die er domestiziert hat.²⁵ Die Thematik der menschlichen Verantwortung gegenüber der Tierwelt ist eine der zentralen in der Černobyl'-Literatur. Dies problematisiert auch Oksana Zabužko in ihrem Essay.²⁶ Die toten Bienen auf ihrem Fensterbrett, die sie jeden Morgen mit einem Lappen wegwischt, lassen sie starke Schuldgefühle verspüren. Sie schämt sich, als ob sie diejenige gewesen sei, die das Atomkraftwerk gebaut und explodieren lassen hätte. Da sie zur Menschheit gehört, fühlt sie sich für das Geschehene – unter anderem für das Bienensterben – verantwortlich. Die Tiere – die Schwächeren – hatten Vertrauen zu den Menschen – den Stärkeren. Im Falle der Gefahr suchen sie Schutz bei ihnen. Ob sich der Mensch dieser Verantwortung bewusst ist, bleibt fraglich.

Fazit

In der Hundegeschichte wird ein mythisch anmutender Akt einer umfassenden Schädigung auf die enge Perspektive eines Hundes reduziert, der kognitiv im diametralen Gegensatz zur Undurchschaubarkeit der Katastrophe steht. Der Hund Džuki ist vor allem eine Konkretisierung dieser mythischen Gewalt (*bjada*/Unheil), die literarisch dadurch gesteigert wird, dass sie nicht selbst, sondern in ihren Folgen und gewaltigen Konsequenzen dargestellt wird, die die Kraft der ursächlichen Gewalt nur erahnen lassen. Im analysierten Text verursacht die mythische Gewalt zum einen aggressives zwischentierisches Verhalten, das psychologisch-anthropomorphisierend motiviert wird, zum anderen üben die Menschen spezifische (konkrete) Gewalt gegen Tiere aus, die von Isolation bis zur Tötung gesteigert wird.

Die Übersetzung einer realen Katastrophe in einen Mythos kann im Kontext des in der Holocaust-Forschung oft thematisierten Versagens traditioneller literarischer Mittel, das traumatische Erlebnis darzustellen, gesehen werden. Um die Holocaust-Tragödie darzustellen, wurde und wird mit neuen Gattungen (Augenzeugenberichte) und neuen Tech-

25 Vgl. dazu die Worte des Fuchses zum Prinzen bezüglich der Rose in *Le petit prince* (1943) von Antoine de Saint-Exupéry: „Du bist zeitlebens für das verantwortlich, was du dir vertraut gemacht hast“.

26 Vgl. dazu Sabuschko 2012, 49–51. Ein schwarzer Hund erscheint auch in dem Film *Stalker* (1979) von Andrej Tarkovskij. Diesen Film sieht Zabužko als ein Vorzeichen Černobyl's. Bei der sog. Zone in *Stalker* handelt es sich um ein geheimnisvolles Gebiet, in dem seltsame Ereignisse geschehen. Die Entstehung der Zone ist unbekannt, sie wird militärisch bewacht. Laut Zabužko soll der Hund in *Stalker* eine Nachricht an den Menschen übermitteln, der Code, um mit den Menschen zu kommunizieren, ist jedoch bereits verloren gegangen (Sabuschko 2012, 100).

niken (Zerstörung des zeitlichen Kontinuums durch Ineinanderblendung von Vergangenheit und Gegenwart) experimentiert (vgl. Nieraad 2002, 1284). Im Černobyl'-Text wird die Mythisierung und die Folklorisierung der Geschichte präferiert. Um das Unsagbare der Katastrophe zu benennen, wird der Rückzug ins Mythische (Natur, Tierwelt), in eine alogisch-magische Welt gewählt, der womöglich ein spezifisch slavisches Verfahren darstellt. Ein reales Ereignis wird durch den mythischen Rahmen sichtbar und sagbar, wodurch eine Möglichkeit entsteht, das Trauma psychologisch zu bewältigen.

Literaturverzeichnis

- Dornberg, Martin: Geschlecht und Gewalt. Einige Anmerkungen aus philosophischer und psychologischer Sicht. In: Gewalt, Geschlecht, Fiktion. Gewaltdiskurse und Gender-Problematik in zeitgenössischen englischsprachigen Romanen, Dramen und Filmen. Hg. von Susanne Bach. Trier 2010, S. 9–37.
- Drač, Ivan: Čornobyl's'ka madonna. In: Vitčyzna 1 (1988), S. 42–62.
- Geier, Andrea: Repräsentationen der Gewalt: Literatur. In: Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Christian Gudehus/Michaela Christ. Stuttgart/Weimar 2013, S. 263–268.
- Girard, René: Das Heilige und die Gewalt. Zürich 1987.
- Goetsch, Paul: Traumatisierung in britischen und irischen Kriegsdramen seit 1990. In: Gewalt, Geschlecht, Fiktion. Gewaltdiskurse und Gender-Problematik in zeitgenössischen englischsprachigen Romanen, Dramen und Filmen. Hg. von Susanne Bach. Trier 2010, S. 125–149.
- Imbusch, Peter: Der Gewaltbegriff. In: Internationales Handbuch der Gewaltforschung. Hg. von Wilhelm Heitmeyer/John Hagan. Wiesbaden 2002, S. 26–57.
- Javorivs'kyj, Volodymyr: Marija z polynom naprykinci stolittja. Kyiv 2008.
- Koschmal, Walter: Zwischen(-)Mythen? Ukrainisches Erinnern an Čornobyl' (zwischen Zeigen und homöopathischem Erzählen). In: Die Welt der Slaven, 2 (2009), S. 201–224.
- Kostin, Ihor: Tschernobyl: Nahaufnahme. München 2006.
- Krämer, Sybille: „Humane Dimensionen“ sprachlicher Gewalt oder: Warum symbolische und körperliche Gewalt wohl zu unterscheiden sind. In: Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. Hg. von Sybille Krämer/Elke Koch. München 2010, S. 21–42.

- Los', Ivan: Beda, v skazkach. In: Ėnciklopedičeskij slovar'. Hg. von Fridrich Brokgauz/Iľ'ja Efron, Bd. V. Sankt-Peterburg 1891, S. 161.
- Nieraad, Jürgen: Gewalt und Gewaltverherrlichung in der Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Internationales Handbuch der Gewaltforschung. Hg. von Wilhelm Heitmeyer/John Hagan. Wiesbaden 2002, S. 1276–1294.
- Pavlyšyn, Marko: Čornobyl's'ka tema i problemy žanru. In: Kanon ta ikonostas. Hg. von Marko Pavlyšyn. Kyjiv 1997, S. 175–183.
- Platzgumer, Hans: Der Elefantenfuß. Innsbruck 2012.
- Polidori, Robert: Sperrzonen – Pripjat und Tschernobyl. Göttingen 2004.
- Ptašnikaŭ, Ivan: L'vy. In: <http://knihi.com/Ivan_Ptasnikau/Lvy.html> (letzter Aufruf am 12.10.2013).
- Sabuschko, Oksana: Planet Wermut: Oleksandr Dovženko – Andrej Tarkovskij – Lars von Trier, oder Der Diskurs des Horrors. In: Planet Wermut. Essays. Hg. von Oksana Sabuschko. Wien 2012, S. 41–103.
- Sebastián, Javier: Der Radfahrer von Tschernobyl. Berlin 2012.
- Siebenpfeiffer, Hania: Disziplinäre Zugänge: Literaturwissenschaft. In: Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Christian Gudehus/Michaela Christ. Stuttgart/Weimar 2013, S. 340–347.
- Squillace, Massimiliano: Chernobyl: Scatti dall'inferno. Castel Gandolfo (Roma) 2011.
- Šamjakin, Ivan: Zlaja zorka. Minsk 1993.
- Ščerbak, Jurij: Tschernobyl. Dokumentarische Erzählung. Berlin 1991.
- Tkačoš, Vasil': Blakada ŭ Kruhlicy. In: Polymja 9 (1994), S. 60–90.

Zur Autorin

Olena Kuprina (Dr. phil.), studierte Slavistik und Germanistik an der Staatlichen Pädagogischen Hochschule für Fremdsprachen in Horlivka (Ukraine) (1995–2000) und an der LMU München (2002–2005); promovierte an der Universität Regensburg zum Thema *Märchentransformationen. Figurenanalysen zu russischen und ukrainischen Volks- und Kunstmärchen* (2006–2009). Seit 2009 Lehrbeauftragte am Institut für Slavistik an der Universität Regensburg.

Der Jugendliche in der russischen Literatur vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Repräsentationen des Jugendlichen in der russischen Literatur spiegeln einerseits kulturübergreifende und epochenüberdauernde Merkmale wider, führen jedoch zugleich Veränderungen seiner Position in der russischen Gesellschaft vor Augen. Durch eine Gegenüberstellung von Texten aus Realismus, Sowjet- bzw. Emigrationsliteratur und dem Neuen Realismus des 21. Jh. erfolgt eine typologische Darstellung der Entwicklung seiner gesellschaftlichen und literarischen Stellung im Lichte der eingesetzten erzählerischen Verfahren.

Aufgrund seines Übergangsstadiums zwischen Kindheit und Erwachsenenalter zeichnet sich der Jugendliche gerade durch seine Wandelbarkeit aus. Seine Veränderungen orientieren sich an der Neudefinition seiner introspektiven Selbstwahrnehmung sowie seiner gesellschaftlichen Position, und konfrontieren zugleich sein Umfeld mit der Notwendigkeit einer Adaption der auf ihn bezogenen Außensicht. Ins Zentrum rückt die russische Literatur den Jugendlichen erstmals im Realismus, wobei Dostoevskijs *Podrostok* (1875; *Der Jüngling*) einen Schlüsseltext darstellt. Zunehmendes literaturwissenschaftliches Interesse erfuhren literarische Jugendliche erst im Kontext der durch sie perspektivierten Jeans-Prosa, besonders durch Aleksandar Flakers Standardwerk *Modelle der Jeans Prosa* von 1975.

Der vorliegende Beitrag möchte die Position des Jugendlichen in der russischen Literatur anhand thematisch einschlägiger Texte von Tolstoj, Turgenjev, Dostoevskij, Nabokov, Gazdanov, Limonov, Dovlatov, Rybakov, Aksenov, Denežkina und Ključareva vor Augen führen. Selbstverständlich kann die Auswahl nur selektive Einblicke in die tatsächliche Breite an jugendlichen Figuren in der russischen Literatur geben. Das Anliegen des Artikels besteht v. a. darin, diese – ihrer gesellschaftlichen Relevanz zum Trotz – bislang erstaunlich hartnäckig vernachlässigte Thematik ins wissenschaftliche Blickfeld zu rücken und typologische

Tendenzen aufzuzeigen, wobei die Darstellung in diesem begrenzten Rahmen Verallgemeinerungen vornimmt, die es in umfangreicheren Auseinandersetzungen noch zu differenzieren gilt.

Drei Leitfragen stehen im Zentrum der Untersuchung: Erstens jene nach der Position des Jugendlichen im Diskursfeld verschiedener literarischer Strömungen, zweitens jene nach seinem jeweiligen Verhältnis zur Erwachsenenwelt und drittens jene nach den zur Illustration dieser Relationen eingesetzten erzählerischen Verfahren.

Forschungsstand

Während die Forschungslage zur Darstellung Jugendlicher in der russischen Literatur bislang sehr spärlich ist, wurde der Thematik des russischen Adoleszenten aus einer historisch-kulturwissenschaftlichen Perspektive mehrfach nachgegangen, wie einschlägige Arbeiten zum sowjetischen Jugendlichen zeigen (Slepcov 1993; Schlott 1994). Da die postsowjetische Jugendkultur aufgrund tiefgreifender sozialer Veränderungen einer völlig neuen Analyse bedarf, wurde dieselbe Fragestellung in jüngster Zeit von neuem aufgenommen. Einige aktuelle Beiträge zu den Bereichen Literatur, Kultur und Politik liefert das Themenheft *Jugend in Osteuropa* (2013) der Zeitschrift *Osteuropa*.

Neben Flakers Arbeit zur Jeans-Prosa liegen zum Jugendlichen in der russischen Literatur außerdem Untersuchungen zur Emigrationsliteratur und zum postsowjetischen Teenager vor. Darüber hinaus wird die Thematik in Einzelanalysen zu kanonischen Werken, insbesondere zu Dostoevskijs *Podrostok* (Gerigk 1983; Knapp 2013) und Nabokovs *Lolita* behandelt (Lalo 2011). Gründe für die ansonsten zurückhaltende Beschäftigung mit der literarischen Darstellung Jugendlicher könnten darin liegen, dass erstens der „pubertäre“ Jugendliche in der Gesellschaft Unbehagen auslöst, und dass die Thematik zweitens stark mit der generell nicht dem klassischen Kanon zugeordneten Jugendliteratur assoziiert wird.

Die Entwicklungspsychologie lässt eine im Gegensatz zur Kindheit weitaus knappere Beschreibung des Jugendalters erkennen; noch auffälliger ist eine durchgehende Orientierung an gesundheitlichen, bildungsspezifischen, politischen und gesellschaftlichen Problemfällen, welche die normative Seite dieses Alters in den Hintergrund treten lässt (vgl. Mietzel 2002; Siegler 2005). In der Pädagogik stehen dagegen Erziehungskonzepte im Mittelpunkt: Präsentiert wird daher eine an regulativen Maßnahmen interessierte Außensicht, welche für die literaturwissenschaftliche Sicht ebenfalls nur Teilaspekte eröffnen kann (vgl. Silbereisen 1994; Schröder 1998; Sander 2000).

Im Zuge einer globalen historischen Einbettung gilt es zu bedenken, dass Philippe Ariès in *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1960) aufzeigt, dass sogar die bei weitem grundlegendere gesellschaftliche Differenzierung zwischen Kindheit und Erwachsenenalter erst sehr spät, nämlich zwischen dem 16. und 18. Jh., vorgenommen wurde. Die konzeptuelle Abgrenzung des Jugendalters muss als zusätzliche Spezifizierung noch später angenommen werden. In Weiterführung von Ariès konstatiert Lutz Roth in *Die Erfindung des Jugendlichen* (1983) eine Verschiebung des Konzepts, die vom edlen Jüngling bzw. der frommen Jungfrau als Idealen des 18. Jh., über die Einschätzung des jugendlichen Autonomiestrebens als gesellschaftlichem Risikofaktor, hin zu seiner konzeptuellen Eingliederung als normativem Teil der Gesellschaft gelingt. Für eine Umlegung dieser Konzepte auf den russischen Kontext gilt es, die Epochenverschiebung zu berücksichtigen.

Kanonische literarische Texte über Jugendliche

Hinsichtlich der Primärwerke wäre ein weit größeres Korpus möglich, als im vorliegenden Rahmen behandelt werden kann, denn Jugendliche kommen in einer Vielzahl literarischer Werke zumindest unter den Randfiguren als Teil des gesamtgesellschaftlichen Umfelds vor. Für die Analyse wurden Werke ausgewählt, die den Jugendlichen in seiner Position als solcher ins Zentrum rücken.

Die aus dem zeitlichen Rahmen ausgeklammerten früheren Texte bestätigen die Annahme einer späten kulturellen „Entdeckung“ des Jugendalters. In Texten um 1800, wie in Karamzins *Bednaja Liza* (1792; *Die arme Lisa*) oder Puškins *Evgenij Onegin* (1823–1830; *Eugen Onegin*), deren Protagonistinnen ihrem Alter nach diesem Lebensabschnitt zuzuordnen sind, zeichnet sich anstelle eines phasenhaften Jugendalters ein abrupter Einbruch von sehr kindlichen Heldinnen in die Erwachsenenwelt ab. Verträumtheit, Idealismus und Unschuld treffen auf eine damit unvereinbare Realität, wobei diese Konfrontation einen problematischen bzw. sogar tragischen Ausgang nimmt. Anstatt die Periode des jugendlichen Reifens als Kontinuum zu durchleben, überschreiten Liza und Tat'jana direkt die Grenze zwischen Kindheit und Erwachsenenalter.

Beginnend mit dem Realismus wird in der Literatur ein Jugendalter erkennbar. Tolstoj, Dostoevskij und Turgenev bieten Beispiele für ein thematisches Interesse an diesem Entwicklungsstadium. Im Umfeld des Sozialistischen Realismus zeichnet sich etwa bei Maksim Gor'kij oder Nikolaj Ostrovskij der Zeitgeist des Jugendkults ab, zugleich zeigen auch nicht konformistische Werke von Aksenov, Dovlatov und Rybakov eine

Entproblematisierung dieser Entwicklungsphase. Parallel dazu lassen Werke der Emigrationsliteratur von Nabokov, Gazdanov und Limonov westeuropäisch und amerikanisch geprägte Jugendkonzepte erkennen, die häufig in Kombination mit einem Topos des Erinnerns präsentiert werden, durch den auch Dovlatov mit dieser Gruppe in Verbindung steht. Im Zeichen des Neuen Realismus des 21. Jh. zeigen Denezkina und Ključareva schließlich eine konsumorientierte, unpolitische Jugendkultur des postsowjetischen Russlands.

Realismus: Der Jugendliche als psychologisches Analyseobjekt

Im Realismus treten erstmals Texte auf den Plan, die sich explizit für den Jugendlichen interessieren. Dass der Jugendliche in seiner Rolle als solcher in den Mittelpunkt gerückt wird, geht mitunter bereits aus den Werktiteln hervor, etwa in Lev Tolstoj's Trilogie *Detstvo, Otročestvo, Junost'* (1852–1857; *Kindheit, Knabenjahre, Jugend*) oder bei Fedor Dostoevskij's *Podrostok*. Doch auch Titel wie Ivan Turgenev's *Pervaja ljubov'* (1860; *Erste Liebe*) verweisen auf Themen, die insbesondere den Heranwachsenden betreffen.

Die genannten Texte sind durch eine nachträgliche Sicht des Protagonisten auf seine Erlebnisse als Jugendlicher perspektiviert und unterstützen den Reflexionsprozess außerdem motivisch durch den Topos des Schreibens als Medium von Ordnungs- und Erkenntnisprozessen. Von der autodiegetischen internen Fokalisierung, in welcher das schreibende Ich in zeitlicher Distanz zum erlebenden Ich steht, wird jedoch unterschiedlich Gebrauch gemacht.

Turgenev und Dostoevskij nehmen eine Einschränkung auf den Erlebnishorizont im erzählten Moment vor, wodurch die Unmittelbarkeit des Erlebens nachträglich inszeniert wird. Der personal auf das situative Erleben beschränkte Blickwinkel erlaubt es, die Ereignisse, ohne Verlust der Spannungsmomente, in ihrer Chronologie aufzurollen. Turgenev's Held verarbeitet die Geschichte seiner ersten Liebe zur älteren, aber für ihn scheinbar erreichbaren Zinaida, die abrupt und traumatisch endet, als er von der Affäre zwischen ihr und seinem Vater erfährt. Dostoevskij's Jüngling begibt sich auf die Suche nach seiner Vergangenheit, die zugleich auch zu jener nach seiner erwachsenen Identität und seiner Eingliederung in die Gesellschaft wird. Beide Texte sind nach dem Prinzip des Detektivromans aufgebaut, denn alle Nachforschungen der jugendlichen Protagonisten werfen mehr Fragen auf, als sie beantworten können. Erst ganz zum Schluss stehen die Helden beider Romane vor einer ver-

blüffenden Auflösung, welche die ungeklärten vergangenen Ereignisse mit den aktuellen zusammenführt.

Erzähltheoretisch durchbrechen sowohl Dostoevskij als auch Turgenev das personale Erzählen durch Kommentare des erzählenden Ich, die jedoch lediglich die Erzählsituation reflektieren, ohne Ereignisse vorwegzunehmen:

Если я вдруг вздумал записать слово в слово все, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражен всем совершившимся. [...] Я хоть и начну с девятнадцатого сентября, а все-таки вставлю слова два о том, кто я, где был до того, а стало быть, и что могло быть у меня в голове хоть отчасти в то утро девятнадцатого сентября, чтоб было понятнее читателю, а может быть, и мне самому.¹ (Dostoevskij 1957, 5 f.)

Einige der geschilderten Erlebnisse – erste Liebeserfahrungen ebenso wie gesellschaftliche Fauxpas – sind, angesichts der jugendlichen Unsicherheiten und Irrtümer, für den Erzählenden kompromittierend oder mit Unbehagen behaftet. Aus diesem Grund wird die Entscheidung über das Gewähren solch detaillierter Einblicke in die eigene Psyche stets gerechtfertigt: von Dostoevskijs und Tolstoj's Protagonisten durch den Wunsch, die Ereignisse für sich selbst zu ordnen, um sie zu verstehen. Turgenev motiviert die Geständnisse seines Helden dagegen durch die Rahmenerzählung der Männerrunde, in welcher die Figuren vereinbaren, einander von ihrer ersten Liebe zu erzählen (vgl. Turgenev 2005, 4–6).

Im Gegensatz zu Turgenev und Dostoevskij instrumentalisiert Tolstoj die zeitliche Distanz zwischen dem schreibenden und dem erlebenden Ich seines Helden gezielt für die auktoriale Ich-Form für die Gegenüberstellung unterschiedlicher Weltansichten zu verschiedenen Zeitpunkten, welche diese Verschiebungen als diachrone Persönlichkeitsveränderung vor Augen führt und Reflexionen über frühere Entwicklungsstadien einschließt, wie es folgende zwei Stellen zeigen:

¹ „Wenn ich plötzlich darauf gekommen bin, Wort für Wort alles niederzuschreiben, was mir in diesem letzten Jahr widerfuhr, so bin ich darauf gekommen aus einem inneren Bedürfnis: So tief hat mich alles Geschehene betroffen. [...] Wiewohl ich mit dem neunzehnten September beginnen will, möchte ich dennoch ein paar Worte darüber vorausschicken, wer ich bin, wo ich bis dahin war, wie es, wenigstens andeutungsweise, in meinem Kopf an jenem Vormittag des neunzehnten September ausgesehen hat, um mich dem Leser und vielleicht auch mir selbst verständlicher zu machen.“ (Dostojewskij 2012, 7–9)

С приездом в Москву перемена моего взгляда на предметы, лица и свое отношение к ним стала еще ощутительнее. [...] Папа [...] много потерял в моих глазах. [...] Между девочками и нами тоже появилась какая-то невидимая преграда [...].² (Tolstoj 1960, 139 f.)

Странно, отчего, когда я был ребенком, я старался быть похожим на большого, а с тех пор, как перестал быть им, часто желал быть похожим на него. [...] Я не смел поцеловать [Сергею]. Каждое выражение чувствительности доказывало ребячество.³ (80)

Der Wunsch nach Reifung ist bei Tolstoj der ständige Begleiter des erlebenden Ich. Für das erzählende Ich wird er zum Ordnungskriterium der episodenhaften Darstellung, wobei das Erreichen früherer Zielsetzungen auf der nachträglichen Metaebene auch kritisch hinterfragt wird. Global betrachtet, strukturiert Tolstoj die Ereignisse nicht über ihre diachrone Abfolge, sondern als synchrone Entwicklungsabschnitte, die jeweils als Mosaik aus weitgehend in sich abgeschlossenen Begebenheiten und Themenfeldern dargeboten werden. Die Episoden sind analytisch angelegt, wobei, anders als in den beiden Vergleichstexten, alle sich zum jeweiligen Thema ergebenden Fragen durch den nachzeitigen Wissensstand des erzählenden Ichs über die Situation erläutert werden, sodass Reifung und Identitätssuche nicht im Prozess geschildert, sondern als Resultat analysiert werden.

Obwohl alle drei Helden ihre Geschichte aus der Retrospektive und im Bestreben, die Zusammenhänge zu ordnen, erzählen, sind ihre Zugänge grundverschieden. Während Tolstojs Nikolaj zum Zeitpunkt des Schreibens bereits das Wertesystem des erzählenden Ich, d. h. seiner erwachsenen Identität, vertritt, bringt Arkadij zwar ebenfalls seine gegenwärtige Überlegenheit gegenüber dem erlebenden Ich zum Ausdruck, jedoch wird diese durch die implizite Unreife des Schreibenden stilistisch

2 „Mit unserer Ankunft in Moskau machte sich die Änderung meiner Ansichten über Menschen und Dinge und mein Verhältnis zu ihnen noch stärker bemerkbar. [...] Papa [...] verlor viel in meinen Augen [...]. Auch zwischen den Mädchen und uns tauchte eine Art unsichtbarer Schranke auf [...]“ (Tolstoj 1976, 153)

3 „Seltsam, warum ich mich als Kind bemüht habe, einem Erwachsenen ähnlich zu sein, und warum ich, seit ich kein Kind mehr bin, mir oft gewünscht habe, eins zu sein. [...] Ich wagte nicht [Serjoscha] zu küssen [...]. Jeder Ausdruck von Empfindung galt als kindlich und bewies, daß der, der sich so etwas erlaubte, noch ein kleiner Junge war.“ (82)

gebrochen. Turgenevs Erzähler nimmt hingegen eine strenge Trennung zwischen seinem naiven sechzehnjährigen und dem vierzigjährigen Ich vor, welches am Ende der Novelle Stellung bezieht:

О молодость! молодость! [...] ты самоуверенна и дерзка [...]. Вот и я ... на что я надеялся, чего я ожидал, какую богатую будущность предвидел, когда едва проводил одним вздохом, одним унылым ощущением на миг возникший призрак моей первой любви?⁴ (Turgenev 2005, 194)

Die Begebenheiten aus der Jugend werden bei Turgenev weder relativiert noch gebrochen, sondern als etwas Allgemeingültiges anerkannt, das den Helden nicht nur im Zeitraum seiner jugendlichen Entwicklung prägt, sondern sogar nach dem Tod der von ihm angebeteten Zinaida und seines Vaters für sein Selbstverständnis ausschlaggebend bleibt.

Die Wahl einer rückblickenden Perspektive des Erwachsenen auf seine Vergangenheit erlaubt eine Darstellung des Jugendlichen mit maximalem Einblick in dessen Psyche, wobei der zeitliche Abstand des Erzählers zu den Ereignissen gleichzeitig die notwendige Distanz für den Blick auf unangenehme Erlebnisse und Unterlegenheitsgefühle bietet, die im Zuge einer gleichsam kriminalistischen Spurensuche nach der eigenen Identität unbarmherzig in Szene gesetzt werden. Die jugendlichen Protagonisten aller drei Texte haben gemeinsam, dass ihre Uninformiertheit Unterlegenheit gegenüber der erwachsenen Umwelt bedeutet, die mit Schamgefühlen wahrgenommen wird. Eine weitere Parallele zwischen den Texten des Realismus besteht in der fokussierten Innensicht eines einzigen Individuums, das die Entwicklungsprozesse ohne Peergroup durchlebt.

Aufgrund des Informationsdefizits der jugendlichen Protagonisten erscheint die Erwachsenenwelt in diesen Werken als uneinsehbare Gegenwelt zur naiven Psyche des Jugendlichen, die der Intrige des Detektivromans den Stoff liefert. Einerseits stellt sie für die von dort aus bevormundeten jugendlichen Protagonisten die Hürde dar, welche es zu überwinden gilt, andererseits wird sie jedoch gerade in den Texten des Realismus, wo, besonders bei Tolstoj, häufig der Wunsch nach Reifung ausgesprochen

4 „O Jugend! Jugend! [...] du bist selbstsicher und kühn [...]. So auch ich ... was erhoffte ich mir nicht alles, was erwartete ich nicht, was für eine reiche Zukunft sah ich voraus, als ich nicht mehr als einen bloßen Seufzer, eine schwermütige Empfindung aufbrachte, um dem für einen Augenblick wiedererstandenen Phantom meiner ersten Liebe das Geleit zu geben.“ (Turgenev 2005, 195)

wird, als Entwicklungsziel angestrebt, da sie den Ausblick auf Mündigkeit bietet und damit für die Überwindung der Lächerlichkeit steht.

Sozialismus: Fortschrittsglaube anhand jugendlicher Helden

Im Sozialistischen Realismus und seinen Vorläufertexten wird ein vollkommen gegensätzliches Konzept des Jugendlichen geschaffen, in dem seine jugendliche Kraft ins Zentrum rückt. Diese Veränderung tilgt die ihm zuvor zugeschriebene Ambivalenz, an deren Stelle Optimismus und Tatkraft treten, was ihn auch zum Symbol des revolutionären Fortschrittsglaubens macht.

Maksim Gor'kij's Roman *Mat'* (1906/1907; *Die Mutter*) schildert, als wichtiger Text des Sozialistischen Realismus *avant la lettre*, wie im Arbeitersohn Pavel ein revolutionäres Bewusstsein entflammt. Diese politische Leidenschaft wird nach seiner Verhaftung von der Mutter aufgegriffen und ungeachtet aller Repressionen verteidigt: „Мать глотала слова сына, и они врезывались в памяти ее стройными рядами. [...] Она ответила ему глубоким вздохом радости, вся облитая горячей волной любви.“⁵ (Gor'kij 1951, 285 f.) Die Jugend steht demnach für den revolutionären Funken, der auf die Gesellschaft überspringt. Auch Ostrovskij's Roman *Kak zakaljalas' stal'* (1932; *Wie der Stahl gehärtet wurde*) propagiert dieses Konzept, wengleich er die Rolle des Jugendlichen deutlich verklärt. Der nicht zufällig ebenfalls den Namen Pavel tragende Protagonist beginnt bereits als Zwölfjähriger, sich gegen die alte Ordnung des untergehenden Zarenreichs aufzulehnen. Später beteiligt er sich als produktive Triebkraft an revolutionären Aktivitäten und veröffentlicht am Ende selbst erfolgreich einen Roman im Stil des Sozialistischen Realismus. Seine vorbildliche Haltung wird unter anderem im Brief an seinen Bruder deutlich, in dem er von seinem Eifer berichtet und den Adressaten auffordert, seinem Beispiel zu folgen:

„[Т]рудно учиться под старость“, но у тебя это идет неплохо. [...] Нет для меня в жизни ничего более страшного, как выйти из строя. [...] Жизни у меня вполне хватит на троих. Мы еще работаем, братишка. Береги здоровье, не хватай по десяти пудов. Партии потом дорого обходится ремонт.“⁶ (Ostrovskij 1947, 198)

5 „Die Mutter verschlang die Worte des Sohnes; sie prägten sich Reihe auf Reihe in ihrem Gedächtnis ein. [...] Überströmend von heißer Liebe, antwortete sie ihm mit einem tiefen Seufzer der Freude.“ (Gorki 1971, 314 f.)

6 „,[E]s ist schwer, noch im Alter zu lernen“, jedoch geht's bei Dir anscheinend ganz gut vorwärts. [...] Es gibt für mich nichts Schrecklicheres, als [aus den Kampffreien] ausscheiden

Sowohl bei Gor'kij als auch bei Ostrovskij wird der Jugendliche als Idealtypus präsentiert, der seine gemeinnützige Pflicht kennt, erfüllt und es fertigbringt, andere für dieses gesellschaftspolitische Großprojekt zu mobilisieren. Letzteres betrifft auch die Erwachsenenwelt, was zu einer Umkehrung des im Realismus präsentierten Verhältnisses zwischen den Generationen führt, denn in diesen Texten ist der Jugendliche dem Erwachsenen als Träger der neuen Weltordnung überlegen.

Wenn im Realismus die Inkongruenz zwischen erzählendem und erlebendem Ich der Protagonisten das sensible Thema des Heranreifens um ambivalente Konnotationen bereicherte, ist es angesichts dieser neuen Helden mit eindeutigen Vorstellungen über die Weltordnung nicht verwunderlich, dass derartige erzählerische Verfahren im Sozialistischen Realismus nicht zur Anwendung kommen. Gor'kij's und Ostrovskij's Protagonisten bleibt die jugendliche Orientierungslosigkeit erspart, denn beide kämpfen für klar definierte Ideale. Missgeschicke oder Unsicherheit würden dem ideologischen Programm widersprechen.

Das Erzählverhalten erweist sich dennoch als komplex, da dieselbe ideologische Weltsicht auf unterschiedlichen Kommunikationsebenen fixiert wird, die, anstatt ein divergentes Spannungsfeld zu erzeugen, einander reproduzieren und bestätigen. Die ideologische Festschreibung betrifft erstens die gleichsam eschatologische Ausrichtung der Fabel und zweitens das Figurenbewusstsein. Anhand ausgewählter Erfahrungen der positiven Helden wird das propagierte Weltbild veranschaulicht und erfährt zugleich bereits seine Bestätigung, wo nicht zuletzt die intendierte Vorbildwirkung dieser Erziehungsromane ansetzt.

Gegenformen zum Sozialismus: Lebensgefühl und Abenteuer

Auch jenseits ideologischer Heldenfiguren zeichnet sich nach dem Realismus eine Entproblematisierung des Konzepts des Jugendlichen ab. Mit den Protagonisten in Vasilij Aksenovs *Zvezdnyj bilet* (1960; *Fahrkarte zu den Sternen*) und Anatolij Rybakovs *Deti Arbata* (1987; *Die Kinder vom Arbat*) ist ein neues Lebensgefühl verbunden. Rebellen- und Abenteuerertum treten in den Vordergrund und äußern sich durch Spontaneität, im ersten Roman etwa durch eine Reise nach Lettland, die zugleich das absichtliche Versäumen eines Abschlussexamens bedeutet (Aksenov 1987, 208).

zu müssen. [...] In mir steckt Leben genug für drei. Werde schon noch was schaffen, Brüderchen. Achte auf Deine Gesundheit, mute Dir nicht zuviel zu. Die Wiederherstellung der Gesundheit kommt dann der Partei teuer zu stehen.“ (Ostrowski 1934)

Während in den Romanen des Realismus und des Sozialistischen Realismus ein einziger Held im Zentrum stand, bilden die Texte von Aksenov und Rybakov stärker ein soziales Gefüge aus mehreren jugendlichen Protagonisten mit unterschiedlichen Einstellungen und Charakteren ab. So wird ein differenzierterer Blick auf „den Jugendlichen“ möglich, der sich durch oft sehr unterschiedlich charakterisierte Mitglieder der Peergroup als variabel erweist und der Erwachsenenwelt ein ausgewogenes gesellschaftliches Gegensystem bietet. Zudem reduziert der Facettenreichtum pauschale Zuschreibungen von problematischen oder sogar suspekten Charakterzügen.

Unterschiedliche Verfahren kennzeichnen den perspektivischen Pluralismus in beiden Werken auch strukturell. In *Zvezdnyj bilet* wird Realitätsspaltung zwischen der Welt der Jugendlichen und jener der Erwachsenen anhand zweier, von einem Brüderpaar abwechselnd autodiegetisch erzählter, Handlungsstränge veranschaulicht, von denen jeder eines der Systeme repräsentiert. Trotz konträrer Einstellungen Viktors und seines rebellischen jüngeren Bruders Dimka wird durch ihre ausgeprägte gegenseitige Wertschätzung und Unterstützung eine Brücke zwischen den beiden in sich geschlossenen Welten geschlagen. Analog zu den Beispieltexten des Realismus endet Aksenovs Roman – nach Abenteuerreise, ersten Liebeserfahrungen, den damit einhergehenden Enttäuschungen und harter Kolchosarbeit – mit Dimkas Reifung, welche auch durch den unerwarteten Tod seines älteren Bruders motiviert ist:

Я лежу на спине и смотрю на маленький кусочек неба, на который все время смотрел Виктор. И вдруг я замечаю, что эта продолговатая полоска неба похожа по своим пропорциям на железнодорожный билет, пробитый звездами. [...] ЭТО ТЕПЕРЬ МОЙ ЗВЕЗДНЫЙ БИЛЕТ! Знал Виктор про него или нет, но он оставил его мне. Билет, но куда?⁷ (Aksenov 1987, 346 f.)

Diese Schlusszene spiegelt eine frühere Situation, in welcher Viktor dieselbe Naturerscheinung betrachtet (206 f.). Durch Dimkas Entdeckung entsteht eine Parallele zwischen ihm und dem erwachsenen Bruder, die

7 „Ich liege auf dem Rücken und schaue auf das kleine Stückchen Himmel, auf welches Viktor immer geblickt hat. Und plötzlich fällt mir auf, dass dieses langgezogene Stück Himmel einer sterdurchlöcherten Zugfahrkarte ähnelt. [...] DAS IST JETZT MEINE STERNENFAHRKARTE! Ob Viktor davon wusste oder nicht, er hat sie mir jedenfalls hinterlassen. Eine Fahrkarte, aber wohin?“ (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, I.J.)

neben tatsächlichen Anzeichen der Reifung (z. B. dem Beschluss, sich um dessen noch ungeborenen Sohn zu kümmern) seinen Eintritt in das Erwachsenenalter symbolisiert. Zugleich zeigt der abschließende Nachsatz „но куда?“, dass Dimkas erwachsene Persönlichkeit am Romanende noch nicht in allen Einzelheiten definiert ist.

Meinungsverschiedenheiten zwischen den Jugendlichen und unterschiedliche Entscheidungen spielen neben deren starkem Zusammenhalt eine wichtige Rolle für die Konstruktion eines sozialen Gefüges der jungen Ausreißer in *Zvezdnyj bilet*. Strukturell wird die Vielfalt in diesem Roman ebenso wie in Rybakovs *Deti Arbata* durch ausführliche Dialogszenen umgesetzt. Anstelle einer Trennung zwischen Jugendlichen- und Erwachsenenwelt durch zwei Erzähler bedient sich Rybakov eines neutralen Erzählverhaltens, das jedoch häufig in interne Fokalisierungen unterschiedlicher Figuren übergeht.

– Ты беременна? Она уткнулась головой в его плечо, прижалась к нему, будто искала защиты от несчастий и невзгод своей жизни. Что он знает о ней? Где она живет? У тетки? В общежитии? Снимает угол? Аборт! Что скажет она дома, какой бюллетень предъявит на работе? А вдруг пропустила сроки? Куда денется с ребенком?⁸ (Rybakov 1987, 7)

Auf globaler Ebene besteht auch in Rybakovs Roman eine Spaltung zwischen der Welt der Jugendlichen, der sich die Haupthandlung widmet, und jener der Erwachsenen, die durch Figuren wie Eltern, Professoren und Pateifunktionäre repräsentiert ist. Beide enthalten unterschiedliche Charaktere und werden als komplexes System dargestellt. Die Jugendlichen entwickeln sich im Romanverlauf in das System der Erwachsenenwelt hinein, wobei regimekritisch vor Augen geführt wird, dass nicht ideologietreuer Idealismus, sondern skrupelloser Karrierismus belohnt wird.

Beide Romane skizzieren anhand typischer Jugendthemen das soziale Gefüge von Peergroups, geben punktuelle Einblicke in Gedanken und Gefühle und zeichnen den Reifungsprozess der Figuren sowie ihre Eingliederung in die Erwachsenenwelt nach. Die im Sozialistischen Re-

8 „Bist du schwanger?“ Sie bettete den Kopf an seine Schulter und schmiegte sich an ihn, als suche sie bei ihm Schutz vor den Sorgen ihres Lebens. Was wußte er schon von ihr? Wo wohnte sie eigentlich? Bei einer Tante? In einem Wohnheim? Oder hatte sie einen Schlafplatz gemietet? Abtreibung? Was würde sie aber zu Hause sagen, was für eine Krankmeldung bei ihrer Arbeitsstelle vorlegen? Und wenn die Frist überschritten war? Wohin sollte sie mit einem Kind?“ (Rybakow 1988, 13)

alismus zur Bestätigung des ideologisch definierten abstrakten Autors eingesetzten erzählerischen Verfahren – Dialogszenen, erlebte Rede und personale Einblicke in die Innenwelt der Figuren – begründen hier einen Pluralismus der Interagierenden und zeichnen komplexe Charaktere anstelle der Didaktisierung von ‚richtigen‘ und ‚falschen‘ Verhaltensweisen.

Emigrationsliteratur: Erinnernte Heimat

Parallel zu den Gruppierungen innerhalb der Sowjetunion weisen auch ausgewählte Werke der Emigrationsliteratur⁹ spezifische Merkmale auf, die sich in der Verarbeitung der Emigration, Einflüssen eines westlichen Jugendkonzepts sowie Tabubrüchen, die innerhalb der Sowjetunion nur bedingt möglich gewesen wären, manifestieren. Auffällig ist außerdem, dass immer wieder weibliche Figuren dominante Rollen einnehmen, insbesondere Vladimir Nabokovs jugendliche Verführerin *Lolita* (1955), deren sexuelle Anziehungskraft das Leben des erwachsenen Humbert Humbert dominiert. Anders als in den Romanen Aksenovs und Rybakovs, die jugendliche Sexualität ebenfalls unverhüllt thematisieren, kommt hier ein deutlicher Altersunterschied ins Spiel. Noch lange vor Nabokovs *Lolita* bildet in Gajto Gazdanovs *Večer u Klër* (1929; *Ein Abend bei Claire*) die Überlegenheit der in diesem Fall älteren, jedoch ebenso begehrenswerten wie unerreichbaren Klër den Reflexionsmittelpunkt des Protagonisten. Im Erwachsenenalter wird diese von früher Jugend an begehrte Idealfigur zum Auslöser seiner Erinnerungen an die durch seine Sehnsucht nach ihr geprägte Adoleszenz: „– Клэр, не надо на меня сердиться. Я ждал встречи с вами десять лет. [...] Я лежал рядом с Клэр и не мог заснуть [...]. Я думал о Клэр, о вечерах, которые я проводил у нее, и постепенно стал вспоминать все, что им предшествовало [...]“¹⁰ (Gazdanov 2009, 45–47)

Auch andere Texte der Emigrationsliteratur machen die Erinnerung zum Topos, der das rückblickende Erzählen strukturell motiviert und der Gegenüberstellung von Gegenwart und Vergangenheit ein Bindeglied bietet. Nabokov verfasste mit *Krug* (1936; *Der Kreis*) eine ähnlich

9 Die Werke der Moderne ließen sich sowohl zu Limonovs Antiästhetik als auch zu Dovlatovs Jeans-Prosa kontrastiv behandeln (Čemodan ließe sich auch im Rahmen des vorhergehenden Kapitels einordnen). Die Entscheidung, diese heterogenen Werke zusammenzufassen, wurde aufgrund ihrer Gemeinsamkeit der raumzeitlichen Schnittstelle zwischen Jugend und Erwachsenenalter getroffen.

10 „„Claire, seien Sie mir nicht böse. Ich habe zehn Jahre auf diese Begegnung gewartet. [...] Ich lag neben Claire und konnte nicht einschlafen [...]. Ich dachte an Claire, an die Abende, die ich bei ihr verbracht hatte, und nach und nach kam mir alles in den Sinn, was ihnen vorausgegangen war [...]“ (Gasdanow 2014, 16–18)

konzipierte Erzählung, an deren Ende ein Treffen des Helden mit seiner Jugendliebe eine Erinnerungsschleife an die gemeinsam erlebte Zeit auflöst: „Вот такая потрясающая встреча. [...] А было ему беспокойно по нескольким причинам. Во-первых, потому что Таня оказалась такой же привлекательной, такой же неуязвимой, как и некогда.“¹¹ (Nabokov 1990, 416 f.) Der Beginn lautet:

Во-вторых: потому что в нем разыгралась бешеная тоска по России. В-третьих, наконец, потому что ему было жаль своей тогдашней молодости [...]. Сидя в кафе и все разбавляя бледнеющую сладость струей из сифона, он вспомнил прошлое со стеснением сердца, с грустью – с какой грустью?¹² (Nabokov 1990, 407)

Sowohl in *Večer u Klèr* als auch in *Krug* findet die spätere Begegnung in Paris statt, während die erinnerte Vorgeschichte hauptsächlich in Russland spielt. Die jeweils unterschiedliche Umgebung illustriert nicht nur die vergangene Zeit bzw. die Emigration und die damit einhergehenden Ereignisse sowie persönlichen Veränderungen, sondern zieht eine scharfe Trennlinie zwischen der erinnerten Identität des Heranwachsenden und jener der einander erneut begegnenden Erwachsenen.

Auch andere Texte setzen den räumlichen Übergang mit der Schnittstelle zwischen Jugend und Erwachsenenalter gleich und erheben das Ereignis der Emigration, als Markierung dieses persönlichen Übergangs, auf die Symbolebene. So wecken in Sergej Dovlatovs *Čemodan* (1986; *Der Koffer*) die Habseligkeiten, mit denen der Held in die USA ausgewandert ist, Erinnerungen an das Leben in der alten Heimat, welche die einzelnen Erzählungen des Bandes konstituieren. Die beinahe vergessenen Kleidungsstücke im seit der Ausreise ungeöffneten Koffer bilden als Relikte dieser Zeit die einzige Verbindung zur dieser Welt der Jugenderinnerungen.

Das erinnerte Sowjetrussland ist in Texten der Emigrationsliteratur tendenziell ohne ideologische Wertung dargestellt und wird nur selten

11 „Welch erschütternde Begegnung. Er fühlte sich aus mehreren Gründen verunsichert. Erstens, weil Tanja genau so anziehend und unantastbar war wie damals.“

12 „Zweitens, weil in ihm ein unbändiges Heimweh nach Russland entbrannt war. Drittens schließlich, weil er seiner damaligen Jugend nachtrauerte. [...] Als er im Café saß und mit dem Wasserstrahl aus der Siphonflasche immer weiter die verblässende Süße verdünnte, erinnerte er sich beklommen und melancholisch an die Vergangenheit – warum melancholisch?“

kritisch beleuchtet. Im Gegensatz zur nachträglich idealisierten Kindheit wird das erinnerte Jugendalter jedoch durchwegs als ambivalente Zeit voller Höhen und Tiefen dargestellt, was sich auch auf den Raum der zurückgelassenen Heimat überträgt. So bilden etwa die Kriegserfahrungen in *Večer u Klěr* als traumatische Erfahrung einen Gegenpol zu positiven Ereignissen. Ähnliches gilt für die Gewaltdarstellungen bei Limonov, welche die implizite Sehnsucht nach der sowjetischen Heimat zwar nicht aufheben, jedoch relativieren. Wenngleich die übrigen genannten Werke weniger tragische Momente aufweisen, liegen doch immer kompromittierende Missgeschicke oder Verlusterfahrungen vor (z. B. das vergebliche Liebeswerben um Tanja in *Krug*), die einer Idealisierung der Jugend entgegenwirken.

Wenn weibliche Protagonisten in diesem Kontext mitunter lasziver dargestellt werden als zuvor, sind zumindest bei Édouard Limonov männliche Gegenfiguren, v. a. auch sprachlich, deutlich derber gezeichnet. Dies betrifft u. a. seine Romane *Podrostok Savenko* (1982; *Selbstbildnis des Banditen als junger Mann*), einen zwei Tage umfassenden Einblick in die kriminellen Exzesse eines Fünfzehnjährigen, und *Molodoj negodjaj* (1985; *Der kleine Dreckskerl*), der vom Leben des dreiundzwanzigjährigen Protagonisten im freizügigen Künstlermilieu von Char'kov erzählt.

Tabubrüche nehmen nicht in allen Werken der Emigrationsliteratur zur jugendlichen Thematik so skandalträchtige Formen an wie bei Nabokov und Limonov. In Gazdanovs *Večer u Klěr* ist lediglich ein Überlegenheitsgefühl des Protagonisten gegenüber der Gesellschaft und Autoritäten aller Art zu verzeichnen, die mit einem vom betroffenen Gegenüber nicht immer durchschauten Hang zur Respektlosigkeit einhergeht. Eine ähnliche Haltung nimmt Dovlatovs ebenfalls autobiografische Züge aufweisender Held in *Čemodan* ein, wenn er das jugendliche Aufbegehren als Teil des Alltags in dem kleinkriminellen sowjetischen Umfeld schildert.

Die Poetik des Erinnerns zeigt erwachsene Protagonisten in der Emigration bei ihrem Versuch, die eigene Vergangenheit in Russland bzw. der Sowjetunion zu rekonstruieren. Wohl aufgrund ihrer zentralen Bedeutung wird diese raumzeitliche Schnittstelle häufig narratologisch inszeniert und als Angelpunkt für Metalepsen (*Večer u Klěr* und *Krug*) fruchtbar gemacht. Das (auch in *Čemodan* vorliegende) Moment einer symbolischen Verbindung zwischen Jugendlichen- und Erwachsenenidentität wird in diesen Texten als Ausgangspunkt von Identitätssuche und Selbsterkenntnis inszeniert.

Так и уехал с одним чемоданом. [...] Я оглядел пустой чемодан. На дне – Карл Маркс. На крышке – Бродский. А между ними – пропащая, бесценная, единственная жизнь. [...] Это было все, что я нажил за тридцать шесть лет. За всю мою жизнь на родине. Я подумал – неужели это все? И ответил – да, это все. И тут, как говорится, нахлынули воспоминания.¹³ (Dovlatov 2010, 348–350)

Der vorliegende Blickwinkel rückt nicht so sehr die Entwicklung im Jugendalter ins Zentrum, sondern sieht sich vielmehr vor der Aufgabe, die Erlebnisse in Jugend und Erwachsenenalter als zwei raumzeitlich isolierte Identitäten, zwischen denen dieser Koffer ein früher faktisches und später symbolisches Bindeglied darstellt, gedanklich zu einem Individuum zu vereinen.

Bei Limonov geschieht Ähnliches jeweils am Romanende. In *Molodoj negodjaj* stellt der Schreibende die Unvollständigkeit der Rekonstruktion des ‚kleinen Dreckskerls‘ fest und steht vor dem Problem eines unendlichen Regresses von Details, an dem sein Versuch scheitert, diese frühere Persönlichkeit vollständig zu fassen:

Перечитав гранки ‚Молодого негодяя‘, автор вдруг к своему ужасу обнаружил, что за пределами книги осталось множество больших и мелких деталей той жизни, необычайно важных для характеристики персонажей. [...] – Кошмар, – подумал автор, – хоть садись и пиши еще одну книгу на ту же самую тему.¹⁴ (Limonov 1998, 636–639)

In *Podrostok Savenko* bleibt stattdessen die Zukunft unvorhersehbar und unbestimmt, woraus ebenfalls das Konzept zweier durch die Emigration isolierter Persönlichkeiten hervorgeht:

13 „Und so reiste ich mit einem Koffer aus. [...] Ich betrachtete den leeren Koffer. Auf dem Boden Karl Marx. Im Deckel Brodsky. Und dazwischen ein verpatztes, wertloses, einziges Leben. [...] Das war alles, was ich in sechsunddreißig Jahren erworben hatte. In meinem ganzen Leben in der Heimat. Ich überlegte – sollte das wirklich alles gewesen sein? Und ich sagte mir – ja, das ist alles.“ (Dowlatow 2008, 12 f.)

14 „Bei der Lektüre der Korrekturfahne des *Molodoj negodjaj* erkannte der Autor mit Schrecken, dass die meisten der für die Figurencharakterisierung so ungemein wichtigen großen und kleinen Details im Buch nicht vorkamen. [...] ‚Ein Alptraum‘, dachte der Autor, ‚da kann man sich gleich nochmal hinsetzen und ein Buch über das gleiche Thema schreiben.‘“

Только случайно Эди не оказался в ту роковую ночь с друзьями. Счастливчик Эди ... Узнав об аресте Кости, глухонемая Гришкина мать сумела выдать из себя исковерканную фразу: ‚Костю посадили в тюрьму, а Эдик удрал за границу‘. [...] О других – ничего не известно. Четверть века прошло.¹⁵ (Limonov 1998, 377 f.)

Wenn die Darstellung der Vergangenheit als unvollendet deklariert wird oder die zukünftigen Ereignisse sich als zufällig und unvorhersehbar erweisen, bedeutet das Fehlen von Kontinuität zwischen den Erlebnissen vor und nach der Emigration jeweils einen Bruch, der die Identitätssuche scheitern lässt.

Die jugendlichen Protagonisten der Emigrationsliteratur nehmen gegenüber ihrer erwachsenen Umgebung häufig eine unangepasste, überlegene Haltung ein. Jedoch tritt das Verhältnis zwischen Jugendlichen und der sie umgebenden Erwachsenenwelt in diesen Texten generell in den Hintergrund, da sich das Gewicht auf das problematische Verhältnis einer erwachsenen Figur zu ihrer jugendlichen Entsprechung verlagert.

Ähnlich wie in den Textbeispielen des Realismus wird der jugendliche Protagonist erzählerisch durch das komplexe Verhältnis zwischen erzählendem und erlebendem Ich zu fassen versucht. Das Verhältnis zwischen diesen Instanzen verläuft hier jedoch umgekehrt, denn der erwachsene Erzähler versucht nicht, sich über die vergangenen Ereignisse und seine frühere Unmündigkeit zu erheben oder unangenehme Erfahrungen zu bewältigen. Sein Anliegen gilt dem Bestreben, die Jugend in der früheren Heimat zu konservieren und in seine erwachsene Identität im Ausland zu integrieren, um so eine Kontinuität zwischen den beiden Lebensabschnitten herzustellen.

Neuer Realismus: Alltagsszenen

Die Entwicklung vom dubiosen Analyseobjekt zur autonomen Gesellschaftsgruppe mit eigenständigem Normen- und Wertesystem prägt die Vergleichstexte des postsowjetischen Russlands im anbrechenden 21. Jh. noch stärker. Irina Denežkinas Erzählband *Daj mne!* (2003; *Komm!*) und Natal'ja Ključarevas Roman *Rossija: obščij vagon* (2006; *Endstati-*

15 „Nur durch Zufall war Èdi in dieser verhängnisvollen Nacht nicht mit seinen Freunden zusammen. Dieser Glückspilz Èdi ... Als Griškas taubstumme Mutter von Kostjas Verhaftung erfuhr, entrang sie sich mit großer Mühe den Satz: ‚Kostja haben sie ins Gefängnis gesteckt und Èdik ist ins Ausland abgehauen.‘ [...] Über die anderen ist nichts bekannt. Ein Vierteljahrhundert ist vergangen.“

on *Russland*) bauen nicht lediglich, wie die Texte der Sowjetzeit, eine Opposition zu den gesellschaftlichen Normen der Erwachsenenwelt auf. Vielmehr werden diese Normen durch eine Orientierung des Gesamttextes an der Welt der Jugendlichen abgelöst, wodurch sich ein Gegenpol zur Perspektivierung im Realismus des 19. Jh. herausbildet.

Anhand einer ausufernden Zahl von Figuren präsentieren diese Texte detaillierte Gesellschaftsportraits. Kontraste und Abgrenzungen, Zusammengehörigkeiten, Intrigen und Einsamkeit finden hier ihren Platz. Deutlich wird bei der Definition dieser Systeme eine Ablösung sowjetischer Leitbilder und Visionen durch kapitalistische Werte. Neben Alltäglichkeiten werden in diesem neuen Konzept gerade auch ernste Themen wie der Tschetschenien-Krieg, Gewalt, Vandalismus, Drogen, Alkohol, Krankheiten, Depression und Selbstmordgedanken als integrale Bestandteile der jugendlichen Alltagswelt aufgezeigt und künstlerisch verarbeitet.

Bei Aksenov und Rybakov waren Jazz, Jeans, Abenteuerertum, Reiselust oder Auflehnung gegen Traditionen zentrale Attribute aller Jugendlichen. Im Neuen Realismus sind jugendliche Interessen und Werte dagegen nichts Allgemeines, Einheitliches mehr: Gruppierungen nach Moderscheinungen innerhalb der Jugendkulturen sind voneinander ebenso streng abgegrenzt wie von den Normsystemen der Erwachsenen. Die stark erhöhte Anzahl handelnder Figuren ermöglicht die Darstellung von Subkulturen und Cliquen. Deren innere Struktur erweist sich als soziales Subsystem von wechselnden Freund- und Feindschaften, wobei Aggression und Gewalt auf unterschiedlichen Ebenen immer wieder unverhüllt zum Ausdruck kommen.

Die Kontextualisierung durch Subkulturen, Trends, oberflächlichen Kapitalismus mag ausschlaggebend für die Genverschiebung in der Behandlung der jugendlichen Thematik weg von den Klassikern, hin zu Anklängen an die zeitgenössische Jugend- und Trivialliteratur sein, wobei die behandelten Texte der sowjetischen Jeans-Prosa als Übergangsform betrachtet werden können. Erzähltechnisch eröffnet diese Strömung eine neue Dimension für die Analyse des Jugendlichen, denn sie ist offener für Elemente der Populärkultur wie Slang, Songtexte und Alltagsthemen. Durch collageartige Kombination unterschiedlicher Stile und Textsorten wird das heterogene soziale Gefüge textuell imitiert. Dialogsequenzen mit minimalistischer Szenenbeschreibung, Überlagerung von Handlungssträngen, häufige Szenenwechsel, geraffte Schilderungen, welche die Überzeugungen von gestern durch die Entscheidungen von heute ad absurdum führen, erhöhen das Erzähltempo und verdeutlichen die Schnelllebigkeit der Jugendkultur:

Саша Соколов уезжает в Канаду. Яся никуда уезжать не собирается. Она собирается сегодня после пар сходить в библиотеку [...]. А потом долго целоваться с Никитой в мужском туалете, где они курили и пересказывали друг другу только что прочитанные книги. А потом слушать Паганини [...] и писать письмо Никите, который сидит рядом и одной рукой нащупывает ее грудь под свитером, а другой – тоже пишет ей письмо, ревнуя к Паганини. [...] – А потом мы поженимся и уедем в Мексику! [...] – говорит семнадцатилетняя Яся. [...] А потом они повзрослели.¹⁶ (Ključareva 2006, Kap. 6)

Narratologisch auffällig ist die angestrebte Multiperspektivität, die durch eine rasch wechselnde Fokalisierung unterschiedlicher Figuren realisiert wird. Damit einhergehend ist das inhaltliche Konstrukt weniger homogen und die Fabel tritt als großes Ganzes in den Hintergrund bzw. wird in kürzere, weitgehend eigenständige Episoden zergliedert. Bei Denežkina ergeben sich diese vorwiegend aus den isoliert präsentierten heterogenen Blickwinkeln der interagierenden jugendlichen Helden, wenn beispielsweise in *Song for Lovers* jedes Kapitel durch eine andere Figur perspektiviert ist, wobei manche Figuren wiederholt vorkommen, sodass sich in Summe ein loses Gesellschaftsgefüge herausbildet. Um das von der Band *Del'fin* übernommene Motto „Но все равно, лучше уж так сдохнуть, / Чем никого никогда не любя“¹⁷ (Denežkina 2002, 85) rücken die Passagen anhand einer konkreten Szene jeweils eine Figur und ihre meist unbefriedigten Sehnsüchte ins Zentrum. Bei Ključareva resultieren die wechselnden Perspektiven aus den zufälligen Begegnungen während der Reisen durch Westrussland.

Im Sujet werden mit scharfen szenischen Wechseln Alltagsbegebenheiten aneinandergereiht, die relativ autonom für sich stehen und den globalen Handlungsstrang in den Hintergrund rücken. Dieser Darstellungsmodus des scheinbar Zufälligen erzeugt eine synchrone Zeitstruktur, welche die Jugendlichen nicht mehr an ihrer Entwicklung misst und

16 „Saša Sokolov emigriert nach Kanada. Jasja hat nicht vor, auszuwandern. Sie will heute nach dem Unterricht in die Bibliothek gehen [...]. Und sich danach lange mit Nikita in der Herrentoilette küssen, wo sie rauchen und einander gerade zuendegelesene Bücher nacherzählen würden. Und danach Paganini hören [...] und sie würde Nikita einen Brief schreiben, während er neben ihr säße und ihr, mit einer Hand unter ihrem Pullover ihre Brüste betastend, mit der anderen ebenfalls einen Brief schreiben würde, eifersüchtig auf Paganini. [...] „Und dann heiraten wir und wandern nach Mexiko aus! [...]“, sagt die siebzehnjährige Jasja. [...] Und dann wurden sie erwachsen.“

17 „Egal, besser so krepieren, / Als niemals jemanden zu lieben“ (Denežkina 2005, 131).

sie gleichsam in den Tag hinein leben lässt. Die Handlung endet jeweils vor dem Eintritt der Helden in das Erwachsenenalter, was die Voraussetzung für eine von äußeren Normen unabhängige Darstellung des jugendlichen Alltags aus der Innenperspektive bildet. Obwohl Reifungsprozesse daher grundsätzlich im Hintergrund stehen, zeigt sich, dass diese in jenen Fällen, wo sie dennoch vorliegen, nicht mit einer Assimilation an die Erwachsenenwelt gleichzusetzen sind: Ključarevas Protagonist Nikita gewinnt zwar an Selbstvertrauen, als er sich gegen die Regierung wendet, vertritt jedoch weiterhin dieselben Anliegen und Werte wie zuvor (Kap. 25).

Zur Untermauerung einer Vermischung und Durchlässigkeit zwischen Realität, jugendlichem Gefühlschaos und Fantasie werden fantastische Momente in die realistische Handlung integriert: Bei Denežkina betrifft dies Gewaltszenarien, in denen *zelenye mužiki* (in der Übersetzung ‚grüne Würger‘) vorkommen, welche die unmenschliche Grausamkeit im Kontext von Neonazismus illustrieren (vgl. 158–167), aber auch einen Tischtennisball, der wiederholt und ohne Widerstand durch unversehrte Glasscheiben fällt und dabei die Distanz und Nähe zwischen zwei jugendlichen Figuren auslotet (vgl. 46; 78). Über ähnliche Verfahren werden auch Psychogramme häufig emotional instabiler und sensibler Helden erstellt. Die Erzählung *Ty i ja (Du und ich)* steht unter dem Motto „Прав не тот, кто прав, а тот, кто счастлив“¹⁸ und gibt die Selbstmordgedanken einer Jugendlichen wieder, die das weitere Leben des von ihr geliebten, jedoch unerreichbaren Mannes antizipiert:

Ты будешь любить других людей и целовать их губы [...]. Ты решишь, что нашел свою половину. Женишься. [...] Однажды спросишь: – Где ты? Тихо, чтобы никто не услышал. [...] Внук будет писать песни и петь их чужим людям. [...] Потом услышишь его песни. И поймешь, что он поет обо мне. [...] А потом он умрет. Ты посмотришь в его остекленевшие глаза и увидишь те самые звезды, которые когда-то показывал ему. [...] Ты спросишь: – Почему все так жестоко? А ты думаешь, легко умирать за кого-то? Легко.¹⁹ (200–204)

18 „Recht hat nicht der, der im Recht ist, sondern der Glückliche“ (247).

19 „Du wirst andere lieben und ihre Lippen küssen [...]. Du wirst meinen, die Frau deines Lebens gefunden zu haben und sie heiraten. [...] Eines Tages wirst du fragen: ‚Wo bist du?‘ Leise, damit es niemand hört. [...] Dein Enkel wird Lieder schreiben und sie fremden Menschen vorsingen. [...] Du hörst seine Lieder und begreifst, dass er über mich singt. [...] Dein Enkel wird heroinabhängig und stirbt. Du wirst in seine erstarrten Augen schauen

Im Gefühlschaos vermischen sich untrennbar Realität und Fiktion, Handlung und ihre Antizipation, Sehnsucht und Loslassen, Selbstmordgedanken und Selbstreflexion. Auf ganz ähnliche Weise begleiten bei Ključareva psychisch begründete Ohnmachtsanfälle und Halluzinationen den Weg des Protagonisten, um in dessen Hungertod zu kulminieren, wobei die Realität und Nikitas ‚Suche nach Russland‘ mit seinen Wunschvorstellungen und Erinnerungen an den unverarbeiteten Verlust der großen Liebe verschmelzen (Ključareva 2006, Kap. 26).

Die Erwachsenenwelt bildet v. a. bei Denežkina nur einen vagen Hintergrund der eigentlichen Handlung, von wo aus gewisse Einschränkungen definiert werden, ohne dass Eltern-, Lehrer- und Erzieherfiguren tatsächlich Einfluss auf die Welt der Jugendlichen hätten. Bei Ključareva liegt ebenfalls eine klar vollzogene Abgrenzung vor, jedoch bildet hier der jugendliche Protagonist, dessen Identitätssuche durch die abstraktere Suche nach „Russland“ symbolisiert wird, selbst ein strukturelles Bindeglied: nicht nur zwischen den heterogenen Gruppierungen der Welt der Jugendlichen, sondern auch zu den Lebensgeschichten und Einstellungen erwachsener Figuren.

Dass die Jugendlichen dieser Romane in Hinblick auf die Erwachsenenwelt autonomer entscheiden und handeln als ihre Vorgänger, bringt zugleich eine andere Art von Verunsicherung mit sich. Wenn die Identitätsbildung im Realismus und nachfolgenden Epochen weitgehend als sukzessive Anpassung an die Normen der Erwachsenenwelt erfolgte, so ist für die Jugendlichen des Neuen Realismus v. a. der Lebensstil identitätskonstituierend, welcher eine nach außen gewahrte Coolness begründet, für die es zugleich notwendig ist, intime Gefühle und Verletzlichkeit sowohl vor Altersgenossen als auch vor Erwachsenen zu verbergen. Hinter dieser Fassade zeigt sich häufig ein sehr instabiles Selbstbild. Da die Texte noch vor dem Eintritt der Helden in das Erwachsenenalter enden, steht die jugendliche Identität als von der erwachsenen unabhängiges Konstrukt im Raum. Dennoch sind die Helden gezwungen, sich durch ihre Handlungen und Werte in einem Gesellschaftssystem zu positionieren, was angesichts der heterogenen, teilweise ineinandergreifenden oder auch voneinander abgegrenzten Gruppierungen umso schwieriger ist.

und darin die Sterne erblicken, die du ihm einmal gezeigt hast. [...] Du fragst: ‚Warum ist alles so grausam?‘ Denkst du, es ist leicht, für jemanden zu sterben? Das ist es.“ (247–251)

Fazit: Der Jugendliche in der russischen Literatur

Trotz der vielfältigen Verschiebungen bleibt ein grundlegender Aspekt ständig im Zentrum: Die kritische Frage und Suche nach der Identität des Individuums. Wenn im Realismus versucht wird, diese noch in der Schwebelage befindliche Persönlichkeit im Blickwinkel der Außensicht aus der Psyche des Heranreifenden zu extrahieren, so werden im sowjetischen Kontext einerseits – im Sozialistischen Realismus – ideologische Normen gefestigt, andererseits – in der Jeans-Prosa – allgemeingesellschaftliche Normen gebrochen, um sie letztlich doch anzuerkennen und anzunehmen. Daneben führen zahlreiche Werke der Emigrationsliteratur die Schwierigkeit vor Augen, Jugend und Erwachsenenalter als zwei räumlich getrennte Identitäten zu vereinen. Im Neuen Realismus des 21. Jh. stellt sich die Frage nach dem Platz in der Gesellschaft deshalb neu, weil jedes Individuum hinsichtlich seiner Zugehörigkeit und Werte auf eigene Entscheidungen angewiesen ist und vor der Aufgabe steht, sich im zunehmend lose gestalteten Gesellschaftssystem zu positionieren.

Der veränderte Blick auf den Jugendlichen wird erzähltechnisch umgesetzt: Die auktoriale Ich-Form im Realismus des 19. Jh. führt den distanzierten Blick auf den komplexbeladenen, sich entwickelnden, fehlerhaften Jugendlichen vor Augen. Die detaillierte diachronische Rekonstruktion der Ereignisse zeigt, dass das Erkenntnisinteresse besonders auf den Entwicklungsprozess des Protagonisten fokussiert ist, und versucht, seine im Wandel begriffene und daher oft inkonsistente Persönlichkeit zu ordnen. Die Gleichschaltung von personalen Einblicken in das Erleben der positiven Helden mit der durch den abstrakten Autor präsentierten Ideologie illustriert dagegen die glorifizierten Jugendlichen des Sozialistischen Realismus, ihren Erfolg bei der Erfüllung des sozialen Auftrags und die damit verbundene didaktische Funktion für den Leser. In den nicht-ideologischen Romanen der Sowjetzeit zeichnet sich eine Entproblematisierung des Heranwachsenden ebenfalls ab: Die Außenperspektive auf Jugendlichen- und Erwachsenenwelt dient der Kontrastierung von zwei streng getrennten synchronen Systemen mit Breitendarstellung. Auch in diesem Kontext geben personale Sequenzen, erlebte Rede und Dialoge lebendige Einblicke in das Situationserleben der Figuren, hier jedoch, um einen Pluralismus zu eröffnen. In der Emigrationsliteratur wird stattdessen abermals der auktoriale Blick des retrospektiven Ich-Erzählers zentral, der hier den Modus des Erinnerns in den Vordergrund rückt und die Gegenwart des Erinnernden mit der räumlich abgeschnittenen erinnerten Vergangenheit zusammenzuführen versucht. Im Gegensatz zum Realismus des 19. Jh. reflektiert diese Perspektive keine kontinuier-

liche Reifung, sondern verarbeitet einen abrupten Übertritt in eine neue Identität, deren Schnittmenge mit der ihr vorhergehenden minimal ist. Die Multiperspektivität im Neuen Realismus des 21. Jh. schließlich gibt, in Kombination mit einer collageartigen Verbindung heterogener Genres und Stile, Einblicke in die kontrastreiche Vielfalt der Jugendkulturen, in unsichere Persönlichkeiten sowie Schnelllebigkeit und deutet durch fantastische Momente eine Vermischung von Alltag, Fantasie und Gefühlen sowie eine Tendenz zum Kontrollverlust an.

In der russischen Literatur stößt der Jugendliche aufgrund seiner ambivalenten gesellschaftlichen Position, seiner Unsicherheit und Wandelbarkeit als psychologisches Analyseobjekt ab dem Realismus des 19. Jh. auf Interesse, wo er in allen Details beleuchtet und für die Literatur entdeckt wird. Im 20. Jh. verändert sich die Sicht auf diese Lebensphase und es kommt zur gesellschaftlichen Aufwertung des Heranwachsenden. Die geradlinige und ambitionierte Entwicklung des Jugendlichen führt im Sozialistischen Realismus sogar zur Positionierung des Jugendlichen als Stütze der Gesellschaft. Die Jeans-Prosa setzt ihre ebenfalls emanzipierten Helden dagegen zur Welt der Erwachsenen in Opposition, die jedoch stets mit der Assimilation der Abenteurer aufgelöst wird. In der Emigrationsliteratur werden die Erlebnisse aus dem Jugendalter als raumzeitlich klar abgegrenzte, homogene Masse zum gedanklichen Material im Zerrspiegel des sich erinnernden Identitätssuchenden. Trotz der drei unterschiedlichen Orientierungen wird das Jugendalter im 20. Jh. konsistent als Übergangsform im Rahmen eines Reifungsprozesses bewertet. Im Neuen Realismus des 21. Jh. verschiebt sich der Fokus fast vollständig auf die nun synchron dargestellte Welt des Jugendlichen. Das damit verbundene Wertesystem wird als ambivalentes Nebeneinander von negativen und positiven Normen, Ereignissen und Gefühlen dargestellt und erweist sich als ebenso komplex wie das Parallelsystem der Erwachsenenwelt. Da der Eintritt in die Erwachsenenwelt nun keine zwingende Konsequenz am Romanende darstellt und als solche sogar eher vermieden wird, erfährt die Welt des Jugendlichen ebenso eine Aufwertung wie dadurch, dass im Falle einer solchen Entwicklung verstärkt einige der im Jugendalter vertretenen Werte ihre Gültigkeit bewahren.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Aksenov, Vasilij P.: *Sobranie sočinenij*, Bd. I. Ann Arbor 1987.

Dostoevskij, Fedor M.: *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Bd. II. Moskva 1957.

- Dostojewskij, Fjodor: Ein grüner Junge. Übers. von Swetlana Geier. Frankfurt/M. 2012.
- Denežkina, Irina: Daj mne! Song for lovers. Sankt-Peterburg 2002.
- Denežkina, Irina: Komm! Übers. von Olga Radetzkaja und Franziska Seppeler. Frankfurt/M. 2005.
- [Dovlatov] Dowlatow, Sergej: Der Koffer. Übers. von Dorothea Trottenberg. Köln 2008.
- Dovlatov, Sergej D.: Sobranie sočinenij v četyrech tomach, Bd. III. Sankt-Peterburg 2010.
- Gazdanov, Gajto I.: Sobranie sočinenij v pjati tomach, Bd. I. Moskva 2009.
- [Gazdanov] Gasdanow, Gaito: Ein Abend bei Claire. Übers. von Rosemarie Tietze. München 2014.
- Gor'kij, Maksim: Mat'. Moskva, Leningrad 1951.
- [Gor'kij] Gorki, Maxim: Die Mutter. Übers. von Ursula Nitsch. Wien 1971.
- Karamsin, Nikolaj: Die arme Lisa. Stuttgart 1986.
- Ključareva, Natal'ja: Rossija: obščij vagon. In: Novyj Mir 1 (2006).
- Limonov, Édouard V.: Sobranie sočinenij v trech tomach, Bd. I. Moskva 1998.
- Nabokov, Vladimir V.: Krug. Poëtičeskie proizvedenija. Rasskazy. Leningrad 1990.
- Nabokov, Vladimir: Lolita. London 2012.
- Ostrovskij, Nikolaj A.: Kak zakaljalas' stal'. Moskva 1974.
- [Ostrovskij] Ostrowski, Nikolai: Wie der Stahl gehärtet wurde. In: Nemesis – Sozialistisches Archiv für Belletristik. <<http://nemesis.marxists.org/ostrowski-wie-der-stahl-gehaertet-wurde1.htm>> (letzter Aufruf am 15.02.2015)
- Puškin, Aleksandr S.: Evgenij Onegin. Moskva 2008.
- Rybakov, Anatolij N.: Deti Arbata. Moskva 1987.
- [Rybakov] Rybakow, Anatolij: Die Kinder vom Arbat. Übers. von Juri Elperin. Köln 1988.
- Tolstoj, Lev N.: Sobranie sočinenij v dvadcati tomach. T. I. Moskva 1960.
- [Tolstoj] Tolstoi, Lew: Kindheit und Jugend. Übers. von Hermann Röhl. Frankfurt/M. 1976.
- Turgenjew, Iwan: Erste Liebe. Übers. von Kay Borowsky. Stuttgart 2005.

Sekundärliteratur

- Ariès, Philippe: L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime. Plon 1960.

- Flaker, Aleksandar: Modelle der Jeans Prosa. Zur literarischen Opposition bei Plenzdorf im osteuropäischen Romankontext. Kronberg 1975.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Dostojewskijs Jüngling und Salingers Catcher in the Rye. In: Dostoevsky Studies. Journal of the International Dostoevsky Society 4 (1983), S. 37–52.
- Knapp, Liza: Dostoevsky and the Novel of Adultery. The Adolescent. In: Dostoevsky Studies. Journal of the International Dostoevsky Society 17 (2013), S. 37–71.
- Lalo, Alexei: Precursors of Lolita. The Adolescent and His/Her Sexualized Body in Russian Erotic Writing of the Silver Age and in Emigration. In: Toronto Slavic Quaterly 38 (2011), S. 27–48.
- Mietzel, Gerd: Wege der Entwicklungspsychologie, Bd. I. Weinheim 2002.
- Roth, Lutz: Die Erfindung des Jugendlichen. München 1983.
- Sander, Uwe (Hrsg.): Jugend im 20. Jahrhundert. Sichtweisen – Orientierungen – Risiken. Neuwied u. a. 2000.
- Schlott, Wolfgang (Hrsg.): Die enterbte Generation. Russische Jugend nach der Perestroika. Leipzig 1994.
- Schröder, Achim/Leonhardt, Ulrike: Jugendkulturen und Adoleszenz. Verstehende Zugänge zu Jugendlichen in ihren Szenen. Neuwied u. a. 1998.
- Siegler, Robert: Entwicklungspsychologie im Kindes- und Jugendalter. Heidelberg 2005.
- Silbereisen, Rainer (Hrsg.): Adolescence in Context. The Interplay of Family, School, Peers, and Work in Adjustment. New York u. a. 1994.
- Slepcov, Nikolaj/Revenko, Lidija: Die Perestroika-Generation. Jugendliche in Russland. München 1993.

Zur Autorin

Ingeborg Jandl ist DOC-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und dissertiert im Rahmen ihres Doktoratsstudiums der Russischen sowie der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft mit Erweiterungsstudium Bosnisch/Kroatisch/Serbisch zu narratologischen Aspekten der Wahrnehmung. Seit 2013 lehrt sie Russische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz. Davor studierte sie Russische und Französische Philologie, Psychologie und Philosophie in Graz, Odessa und Moskau.

Trauma, Lagerliteratur und die Arbeit an der Bedeutung

In seinem Buch *Arbeit am Mythos* schreibt Hans Blumenberg, „daß der Mensch die Bedingungen seiner Existenz annähernd nicht in der Hand hatte“ (Blumenberg 2006, 9). Das übergreifende Merkmal der menschlichen Lebenswelt ist daher das Fremde, das Bedrohliche, das Überwältigende. Blumenberg prägt dafür den Begriff „Der Absolutismus der Wirklichkeit“ (ebd.), der eine grundlegende Bedeutung in seinen, sich über das Gesamtwerk erstreckenden, Skizzen zu einer philosophischen Anthropologie beibehält. Aus der existenziellen Situation einer permanent lauernenden Gefahr heraus – man denke an die Situation des archaischen Menschen, der die Geborgenheit der Höhle verlässt – ergibt sich die drängende Notwendigkeit, Instrumentarien zu entwickeln, mit denen die Unabwägbarkeiten und das Gefühl potenziell traumatisierender Hilflosigkeit (vgl. 10) reduziert oder sogar kontrolliert werden können. In Blumenbergs anthropologischen Entwürfen markieren Situationssprünge, nämlich die Beschreitung und Eroberung eines neuen Lebensraumes, einen besonders prekären Moment. Beispielsweise der Übergang des Menschen vom schützenden Dschungel zur Exponiertheit und Angreifbarkeit in der Savanne, der mit der Sichtbarkeit eines aufrechten Ganges einherging. Die Bedrohungen werden durch die Sprache, ihre Begriffe und Bilder – man denke nur an die Erzählungen der Höhlenmalerei – festgehalten und so zugänglich gemacht, weil sie ihren Benutzern erlauben, die Gefahren zu erfassen, um sie dadurch überhaupt erst handhaben zu können, eine überlebenswichtige Leistung der Distanznahme von der unberechenbaren Wirklichkeit. Diese (Sprach-)Bilder und Bezeichnungen fließen in Geschichten ein, die ihre Hörer und Erzähler dazu ermächtigen, Konzepte lebensweltlicher Ordnung und des Sinns in das unüberblickbare Chaos ihrer Umgebung zu bringen. Die Faktizität oder aber auch nur der tröstende Schein solcher Kontrolle über die Wirklichkeit erfüllt wichtige Funktionen: kognitive Entlastung, Entängstigung, Gefah-

renprophylaxe durch den gedanklichen Vorgriff auf das noch nicht Eintretene. Schließlich versehen Verfahren der narrativen (Neu-)Setzung die Wirklichkeit mit Bedeutsamkeit und berauben sie so des Unnahbaren (vgl. Blumenberg 2001, 8–33). Die Welt wird durch sprachlich-imaginäre Verfahren angebar und formbar. Als ein Vorgang zur Einrichtung bewohnbarer Lebenswelten wird Kultur zum Überlebensvorteil.

Ein zentraler Bestandteil der abendländischen Kultur sind ihre großen Erzählungen: die griechische Mythologie und die Bibel. Zwischen diesen Texten gibt es zahlreiche Unterschiede, die es an dieser Stelle auszuklammern gilt. Von Wichtigkeit sind ihre bedeutungsgenerierenden Mechanismen. Beide Erzählungen vollziehen eine metaphysische Absicherung der diesseitigen Welt und stabilisieren die Grundrisse einer dadurch lebensweltlich gewordenen Sinnkonstruktion, die Identität ermöglicht und Anhaltspunkte für Orientierung anbietet. In ihrem pragmatischen Kern kann man beide deshalb als funktional analog bezeichnen. Zur Veranschaulichung ein Vergleich: sowohl in dem Gleichnis vom verlorenen Sohn als auch in der Odyssee ist der strukturell eminente Moment die Rückkehr des jeweiligen Protagonisten. Die „Kreisschlüssigkeit“ (Blumenberg 2001, 80) erzeugt Bedeutsamkeit und ihre jeweiligen figurativen Träger können durch Duplizierbarkeit und Modifizierbarkeit in die Dienste der Weltbegegnung treten, indem sie Erzählrahmen und Bilder für menschliche (Extrem-) Erfahrung bereitstellen. Bei einer solchen Betrachtung wäre es zunächst unwichtig, ob sich während der Konfrontation mit der Unendlichkeit der Schöpfung am Ende unserer Welt ein Spielplatz, eine Sphäre und ein Himmelreich oder der Okeanos befindet. Was Abhilfe schafft, ist in allen Fällen das Bild einer determinierten oder zumindest determinierbaren Welt und ihres Aufbaus, dessen Kernqualität ein abgeschlossener Kosmos ist. Diese Art der Kosmologie ist das Beispiel für eine andere Art, Bedeutsamkeit zu schaffen: Reduktion. Es wird deutlich, dass es sich hierbei um Verfahren mit einer starken imaginativen Prägnanz handelt (vgl. Blumenberg 2001, 68–90). Das *animal symbolicum*¹ benutzt die Sprache, die Kunst, die Mythen und nicht zuletzt die Religion, um Realität auf einen Begriff zu bringen, der individuell verwendbar ist, zugleich kollektiv über Wiedererkennungswert verfügt und somit Konnotationen sowie Bedeutungstransfer erlaubt.

1 Die Vorstellung vom Menschen als einem Lebewesen, das symbolische Ordnungen in Funktion eines artifiziellen Mediums benutzt, um physische Wirklichkeit zu gestalten, entwickelt Ernst Cassirer in seinem anthropologischen Spätwerk (siehe Cassirer 1992). Auf die vielfältigen Verbindungen zwischen der Arbeit Cassirers und Blumenbergs kann hier nur hingewiesen werden.

Das Lager als eine traumatische (Bruch-)Erfahrung

Die Lage eines (ehemaligen) Gulag²-Häftlings ist in einem solchen Verständnis etwa die eines archaischen Menschen, welcher der schützenden Geborgenheit und Sicherheit seiner Höhle und der Geltungskraft ihrer Bilder beraubt wird. Die Konfrontation mit einer neuen Wirklichkeit ohne Rückzugsalternativen oder Fluchtmöglichkeit, stellt die Anwendbarkeit der bis dato benutzten Beschreibungen auf eine denkbar harte Bewährungsprobe. Die Erfahrung des Lagers ist ein gravierender Umstand; sie ist gekennzeichnet durch einen disruptiven und traumatischen Charakter. Disruptiv, da das Opfer durch den radikalen Situationssprung einer Reihe von Brüchen ausgesetzt wird: gewaltsame Entwurzelung aus der vertrauten Lebensumwelt und der schockartige Zusammenprall mit der stalinistischen Gefängniszivilisation. Die Unterbrechung der kulturellen Kontinuität versetzt das Individuum und seine bewährten Weltbilder, Beschreibungsmöglichkeiten und „Vokabulare“ (vgl. Rorty 1989, 13–17) in einen krisenhaften Zustand. Hierbei bedarf es Klärung, ob sie noch eine Orientierung leisten oder brauchbare Handlungsanweisungen anbieten. Eine kritische Überprüfung setzt im Lager ein, aber auch nach der Befreiung, bei der Rückkehr in die freie Gesellschaft (vgl. Gall 2012, 14–19). Beim Dokumentieren aufrufbarer Erinnerungen besteht die Herausforderung darin, eine unmenschliche, grundsätzlich andere Welt zu vermitteln, für welche, sowohl dem Autor als auch dem Leser, per se ein offensichtlicher sprachlicher und hermeneutischer Zugang fehlt. Diese Erklärungsbedürftigkeit resultiert häufig in angepassten Erläuterungsverfahren in Form von teilweise mehrseitigen Glossaren mit Begriffen aus dem Lageralltag, die das Verstehen überhaupt erst ermöglichen sollen. Um die Andersartigkeit der Gulag-Welt umfassend und überzeugend in eine verständliche Sprache zu übersetzen, greifen die Autoren zu extensiven Einführungspassagen, die, den eigentlichen Schilderungen vorgeschoben, ein weiteres Beispiel für die Notwendigkeit angepasster Schreibstrategien darstellen (Sariusz-Skapska 2002, 18–19). Der Hinweis auf eine grundsätzlich erschwerte Erfassbarkeit des Gegenstandes ist häufig bereits im Titel enthalten und signalisiert deutlich eine sprachliche und kognitive Herausforderung, die somit für die Texte einen pro-

2 Aus den zahlreichen Monographien, die der Entstehung und rasanten Entwicklung der Hauptverwaltung der Besserungsarbeitslager und -kolonien zu einem die gesamte Sowjetunion umspannenden Unterdrückungsapparat gewidmet sind, bieten eine umfassende Einführung u. a.: Ivanowa 2001; Applebaum 2003. Über die polnische Perspektive auf die Repressionen während der sowjetischen Besetzung insbesondere der ersten Kriegsjahre informiert: Cherubin 1989; Gizejewska 1997; Ciesielski 2010.

grammatischen Charakter erhält. So heißt das bekannteste Buch aus dem Kanon polnischer Lagerliteratur *Inny świat*, in wörtlicher Übersetzung: „Eine andere Welt“. Gustaw Herling-Grudziński's Lagererinnerungen erschienen in deutscher Sprache unter dem interpretativen Titel *Welt ohne Erbarmen* und deuten eine grundsätzlich andere sittliche Ordnung der Gulag-Welt bereits an, ebenso wie Józef Czapski's *Na nieludzkiej ziemi* (1969; *Unmenschliche Erde*). Aleksandr Solženitsyn's *Der Archipelag Gulag* (1974) hebt den topographisch separaten Charakter des Lagersystems hervor, der einen abgesonderten, extraterritorialen Status erhält. Es gibt keinen von vornherein adäquaten Zusammenhang, in dem man die traumatische Extremerfahrung der Unterdrückung, der Verhaftung, der Deportation, der Folter, schließlich der Zwangsarbeit unter unmenschlichen Verhältnissen, den physischen Verfall, Identitätsverlust, den allgegenwärtigen Tod, sinnhaft einbetten könnte.

Eine weitere Schwierigkeit ist in dem, durch Widersprüche und Instabilität gekennzeichneten, traumatischen Erlebnis selbst begründet. Die vorherrschende Stellung innerhalb des, mittlerweile interdisziplinären und stark verzweigten, Trauma-Diskurses ist ein schwer lösbares Paradox: die prinzipielle Unmöglichkeit des Sich-Erinnerns und einer adäquaten Versprachlichung, die der eigentlichen Schreibpraxis zugrundeliegt. Genauer besagt es, dass das persönliche Erleben eines Ereignisses mit der Unmöglichkeit einhergehen kann, darüber im Sinne eines bewussten Zugriffs zu wissen und somit über diese Erinnerung souverän zu verfügen, die als Ganzes unzugänglich ist, weil sie in Bruchstücken zersplittert wurde und so im Gedächtnis deponiert wurde.³ Der nachträgliche Charakter des Traumas, das immer nur symptomhaft zum Vorschein kommt, also unter anderen zeitlichen und räumlichen Voraussetzungen, erweitert die traumatische Aporie um einen temporalen Aspekt, was einen aufmerksameren Blick auf narrative

3 Die starke Diskrepanz zwischen einer Überforderungssituation und den Möglichkeiten ihrer Bewältigung wird bei einem Gefangenen dadurch verschärft, als dass Kampf oder Flucht als primäre Reaktion auf Bedrohungen entfallen. Der vom Körper für eine physische Reaktion bereitgestellte Energieüberschuss staut sich und führt, analog zur Flucht, zu einer psychischen Dissoziation des Opfers, welche als die letzte Instanz der körpereigenen Schutzmechanismen aufgefasst werden kann. Der erhöhte Erregungszustand des Körpers und die gleichzeitige Hilflosigkeit und Immobilität können kognitiv nicht mehr verarbeitet werden. Eine anhaltende Stresssituation beeinträchtigt die hirn-physiologischen Filter- und Ordnungsfunktionen, die Abspeicherung der flutartigen Sinneseindrücke erfolgt nicht mehr gezielt in kausalen, räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen mit der Ausgangssituation. Die somit „dekontextualisierte“ Erinnerung an ein Ereignis wird zu einer fragwürdigen und unzuverlässigen Größe (siehe Fricke 2004, 14–18; ebenso Fischer/Riedesser 2004, 18).

Strukturen und Verfahren der Textorganisation erfordert. Der potenzielle Verlust eines individuellen Zugriffes versperrt den Weg zur persönlichen und historischen Wahrheit, was in Folge die Notwendigkeit bringt, neue Referenzen und Modelle für Erfassung und Auffassung von Geschichte als solche zu suchen. Cathy Caruths Thesen von einer Krise der Repräsentation, der Geschichte und der Wahrheit sowie Narrativität haben für die kulturwissenschaftliche Rezeption des Trauma-Theorems einen wegebereitenden Charakter. Dabei behalten Psychoanalyse und die Literatur insofern eine bevorzugte Stellung, als dass sie einen zulässigen Rahmen für weitere Aussagen über den aporetischen Charakter des Phänomens erlauben (vgl. Caruth 1996).⁴ Die daraus resultierende Lesart der Gulag-Literatur als Trauma-Literatur erfolgt in einer Doppelperspektive der (Un-)Möglichkeiten individual-psychologischer Bewältigung und vor dem Hintergrund problematischer kulturhistorischer Vermittelbarkeit. Sowohl bei der Textproduktion als auch der Rezeption richtet sich der Blick auf die Wahl der Kontextualisierungen, innerhalb welcher eine Rekonstruktion und dialogischer Austausch erreicht werden können (LaCapra 1996, 13).⁵ Wie aber ist die Sprache einer adäquaten Beschreibung des Gulags beschaffen? Richard Rortys Dictum einer grundsätzlichen Stummheit unserer Welt (vgl. Rorty 1989, 4–52) paraphrasierend, ist festzuhalten, dass das Lager nicht spricht. Es gibt die Sprache seiner eigenen Beschreibung nicht vor. Die Autoren wählen eine Sprache aus, bewusst oder unbewusst, aber stets willkürlich. Der Darstellung des Gulags liegt also eine Auswahlentscheidung zu Grunde, die das Ergebnis nicht nur im Sinne des Beschreibungsgegenstandes, sondern auch der des Beschreibungsrahmens maßgeblich mitbestimmt. Somit verschiebt sich der Fokus auf die Identifizierung und Untersuchung von solchen sprachlich-semantischen Beschreibungsmustern. Es ist nach textkonstituierenden Verfahren zu fragen, die Aussagen über Textorganisation und Schreibstrategien erlauben, und die uns helfen zu verstehen, wie Schreiben unter den Bedingungen eines Kultur- und Zivilisationsbruches überhaupt funktionieren kann.

4 Aufgenommen werden dabei Grundkonzepte Sigmund Freuds, entscheidende Impulse stammen aus den Überlegungen von Paul de Man über das irrende Verhältnis von Referenz und Repräsentation (73–91).

5 In Anlehnung an LaCapra formuliert auch Gall Trauma prägnant als „Erfahrung ohne Kontext“, was den Versuch post-traumatisches Schreiben als Suche nach solchen möglichen Kontexten charakterisiert (Gall 2012, 18).

Bedeutungsbildung und sakrale Semantik: Der Fall Leo Lipski

Als solche Beschreibungssysteme sind im Falle der polnischen Gulag-Literatur zweifellos literarische Modellierungen Russlands nach romantischen Mustern zu nennen.⁶ Auf unterschiedliche Weise greifen zahlreiche Autoren überlieferte Bilder und eine Vorstellung der Kontinuität jahrhundertelanger polnisch-russischer Leid- und Konfliktgeschichte. Versuche, die vor Ort vorgefundene, offizielle sowjetische Sprache zur Erfassung der Wirklichkeit der Umerziehungslager und ihrer spezifischen Erscheinungen anzuwenden, bleiben oft ohne Alternative. Ideologisch gefärbtes Vokabular wird bei den Beschreibungen verwendet, allerdings mit starken Tendenzen zur ironischen Brechung, gelegentlich als zynische Humoresken, zumeist jedoch als bitterer Spott. Die sprachlich und lautlich vielgestaltige Übernahme von Russizismen als Lehn- und Fremdwörter sind lexikalische Symptome dieser problematischen Unübertragbarkeit der Lagersprache (vgl. Sariusz-Skąpska 2002, 19).

Ein für diese Untersuchung zentrale Beobachtung ist die in nahezu allen Texten vorkommende Rekurrenz der sakralen Semantik und Metaphorik, die als ein Beschreibungssystem nähere Betrachtung erfordert. Die dauerpräsenste Vergleichspraxis der Art „es ist die Hölle“ oder „sie sind die Teufel“ lässt hinter ihrem floskelhaften Charakter die tiefere Notwendigkeit erkennen, menschliche Grenzerfahrung nicht unbenannt zu lassen und in vertraute Formeln zu bannen. Der Rückgriff auf sakrale Rhetorik bietet dabei kulturell überlieferte und bewährte Lösungen. Die Zuhilfenahme sakraler Semantik stellt allerdings keinesfalls die Aussicht auf Eindeutigkeit, sondern ermöglicht eine erste hypothetische Eröffnung von Bedeutungspotenzialen, die es im Text zu erproben gilt. Wie problematisch diese Arbeit an Sprache und Bedeutung sein kann demonstriert das beklemmende Buch *Dzień i noc* (2010; *Tag und Nacht*) von Leo Lipski. Wie die meisten Autoren der Kanons polnischer Gulag-Literatur verlässt Leo Lipski das Lager im Rahmen des polnisch-sowjetischen Abkommens, welches die Grundlage für eine Amnestie polnischer Gefangenen und die Formierung polnischer Streitkräfte im gemeinsamen Kampf gegen das Hitler-Deutschland ist. Von den Strapazen des Lagers gesundheitlich schwer gezeichnet lässt er sich in Tel-Aviv nieder,

6 Die intensive Auseinandersetzung der polnischen Romantiker mit Russland ist in dem verschärfenden Kontext einer politischen Situation zu lesen, in der Polen sukzessive unter Österreich, Preußen und Russland aufgeteilt wurde und für 123 Jahre seine Eigenstaatlichkeit verliert. Im Hinblick auf die Thematisierung der imperialen Politik des Zarenreiches und auf stark rezipierte Russlandbilder sind unter anderem hervorzuheben Słowacki 1987 und Mickiewicz 2012.

wo nach einem Schlaganfall eine fortschreitende Lähmung sein Schaffen zunehmend erschwert. Die preisgekrönte, drei Kurzerzählungen enthaltende Sammlung *Dzień i noc* erscheint 1957 in dem Pariser Emigrationsverlag *Kultura*.⁷ In einem lakonischen Erzählstil (Gall 2012, 120–130), zeigt Lipski protokollartig eine Reihe von Ereignissen aus einem Tag im Lagerleben. Eine der drastischsten Darstellungen ist eine Szene, in der erschöpfte Häftlinge am Lagerfeuer Zuflucht vor der extremen Kälte suchen.

Rozpalili ogień. Z przodu jest zbyt gorąco, a z tyłu za zimno. Skakali jak małpy. Duże ognisko. Jest zimniej i zimniej. Chciałoby się wejść do ognia. Mój krawiec to zrobił. Najpierw zaczął tańczyć wokół ogniska. Potem wszedł. I zapaliło się na nim ubranie. On dalej tańczył. Płonąc. Elektrownia była nierealna, nakreślona ołówkiem. Tańczył na tle elektrowni swój ognisty taniec. Mały krawiec z miasteczka. Potem lano na niego wodę. Potem zamarzył jak żona Lota. Nie mógł wykonać ruchu. Ale był ogień. W lodowatej skorupie, niczym święty. Spacerował. A cała brygada dostała bzika i wokół niego. Tańczyli taniec.⁸ (Lipski 2010, 36)

Der Rückgriff auf biblischen Stoff erlaubt es, das Geschehen in eine diskursive Ordnung (Gall 2012, 128) zu bringen, er versieht Ungeheuerliches mit einer vertrauten Referenz, die als ein Kristallisationspunkt für weitere Bedeutungsarbeit aufgerufen werden kann. Die sakrale Metaphorik bewirkt eine Aktivierung des biblischen Motivkatalogs, der im Hintergrund als eine mögliche Denk- und Beurteilungshilfe fungiert. Die Bezugnahme erscheint allerdings nicht eindeutig in ihrer Auslegung. Sie vermag es nicht, einer sukzessiv einsetzenden Erosion der Wirklichkeit entgegenzuwirken; ein nennenswerter Versuch erzählerischer Stabilisierung der nahezu zusammenhangslosen Bilderfetzen wird nicht unternommen.

7 Zu dem schwer zu klassifizierenden Oeuvre des Autors siehe Gosk 1998.

8 „Sie machten ein Feuer. Von vorne ist es zu heiß, von hinten zu kalt. Von vorne ist es zu heiß, von hinten zu kalt. Sie hüpfen wie die Affen. Großes Feuer. Es ist kälter und kälter. Mein möchte ins Feuer gehen. Mein Schneider tat es. Zuerst fing er an ums Feuer zu tanzen. Dann trat er hinein. Und seine die Kleidung entzündete sich. Er tanzte weiter. Brennend. Das Kraftwerk war unwirklich, wie mit Bleistift skizziert. Er tanzte vor dem Hintergrund des Kraftwerks seinen feurigen Tanz. Der kleine Schneider aus einer Kleinstadt. Dann goss man Wasser über ihn. Darauf erstarb er wie Lots Frau. Er konnte keine Bewegung mehr ausführen. Aber da war noch Feuer. In einer Eisschale, in Flammen, wie ein Heiliger. Er spazierte umher. Und die ganze Brigade drehte durch, rings um ihn. Sie tanzten einen Tanz.“ (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, L.N.)

Eine sinnhafte Kausalverkettung ist in der Bildersequenz nur rudimentär vorhanden und die verstörende Wirkung einer an das Surreale grenzenden Kulisse bleibt bestehen. Das zunächst nüchterne, auf Äußerungen der Teilnahme oder des Entsetzens verzichtende Schreiben, wird einer noch als vertraut oder welthaft zu erkennenden Realität enthoben. Es ist nicht ersichtlich, wie die Funktion sakraler Bezüge in der Szene als eine Quelle bekräftigenden Zuspruchs bedient wird (vgl. ebd.). Bei dem Versuch, die Suizidszene sprachlich einzufangen, bricht Lipski aus dem, für das seinen kurzen Text insgesamt charakteristischen, Ductus protokollartiger, unbeteiligter Wiedergabe mit einer ausdrucksstarken biblischen Metapher heraus. Der Anspruch, die Geschehnisse in einer ausgedehnten narrativen Repräsentation zu verankern, weicht einer brüchigen, unebenen und fragmentierten Wiedergabe. Die disruptive Erfahrung wird so in der Sprache zur Geltung gebracht, welche als das Medium fungiert, in dem Trauma indirekt erfahrbar und sichtbar gemacht werden kann. Der Rückgriff auf eine sakrale Semantik ausgerechnet an dieser Stelle hängt sicherlich mit dem drastischen Charakter einer Erfahrung zusammen, die den menschlichen Wirklichkeitssinn übersteigt und sprengt. Eine prekäre Situation, die einmal mehr die Notwendigkeit der Suche nach brauchbaren sprachlichen Zugängen veranschaulicht. Es ist nicht schlüssig, inwieweit die Momentaufnahme aus einer biblischen Szene über eine rein figurative bzw. plastische Qualität hinaus, exegetische Ausdeutung erlaubt. Eine offensichtliche Analogie zu einem Ort sittlichen Ruins bleibt unvollständig, da die gerechte Strafe Gottes, wie in der alttestamentarischen Erzählung über Sodom und Gomora, ausbleibt – die Verbrechen des Lagers bleiben ungesühnt. Zu der exegetischen Ambivalenz trägt ebenso die Art des von Lipski ausgewählten Vergleichs. Dem alttestamentarischen Lot selbst gelingt mit seinen Töchtern die Flucht aus der zum Untergang verdammten Stadt. Der einzige Gerechte wird daraufhin von seinen Töchtern betäubt und, da nur er als ein geeigneter Vater für ihre Kinder in Frage kommt, zum Bruch des Inzesttabus verleitet: wird somit also selbst moralisch fragwürdig. Der Verweis auf Lot erzeugt eine semantische Spannung, die bei Deutungsversuchen in einer oszillierenden Bewegung zwischen einem ursprünglichen Bedeutungsinhalt und der Art der neuen Bezugnahme keine Sinnkonsistenz mehr erlaubt. Die Funktion der Metapher als rhetorisches Beschreibungsmittel scheint den Vorrang vor dem Träger einer noch bestimmbareren Bedeutung oder intakten weltlichen Ordnung zu erhalten. Wie Versprachlichungsversuche zum Rückgriff auf religiöse Passformen führen können, veranschaulichen die letzten Zeilen aus Lipskis Buch:

Defilada w ciemności. Jakis przewód się zepsuł. Widać tylko zarysy idących. Wznoszą się, im dalej od bramy. Elektrownia żarzy się. Ma wszystkie cechy boskości. Nawet utopiła 50 000 ludzi, gdy zerwała się tama. Módl się za nami! Przebacz nam, jako i my nie przebaczymy naszym winowajcom! Tuż obok jest godzina śmierci naszej. Huuu!!⁹ (Lipski 2010, 54)

Die numinose Unbestimmtheit des übermächtig erscheinenden Kraftwerks, dem die Häftlinge an einer anderen Stelle buchstäblich mit Gottesfurcht begegnen, kulminiert in einer apothetischen Stilisierung. Das Kraftwerk ist in dem am menschlichen Schicksal nicht interessierten Lagerkosmos einer grausamen und gleichgültigen Gottheit gleichgestellt: Sie verlangt bedingungslose Unterwerfung, versagt jede Gunst, ist blind für Leid und sie verfügt willkürlich über das Leben seiner Untertanen. Solch eine sakrale Überführung stellt in die Machtposition der Lagerwelt eine demiurgisch anmutende Übermacht, die den Gott des Guten verdrängt. Es ist zugleich ein Hinweis auf eine ideologisch geforderte und im öffentlichen Diskurs der Sowjetunion umgesetzte Verdrängung der Religion, an deren Stelle ein materiell geprägter Fortschrittskult tritt. Im konsequenten Vollzug dieses Paradigmenwechsels betet der geschundene Erzähler zu dem Götzenbild des entstehenden Kraftwerkes. Das Lagergebet enthält Elemente aus dem Vater Unser und der westkirchlichen Version des Ave Maria. Die Suche nach einer geeigneten Passform sprachlichen Ausdrucks greift, deutlich erkennbar, zurück auf christliche Praxis ritueller Anrufung einer transzendenten Instanz, eines Appells an dessen Güte und kombiniert Huldigung und Bitte. Auch hier findet sakrale Semantik eine Anwendung als Anlehnungskontext sprachlicher Annäherung und erlaubt so, das Geschehen auf einen bereits vorhandenen Sinnhorizont zu beziehen. Die ursprüngliche Gebetsformel wird aber den neuen Gegebenheiten angepasst, sowohl in Bedeutung als auch im Gegenstand. In ihrer modifizierter Form dient sie dazu, die Aussagen des christlichen Wertekatalogs zu pervertieren und den Paradigmenwechsel zu einem Weltbild stalinistischen Schlags zu verwirklichen, das durch die Machtwillkür falscher Götter und unsagbarem menschlichen Elend gekennzeichnet ist.

9 „Das Defilee in der Dunkelheit. Irgendeine Leitung ist kaputtgegangen. Man sieht nur die Konturen der Marschierenden. Sie steigen auf, je weiter sie vom Tor entfernt sind. Das Kraftwerk glüht. Es hat alle Eigenschaften einer Gottheit. Sie ertränkte sogar 50000 Menschen, als der Damm brach. Bete für uns. Vergib uns, so wie auch wir unsern Schuldigern nicht vergeben. Die Stunde unseres Todes ist nah. Huuuh!!“

Die Verortung des Gulags in einem kulturell überlieferten Kontext soll auf drastische Weise verdeutlichen, dass die vertrauten Sinnangebote in dieser neuen Welt nicht mehr tragfähig sind. Gleichwohl wird strukturell Bezug auf sie genommen, weil nur so ihr kompletter Zerfall und ihr Legitimitätsverlust gezeigt werden kann. Die Passform des Gebets dient dazu, den Zerfall der Kultur, ihrer Werte, der Sprache und schließlich des Individuums zu illustrieren. Diese umfassende Verneinung thematisiert ein mehrschichtiges Scheitern, dem gleichzeitig ein produktiver Aspekt abgewonnen werden kann. Erst die Verwendung einer brüchigen, agonalen Sprache, die sich permanent an und außerhalb der Grenze eigener Aussagefähigkeit bewegt, problematisiert eine fragwürdig und unzuverlässig gewordene kulturelle (Schreib)Technik. In einem autoreflexiven Moment zeigt sie, dass sie etwas nicht kann und verweist somit auf eigenes Unvermögen. Das Resultat ist ein Schreiben des rhetorischen Nicht-Gelings, des axiomatischen Nicht-Geltens, des individuell-psychologischen Nicht-Könnens, das sich während seines Vollzugs performativ negiert und so auf etwas hinweist, das sich außerhalb des Zugriffs der Sprache und Verständnisses der Kultur befindet. In Lipskis literarischer Vision erhält der Gulag zu keinem Zeitpunkt einen Objektstatus, eines grundsätzlich beschreibbaren Gegenstandes, die Auseinandersetzung damit kann daher nur indirekt erfolgen. Die Qualität der disruptiven und traumatischen Erfahrung kann aufgrund einer speziellen rhetorischen Verfasstheit eine textsymptomatische, eine materielle Prägnanz erhalten. Damit kann ihr Ausmaß dialogisch zumindest angedeutet werden. Das verzweifelte Aufheulen setzt am Textschluss akzentuiert die finale Implosion und die darauffolgende Sprachohnmacht, die ein tief gestörtes Verhältnis zwischen dem Individuum und seiner Welt dokumentiert. Eben darin liegt die kulturelle Leistung der Lagerliteratur: Sie belegt eine umfassende Krise der Kultur.

In den angeführten Beispielen wird die Selbstverbrennung vor dem Hintergrund einer aus den Fugen geratenen Realität behelfsweise in eine Bildmetapher biblischer Provenienz eingefasst, des Weiteren konzentriert sich die Erfahrung menschenverachtender Lebensumstände und eines extremen Arbeitstages der Zwangsarbeiter zu einem grauenerregenden Götzenbild. Im Hinblick auf die religiöse Semantik bürgt das Symbol nicht mehr für eine eindeutige Bedeutung, eine klare Referenz oder bewahrte Sinnstiftung, sondern ist zunächst als eine Technik der Textorganisation und -strukturierung sowie ein Verfahren sprachlichen Zugangs zur Wirklichkeit zu sehen. Beide Beispiele offenbaren eine Abspaltung des geplagten Individuums von sich selbst und der Wirklichkeit

als Folge der Extremerfahrung des Lagers, deren Erfassung spannungsgeladen und voller unlösbarer Widersprüche bleibt. Eine Gemeinsamkeit der Textstellen ist, dass ihnen ein bemerkenswerter, kognitiver (Kraft-) Akt der Symbolisierung und Inferiorisierung zugrunde liegt, mit dem Unbekanntes schlagartig in Vertrautes umgewandelt wird. Unmenschliches, beziehungsweise Außermenschliches, da außerhalb der bekannten menschlichen Ordnung liegendes, wird auf diese Weise kultiviert. Dem Gefühl der Hilflosigkeit und der Überforderung bei der Konfrontation mit einer grundsätzlich bedrohlichen Welt soll die imaginative Technik vorbauen, Übermächtiges durch eine Leistung des Begriffs zu unterwerfen. So kann ein sinnzersetzendes Geschehen in figurativ konnotierter Äquivalenz eingefangen und durch die Wahl eines in sich sinnträchtigen Kontextes vor/-deutend eingelöst werden. Es kann die Illusion entstehen, eine Gulag-Gottheit sei ansprechbar, womöglich auch beeinflussbar. Das elementare in diesem Vorgehen ist jeweils die Errungenschaft, einen ersten Zugang zur Welterfassung zu erhalten. Die in der vorliegenden Skizze vorgestellte Fragestellung gilt konkreten Setzungen im Text und erörtert die Anwendbarkeit und Funktionstüchtigkeit kultureller Vokabulare und Narrative auf dem Hintergrund eines traumatischen Erlebnisses. Die Schlussfolgerungen aus dem Befund möglicher, als dysfunktional und gestört eingestufte, Versuche der Versprachlichung erweitern sich zwingend über den textlichen Beobachtungsort zu Fragen nach basalen kulturellen Techniken der Arbeit an der Bedeutung.

Was in konservativ-theologischer Leseart blasphemischen Charakter erhält, erlaubt in kulturanthropologischer Perspektive weitreichende Aussagen. Im Kern der widerspruchsgeladenen Auseinandersetzung Lipskis mit dem Gulag steht eine mit Gott gegen Gott argumentierende menschliche Selbstbehauptung, die gewaltsam an den Rand belastbarer Sinnlösungen gepresst wurde. Das Beachtliche in den Schreibverfahren Lipskis ist, dass aufgerufene religiöse Sinnelemente durch die Art der Bezugnahme gleichsam von Innen aufgesprengt werden. Kernaussagen des Christentums entpuppen sich im Umfeld des Lagers als nicht positiv haltbare Konzepte. Der doppelte Charakter eines derart konstruierten Arguments ist, dass ein Prinzip wie die Nächstenliebe nicht rückstandslos eliminiert werden kann, sondern abgeschattet erkennbar und rückverfolgbar bleibt: Bedrückenderweise nicht als ein belastbarer Leitsatz menschlichen Zusammenlebens, sondern als scharf konturierter Kontrast, ohne die Geltungskraft seines ursprünglichen Inhalts. Die letzte Selbstermächtigung des Menschen liegt bei Lipski darin, dass alle der Kultur verfügbaren Mittel mobilisiert werden dürfen und müssen, bei

dem ans Unmögliche grenzenden Versuch zu zeigen, wie allumfassend und total das Scheitern des Menschen, der Kultur und von Gott in der axiologischen Gegenwelt der Lager sind. Der Umgang mit einer religiösen Metaphorik erhält in dieser, auch sprachlichen, Notsituation den Charakter einer interpretatorischen Tätigkeit. Erkennbar wird der narrative Mühsal in einer krisenhaften Situation, deren Dringlichkeit sowohl die Genese von (großen) Erzählungen nachvollziehbar macht, als auch ihre kreative Verwertung. Distanzierungsversuche vom Lager als traumatisierend wirkender Absolutismus der Wirklichkeit erschreiben neue Räume des Ausdrucks, des Sinns und Gegen-Sinns, werden jedoch mit Absage an dogmatische untermauerte Kernaussagen des Christentums bezahlt. Deren Geltungsanspruch für Lipskis Weltbild, der bereits in früheren Werken die Götter stürzen lässt (vgl. Lipski 1991, 20), ist nicht einfach zu bestimmen und scheint oftmals nachrangig – nicht jedoch das Recht auf ihre künstlerische Verwertbarkeit. Das Verfahren selbst wird hierbei zum eigenständigen Signifikat und einem Ausgangspunkt für neue Bedeutungshypothesen. In dominierender Verschränkung autobiographischer und metaliterarischer Motive kann man Lipskis Schaffen vor dem Hintergrund des Kultur- und Zivilisationsbruches als einen Ergründungs- und Erweiterungsversuch kompromittierter Bedeutungsordnungen und ihren Geltungsanspruchs begreifen (vgl. Gosk 1995, 39). Brüche im Text entsprechen den Brüchen im Sinn, die durch den gescheiterten Versuch ihrer Herstellung eklatant hervortreten: als textimmanente Anomalie im Stil und in Rhetorik, und als Aufrufen eines Sinnpotentials, der nicht aufrechterhalten werden kann und für den eigenen Ruin steht. Bezeichnenderweise setzt dieses Verfahren voraus, dass dieser vertraute kulturelle Kontext überhaupt vorhanden ist und erst dadurch vergegenwärtigt werden kann.

Literaturverzeichnis

- Applebaum, Anne: *Gulag. A History*. New York 2003.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 2001.
- Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore 1996.
- Cassirer, Ernst: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Frankfurt/M. 1992.
- Ciesielski, Stanisław: *Gulag: radzieckie obozy koncentracyjne 1918–1953*. Warszawa 2010.
- Cherubin, Dariusz: *Ludność w obozach i więzieniach radzickich w latach 1929–1941*. Warszawa 1989.

- Czapski, Józef: Unmenschliche Erde. Frankfurt/M. 1969.
- Czapski, Józef: Na nieludzkiej ziemi. Kraków 2001.
- Fischer, Gottfried, Riedesser, Peter: Lehrbuch der Traumatologie. München/Basel 2004.
- Fricke, Hannes. Das hört nicht auf. Trauma, Literatur, Empathie. Göttingen 2004.
- Gall, Alfred: Schreiben und Extremerfahrung. Die polnische Gulag-Literatur in komparatistischer Perspektive. Berlin 2012.
- Giżejewska, Małgorzata: Polacy na Kołymie 1940–1943. Biblioteka Ziemi Wschodnich 1940–1943. Warszawa 1997.
- Gosk, Hanna: Opowiem wam o ... sobie. In: Kresy. Kwartalnik literacki 24 (4/1995).
- Gosk, Hanna: Sam jesteś na swojej drodze. Warszawa 1998.
- Herling, Gustaw: Welt ohne Erbarmen. München 2000.
- Herling-Grudziński, Gustaw: Inny świat. Zapiski sowieckie. Kraków 2002.
- Ivanowa, Galina M.: Der Gulag im totalitären System der Sowjetunion. Berlin 2001.
- Lipski, Leo: Śmierć i dziewczyna: opowiadania. Lublin 1991.
- Lipski, Leo: Dzień i noc. Kraków 2010.
- Mickiewicz, Adam: Dziady drezdeńskie (część III). Wrocław 2012.
- Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt/M. 1989.
- Sariusz-Skąpska, Izabella: Polscy świadkowie GUŁagu. Kraków 2002.
- Słowacki, Juliusz: Anelli. Warszawa 1987.
- Sołżenicyn, Aleksandr: Der Archipelag Gulag. 1918–1956. Versuch einer künstlerischen Bewältigung. Bern [u. a.] 1974.

Zum Autor

Lukasz Neca studierte Slavische Philologie, Betriebswirtschaftslehre und Osteuropäische Geschichte an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Zur Zeit ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am dortigen Institut für Slavistik. In seinem Dissertationsprojekt beschäftigt er sich mit der polnischen Gulag-Literatur.

Konstruktion von Männlichkeiten und Raum in den Erzählungen Ljudmila Petruševskajas

*[...] если прожил всю жизнь как-то, то как-то и сгинешь. Прожил во рвани и пьяни, прожил неряшливо, в тараканах и с грязными полами, прожил среди криков – в старости тоже самое и будет. Приговор подписан.¹
(Boginja. Fiziologičeskij očerk, 2001)*

Kaum ein Autor oder Autorin entwirft Innenräume, die eine derart negative Gestimmtheit evozieren. Die oben zitierten Zeilen der Erzählung *Göttin. Eine physiologische Skizze* lassen Petruševskajas Konstruktionen von Lebensräumen als Orte, in denen das Leben zu einem leidvollen Ereignis im Schmutz und Konflikten wird, in denen Räume oft Schließung statt Öffnung, Stasis statt Bewegung bedeuten, sichtbar werden.

Die Wahl des Gegenstandes, erzählte Räume und Männlichkeiten, sind mit zwei Beobachtungen verknüpft: Erstens sind Räume ein wichtiges Thema, wenn nicht *das* Thema im Werk der Autorin, was sich nicht zuletzt in den Titeln zeigt: *Lovuški i seti* (1974; *Netze und Fallen*), *Temnaja komnata* (1996; *Das dunkle Zimmer*), *Strana* (2011; *Land*), *Padenie vniz* (2012; *Bergab*). Obwohl kaum oder gar nicht konturiert, entfaltet das Räumliche eine sehr hohe Intensität, die durch den Kunstgriff, den Raum auf die Enge einer Stadtwohnung oder eines Zimmers schrumpfen zu lassen, erreicht wird. Zweitens gilt Petruševskaja als Autorin, die weibliche Lebensräume und -erfahrungen sowie weibliche Körperlichkeit kritisch beleuchtet. Petruševskajas Erzählungen fordern ebenfalls dazu heraus, literarische Konstruktionen von Männlichkeiten zu ana-

1 „Wenn du dein ganzes Leben irgendwie gelebt hast, wirst du auch irgendwie verrecken. Hast du unsauber gelebt, im Suff und in Fetzen, mit Kakerlaken und mit schmutzigen Dielen, hast du viel geschrien – so wird es auch im Alter. Das Urteil ist unterschrieben.“ (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, J.P.)

lysieren; geht es in ihren Texten doch oft um eine Auseinandersetzung mit männlichen Identitäten, die sich an die Ausgestaltung des erzählten Raums knüpft. Die Räume sollen weniger in ihren atmosphärischen Qualitäten, als vielmehr im Zusammenhang mit subjektiven Raumbezügen – insbesondere hinsichtlich der Verwobenheit von Raumerfahrung und -bewegung, Verortung und Orientierung im Raum und ihrer Bedeutung für die fiktionale Subjektkonstitution – untersucht werden.² Der Titel meines Aufsatzes deutet bereits an, dass nicht auf die Vorstellung *einer* Männlichkeit zurückgegriffen wird, die wesenhaft und unwandelbar ist, sondern als soziale Konstruktion (Connell, 1999; Bourdieu 2005). Der Fokus auf die Erforschung der Männlichkeit im Plural, auch in der Literaturwissenschaft, „richtet sich sowohl auf die Existenz mehrerer gleichzeitiger Männlichkeiten innerhalb einer einzigen Gesellschaft als auch auf die Vielfalt historischer Männlichkeitskonzepte.“ (Erhart 2005, 161) Auf der literarischen Ebene äußert sich dieser Umstand etwa darin, dass vielgestaltige Entwürfe, Phantasien und (Raum)Erfahrungen vertreten sind.

Im ersten Abschnitt widme ich mich dem Männlichkeitsentwurf der Erzählung *Mladšij brat* (1997; *Der jüngere Bruder*) vor dem Hintergrund des Modells der *schwachen Männlichkeit*: Damit wird in der Forschung das Phänomen einer erdrückenden Weiblichkeit und Mütterlichkeit, die zu einer Verhinderung männlicher Sozialisationsprozesse und zu einer *Infantilisierung* des Männlichen führt, gefasst und als ein zentrales Strukturmerkmal der postsowjetischen Geschlechterordnung beschrieben (vgl. Zdravomyslova 1999; Ritter 2001; Kon 2002). Die Thematik der männlichen Individualisierung und die Rolle der Mütter gestaltet Petruševskaja wie auch andere russische Schriftstellerinnen, etwa Tolstaja oder Tokareva, relativ häufig. Auch die Sohn-Figur in *Mladšij brat* hat Schwierigkeiten sich in der Realität (der dominierenden Mutter) zurechtzufinden, was sich nicht zuletzt in den Bewegungsformen des Protagonisten zeigt. Im zweiten Abschnitt setze ich mich mit der Erzählung *Gigiena* (1990; *Hygiene*) auseinander, mit der ich die Spezifik der Männlichkeits-Diskursivierung in einer krisenhaften Zeit zu fassen versuche, einer Zeit, die sich durch ein Wiederaufgreifen traditioneller Vorstellungen „positiver“, d. h. starker und souveräner Männlichkeit, auszeichnet (vgl. Kon 2002; Hartmann 2002; Temkina/Zdravomyslova

2 Insbesondere sog. ‚postklassische‘ narratologische Ansätze haben im Zuge des *spatial turn* auf die Bedeutung von Räumen für die Subjektkonstitution auch in literarischen Raumimaginationen aufmerksam gemacht (vgl. z. B. Würzbach 2001 u. 2004; Nünning 2009).

2007). Auffällig, und für die hier verfolgte raumorientierte Lektüre besonders interessant, ist in diesem Text die Vater-Figur, die sich aktiv, aber auch destruktiv der Kontrolle des Raumes verschreibt.

Raum und Männlichkeit im Zeichen der Bewegungslosigkeit

Da der erzählte Raum als Konstituente der fiktionalen Welt unauflösbar mit dem Plot, den Figuren und den Erzähltechniken verknüpft ist, sind einige kurze Informationen zu Handlung, Protagonisten und erzählerischer Vermittlung aufschlussreich. Die Protagonisten der Erzählung *Mladšij brat* sind die alleinerziehende Mutter Diana und ihr 25-jähriger Sohn Vladik. Zwischen einzelnen Episoden hin und her springend, rekonstruiert der erste Teil der Erzählung das antagonistische Zusammenleben von Mutter und Sohn. Der Erzähler macht klar, dass Vladik stark von seiner Mutter abhängt, einer Mutter, die sehr dominant und überfürsorglich ist. Diana erkrankt jedoch schwer (vermutlich durch einen Schlaganfall) und löst dadurch Geschehnisse aus, mit denen sich der Sohn im zweiten Teil der Erzählung auseinandersetzen muss. Die handelnden Figuren werden mit Ausnahme kurzer Erzählsequenzen dem geschlossenen Raum der Wohnung zugeordnet. Insgesamt ist die Raumgestaltung in qualitativer wie in quantitativer Hinsicht schwach ausgeprägt, da Passagen, die die Raumerfahrung und -wahrnehmung der Hauptfiguren in den Vordergrund stellen, relativ selten sind. Gleichzeitig fehlen Hinweise zur raum-zeitlichen Situierung oder eine Raumbeschreibung, die den Figuren eine lokale Determinierung verleihen würden. Dass die Erzählung *Mladšji brat* durch eine tiefgreifende Bewegungslosigkeit im Raum gekennzeichnet ist, wird schon bei der Betrachtung der Anfangsszene deutlich:

В один прекрасный момент мать не встала будить сына, а равнодушно осталась лежать в постели, так они и спали: мать и трусливо взявшийся за подушку двадцатипятилетний сын, ожидавший даже во сне, что с него сдернут одеяло и начнут лить холодную воду на голову, такая пытка и такой метод побудки вот уже с восьмого класса (т. е. более десяти лет, старшие классы, весь институт и теперь аспирантура, в восьмом классе он как раз отказался вставать утром, мать занервничала и т. д.).³ (Petruševskaja 1998, 113)

3 „Eines schönen Tages stand die Mutter nicht auf, um den Sohn zu wecken, sondern blieb gleichgültig im Bett liegen, so schliefen sie, die Mutter und der 25-jährige Sohn, der sich

Die Erfahrung in Räumen des Hauses wird hier auf eine repetitive Tätigkeit reduziert, die Rollen der Mutter und des Sohnes werden zugleich auf eine in absurden Ritualen erstarrte Funktion festgelegt. Dabei ist das Abend- und Morgenritual – „Вечером свалка и утром при пробуждении борьба“⁴ (118) – ein zentraler Aspekt des Immergleichen, verkörpert er doch das Bild des Gefangenseins in einer prekären Situation, der Mutter und Sohn in unablässiger Wiederholung ausgeliefert bleiben. In *Mladšij brat* beschreibt Petruševskaja mehrere Tage und Nächte im Leben des Sohnes, der sich infolge der Erkrankung der Mutter auf die Suche nach seinem männlichen „Ich“ macht. Welche Positionen von Männlichkeit nimmt nun der Sohn jeweils ein, bzw. welche Positionen werden ihm von den anderen Figuren im Text zugewiesen? Aus der Sicht der Mutter-Figur wird die Männlichkeit Vladiks als „defizitär“ und schwächlich markiert, ein zentraler Aspekt ihrer Wahrnehmung des Sohnes ist seine manische Depression (vgl. 120). Dadurch bereitet die Mutter – potentiell – eine negative Selbstwahrnehmung Vladiks vor und drängt ihn in eine prekäre Lage: Er wird über die Rolle des Kranken definiert und fühlt sich selbst in der mütterlichen Zuschreibung gefangen (ebd.). Auch die Erzählinstanz bringt in den Schilderungen seiner Untätigkeit zur Geltung, dass er in der wandelnden Situation seine Kräfte und Handlungsfähigkeit nicht mobilisieren kann. So berichtet der Erzähler, dass der Sohn weder zur Arbeit geht noch sich – entgegen der normativen Erwartung – der im Bett liegenden Kranken nähert. Stattdessen verkriecht er sich in eine Ecke, weil er vermeintlich (oder tatsächlich?) nicht erkennen kann, dass die Mutter medizinische Versorgung braucht. Darüber hinaus verhält er sich wie ein Kind, das sich über die mütterlichen einengenden Verbote hinwegsetzt, z. B. wenn er zu versteckten Süßigkeiten greift (118). Zugleich schrumpt seine Welt auf den kleinsten Raum (er sitzt oder liegt auf dem Sofa) und was ihn interessiert, sind Essen, Fernsehen und Schlafen. Kurzum: Für ihn gibt es außerhalb des begrenzten Raumes des Hauses keine Welt. Man kann diese Hilflosigkeit und Untätigkeit als Folge der mütterlichen Überfürsorge verstehen, die ihn daran gehindert hatte, seine Eigenständigkeit zu erleben. Die Sohn-Figur erscheint zunächst als der klassische Fall einer *schwachen Männlichkeit*, wie sie aus soziologischer und gesell-

ängstlich ins Kopfkissen drückte, weil er sogar im Schlaf drauf gefasst war, dass ihm die Decke weg gezogen und kaltes Wasser über den Kopf geschüttet wird, so die Folter und die Weckmethode schon seit der 8. Klasse (d. h. über zehn Jahre – die oberen Klassen, die ganze Uni hindurch und jetzt die Aspirantur, in der 8. Klasse begann es, dass er sich weigerte, morgens aufzustehen, die Mutter wurde nervös usw.“ (Leetz 2003, 57)

4 „Am Abend Gekappel und am Morgen der Kampf beim Aufwachen.“ (61)

schaftstheoretischer Perspektive als Aspekt der männlichen Geschlechtsidentität beschrieben wurde und wie sie sich im russischen Kulturraum im Zuge von unterschiedlichen Transformationsprozessen herausbilden und die post-sowjetische Geschlechterordnung mitkonstituieren konnte (vgl. Kon 2002, 231 f.; Temkina/Zdravomyslova 2007, 91 f.). Vladiks Selbstverhältnis zeichnet sich jedoch am besten in seinen Phantasien und Tagträumen, die in der neuen Situation initiiert und simuliert werden⁵:

Он иногда посматривал на Диану через коридор, но подходить к ней не собирался. [...] Ему хотелось рассказать врачу, что он не боится лежащего полутрупа, раньше он бы содрогнулся от такой ситуации, а сейчас хладнокровно существует рядом с этим нечеловеком, вот что интересно. Мужество какое-то пробудилось думал Владик. [...] Он с интересом ждал проявлений этого нового, уже без матери, существа, которое пока что дремало, подавленное с восьмого класса. Он хотел дать этому существу свободу, может быть, я прирожденный убийца, думал Владик, садист или маньяк, любопытно, что это будет. Или донжуан без матери, мало ли. Женщины его не интересовали до этих пор, мужчины? вряд ли, думал Владик, наблюдая за собой как-то со стороны. Владика знобило от свободы, от будущего. Может, буду вообще лежать не вставая, если захочу, сказал он себе. Днем спать, ночью лежать. К черту диссертацию, работу. Надо будет как-то сделать доверенность на сберкнижку, у Дианы там денег чертова уйма, наверно.⁶ (Petruševskaja 1998, 122)

5 Gemäß Butler (1995, 103 f.) können die Menschen sich ohne einer Phantasie, die von Idealisierungen und sozialen Normen geprägt ist, kein Bild von sich selbst machen.

6 „Er warf manchmal einen Blick über den Korridor auf Diana, doch zu ihr zu gehen, dazu raffte er sich nicht auf. [...] Er wollte dem Arzt erzählen, dass er vor dem liegenden Halbleichnam überhaupt keine Angst habe, früher hätte es ihn bei solch einer Situation geschaudert, jetzt aber würde er kaltblütig neben diesem Nichtmenschen einherleben, das sei doch interessant. Ein gewisser Mut ist in mir erwacht, dachte Wladik. [...] Mit Interesse wartete er auf das Hervortreten dieses neuen Wesens, ohne Mutter bereits, das bislang in ihm geschlummert hatte, unterdrückt seit der achten Klasse. Er wollte diesem Wesen die Freiheit geben, vielleicht bin ich ein Mörder, dachte Wladik, ein Sadist oder Irrer, interessant, was da rauskommt. Oder ein Don Juan ohne Mutter, alles möglich. Frauen hatten ihn bislang nicht interessiert, Männer? kaum, dachte Wladik, als er sich so von der Seite betrachtete. Wladik schauderte es vor der Zukunft, vor der Freiheit. Vielleicht werde ich überhaupt liegenbleiben ohne aufzustehen, wenn ich will, sagte er sich. Tagsüber schlafen, nachts liegen. Zum Teufel mit der Dissertation, mit der Arbeit. Irgendwie muss ich eine Vollmacht für das Sparkassenbuch kriegen, Diana hat bestimmt einen Haufen Geld liegen.“ (Leetz 2003, 80–81)

Diese Passage legt nahe, dass Vladik durch die räumliche und emotionale Abkoppelung von der Mutter an Frei-Räumen gewinnt, die, wie es in seinen Phantasien dargestellt wird, in der Nähe zur Mutter nicht existiert hätten. Aus seiner Perspektive erweist sich die Wohnung als Ort der Verletzung und Restriktion des Individuellen durch den mütterlichen Zugriff und als Ort männlicher Abhängigkeiten. Auf der Suche nach dem Neuen und Unbekannten imaginiert Vladik ein Selbstverhältnis, in welchem die Männlichkeit durch die extremen Pole von Nicht-Herr-seiner-selbst und Herr-über-andere gedacht und vorgestellt wird. In seiner Phantasie konkretisieren sich zwei Männlichkeitsbilder: eine Vorstellung einer mit Gewalttätigkeit verbundenen Männlichkeit und eine Männlichkeit, die mit Passivität einhergeht. Die erste kann mit Bereswill kompensationsorientiert,⁷ die zweite als affirmative Annäherung an das Modell *schwacher Männlichkeit* gelesen werden. Schon hier entsteht der Eindruck, es handle sich um Freiheit, die hinter geschlossenen Türen stattfinden soll und in der Bewegungsfreiheit und vielfältige Erfahrungen keine große Rolle spielen. Die literarische Figur kann einen Grenzübertritt der „sicheren“, domestizierenden (Innen-) Räume nicht imaginieren. Am Ende der Erzählung ereignet sich eine überraschende Wende: Vladik entscheidet nun mit großer Bestimmtheit, ohne sich vorher mit weiteren Familienangehörigen zu besprechen, dass seine Mutter nicht in ein Krankenhaus überführt, sondern zu Hause von ihm gepflegt werden soll. Die Übernahme der versorgenden Tätigkeit, die traditionell als ‚weiblich‘ kategorisiert wird, lässt sich als ein Verlangen nach einem Rollentausch interpretieren. Dabei zieht Vladik jenen radikalen Schlussstrich, der eine Auslöschung eines möglichen selbstbestimmten Lebenskonzepts bedeutet: Er verlässt die Universität. Metonymisch signifizieren auch die letzten Worte der Erzählung die Vorgänge als Gesten der Abgrenzung von der sozialen Welt und als totalen Rückzug in den hermetischen Raum des Hauses: Vladik stellt das Telefon ab. *Mladšij brat* stellt hier in besonders deutlicher Weise die Frage nach der Wertung, die bei Petruševkaja oft nicht eindeutig entschieden wird: Hat der Sohn die aufopferungsvolle Pflege übernommen um nun die absolute Macht über die Mutter auszuüben? Oder „opfert“ er sich aus materieller Gier, was seine Phantasien aufdecken? Ein weiteres Merkmal signifiziert

7 So weist Bereswill in einem Aufsatz zu Männlichkeit und Gewalt darauf hin, dass „marginalisierte junge Männer Gewalt als Männlichkeitsressource“ einsetzen würden, weil „ihnen keine anderen Möglichkeiten mehr blieben, sich unter Bedingung fehlender Anerkennung zu behaupten.“ (Bereswill, 2009, 109)

sein Verhalten als ambig: Kein positives Wort verliert er über Diana und die despektierlichen Äußerungen scheinen sogar von einer gewissen Aggression ihr gegenüber geprägt zu sein. Berücksichtigt man den Umstand, dass die Motivation Vladiks seine Mutter zu pflegen nicht eindeutig begründbar ist, fällt es schwer, die knapp gehaltenen Deutungen, dass Vladik in *Mladšij brat* einen liebenden Sohn (vgl. Dalton-Brown 2000, 123) oder gar eine positive Entwicklung einer männlichen Identität verkörpern könnte (vgl. Balz 2003, 93), zu bejahen. Dies fällt umso schwerer, wenn man die Positionierung der Sohn-Figur im Raum betrachtet und die Konzeption von Männlichkeit, die eine eindeutige Festlegung auf *ein* Männlichkeitsbild nicht zulässt, berücksichtigt. Insgesamt bleibt die Sohn-Figur den räumlichen Strukturen, die seine Handlungsmöglichkeiten einschränken, verhaftet. Die, mit der durch Abgrenzung und fehlende Verbindung „nach draußen“ gekennzeichnete Räumlichkeit verknüpfte, Immobilität, die in der Eingangsszene vorgeführt wird, wird nicht transformiert. Insgesamt (re)präsentiert der Sohn in *Mladšij brat* höchst widersprüchliche Positionen. Die Erzählung zeichnet Schritt für Schritt die Vielschichtigkeit der Konstitution einer Männlichkeit nach, die zwischen der Gefahr eines entwertenden mütterlichen Diskurses, welcher stets sein Verständnis des Eigenen mitkonfiguriert hat und einer Betonung des Kränklich-Schwächlichen auf der einen und der Verquickung von Infantilisierung und Hilflosigkeit auf der anderen Seite, liegt. Die schwere Krankheit der Mutter nutzt der Sohn nicht, um endlich sein eigenes Leben, seinen Eigenraum zu gestalten⁸ und in ganz neue Räume vorzustoßen.

Vaterfiguren und Katastrophenräume in *Gigi*

Die Erzählung *Gigi* schildert in grotesker, dystopischer Weise eine allgemeine Destabilisierung menschlich-gesellschaftlicher Ordnung durch eine von Mäusen übertragene Epidemie. Angesicht der Gefahr der Ansteckung kappt die Familie (Großeltern, Eltern, Kind) die Verbindung zur Außenwelt; allein der Vater behält in seiner Funktion als Versorger Zugang zum öffentlichen Bereich. Als sich das jüngste Mitglied der Familie bei der Hauskatze ansteckt, wird es erbarmungslos in seinem Zimmer eingeschlossen. Nach und nach stecken sich alle Familienmitglieder an und in einer scheinbar ausweglosen Situation überlebt letztlich die

⁸ Der Begriff Eigenraum geht auf Bollnow (2010, 271 f.) zurück. Es beinhaltet sowohl den Aspekt des „Habens“ wie des „Seins“ und meint einen abgeschlossenen Eigenbereich, der stets mit einem positiven Raumgefühl, wie etwa Sicherheit und Wohlgefühl, belegt ist.

Tochter, die sich von Mäusekadavern ernährt hat. Wie bereits in *Mladšij brat*, lenkt auch hier der Raum den Blick auf die einerseits unüberwindbaren Grenzen und Familienräume andererseits. Dabei ergeben sich auch neue Raumaspekte – durch die einbrechende Katastrophe wird die gewohnte (Raum-) Ordnung irritiert und prekäre Bewegungsdynamiken in Gang gesetzt.

Der Beginn der Erzählung fokussiert verschiedene Maßnahmen der Familiengehörigen, die helfen sollen, die Epidemie vom trauten Heim fernzuhalten. Dabei ragt eine der durchgeführten Maßnahmen besonders hervor: die der schließenden Grenzziehungen. In der Anfangsszene der Erzählung überbringt ein Unbekannter die Kunde der kommenden Gefahr:

Есть надежда остаться в живых, если строго соблюдать правила личной гигиены, не выходить из дома [...]. Мне удалось спастись, я не боюсь повторного заболевания и хожу по домам, ношу хлеб и запасы, если у кого нет. [...] В случае заболевания всех членов семьи оставьте двери открытыми.⁹
(Petruševskaja 1996, 99–100)

Die Bewohner des Hauses lehnen die angebotene Hilfeleistung aber strikt ab, da sie von Angst und Misstrauen und sogar von Aggression erfüllt sind. Ihre Wahrnehmung des Fremden, der sich in Analogie zu Müller-Funks strukturaler Analyse des apokalyptischen Narrativs als Bote deuten lässt (vgl. Müller-Funk 2008, 293), zeichnet sich durch ein strikt dichotomes Freund-Feind-Schema und eine „Schwarz-Weiß-Grammatik von terroristischer Härte“ aus, die Albrecht Koschorke als Kennzeichen einer sozialen Gruppe beschreibt, welche sich in einer politischen Krise oder konfliktgeladenen Situation befindet (vgl. Koschorke 2010, 25). Der Fremde erscheint ihnen als potentieller Feind und soll darum verbannt werden. Eine Öffnung für das scheinbar gefährliche Fremde, die das Überleben der Gattung Mensch eher sichern würde als das Verharren in gewohnten Räumen, erweist sich als unmöglich. Was hier sichtbar wird, ist die Abschottung und Angst vor der Außenwelt sowie damit einhergehende prekäre Bewegungsformen des Ab-Schließens und des Rückzugs.

9 „Es gäbe Hoffnung am Leben zu bleiben, wenn man die Regeln der Körperhygiene streng einhalte, die Wohnung nicht verlasse [...]. Ich habe überlebt, ich brauche eine Ansteckung nicht zu fürchten, deshalb gehe ich von Tür zu Tür und bringe Leuten Brot und Vorräte, wenn etwas fehlt. [...] Im Falle, dass alle Familienmitglieder krank werden sollten, lassen Sie die Türen offen.“ (Leetz 2011, 23–24)

Erst dieser Rückzug in die eigenen vier Wände, stößt die Vaterfigur in eine wichtige Position. Als alle Türen und Fenster geschlossen sind, wird die konsequenzenreiche Entscheidung getroffen, ihn auf Proviantsuche, d. h. auf nächtliche Streifzüge durch die Straßen zu schicken, die, wie angedeutet, zu einem Schlachthof mutiert sind. Und dies obwohl er ein maßloser und unersättlicher Mensch ist, wie in grotesker Überzeichnung dargestellt wird: So verspeist er z. B. einen ganzen Laib Brot oder ein halbes Kilo Zwieback ohne Rücksicht auf die Knappheit der Lebensmittel (Petruševskaja 1996, 102). Die Vater-Figur entspricht in *Gigiena* ganz und gar nicht dem Bild eines rational handelnden Familiernährers, wie folgende Passage deutlich macht: „Прошлой ночью он убил женщину с рюкзаком [...] кроме того, Николай тут же, на улице, над рюкзаком, поел концентрата ячменной каши, хотел попробовать и, на тебе, все съел.“¹⁰ (105) Im Moment dieses unkontrollierten „Fressanfalls“ wird sichtbar, dass der Vater die ihm zugewiesene Rolle des Familiernährers nicht erfüllen kann. Die Nennung des Tötungsdelikts und des wahllosen Verspeisens des rohen Gerstenkonzentrats quasi in einem Atemzug, macht es unmöglich die Gewalt im Rahmen eines stereotypen Beschützermodells zu lesen. Die groteske Überzeichnung der Vaterfigur hat den Effekt, dass dadurch der Mythos „Familienbeschützer“, der die Männlichkeit in der Vaterrolle konstituiert und die in der postsowjetischen Krisenzeit reaktiviert wurde, demontiert wird.

Doch nicht nur in der öffentlichen, auch in der häuslichen Sphäre, in der jeder dem anderen als potentielle Gefahr der Ansteckung gilt, gibt es eine als gewalttätig markierte Männlichkeit. So übernimmt der Vater die Entscheidungsgewalt und sperrt alle mit der Seuche angesteckten Familienmitglieder nach und nach in ihren Zimmern ein:

Ай, ой, закричали бабушка с дедушкой, на что в ответ возник в дверях Николай и, выслушав все плачи, просто захлопнул дверь и завозился с той стороны, запирая дверь на стул. Дверь не только не стала открываться, но и отдушины Николай не сделал. Елена, кричала и хотела снять стул, но Николай запер ее в ванной – снова.¹¹ (Ebd.)

10 „Die Nacht zuvor hatte er eine Frau mit Rucksack erschlagen [...] Außerdem hatte Nikolai gleich an Ort und Stelle neben dem Rucksack Gerstenbreikonzentrat gegessen, er wollte eigentlich nur kosten, und plötzlich war alles weg.“ (Leetz 2011, 33)

11 „Ojemine, schrien und stöhnten da die Großmutter und der Großvater, worauf sofort Nikolai in der Tür erschien, und als er ihr Klagegeheul angehört hatte, schlug er einfach die Tür zu und stellte einen Stuhl unter die Klinke. Jelena schrie und wollte den Stuhl

Aber auch für ihn endet der Albtraum territorial-räumlicher Grenzziehungen und Ausgrenzungen abrupt, da er sich ebenfalls ansteckt und stirbt. Für das Vorgefallene fehlt ihm jedes Verständnis: „он умер, ни о чем не думая.“¹² (106) Die Erzählung demonstriert, wie in Momenten katastrophaler Zuspitzungen die Vaterfigur begrenzte Handlungsspielräume nutzt und den Familienraum zu einem Käfig-Haus umgestaltet. Auch Petruševskajas Erzählung *Novye robinzony* (1989; *Die neuen Robinsons*) demonstriert die Auswirkungen des Verlusts fester Orientierungsrahmen und der Störung des Gleichgewichts individueller Lebensräume, die sich in einer prekären Bewegung der Flucht niederschlagen. Analog zu *Gigiena* kann auch die Vaterfigur in *Novye Robinzony* in einem spezifisch krisenhaften Szenarium ihre Macht in der aktiven Raumgestaltung entfalten. So organisiert beispielsweise der Vater in einer krisenhaften Situation die Flucht der Familie vom urbanen Zentrum in die Peripherie (Wald) und erweist sich als die einzige Triebfeder hinter der Bewegung im Raum, wie dem Bericht der weiblichen Ich-Erzählerin zu entnehmen ist. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in der Gestaltung katastrophischer Szenarien bei Petruševskaja eine Artikulation der Vaterdominanz beobachtet werden kann. Wächst der Druck gesellschaftlicher Problemlagen, trifft insbesondere auf männliche Figuren zu, dass sie als aktiv hervortreten. Weder entsprechen sie aber einer Quelle der Hoffnung, noch sind sie in der Lage, relevante Entscheidungen zu fällen, die den Bedürfnissen der Familie gerecht werden. Stattdessen begegnen uns destruktive Autoritäten, die auf die Lesenden unberechenbar und absurd wirken. In solchen Entwürfen schwingen auch subtile Ironie und groteske Darstellungsformen mit, die eine Depotenzierung bzw. Demontage der sogenannten „wiedererstarbten Männlichkeit“ der postsowjetischen Krisenzeit mit sich bringen.

Wie die hier diskutierte Textbeispiele zeigen, treten bei der Frage nach den literarischen Entwürfen von Männlichkeiten nicht zuletzt Spatialität und Bewegungsformen in den Vordergrund. *Mladšij brat* und *Gigiena* thematisieren differente Identitätskonzepte männlicher Subjekte, geknüpft an die Darstellung der Lebens- und Konflikt Räume und Bewegungsdynamiken: So unterstreicht Vladiks Unmöglichkeit der Fortbewegung einerseits seine Schwierigkeit, einen Eigenraum zu gestalten und andererseits die Konzeption der Räume des Hauses als Ort der Gefährdung der Lebens- und Identitätskonzepte der männlichen Subjekte

wegnehmen, aber Nikolai schloss sie abermals im Badezimmer ein.“ (Ebd.)

12 „und er starb, ohne an irgendetwas zu denken“ (ebd.).

durch mütterlichen Zugriff. *Gigiena* führt den Versuch der Einführung einer erstarkten Männlichkeit vor, lässt diesen aber in einer Katastrophe enden, die in den raumstrukturierenden Gesten und der destruktiven Raumkontrolle der Vaterfigur, die sich als ungeeigneter moralischer Orientierungspunkt erweist, lokalisierbar ist.

Literaturverzeichnis

- Balz, Nina: Zwischen Schock und Spiel. Narrative Möglichkeiten in der Kurzprosa Ljudmila Petruševskajas. München. 2003.
- Bollnow, Otto: Mensch und Raum. Stuttgart 2010.
- Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. Frankfurt/M. 2005.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt/M. 1995.
- Connell, Robert W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit. Opladen 1999.
- Dalton-Brown, Sally: Voices From the Void. The Genres of Liudmila Petrushevskaja. New York/Oxford 2000.
- Erhart, Walter: Das zweite Geschlecht. „Männlichkeit“, interdisziplinär. Ein Forschungsbericht. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 30 (2005), S. 156–232.
- Hartmann, Kathrin: Kontinuität und Wandel von Männerbildern in den 90er Jahren am Beispiel sowjetischer und postsowjetischer Filme. Arbeitspapiere des Osteuropainstituts der Freien Universität Berlin. Arbeitsbereich Politik und Gesellschaft 39. Berlin 2002.
- Kon, I. S.: Rossijskij mužčina i ego problemy. In: Gendernyj Kalejdoskop. Moskva 2002, S. 229–243.
- Koschorke, Albrecht: Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften. In: Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Hg. von Eva Esslinger et al. Frankfurt/M. 2010, S. 9–35.
- Leetz, Antje: Es war einmal eine Frau, die ihren Mann nicht sonderlich liebte. Russische Schauergeschichten von Ljudmila Petruschewskaja. Aus dem Russischen von Antje Leetz. Berlin 2011.
- Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Wien 2008.
- Nossowa, Natalja: Immerhin ein Ausweg. Erzählungen russischer Autorinnen der Gegenwart. München 2003.
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hg. von Wolfgang Hallet/Birgit Neumann. Bielefeld 2009, S. 33–53.
- Petruševskaja, Ljudmila: Sobranie sočinenij. Tom II. Char'kov 1996.

- Petruševskaja, Ljudmila: *Dom devušek. Rassказы i povesti*. Moskva 1998.
- Porter, Robert: *Russia's Alternative Prose*. Oxford 1994.
- Pachomova, S. I.: *Konstanty Chudožestvennogo mira Ljudmily Petruševskoj*. Sankt-Peterburg 2006.
- Ritter, Martina: *Müttermacht im Patriarchat – Geschlechterverhältnisse in Russland*. In: *Zivilgesellschaft und Gender-Politik in Russland*. Hg. von Martina Ritter. Frankfurt/M. 2001, S. 21–41.
- Skomp, Elisabeth: *The Brutality of Byt: Women and Violence in the Prose of Liudmila Petrushevskaja*. In: *Slovo* 12 (2000), S. 155–169.
- Temkina A./Zrdavomyslova E.: *Rossijskij gendernyj porjadok: sociologičeskij podchod*. Sankt-Peterburg 2007.
- Woll, Josephine: *The Monotaur in the Maze: Remarks on Liudmila Petrushevskaja*. *World Literature Today* 1 (1993), S. 125–130.
- Würzbach, Natascha: *Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung*. In: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wilhelm Füger. Hg. von Jörg Helbig. Heidelberg 2001, S. 105–129.
- Würzbach, Natascha: *Raumdarstellung*. In: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Hg. von Ansgar Nünning/Vera Nünning. Stuttgart 2004, S. 49–72.
- Zdravomyslova, Elena: *Die Konstruktion der arbeitenden Mutter und die Krise der Männlichkeit*. In: *Feministische Studien: Geschlechterverhältnisse in Russland* 1 (1999), S. 23–34.

Zur Autorin

Jana Pavlova, Studium der Slavistik und Geschlechterforschung in Basel, seit Februar 2015 Mitglied und Stipendiatin des Doktoratsprogramms der Basler Literaturwissenschaft, Dissertationsvorhaben zu Raum und Bewegung in der russischen Literatur (Čechov, Trifonov, Petruševskaja).

Konkurrierende literarische Erinnerungen an den Holocaust in der Ukraine

Im Rahmen des vorliegenden Beitrages werden erste Überlegungen zum Projekt „Konkurrierende Erinnerungen an den Holocaust auf dem Territorium der Ukraine in der Literatur“ präsentiert sowie zwei Textbeispiele zu diesem Themenkomplex analysiert und verglichen: zum einen die Erzählung *Vos'mero jevrejiv u pošukach didusja* (1998; *Acht Juden auf der Suche nach ihrem Großvater*) des ukrainischen Schriftstellers Mykola Rjabčuk, zum anderen der Roman *Everything Is Illuminated* (2002; *Alles ist erleuchtet*) des jüdisch-amerikanischen Autors Jonathan Safran Foer. Die Beispiele wurden ausgewählt, weil sie die transnationale Vielfalt im Umgang mit dem Holocaust auf dem Territorium der Ukraine und die dadurch erzeugten konkurrierenden Erinnerungsdiskurse aufzeigen und damit die Forschungsperspektiven des Themas abbilden. Der Fokus der Untersuchung ist literaturwissenschaftlich und soll darauf konzentriert werden, die Brüche und Konkurrenzen der fiktionalen Erinnerungswelt, die bei der literarischen Aufarbeitung des Themas Holocaust in der Ukraine sowohl in der ukrainischen Literatur¹ als auch in anderen ost- und westeuropäischen sowie amerikanischen Literaturen² entstehen, zu analysieren und zu vergleichen, sowie die Besonderheiten verschiedener Erinnerungskulturen offenzulegen.

Die transnationale Ausrichtung des Projekts ist nicht zuletzt darin begründet, dass die Erinnerung an den Holocaust in der Ukraine selbst immer noch einen selektiven Charakter trägt. Der Holocaust ist ein umstrittener Punkt, der mit viel Distanz in den öffentlichen und historischen Debatten behandelt wird. Es ist ziemlich unklar, ob und wie der Holo-

1 Beispielsweise bei Mykola Rjabčuk, Oksana Zabužko (*Muzej pokinutih sekretiv; Museum der vergessenen Geheimnisse*), Jurij Vinnyčuk (*Tango smrti; Der Tango des Todes*) u. a.

2 Z. B. bei Jonathan Safran Foer, Jonathan Littell (*Les Bienveillantes; Die Wohlgesinnten*), Robert Marchall (*In the sewers of Lvov*), Aleksandar Hemon (*Lazarus*), in Erzählungen der israelisch-russischen Autorin Dina Rubina u. a.

caust in die Erinnerungskultur der Ukraine integriert wird und wie das jüdische Erbe sowie das Verhältnis zwischen Juden und Ukrainern in der kollektiven Erinnerung verortet werden. Es bildet sich ein nationales Narrativ heraus, in dem der Holocaust nicht vorkommt. Dies führt dazu, dass die ukrainische Gesellschaft, besonders die junge Generation, die Hintergründe des Holocaust in der Ukraine nicht kennt. Es herrscht die Vorstellung vor, der Holocaust habe sich ausschließlich im westlichen Europa abgespielt und sei für die Ukraine ohne Bedeutung (vgl. Podol'skij 2008, 454).

In Hinblick auf die Literatur und die Kunst lässt sich feststellen, dass sich die ukrainischen Literaten, mit Ausnahme einiger weniger Stimmen, sehr distanziert zu dem Thema Holocaust in der Ukraine verhalten. Sie sehen sich zwar als wichtige Figuren im Prozess des ukrainischen *nation building*, gleichzeitig gehen sie recht unkritisch mit der ukrainischen Geschichte um. Beispielsweise versucht Oksana Zabužko in *Muzej pokinutich sekretiv* den antikommunistischen Widerstand in der Ukraine während des Zweiten Weltkriegs von den Nazi-Verbrechen abzurücken und als Erscheinungsform einer „normalen“ Nationalbewegung darzustellen. Damit erfüllen die Schriftsteller jene Erwartungen, die sich in den öffentlichen Diskursen widerspiegeln, und fügen sich in den Rahmen eines ideologisch determinierten und recht hermetischen Gedächtnisparadigmas ein. Die Einordnung der Organisation Ukrainischer Nationalisten (Організація Українських Націоналістів; OUN) und der Ukrainischen Aufständischen Armee (Українська Повстанська Армія; UPA) in die ukrainische Geschichte ist nach Auffassung des Historikers Frank Golczewski keineswegs nur ein historisches Problem, sondern trägt eine Bedeutung zum Verständnis der gegenwärtigen ukrainischen Nationalität bei (vgl. Golczewski 2010, 319). Die Schriftsteller unterstützen somit den national-ukrainischen Märtyrerkult, ohne sich damit kritisch auseinanderzusetzen oder die verfestigten Geschichtsversionen zu dekonstruieren. Ulrich Schmid bezeichnet die Rolle ukrainischer Schriftsteller nach der Unabhängigkeit der Ukraine als Fortschreiben der ukrainischen Selbstmythisierung, „die aus der Artikulation eines bestimmten historischen Narratives weitreichende Schlussfolgerungen für die politischen Handlungsalternativen in der Gegenwart ableitet.“ (Schmid 2012, 102)

Die Stimmen, die sich gegen dieses Vergessen erheben, kommen meistens von außen, aus der europäischen, amerikanischen und nicht zuletzt jüdischen Perspektive. Nach einer langen Marginalisierungsphase ist die Ukraine als Ort des Verbrechens an der jüdischen Bevölkerung

seit den 1990er Jahre in literarischen Werken amerikanischer sowie ost- und westeuropäischer Schriftsteller ins Zentrum gerückt worden. Man kann also eine Asymmetrie hinsichtlich des Raums und der Bedeutung, die der Holocaust in der eigenen (ukrainischen) und fremden Literatur gegenwärtig einnimmt, feststellen.

Hermetisierung der nationalen Erinnerung bei Rjabčuk

Ein umstrittenes Beispiel des literarischen Umgangs mit dem Thema Holocaust in der Ukraine liefert Mykola Rjabčuk,³ ein führender ukrainischer Essayist, Schriftsteller und Literaturkritiker der Gegenwart. In seiner Erzählung *Vos'mero jevrejiv u pošukach didusja* thematisiert Rjabčuk nicht nur die historischen Asymmetrien in der Erinnerung an den Holocaust, sondern auch den ukrainischen Antisemitismus und Fragen nach Schuld und Versöhnung. Diese Fragen stellt jedoch nicht der Erzähler selbst, sondern sie kommen von außen: Acht Nachkömmlinge eines galizischen Juden, die aus den USA, aus Israel und Frankreich zusammengekommen sind, versuchen die schwierigen geschichtlichen Themen (z. B. das Fehlen der öffentlichen Erinnerung und das Ausbleiben der Gedächtnisarbeit an dem Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung), aber auch aktuelle Probleme (wie das des Antisemitismus) in der Ukraine zu klären.

Der Ich-Erzähler, der in eine für ihn „ungewöhnliche Rolle eines Übersetzers für die noch ungewöhnlichere Touristengruppe“ (Rjabtschuk 2004, 169) schlüpft, versucht zuerst das Geschehen aus der Perspektive eines externen Beobachters zu betrachten. Er begleitet die acht Bürger aus Israel, Frankreich und den USA von Kiev nach Chernovitz auf der Spurensuche ihres Großvaters Schmueel Glasberg. Der Erzähler bescheinigt ihnen bereits im zweiten Absatz, dass die Ukraine für sie bloß ein Mythos sei, „das Land der Verheißung als auch das Land der Apokalypse“ (ebd.). Er stellt diesem Mythos sein eigenes Empfinden gegenüber, indem er die heutige Ukraine als ein „gottverlassenes Land“ (ebd.) ohne Zukunft begreift, das durch das Einwirken mehrerer Besatzungsregime „ausgeblutet“ ist. Auf diese Weise wird am Anfang der Erzählung ein Opfernarrativ einem anderen gegenübergestellt, die Konkurrenz der Opfer und die Konkurrenz der Erinnerungen werden zum roten Faden der Narration, ohne dass dieser Konflikt vom Erzähler aufgelöst wird. Die

3 In den Medien wurde das Buch *Zweiter Anlauf, das Acht Juden auf der Suche nach ihrem Großvater* enthält, ausführlich diskutiert, Rjabčuks Erzählung aber fast einstimmig negativ beurteilt.

Dichotomie von unserer (ukrainischen) und eurer (jüdischen) Geschichte bildet eine unüberwindbare Grenze, die keine gemeinsame Geschichte und Erinnerung zulässt.

Die Argumentation der Protagonisten basiert häufig auf der jeweils eigenen Interpretation historischer Ereignisse. Der Autor rekapituliert im Verlauf der Erzählung die signifikanten geschichtlichen Konflikte zwischen Juden und Ukrainern, betrachtet diese jedoch jenseits der Schuldfrage und der geschichtlichen Verantwortung der Ukrainer:

Vergeblich versuchte ich zu erklären, dass Bandera keine Pogrome angezettelt hat und noch weniger Petljura, den man eher als judophil denn als Antisemiten bezeichnen könnte. Ich erklärte, dass die Wertschätzung der Ukrainer für Chmelnitzky nicht auf Pogromen beruht. [...] Ich wollte klarmachen, dass es zwischen den Pogromen im Russischen Imperium Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts und zwischen dem ukrainischen Nationalismus überhaupt keine Beziehung gibt. (177)

Der Erzähler versucht insoweit zu relativieren, dass er die Juden und die Ukrainer nicht als „Subjekt, sondern bloß als Objekt der Geschichte“ (ebd.) begreift, „Gefangene in einer einzigen Zelle“ (ebd.) des gegenseitigen Verrates und Hasses. Dieser Hass ist für den Erzähler nicht ein nationales (ukrainisches oder jüdisches), sondern ein Fremdprodukt, von der führenden Machtelite angestachelt und begünstigt, ansonsten hätten sie „den größten Teil der Geschichte friedlich miteinander“ (ebd.) koexistiert. Die Pogrome waren nach seinem Geschichtsverständnis fast ausschließlich von Russen (oder von Polen) organisiert worden. Die Frage der individuellen Verantwortung wird somit ausgeblendet. Man versteckt sich hinter der Einstellung, man sei nur das Opfer der Regime gewesen. Diese Position ist keine Außenseiterperspektive, sondern spiegelt den ukrainischen gesellschaftlichen Diskurs zu Verbrechen im Zweiten Weltkrieg und zum Antisemitismus auf dem Territorium der Ukraine wider (siehe dazu Gilje/Troebst 2006, Gilje 2008; Golczewski 2010).

Gleichzeitig wirft der Erzähler dem westlichen Zuhörer vor, diese (seine) historische „Wahrheit“ nicht akzeptieren zu wollen. Seine lapidare Erklärung dafür: „Es ist bequemer, in einer Welt von Mythen für die Massen zu leben.“ (Rjabtschuk 2004, 177) Der Erzähler präsentiert nicht nur seine eigene Geschichtsversion, sondern stellt zugleich die fremde Erinnerung in Frage:

Ein alter Herr in Kalifornien, der als Kind den Aufstand im Warschauer Getto überlebt hatte, erzählte, dass er mit eigenen Augen gesehen hätte, wie ukrainische Soldaten aus der SS-Division „Galizien“ Juden erschossen hätten. *Ich wusste*, dass diese Division erst ein Jahr später aufgestellt worden war, für ihren, ersten, und wie sich herausstellte, auch letzten Einsatz in der Schlacht bei Brody; *ich wusste*, dass das eine Fronteinheit war, die an keinerlei Strafexpeditionen beteiligt war; *ich wusste*; dass es im Warschauer Getto überhaupt keine ukrainischen Truppenteile gegeben hatte. (177 f.)

Der Erinnerung der Überlebenden („ich habe es mit eigenen Augen gesehen“ [178]) stellt der Erzähler den angeblich wissenschaftlichen Diskurs gegenüber („ich hätte zum Beweis Dutzende von wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema nennen können“ [ebd.]), deren Wahrheitsgehalt er nicht anzweifelt. Dabei ist durch historische Quellen belegt, dass auch wenn die SS-Division „Galizien“ nicht im Warschauer Getto gewütet hat, sie durch ihre Grausamkeit gegenüber der jüdischen und polnischen Bevölkerung bekannt war, unter anderem bei den Massakern in Hutta-Pieniacka, Podkamien’ und Palikrowy. Auch ihr Einsatz in der Schlacht von Brody war keineswegs ihr erster und auch nicht der letzte, wie Rjabčuk behauptet: Im Oktober 1944 wurde die Division „Galizien“ nach der Zerschlagung bei Brody neu aufgestellt und war bis Februar 1945 in der Slowakei im Einsatz, um einen von slowakischen Partisanen initiierten Aufstand niederzuschlagen, der den Rückzug deutscher Truppen gefährdete (vgl. und siehe dazu Littmann 2003; Michaelis 2006; Müller 2007). Durch das mehrmalige Wiederholen: „Ich wusste, dass es ... so war“ steigert der Erzähler die Intensität seiner Argumentation und beansprucht das Monopol auf die historische Wahrheit für sich. Die fremde Erinnerung, die nicht mit seiner eigenen historischen Version übereinstimmt, wird somit als eine falsifizierte „entlarvt“ und abgelehnt.

Auch die Klärung der Frage nach der eigenen Verstrickung in die Verbrechen an den Juden im Zweiten Weltkrieg erweist sich im Laufe der Erzählung als sehr schwierig. Da der Holocaust aus dem nationalen Gedächtnis der ukrainischen Nation größtenteils ausgeklammert ist, wird diese Frage in den öffentlichen Diskursen kaum thematisiert. Der Erzähler bei Rjabčuk spiegelt genau diese Tendenzen wider, denn auf die Aufforderung des amerikanischen Juden Jeremy, „Sie müssten sich vor den Juden entschuldigen. Und alles Eigentum zurückgeben“ (Rjabtschuk 2004, 179), reagiert der Erzähler ablehnend und distanziert: „Ich schulde ihnen keine Spur vom Eigentum. Aber ich kann mich entschul-

digen, wenn sie darauf bestehen.“ (Ebd.) Nachdem Jeremy versucht, bei der Frage der Schuld und der Versöhnung, auf die staatliche Ebene zu rekurrieren, „Ihre Regierung müsste sich entschuldigen“ (ebd.), greift der Erzähler den historisch komplizierten Diskurs über die ukrainische Staatlichkeit⁴ auf und argumentiert, dass seine Regierung erst seit fünf Jahren existiere und den Juden nichts Schlechtes getan habe. Auch die Verantwortung für die Vergehen der Vorgänger der heutigen Regierung weist der Erzähler entschieden zurück: „Sie hatte keine Vorgänger. Vor dieser hatten wir fremde Regierungen. Ich habe nichts dagegen, dass sie sich entschuldigen – vor ihnen, wie auch vor uns.“ (Ebd.) Hierbei wird das geschichtliche Narrativ der „fremden Besatzungsmacht“ aktualisiert, das sehr stark in der These der kolonialen Unterdrückung der Ukraine verankert ist, die Rjabčuk (wie auch andere ukrainische Schriftsteller, etwa Zabužko) in seinen Texten vertritt. Die Frage der Schuld wird ausschließlich im Kontext der Einwirkung der imperialen Bestrebungen von Russland, Deutschland oder Polen betrachtet, was die eigene Auseinandersetzung mit den historischen Konflikten auf dem Territorium der Ukraine und unter der Beteiligung der ukrainischen Bevölkerung an den Verbrechen zwischen und während der Kriege außer Frage stellt.

In diesem Kontext spricht der Erzähler von den ukrainischen Opfern in den Zeiten der Wirren des 20. Jahrhunderts, was zweifellos seine Legitimität hat, nur existiert für ihn offensichtlich nur ein Opfernarrativ, das der eigenen Nation. Diese Argumentation entspricht weitgehend der ukrainischen Debatte über die Opfer der Besatzungsregime. Demnach werden die autochthonen Genozide (wie etwa Holodomor⁵ oder die sowjetische Besatzung) ins Zentrum der historischen und politischen Debatten gerückt und der Holocaust oder das Verbrechen an der polnischen

4 Der Diskurs über die ukrainische Staatlichkeit ist recht umstritten. Einerseits propagiert die ukrainische Politik und die Historiographie eine tausendjährige Geschichte des ukrainischen Staates, andererseits wird immer noch heftig darüber gestritten, ab welchem Zeitpunkt der unabhängige ukrainische Staat tatsächlich existierte. Zur Diskussion stehen die „Goldene Zeit“ des Kosakentums im 17. Jahrhundert, die erste ukrainische Volksrepublik, errichtet nach dem ersten Weltkrieg (1918–1921) oder die Unabhängigkeit der Ukraine im Zuge des Zerfalls der Sowjetunion 1991 (siehe dazu Boeckh/Völkl 2007).

5 Als „Holodomor“ bezeichnet man die Hungersjahre 1932/33 in Folge deren nach unterschiedlichen Angaben der Forschung zwischen drei und sechs Millionen Ukrainer ums Leben kamen. Diese Hungersnot wurde durch die sowjetische Regierung künstlich – durch Beschlagnahme und hohe Exportraten für Getreide und Lebensmittel – hervorgerufen. Die Hungersnot gehörte zu den „weißen Flecken“ der ukrainischen Geschichte, über die erst nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion öffentlich debattiert werden durfte. 2006 wurde der Holodomor vom ukrainischen Parlament als „Genozid am ukrainischen Volk“ anerkannt. In der Wissenschaft ist diese These nicht unumstritten.

Bevölkerung in Wolynien marginalisiert. Am Ende wird ein homogenes nationales Konzept der Geschichte angestrebt, das sich durch national gefärbte Mythen und einen Märtyrerkult auszeichnet und andere Opfergruppen ausblendet. So nennt der Erzähler den Holodomor nicht zufällig „den kleinen ukrainischen Holocaust“. Obwohl sich die ganze Erzählung um die jüdische Geschichte in der Ukraine dreht, wird der Begriff „Holocaust“ nur ein einziges Mal, und das im Rahmen der nationalen, ukrainischen und nicht jüdischen Tragödie erwähnt. Zwar ist es kein ausschließlich ukrainisches Phänomen, den Begriff „Holocaust“ auch im Rahmen anderer nationalen Tragödien zu verwenden, nichtdestotrotz werden dadurch, wie der Literaturwissenschaftler James Young treffend bemerkt, die Unterschiede zwischen den verschiedenen Kategorien von Opfern ignoriert und den Opfern die Möglichkeit genommen, diesen Ereignissen ihre jeweils eigene „Individualität“ zuzugestehen (vgl. Young 1992, 145). Wenn man jedoch annimmt, dass „Holocaust“ von Rjabčuk als eine Metapher gebraucht würde, um auf „das umfassende Kontinuum der Vernichtung“ (142) hinzuweisen, so verfehlt es in diesem Fall die Wirkung, dass das „eine im Lichte der anderen begriffen wird“ (ebd.). Es ist eher umgekehrt: das Eine (das Verbrechen an den Juden) wird für das Andere (den Holodomor) metaphorisch „geopfert“, um die Vorrangigkeit des eigenen Leids zu unterstreichen.

Der Erzähler stellt fest, dass die Juden, die noch in der Ukraine leben oder lebten, für die ukrainische Bevölkerung genauso unsichtbar sind, wie das Verbrechen an den Juden im Zweiten Weltkrieg: „Für die meisten Einwohner sind die Juden eine alte Geschichte, die sich vor dem Krieg, ja sogar noch vor der Revolution abgespielt hat.“ (Rjabtschuk 2004, 179) Die Erinnerung an das jüdische Leben und den Holocaust scheint aus dem kulturellen Gedächtnis fast vollständig ausradiert zu sein. Dieser Verfall und das Vergessen wird durch die Beschreibung der alten Synagoge symbolisch untermauert: „Ein Geruch von Verfall und Verwesung stand in der Luft, wie auf einem Geisterschiff, das im Begriff ist unter der Erde zu versinken.“ (181)

Am Ende der Erzählung versucht Rjabčuk, Juden und Ukrainer wieder zusammenzuführen. Das Kriterium für diese Gemeinsamkeit sieht der Erzähler in der gemeinsamen Sprache, dem Ukrainischen. Er beobachtet im Flugzeug eine jüdische Familie, die Ukrainisch mit galizischem Dialekt spricht, so wie man im Karpatenvorland, in der mythischen Wiege der ukrainischen Nation, spricht, und die für den Erzähler „genau so aussahen, wie die ukrainischen Bauern, die vor hundert Jahren aus diesem ebenso armen Galizien nach Kanada emigriert waren“ (184).

Erst in diesen Moment begreift er sie als „unsere Juden“ (ebd.), die im Begriff sind, für immer aus dem ukrainischen kulturellen Universum zu verschwinden. Diese Anerkennung ist jedoch selektiv, nur die vollständige Assimilierung durch die Sprache, das Aussehen und die Schicksalsgemeinschaft an das Eigene, Ukrainische, bewegen den Erzähler dazu, das Jüdische als einen gleichberechtigten Teil der ukrainischen Geschichte und Kultur zu begreifen.

Erinnerung als imaginativer Raum bei Foer

Ganz anders nähert sich Jonathan Safran Foer dem Thema Holocaust in der Ukraine. Sein Debütroman *Everything Is Illuminated* ist zum einen die Erinnerung an die Reise des Protagonisten Jonathan in die Ukraine, zum anderen ist es die Erinnerung an die verschwundenen jüdischen Orte und an das ausradierte jüdische Leben in Osteuropa. Foer ist zwei Generationen von seinen Vorfahren entfernt, die das osteuropäische Leben noch gekannt haben. Die realen Orte des farbigen, bunten Lebens und der grausamen Katastrophe seiner jüdischen Vorfahren sind für ihn nicht mehr nacherlebbar, weil sie für immer ausgelöscht wurden. So wird für den Autor die Erinnerung zu einem Akt der Imagination, der leidenschaftlichen Erfindung.

Der Roman wird auf drei Ebenen erzählt. Die erste Ebene beschreibt die Reise eines amerikanischen Juden in die Ukraine zwecks Familienforschung. Der junge Mann, der den Namen des Autors trägt, ist auf der Suche nach einer Frau namens Augustine, die seinen Großvater vor den Nazis gerettet hat. Jonathan wird in der Ukraine von einem Reisebüro namens „Heritage Tours“ begleitet, das sich auf solche Dienste spezialisiert hat und ein Rädchen einer großen Erinnerungs- und Bewältigungsmaschinerie ist. Das Reisebüro weist seinem Kunden einen Fahrer und einen Übersetzer zu. Dieser Übersetzer, der junge, amerikabegeisterte Ukrainer Alex, ist die heimliche Hauptfigur des Romans. Aus seiner Feder stammen zwei der drei Teile, aus denen dieses Buch besteht: die Briefe, die Alex seinem Freund nach dessen Rückkehr in die Vereinigten Staaten schreibt, sowie als Roman im Roman, die Geschichte der Suche nach der Lebensretterin Augustine. Die dritte Ebene des Buches, wiederum ein Roman im Roman, ist die Chronik des Shtetl Trachimbrod,⁶ die Jonathan in Amerika verfasst hat.

6 Trachimbrod, ein kleiner Ort in der Ukraine, existierte wirklich. Heute erinnert nur noch ein Gedenkstein an das Dorf, das am 18. März 1942 ausgelöscht wurde. Fünfzig Jahre nach dem Massaker wurde eine Inschrift enthüllt, die an die 1204 jüdische Dorfbewohner

Auf ihrer Reise werden die Protagonisten vor allem mit der Auslöschung der Erinnerung an den Holocaust in der Ukraine konfrontiert. Denn jeder Mensch, den sie auf ihrer Suche nach Trachimbrod treffen, behauptet, es gäbe das Dorf Trachimbrod nicht: „Es war, als wären wir im falschen Land oder im falschen Jahrhundert, oder als ob Trachimbrod verschwunden wäre und damit auch seine Erinnerung.“ (Foer 2003, 166) Nach stundenlanger Suche treffen Jonathan, Alex und dessen Großvater schließlich eine alte Frau, die in völliger Abgeschiedenheit wohnt und von Trachimbrod weiß: „Es war früher vier Kilometer von hier, aber alles was es von Trachimbrod noch gibt, ist in diesem Haus.“ (170) Ihr Haus ist randvoll mit Erinnerungen, abgefüllt in Tausenden von Schachteln, die das ganze Haus füllen. Hier finden die ungleichen Reisenden nicht nur die Erinnerungen an die Vergangenheit von Jonathans Großvater Safran, sondern auch die „Gespenster der Vergangenheit“ von Alex' Großvater. Augustine schenkt ihnen eine Schachtel mit der Aufschrift „Für den Fall“. Für welchen Fall? „Für den Fall, dass jemand kommt und sucht.“ So wird die Suche nach Jonathans Großvater zu einer persönlichen Angelegenheit für Alex und dessen Großvater. Denn sie begreifen allmählich, dass es auch ihre Geschichte ist, die der Ukrainer, von der in ihrem Leben bis zu diesem Zeitpunkt nicht viel gesprochen wurde. Der Großvater zieht aus der Schachtel ein Foto, das ihn als jungen Mann neben seinem jüdischen Freund Herschel zeigt, den er unter Todesangst an die Nazis verraten hat. Von diesem Zeitpunkt an ist es mehr die Geschichte der Familie Perchov, der Familie von Alex, als die der Familie Foer, denn deren Erinnerung ist durch das Fortleben und das Speichern im Gedächtnis gesichert. In der Ukraine war das anders: „Viele Menschen haben sich nach dem Krieg so hart angestrengt zu vergessen, dass sie sich nicht erinnern.“ (215) Auch Alex' Großvater wollte vergessen, um, wie er sagt, seinen Sohn zu schützen. Unter der Last der offenbarten Erinnerung bringt der Großvater sich um, was aber keine moralische Niederlage, sondern eine Erlösung ist. Er stirbt glücklich („Ich mache es nicht aus Schwäche, ich bin vollendet voller Glück, und es ist das, was ich machen muss“ [283]), weil er seinem Enkel Alex etwas sehr Aufrichtiges hinterlässt, die Wahrheit: „Ich sagte zu Sascha: Versuche so zu leben, dass du immer die Wahrheit sagen kannst.“ (282)

erinnert, die von deutschen Faschisten ermordet wurden. Die Schrift ist in acht Sprachen in den Stein gemeißelt: Russisch, Ukrainisch, Hebräisch, Polnisch, Jiddisch, Englisch und Deutsch.

Erinnerungskonzepte bei Rjabčuk und bei Foer

Die untersuchten Autoren präsentieren somit zwei Erinnerungskonzepte, die sich in vielen Punkten unterscheiden. Bei Rjabčuk ist die Erinnerung stark in das nationale Gedächtnisparadigma der Ukraine eingebunden. Die ukrainische Erinnerung steht den anderen (russischen, polnischen, jüdischen, deutschen) Erinnerungsnarrativen gegenüber, zudem ist die Erinnerungsarbeit für ihn ein Prozess des Aushandelns der historischen Wahrheit, die mit vielen Missverständnissen und Konflikten einhergeht. Wichtig ist vor allem, ein homogenes nationales Konzept der Geschichte zu schaffen, das die nationalen Mythen der ukrainischen Opfernation unterstützen soll. Dabei werden andere Opfergruppen als Konkurrenten in der großen Erinnerungs- und Bewältigungsmaschinerie begriffen, die das konforme Geschichtsbild ins Wanken bringen können und somit diskursiv „bekämpft“ werden. Nur stehen sich zwei ungleiche Partner gegenüber, denn, wie Rjabčuk selbst feststellt, die Erinnerung an das jüdische Leben und auch an die jüdische Tragödie ist im Begriff, die Ukraine für immer zu verlassen. Dem entgegenzuwirken wäre die wichtige Aufgabe der ukrainischen schreibenden Elite, stattdessen wird eher eine Hermetisierung der nationalen Erinnerungskonzepte vor Augen geführt, die sich nicht im Dialog, sondern in Konkurrenz und Kampf um die „Wahrheit“ befinden.

Bei Foer findet man hingegen eine Pluralität der Erinnerungen vor. Alle Versionen der Geschichte fließen in einander über, um sich gegenseitig Impulse zu geben, einander zu korrigieren, aber auch zu erweitern. Dem Schreiben als sichernden, aber auch erschaffenden Prozess, wird eine wichtige Rolle beigemessen: „Mit unserem Schreiben erinnern wir uns gegenteilig an Dinge. Wir machen zusammen eine Geschichte, nicht?“ (205) Foer stellt zwar auch Asymmetrien in dem Prozess der Erinnerung an das jüdische Leben und den Holocaust in der Ukraine fest,⁷ gleichzeitig zeigt er auf, dass sich auch die permanente schmerz erfüllte Erinnerung verändert: „Wer an einem Wasserfall lebt, wird ihn irgendwann nicht mehr hören“ (369), heißt es auf den letzten Seiten der Shtetl-Geschichte. „Die Klangfarbe der Trauer verblasst“ (370), um den verschollenen und wiedergefundenen, aber auch neu erschaffenen Erinnerungen, wie denen Foers, einen Platz einzuräumen.

7 Die Allgegenwärtigkeit der Erinnerung an den Holocaust in der jüdischen Erinnerungskultur steht der Auslöschung und Verdrängung dieser Erinnerung in der ukrainischen Kultur gegenüber.

Nach einer Reise in die Vergangenheit entsteht für Jonathan wie auch für Alex und seinen Großvater so etwas wie eine gemeinsame Erinnerungskiste, die für beide, Juden wie Ukrainer, gleich wichtig ist: „Ich weiß, wie bedeutend die Schachtel für dich und für uns beide war und wie ihr Inhalt nicht ersetzlich ist.“ (41) Durch das Begreifen der gemeinsamen Geschichte entsteht ein Erinnerungsnarrativ, in dem die Konkurrenz aufgelöst wird und die nationalen Erzählungen sich miteinander verweben, um zu einer gemeinsamen Erzählung zu verschmelzen:

Wir sprechen jetzt, Jonathan, zusammen und nicht getrennt. Wir sind zusammen und schreiben an derselben Geschichte, und ich bin sicher, dass du das auch spüren kannst. Weißt du, dass ich das Zigeunermädchen bin, und du bist Safran, und das ich Kolker bin, und du bist Brod, und das ich deine Großmutter bin, und du bist Großvater, und dass ich Alex bin, und du bist du, und dass ich du bin und du bist ich. (300)

Literaturverzeichnis

- Boeckh, Karin/Völkl, Ekkehard: Ukraine. Von der Roten zur Orangenen Revolution. Regensburg 2007.
- Foer, Jonathan Safran: Alles ist erleuchtet. Köln 2003.
- Golczewski, Frank: Deutsche und Ukrainer 1914–1939. Paderborn 2010.
- Jilge, Wilfried: Von der Perestrojka zur orangefarbenen Revolution: Geschichtspolitik und nationalstaatliche Symbolik in der Ukraine (1990/1991–2004). In: Last der Geschichte? Kollektive Identität und Geschichte in Ostmitteleuropa. Belarus', Polen, Litauen, Ukraine. Hg. von Zdzisław Krasnodębski/Stefan Garsztecki/Rüdiger Ritter. Hamburg 2008, S. 427–468.
- Jilge, Wilfried/Troebst, Stefan (Hrsg.): Gespaltene Geschichtskulturen? Zweiter Weltkrieg und kollektive Erinnerungskulturen in der Ukraine. Stuttgart 2006.
- Littmann, Sol: Pure Soldiers or Sinister Legion. The Ukrainian 14th Waffen-SS Division. Montreal 2003.
- Michaelis, Rolf: Ukrainer in der Waffen-SS. Die 14. Waffen-Grenadier-Division der SS (ukrainische Nr. 1). Dresden 2006.
- Müller, Rolf-Dieter: An der Seite der Wehrmacht. Hitlers ausländische Helfer beim ‚Kreuzzug gegen den Bolschewismus‘ 1941–1945. München 2007.
- Podol'skij, Anatolij: Der widerwillige Blick zurück. Der Holocaust in der ukrainischen Erinnerung. In: Osteuropa 8–10 (2008), S. 245–254.

Rjabtschuk, Mykola: Acht Juden auf der Suche nach ihrem Großvater. In: Zweiter Anlauf. Ukrainische Literatur heute. Hg. von Karin Walter/Alois Woldan. Passau 2004, S. 169–184.

Schmid, Ulrich: Zwischen Imperium und Postkolonialismus. In: Berliner Debatte 23/2 (2012), S. 99–103.

Young, James E.: Beschreiben des Holocaust: Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt/M. 1992.

Zur Autorin

Maria Smyshliaeva hat Philologie, Kulturwissenschaften und Wirtschaftswissenschaften in Simferopol' (Ukraine) und in Frankfurt (Oder) studiert und wurde mit einer Arbeit über Unternehmer im Literatur- und Mediendiskurs in Russland promoviert. Zurzeit ist sie in Berlin im Schuldienst tätig.

PERFORMANZ UND THEATER

— Katarzyna Adamczak —

„Was ist hier [...] mit den Juden passiert? Was habt ihr [...] getan?“

Über den Versuch der Vergangenheitsbewältigung im gegenwärtigen polnischen Drama

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit den neuesten polnischen Dramen, die von nach dem Zweiten Weltkrieg geborenen AutorInnen verfasst wurden und die Shoah thematisieren, auseinander. Es wird danach gefragt, wie die hier analysierten Theaterstücke das Thema der Judenvernichtung in Polen aufgreifen, mit welchen Mitteln sie es beschreiben und künstlerisch umsetzen, um so eine „Gegen-Geschichte“ (Foucault 1999; Kwaśniewska/Niziołek 2012) zu kreieren. Als Beispiele dienen hierbei drei der insgesamt vier Texte, die 2009 in *Notatnik Teatralny*, einer Theaterzeitschrift aus Wrocław, erstmals publiziert wurden: *Fastryga* (*Die Heftnaht*) von Zyta Rudzka, *Żyd* (*Der Jude*) von Artur Pałyga und *Burmistrz* (*Der Bürgermeister*) von Małgorzata Sikorska-Miszczuk.¹ *Die Heftnaht* entstand im Rahmen eines Wettbewerbes, der von der Redaktion *Notatnik Teatralny* und *Teatr Polski* in Wrocław für ein Theaterstück ausgeschrieben wurde, das auf die Ereignisse vom März 1968 zurückgreifen sollte.² Die Veranstalter wollten damit einerseits das im Theaterdiskurs bis dahin aus verschiedenen Gründen selten behandelte Thema des polnischen Antisemitismus aufgreifen. Andererseits war es ihnen wichtig in Erfahrung zu bringen, welche Konnotationen der März 1968 bei polnischen DramenautorInnen auslöste (Rudnicki 2009, 111).

1 Auf das vierte Stück, *Czystka* (*Säuberungsaktion*) von Jarosław Kamiński, kann aus Platzgründen nicht eingegangen werden.

2 Mit dem Begriff März-Unruhen 1968 bzw. März 1968 wird eine politische Krise in Polen bezeichnet, die mit Studenten-Demonstrationen begann. Infolge der antisemitischen, antizionistischen und gegen die Intelligenzia gerichteten Kampagne wurden zwischen 1968 und 1971 ca. 13.000 Juden mit Schikanen und Einschüchterungen zur Emigration ohne Aussicht auf Rückkehr gezwungen (vgl. Cała 2012, 493–496; Keff 2013, 206 f.).

Den Veranstaltern ging es somit nicht um die Rezeption der Shoah. Die enge Verknüpfung der Shoah und der März-Unruhen von 1968 in diesen Dramen zeigt jedoch – dies sei hier vorweggenommen –, dass sie durch die jüngste Generation der DramatikerInnen im Prozess der Anamnese zwar nicht gleichgesetzt, aber zusammen gedacht werden. Die beiden anderen Stücke, *Der Jude* und *Der Bürgermeister*, entstanden nicht im Rahmen dieses Wettbewerbes, „stimmen jedoch mit den Intentionen der Veranstalter überein“ (ebd.). Die hier besprochenen Dramen ergänzen sich gegenseitig und bieten eine eigene chronologisch-kausale Darstellung der auf die polnisch-jüdischen Verhältnisse bezogenen Vergangenheit und Gegenwart. Dies ermöglicht die Stücke als einen zusammenhängenden Text zu lesen, aus dem sich Rückschlüsse auf das kulturelle Gedächtnis im heutigen Polen ziehen lassen.

Berücksichtigt man die in diesen Dramen angesprochenen Probleme, so scheint die polnisch-jüdische Vergangenheit nach dem Zweiten Weltkrieg von zwei besonderen Ereignissen geprägt gewesen zu sein. Erstens sind die Märzunruhen von 1968 zu nennen, welche die letzte große Auswanderungswelle polnischer Juden zur Folge hatten. Zweitens ist die Veröffentlichung des Buches *Sąsiedzi (Nachbarn)* des Soziologen Jan Tomasz Gross in diesem Zusammenhang bedeutsam.³ Die Publikation von Gross trug maßgeblich dazu bei, dass der Konflikt eine neue Dimension im Rahmen der allgemeinen Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und besonders die Judenvernichtung in Polen erreichte. Es ist insbesondere die – bis ins späte 20. Jahrhundert hinein innerhalb der Shoah-Debatte – nur marginal berücksichtigte Gattung Drama (vgl. Niziołek 2013, 84), welche die polnische Nation nicht mehr allein in der Kategorie der Opfer- und Heldengemeinschaft betrachtet, sondern vielmehr ihre kollektive Täterschaft in den Vordergrund stellt. Die einseitige Darstellung als Opfer- und Heldengemeinschaft ist zum einen den

3 Gross arbeitet in seinem Buch das Massaker von Jedwabne auf, wo 1941 je nach Quellenangabe zwischen 300 und 1.600 Juden durch ihre polnische Nachbarn ermordet wurden – ein Ereignis, das mittlerweile stellvertretend für den polnischen Beitrag zur Judenvernichtung steht. Der Autor stützte sich in seinen Untersuchungen vornehmlich auf Aussagen von Szmul Watersztajn, der das Massaker von Jedwabne überlebte und über ca. 1.500 ermordete Juden berichtete (vgl. Krupa 2013, 419). Infolge der durch die Publikation von Gross entflammten Diskussion wurde das Institut für Nationales Gedenken (IPN) mit den Nachforschungen des Massakers beauftragt. Das Institut senkte die Opferzahl auf „nicht weniger als 340 polnischer Bürger jüdischer Nationalität“, von denen „40 Personen auf unbekannte Art und Weise ermordet wurden, und eine Gruppe von mindestens 300 Personen beider Geschlechter im unterschiedlichen Alter, nach dem Sperren in der erwähnten Scheune, lebendig verbrannt wurde“ (zit. nach Krupa 2013, 453). (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, K. A.)

Umständen geschuldet, unter denen die nach dem Zweiten Weltkrieg geborenen Generationen aufwuchsen. Verantwortlich für den Zustand der allgemeinen Ahnungslosigkeit war mithin die „Polonisierung“ der Shoah – ein Verleumdungsverfahren, das sich u. a. darin äußerte, dass man über Millionen polnischer Opfer sprach, den Tod der jüdischen Bevölkerung jedoch weitgehend verschwieg (vgl. Keff 2013, 205; Breysach 2005, 201). Hiermit geht die Opfer- und Erinnerungskonkurrenz eng einher. Zum anderen ist die Tatsache zu berücksichtigen, dass in der polnischen Literatur bis 1989 vergleichsweise wenig Texte existierten, die das Verhältnis der polnischen Gesellschaft zur Judenvernichtung während des Zweiten Weltkrieges darstellten (siehe Krawczyńska/Wołowiec 2000; Buryła 2012, 480–486). Für die fehlende Perspektive sei, so die Soziologin Hanna Świda-Ziemia, der Kriegsalltag mit der an den Tag gelegten Gleichgültigkeit verantwortlich (vgl. Świda-Ziemia 1998; Niziołek 2013, 62), die sich in der Zeit der Volksrepublik mit wenigen Ausnahmen fortsetzte. Spätestens „das Jedwabne-Fieber“, welches „den polnischen Diskurs zwischen 2000 und 2003 zehrte“ (Krupa 2013, 410), setzte der parteiischen und verleugnenden Geschichtsschreibung ein abruptes Ende. Zugleich änderte sie den Zustand des Desinteresses und der behaupteten weitgehenden Ahnungslosigkeit zu dieser Thematik, was sich in neu entstandenen Dramen widerspiegelt.

Theater als Ort der Erinnerung

Der polnische Theaterwissenschaftler Grzegorz Niziołek stellt fest, dass das polnische Theater der Gegenwart nach Jahren des Schweigens, der ideologischen Manipulation, der gesellschaftlichen Verdrängung und politischen Verleugnung versucht, an die Empathie der LeserInnen anzuknüpfen (Niziołek 2013, 72). Jeder Versuch über den Holocaust zu sprechen, muss jedoch, so Niziołek, eine Verwüstung mit bedenken, die vornehmlich den Konsequenzen der Ereignisse von 1968 geschuldet ist. Deswegen liegt die Aufgabe der polnischen Kunst nicht nur in einer Rückgewinnung der Erinnerung an die vergessene bzw. verdrängte Geschichte. Vielmehr geht es darum, der zweiten und der dritten Generation den Status von sekundären Zeugen bzw. von Zeugen der Generation *postmemory* zu verleihen (ebd.). Hierzu spielt das gegenwärtige Theater eine wegweisende Rolle, denn es bezieht sich zwar auf „die eigene Tradition der Vergangenheitsdarstellung als die Grundlage der nationalen Identität“, ist jedoch kein Ort mehr, an dem eine Diskussion mit den „Geistern der Vergangenheit“ stattfindet (Borowski 2012, 67). Mateusz Borowski betont zurecht, dass eine Funktion in der romantischen Kon-

zeption des Theaters als „Bundeslade zwischen den alten und den neuen Zeiten“, welche noch bis vor kurzen die polnischen Theaterbühnen dominierte, darin bestand, die kollektive Identität aufzubauen und zu stützen. Solch ein Theater versucht eine Kontinuität zwischen einer Gemeinschaft und ihrer Vergangenheit zu schaffen. Das polnische Theater der letzten 15 Jahre lehnt jedoch laut Borowski diese Möglichkeit ab: Es fungiert nicht mehr als Vermittler der historischen Vergangenheit. Seine Aufgabe besteht vielmehr darin, den Zuschauern einen Unterschied zwischen der Geschichte und der Erinnerung bzw. dem Gedächtnis vor Augen zu halten. Das zeitgenössische Theater möchte somit beweisen, dass eine in der Opposition zur Geschichte stehende Erinnerung auch ein kollektives und kulturstiftendes Phänomen ist (ebd.). Es handelt sich mithin um ein Phänomen, das die Bedürfnisse des Moments berücksichtigt, aber auch aus der Erfahrung des sie aufzeichnenden und interpretierenden Subjekts erfasst und vermittelt wird. Das verwirrte Subjekt konstruiert die Geschichte aus der fragmentarisch übermittelten Vergangenheit und versucht sie so zu rekonstruieren, dass die Brüche und Diskontinuitäten der glorreichen Narrative betont werden. Insofern ist die neu erzählte Geschichte eine „Gegen-Geschichte.“ Der neue Diskurs hat zum Ziel „nicht mehr den makellosen und lückenlosen Ruhm des Souveräns [zu] erzählen“, sondern „das Unglück der Vorfahren, die Verbannungen und Verknechtungen zu formulieren.“ (Foucault 1999, 83) Hierbei stellt sich die Frage, was dies aus der polnischen Perspektive betrachtet bedeutet. „Die polnische Kunst“, konstatieren Monika Kwaśniewska und Grzegorz Niziołek, „hat sich seit der Zeit der Romantik darin geübt, den Niedergang von Polen und dessen Ausbeutung durch die Nachbarstaaten zu thematisieren.“ (Kwaśniewska/Niziołek 2012, 10) Die AutorInnen betonen, dass die Opfersprache lange durch eine siegreiche Narrative über die unschuldige polnische Gemeinschaft beherrscht war. Erst die historischen Argumente, welche Eingang in die öffentliche Debatte im frühen 21. Jahrhundert fanden, erzwangen eine schwerwiegende Veränderung. Die Jedwabne-Debatte hat gezeigt, dass Polen über sich selbst nicht nur in der Kategorie der Opfer, sondern auch in der Kategorie der Zuschauer oder sogar der Täter denken müssen (10 f.). Wie Niziołek feststellt, lässt die Gegen-Geschichte im polnischen Kontext und insbesondere im polnischen Drama das in dem offiziellen Diskurs Benachteiligte zur Sprache kommen und sich gegen das Vergessen/Verschweigen der unheldenhaften Taten und gegen den *romantischen Mythos* der unschuldigen polnischen Gemeinschaft einsetzen. Die Gegen-Geschichte geht jedoch zugleich mit einer anderen

Gewohnheit von Polen einher, nämlich mit dem „Ergötzen an eigenen Sünden“ (Niziołek 2013, 550).

„Zerstreute Narration“

Der Literaturwissenschaftler Przemysław Czapliński stellt in seiner 2009 erschienen Monographie *Polska do wymiany (Polen zum Austausch)* bezüglich der konventionellen, auf Pathos aufbauenden Erzählformen, welche für die Literatur zum Zweiten Weltkrieg bis 1989 charakteristisch waren, fest, dass der Märtyrerwortschatz aus der sogenannten „großen Narration“ bzw. „großen Erzählung“, schon längst schematisiert wurde. Das Zurückgewinnen der in ihm steckenden Bedeutungen sei daher durch die Störung des Automatismus möglich, der die gängigen, in der Kultur tradierten Assoziierungen hervorruft (Czapliński 2009, 86). Die Störung des Automatismus erfolge, laut Czapliński, auf dreifache Weise. Erstens werden mehrere Perspektiven und Ästhetiken angewendet, zweitens wird die *Geschichte in Bewegung* gesetzt und drittens wird gegen das Dekor-Prinzip verstoßen. Hierbei sei es wichtig, dem Recycling-Prinzip zu folgen, das heißt, die vorhandenen Elemente der großen Narration neu zu kontextualisieren (91). Dies seien die Hauptaufgabe und das Merkmal der neuen „zerstreuten Narration“ der Literatur nach 1989 (ebd.).

Das von Czapliński beschriebene neue Schreibverfahren findet man in den Dramen wieder. In *Bürgermeister* und *Jude* steht der Zweite Weltkrieg zu Beginn im Hintergrund, und erst das Auftauchen eines Fremden (des Bürgermeisters von New York und eines Juden) rückt die längst vergessene Vergangenheit in den Vordergrund. In *Bürgermeister* von Sikorska-Miszczuk, dessen Handlung sich etwa 70 Jahre nach dem Massaker von Jedwabne abspielt, schockieren sowohl die neu entdeckten Fakten über das Handeln der damaligen Einwohner der Stadt (die im Stück an Jedwabne erinnert), als auch die Reaktion der heutigen Einwohner auf die Wahrheit „Na chuj nam taka Prawda“⁴ (Sikorska-Miszczuk 2009, 314) sowie die anschließende symbolische Selbstjustiz des Bürgermeisters – des einzigen Gerechten. Die Einwohner verschweigen die Geschichte ihrer Stadt, in der nur noch ein verwüsteter Friedhof an die Anwesenheit der jüdischen Bevölkerung erinnert. Auf die Frage der aus den Vereinigten Staaten eingereisten Miss Tribeca, wem der Friedhof gehöre, antwortet einer der Einwohner:

4 „Zum Teufel mit dieser Wahrheit.“

A takich, co tu byli i ich nie ma. Wzięli walizki i poszli. Zostawili nam swoich zmarłych. [...]

MISS

A dokąd poszli?

MIESZKANIEC

A różnie. Jednych Niemiec zabił, a reszta rozjechała się po świecie. Żyją szczęśliwie, w Ameryce najbardziej. [...]

BURMISTRZ NYC

A to ja wiem, o kim mowa. Wy mówicie o Dżus!

MIESZKANIEC

Może i Dżus. Niech tak będzie, jak pan mówi. Może tak się teraz nazywają. Jak zwał, tak zwał.⁵ (Sikorska-Miszczuk 2009, 301)

Im weiteren Dialogverlauf übernehmen die polnischen Einwohner gerne den Anglizismus „Jews“ (Dżus), was darauf hindeuten kann, dass sie die polnische Entsprechung „Żyd“ aus ihrem Wortschatz ausgeschlossen haben, genauso wie die mit Juden verbundenen Geschichten, die sie sich nicht anhören wollen (303). Die Polen im Drama bestätigen in ihren Aussagen die Geltung der bis 1989 praktizierten Geschichtsschreibung, wonach Deutsche allein Schuld an allem tragen. Deswegen ist „der büßende Deutsche“ („Niemiec na pokucie“) aus Sicht der Polen im Drama derjenige, an den sich die unangenehmen Geschichten richten sollen, denn: „Światu nie wolno zapomnieć, jak zabija Niemiec.“⁶ Nach der offiziellen Bekanntgabe der Wahrheit wünschen sich die Einwohner immer noch keinen Kontakt mit den Geistern der in ihrer Stadt ermordeten Juden:

Oni nie są nasi,

To są obce szkielety

Inaczej grzechocą [...]

To są obce kościotrupy

Ich kości są zupełnie inne od naszych kości

Ich czaszki są zupełnie inne od naszych czaszek [...]⁷ (317)

5 „Jenen, die hier mal waren, und nicht mehr da sind. Sie nahmen die Koffer mit und gingen weg. Uns ließen sie ihre Verstorbenen. // MISS: Wo gingen sie denn hin? // EINWOHNER: Unterschiedlich. Einige wurden von Deutschen umgebracht, und der Rest ging in die Welt. Sie leben glücklich, meistens in Amerika. [...] // BÜRGERMEISTER VON NYC: Ich weiß, von wem die Rede ist. Ihr redet von Jews! // EINWOHNER: Vielleicht Jews. Sie haben wohl Recht. Vielleicht heißen sie jetzt so. Wie auch immer.“

6 „Die Welt darf nicht vergessen, wie ein Deutscher tötet.“

7 „Sie gehören nicht uns, / Das sind fremde Skelette / Sie klappern anders [...] / Das sind

Statt sich also für eine Versöhnung einzusetzen, pflegen sie immer noch den althergebrachten Diskurs, der sich durch das Misstrauen gegenüber dem Fremdem und die Betonung der Unterschiede auszeichnet.

Anders als in *Bürgermeister* stellen sich die Figuren in Pałygas Drama *Der Jude* der Wahrheit. Die Handlung des Stückes spielt in der Gegenwart in einer, vor massiven finanziellen Problemen stehenden, Schule, der unerwartet eine Unterstützung angeboten wird. Hierbei treten jedoch zwei Probleme auf: Erstens, der Geldgeber ist ein Jude aus Israel und zweitens, das Geld spendet er nur unter der Bedingung, dass die Schule nach seinem Vater, Mosze Wassersztajn, benannt wird. Der Vater lebte bis in die 1960er Jahre in der kleinen Stadt und wurde nach der Auswanderung nach Israel ein berühmter Dichter, der immer wieder über seine alte Heimat schrieb. Die LehrerInnen betonen anfangs einstimmig, dass sie keine Antisemiten seien. Nach dem Geständnis zeigt sich aber, wie schwer sie sich mit der jüngeren polnisch-jüdischen Geschichte tun und wie tief der Antisemitismus – hier in der geistig-kulturellen Elite der polnischen Gesellschaft (vgl. Pałyga 2009, 205) – verwurzelt ist. In dem Drama beginnt dies bereits damit, dass der Schulleiter sich nicht traut, das Wort „Jude“ laut auszusprechen. Er sucht vergeblich nach einem politisch korrekten Begriff für den Gast aus Israel, um nach zwei Versuchen: „Person judaistischer Herkunft“ („osoba judaistycznego pochodzenia“) und „Judäer“ („Judejczyk“) feststellen zu müssen, dass das lange aus seinem Wortschatz verbannte Wort „Jude“ („Żyd“) – das im Polnischen immer noch eine pejorative Bedeutung besitzt (vgl. Keff 2013, 208) – die korrekte Bezeichnung ist (Pałyga 2009, 201). Pałygas Text operiert mit Elementen des absurden Theaters. Der schwarze Humor, die Ironie und die Grotteske bilden eine Ästhetik der Anhäufung, die auch virulent ist, wenn die Frage des Sportlehrers: „Co tu się, do kurwy nędzy, działo z tymi Żydami?! Co wyście, kurwa, zrobili?!“⁸ (231) die düsteren Geständnisse der versammelten Lehrer nach sich zieht. Sie offenbaren ein breites Spektrum des Fehlverhaltens von Polen gegenüber Juden und das facettenreiche Gesicht polnischer Verbrechen. So gesteht der Schulleiter die Teilnahme an der Plünderung jüdischer Gräber, die Polnischlehrerin gibt zu, in ihrer Kindheit ein jüdisches Mädchen misshandelt zu haben, der Priester wird zum Sündenbock für das Versagen der katholischen Kirche gemacht und der Sportlehrer verkörpert einen Polen, der an eine

fremde Gerippe / Ihre Knochen / sind ganz anders als unsere / Ihre Schädel sind ganz anders als unsere [...].“

8 „Was ist hier, verdammt, mit den Juden passiert? Was habt ihr, verdammt, getan?“

jüdische Weltverschwörung glaubt. Als *pars pro toto* der Generation der Nachgeborenen steht die Englischlehrerin, der u. a. die Nutznießerrolle vor Augen gehalten wird; sie ist „spadkobierczynią tej krzywdy, jaka tu się stała naszym współobywatelom“⁹ (236).

In *Heftnaht* von Zyta Rudzka wird die Shoah durch die zeitliche, räumliche, sprachliche sowie figurale Parallelität erzählt, indem die Ereignisse von 1968, die eigentlich das Hauptthema des Stückes bilden sollen, mit Bildern dargestellt werden, welche die Literatur vor 1989 für die literarische Vermittlung der Shoah konstituiert hat; hier das Einnähen wertvoller Gegenstände in Kleidungsstücke, der Topos des „jüdischen Goldes“, die Figur des polnischen Erpressers/Denunzianten („szmalcownik“), der Waggon (diesmal mit Gardinen), die leer werdende Wohnung und – nach der (E)migration der jüdischen Bevölkerung – deren anschließende Übernahme durch die polnischen Nachbarn. Rudzkas Verkupplungsverfahren mag zwar überzeichnet erscheinen, schöpft jedoch aus jenen Mustern, welche die Literatur des Sozialrealismus bereits kannte (vgl. Buryła 2012, 471–477).

Das Ernüchternde und Neue an diesen Dramen – so scheint es jedenfalls – ist die Tatsache, dass das *Böse* nicht von Fremden ausging (weder jetzt noch vor über 70 Jahren), sondern von Einheimischen. Somit schreiben sich diese drei Dramen in eine Narration ein, die nicht mit dem Zweiten Weltkrieg endet und die Shoah für ein einmaliges und abgeschlossenes Ereignis hält. Sie gehen einen Schritt weiter. Anstatt die Vernichtung der Juden als einen räumlich und zeitlich bestimmten Höhepunkt des Antisemitismus mit klar definierten Tätern – das nationalsozialistische Regime – zu betrachten, weisen sie auf dessen kontinuierlichen mentalen Aspekt hin. Meine These geht nun dahin, dass die drei Dramen zu verstehen geben, dass bestimmte Verhaltensmuster und Wörter nicht nur der Shoah vorbehalten sind. Denn ihr Transfer in die Nachkriegszeit, ja bis in die heutige Gegenwart, betont das Fortdauern kaum vorhandener Ausweichmöglichkeiten typischer Ausdrücke und Konnotationen für die Beschreibung der Shoah und der polnisch-jüdischen Verhältnisse in einer Gesellschaft, in der nur eine Minderheit nach einem Dialog sucht (vgl. Krysiak 2009, 190). Die Strategie der Wiederholbarkeit, welche durch die Perspektivierung und Verbalisierung am stärksten betont wird, verlegt den Akzent von der Urkatastrophe der Shoah auf die sie nach 1945 zu vermitteln versuchenden neuen Katastrophen, um so indirekt und direkt an die Shoah anknüpfen zu können. Als vermittelnd-

9 „Erbin des Leides, das hier unseren Mitbürgern angetan wurde.“

de Katastrophen gelten in den Dramen der AutorInnen der zweiten und dritten Nachkriegsgeneration die Konsequenzen der März-Unruhen von 1968 sowie der immer noch präsente Antisemitismus, den Bożena Keff als eine „nicht abgeschlossene Geschichte“ bezeichnet (Keff 2013). Doch was bezieht sich auf was?

Alvin Rosenfeld stellt kategorisch fest, es gäbe keine Metapher für Auschwitz, genauso wie Auschwitz keine Metapher für etwas anders sei (Rosenfeld 1980, 27). Nach den Arbeiten von Hayden White (White 1999; 2013), in denen der amerikanische Literaturwissenschaftler und Historiker die Anwesenheit und Rolle der literarischen Tropen in autobiographischen Texten der Holocaust-Überlebenden und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen von Historikern besprach, mag Rosenfelds These heute überholt erscheinen. Der gewagte Schritt, die aus der Perspektive des heutigen Lesers *jüngeren* Katastrophen an die Shoah anzuknüpfen, lässt sich mit dem Prozess der Anamnese verdeutlichen, auf den das Konzept des kulturellen Gedächtnisses sich gegenwärtig besonders konzentriert (Hartman 2012, 64). Ihr Hauptmerkmal sei es, so Geoffrey Hartman, „die Ereignisse, die in ihrem unterdrückten oder kaum dokumentierten Charakter übergangen wurden, nun möglichst integral in das kollektive Bewusstsein“ zu übertragen (ebd.).¹⁰ Die Abkürzung, über die Shoah, den März 1968 und den Antisemitismus zu sprechen, ohne sie namentlich zu nennen bzw. sie als „*mémoire involontaire*“¹¹ zu behandeln, ist ein Zeichen einer diskontinuierlichen Aneignung der Ereignisse, welche in dem „Blitzen der Bilder“ und in den „unterbrochenen Refrains“ (Hirsch 2008, 109) geradezu wortwörtlich weitergegeben werden. Indem in den erwähnten Dramen mit Auswegmöglichkeiten und Indirektheiten gearbeitet wird, mit denen die nach dem Krieg geborenen Generationen in Annäherung an die bis dahin verschwiegene Vergangenheit konfrontiert wurden, wird die Desorientierung dieser Generationen verdeutlicht. Einerseits wollen sie sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen, verstehen ihre Tätigkeit aufklärerisch und kämpfen gegen Klischees,¹² andererseits sind ihre Texte in überlieferten Stereotypen verfangen. Die Dramen kann man daher als Dokumente betrachten, in die Motive und Muster einfließen, durch welche die Nachkriegsgenerationen mit einer

10 Über den Prozess der Anamnese in der polnischen Literatur und Kunst nach 1989 vgl. Marszałek 2010, 161–179.

11 Zum *mémoire involontaire* vgl. Erdmann 2001, 367 f.

12 Vgl. hierzu die Interviews, die mit den AutorInnen der Dramen durchgeführt wurden (Krysiak 2009, Piejko 2009, Sadocha 2009).

sehr speziell konstruierten Geschichte konfrontiert wurden. Ähnlich lässt sich die Verknüpfung der Katastrophen interpretieren: Sie deutet wohl auf das geradezu kompulsive Bedürfnis der Erklärung von Geschichte und der heutigen politisch-gesellschaftlichen Zustände hin. Die Betrachtung der Ereignisse von 1968 aus der semantisch unmittelbaren Nähe der Shoah kann jedoch angesichts des Problems der Täterschaft auf Widerstand stoßen. Denn es handelt sich um zwei unterschiedliche Tätergruppen: Die Nazis vor 1945 und Polen bei der antisemitischen Kampagne vom März 1968. Doch indem beide Verbrechen zusammen gedacht werden, indem sie retrospektiv und so zu sagen „von hinten“ die Kriegs- und Nachkriegsereignisse aufzeigen, betonen sie auch die Täterschaft von Teilen der polnischen Bevölkerung, wenn auch nicht im Sinne der von den Nazis rasenideologisch begründeten Shoah. Sie führen gleichzeitig einen neuen und in der polnischen Literatur eher seltenen Täterdiskurs ein, der einen Bogen über das weit verbreitete Bild des unschuldigen Kollektivs und der schuldigen Einzeltäter schlägt, welches sowohl für die Auseinandersetzung mit der Shoah als auch mit der Zeit der Volksrepublik für die polnische Narrative charakteristisch ist (vgl. Czapliński 2009, 83 u. 123). Mit anderen Worten: Indem sie stets diese negative Erinnerung hervorheben, unternehmen die hier besprochenen Dramen einen geradezu revisionistischen Versuch der Geschichtsschreibung. Die Shoah scheint hierbei ein wichtiger Orientierungspunkt zu sein:

Man kann eine Feststellung wagen, dass jedes weitere Anzeichen des Antisemitismus und der Rassendiskriminierung nach dem Holocaust durch das Prisma dieser Katastrophe, die bedeutsam die Art des Denkens, der Interpretation, der Benennung und der Wertung beeinflusst, beschrieben ist und beschrieben werden muss. (Artwińska 2015, 188)

Empathie – aber für wen?

Das gegenwärtige polnische Drama „interiorisiert“, ähnlich wie die Prosa der letzten 20 Jahre, die jüdische Erinnerung (Duniec/Krakowska 2012, 35; Krupa 2013, 193), bereichert somit das kulturelle Gedächtnis und gedenkt der jüdischen Opfer nicht nur der nationalsozialistischen, sondern auch jener der polnischen Verfolgung. Die zwingende und einseitige Betonung der polnischen *Teilhabe* an der Judenvernichtung während des Zweiten Weltkrieges und die Märzunruhen von 1968 offenbart jedoch einen Nebeneffekt, den Marianne Hirsch in der Frage formuliert: „How can we best carry their stories forward [...] without unduly calling atten-

tion to ourselves [...]?“ (Hirsch 2008, 104) und der im Zitat aus Pałygas *Jude* erklingt, in dem die leidende polnische „wir“-Gemeinschaft sich vor die Erinnerung an die Juden drückt:

Nie wiemy, czy [Żydzi; K. A.] piją kawę, czy jedzą bigos, czy biegają w sztafecie, czy chodzą w dresach czy w czym. Nie wiemy, jak się z nimi witać, co mówić, czego nie mówić, gdzie patrzeć, co robić, co można, czego nie można. Jedyne, co wiemy, to to, że mają brody i pejsy.¹³ (Pałyga 2009, 215)

Solch eine selbstbemitleidende Haltung kommentieren treffend Krystyna Duniec und Joanna Krakowska, wenn sie feststellen, dass „płacz żałobników jest zawsze płaczem nad samym sobą.“¹⁴ (Duniec/Krakowska 2012, 35) Solange dieser Grundton den Diskurs in der polnischen Gesellschaft weiterhin maßgeblich bestimmt, kann man nicht über eine gegenüber den Opfern angemessene Vergangenheitsbewältigung sprechen.

Literaturverzeichnis

- Artwińska, Anna: Odrodziły się traumy z czasów Zagłady. Marzec 1968 jako narracja postkatastroficzna. In: Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka, 25 (45), Po Zagładzie. Narracje postkatastroficzne. Hg. von Anna Artwińska et al. Poznań 2015, S. 187–208.
- Borowski, Mateusz: Nakazana przeszłość. Pamięć a historia w polskim teatrze współczesnym. In: Zła pamięć. Przeciwi-historia w polskim teatrze i dramacie. Hg. von Monika Kwaśniewska/Grzegorz Niziołek. Wrocław 2012, S. 65–74.
- Breysach, Barbara: Schauplatz und Gedächtnisraum Polen. Die Vernichtung der Juden in der deutschen und polnischen Literatur. Göttingen 2005.
- Buryła, Sławomir: Zagłada Żydów w prozie socrealistycznej. In: Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968). Hg. von Sławomir Buryła/Dorota Krawczyńska/Jacek Leociak. Warszawa 2012, S. 465–486.

13 „Wir wissen nicht, ob sie [Juden; K. A.] Kaffee trinken, ob sie Bigos essen, ob sie an einem Staffellauf teilnehmen, ob sie einen Trainingsanzug anhaben oder etwas anders. Wir wissen nicht, wie wir sie begrüßen sollen, was wir sagen, und was wir nicht sagen dürfen, wo wir gucken sollen, was wir machen sollen, was wir machen dürfen und was wir nicht machen dürfen. Das Einzige, was wir wissen, ist das, dass sie Bärte und Peies haben.“

14 „die Trauernden immer auch sich selbst beweinen.“

- Cała, Alina: *Żyd – wróg odwieczny? Antysemityzm w Polsce i jego źródła*. Warszawa 2012.
- Czapliński, Przemysław: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009.
- Duniec, Krystyna/Joanna Krakowska: *Nie opłakali ich?* In: *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*. Hg. von Monika Kwaśniewska/Grzegorz Niziołek. Wrocław 2012, S. 21–35.
- Erdmann, Eva: *Mémoire involontaire*. In: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hg. von Nicolas Pethes/Jens Ruchatz. Reinbek 2001, S. 367–368.
- Foucault, Michel: *Vorlesung vom 28. Januar 1976*. In: *ders.: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Frankfurt/M. 1999, S. 76–98.
- Gross, Jan Tomasz: *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny 2000.
- Gross, Jan Tomasz: *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*. München 2001.
- Hartman, Geoffrey: *Zeugenschaft und Pathosnarrativ*. In: *Aleida Assmann/Geoffrey Hartman: Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*. Konstanz 2012, S. 41–67.
- Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory*. In: *Poetics Today* 29:1 (2008), S. 103–128.
- Keff, Bożena: *Antysemityzm. Niezamknięta historia*. Warszawa 2013.
- Krawczyńska, Dorota/Grzegorz Wołowicz: *Fazy i sposoby pisania o Zagładzie w literaturze polskiej*. In: *Literatura polska wobec Zagłady*. Hg. von Alina Brodzka-Wald/Dorota Krawczyńska/Jacek Leociak. Warszawa 2000, S. 11–28.
- Krupa, Bartłomiej: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków 2013.
- Krysiak, Sebastian: *Odbezpieczyć słowa. Rozmowa z Arturem Pałygą*. In: *Notatnik Teatralny* 56–57 (2009), S. 189–193.
- Kwaśniewska, Monika/Grzegorz Niziołek: *Wstęp*. In: *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*. Hg. von Monika Kwaśniewska/Grzegorz Niziołek. Wrocław 2012, S. 9–17.
- Marszałek, Magdalena: *Anamnesen: Explorationen des Gedächtnisses in der gegenwärtigen polnischen Literatur und Kunst (eine intermediale Perspektive)*. In: *Nach dem Vergessen: Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*. Hg. von Magdalena Marszałek/Alina Molisak. Berlin 2010, S. 161–179.
- Niziołek, Grzegorz: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013.

- Pałyga, Artur: Żyd. In: Notatnik Teatralny 56–57 (2009), S. 196–243.
- Piejko, Magdalena: Niewidzialny terror. Rozmowa z Zytą Rudzką. In: Notatnik Teatralny 56–57 (2009), S. 245–248.
- Rosenfeld, Alvin: *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington 1980.
- Rudnicki, Piotr: Od redakcji. In: Notatnik Teatralny 56–57 (2009), S. 111.
- Rudzka, Zyta: Fastryga. In: Notatnik Teatralny 56–57 (2009), S. 250–282.
- Sadocha, Marzena: Trzy opowieści. Rozmowa z Małgorzatą Sikorską-Miszczyk. In: Notatnik Teatralny 56–57 (2009), S. 285–290.
- Sikorska-Miszczyk, Małgorzata: Burmistrz. In: Notatnik Teatralny 56–57 (2009), S. 292–320.
- Świda-Ziemia, Hanna: Hańba obojętności. In: *Gazeta Wyborcza* 191 (1998) <http://www.polish-jewish-heritage.org/pol/hanba_obojetnosci.htm> (letzter Aufruf am 20.05.2015).
- White, Hayden: *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore u. a. 1999.
- White, Hayden: *Historical Discourse and Literary Theory: on Saul Friedländer's Years of Extermination*. In: *Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität*. Hg. von Norbert Frei/Wulf Kansteiner. Göttingen 2013, S. 51–78.

Zur Autorin

Katarzyna Adamczak, 2006 bis 2013 Studium der Japanologie, Slavistik und Ethnologie in Hamburg (UHH) und Hiroshima (Universität Hiroshima). Seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slavistik an der Universität Hamburg, seit 2015 dort assoziiertes Mitglied des GK „Vergegenwärtigungen – Repräsentationen der Shoah in komparatistischer Perspektive.“

Die Kategorie des *jurodstvo* im Russlandbild Tadeusz Miciński am Beispiel des Dramas *Kniaź Patiomkin*

Zur Zeit der Jahrhundertwende des 19./20. Jh. bildete Russland einen wichtigen literarischen Gegenstand für die polnischen Autoren. Russland war im polnischen Bewusstsein sowohl territorial als auch kulturell präsent. So ist es nicht verwunderlich, dass auch im Werk des polnischen Autors Tadeusz Miciński Russland ein besonderer Platz eingeräumt wird. Russische Kultur und Politik waren oft Gegenstand seiner Publizistik und des literarischen Werkes. Im Ersten Weltkrieg diente Miciński als Offizier des russischen Korps von General Józef Dowbor-Muśnicki in Moskau. Dort arbeitete er mit der russischen Presse zusammen. In *Gazeta Polska*, *Russkoe Slovo* und *Russkie vedomosti*¹ veröffentlichte er Artikel zu slavischen Themen sowie Übersetzungen. In Moskauer *Dom Polski* hielt Miciński regelmäßig Vorträge zur polnischen Literatur,² und traf dort 1917 auch auf Felix Dzierżyński, mit dem er in eine Diskussion über die Rolle Polens in der proletarischen Revolution geriet (vgl. Tynecki 1976, 199). Während seines Aufenthaltes in Russland unterhielt Miciński Kontakt zu slavophilen Kreisen und nahm an politischen Veranstaltungen in Moskau und Petrograd teil (vgl. Bobilewicz 2008, 250).

Aber nicht nur die politischen Entwicklungen interessierten Miciński, sondern auch das kulturelle Leben Russlands. Er besuchte das russische Theater und lernte berühmte Theaterregisseure der damaligen Zeit (wie beispielsweise Konstantin Stanislawskij) persönlich kennen. Ein Wunsch von Tadeusz Miciński war es, seine Dramen *Kniaź Patiomkin* (1906; *Fürst Potëmkin*) und *W mrokach złotego pałacu czyli Bazyliissa*

1 Alle genannten Zeitschriften wurden in Moskau herausgegeben.

2 Der Inhalt der Vorlesungen wurde in einigen Zeitschriften angekündigt, so in *Echo Polskie* von 1915 in den Nummern 5, 12 und 14.

Teofanu (1909; *In der Finsternis des goldenen Palastes, oder die Basilissa Teofanu*³) in Russland inszenieren zu lassen, weswegen er sie selbst ins Russische übersetzte (vgl. Miedwiediewa 2003, 15). Das erste Drama ist Russland und den revolutionären Ereignissen von 1905 gewidmet, das zweite Drama spielt in Byzanz, welches als Ursprungsort des orthodoxen Glaubens für Russland relevant ist. In diesen Dramen offenbart sich die starke Dominanz des Themas Russland im Werk des polnischen Autors.

Jurodstvo als Intertext bei Miciński

Die engen persönlichen Verbindungen zu Russland spiegeln sich in Micińskis Werk wider: überall lassen sich russische Motive, Allusionen oder Reminiszenzen finden. Auch zahlreiche intertextuelle Stellen, die Bezüge zu russischen Romantikern wie Aleksander Puškin und Michail Lermontov sowie Fedor Dostoevskij, Lev Tolstoj und Vladimir Solov'ev herstellen, finden sich in Micińskis Werk. Oft zeigt sich Intertextualität in direkten Zitaten aus den Werken russischer Autoren. Aber auch Verweise auf spezifische Begriffe aus der russischen Kultur, etwa das Auftreten einer *jurodivjy*-Figur, heben die starke kulturelle Funktion der Intertextualität⁴ bei Miciński hervor.

Das Phänomen des *jurodstvo* stellt eine spezifische Erscheinung der Alten Rus' dar. Klassiker der russischen Literatur wie Aleksander Puškin, Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj, aber auch Zeitgenossen Micińskis wie Velemir Chlebnikov und Andrej Belyj, wandten sich dem Phänomen *jurodstvo* zu und schufen eine Reihe von *jurodivye*-Figuren. Auch im Werk Micińskis kann man einen direkten Bezug zu dieser Spezifik der russischen Kultur wiederfinden. Daraus ergeben sich folgende Fragestellungen: Wie tritt bei Miciński das mittelalterliche Phänomen des *jurodstvo* auf? Welche Rolle spielt dabei die Intertextualität? Doch bevor diese Fragen diskutiert werden können, bedarf es einer Annäherung an den Begriff *jurodstvo* bzw. *jurodivjy*.

Zur Etymologie des Begriffs

Das Wort „*jurodivjy*“ (adj.) leitet sich von den russischen Begriffen „*urod*, *urodina*, *urodstvo*, *urodlivost*“⁴ ab, was als „Missgeburt, Scheusal, Krüppel, Ungeheuer, Entarteter“ übersetzt wird (Vasmer 1973, 168). Bei Dal' wird „*jurodivjy*“ wie folgt erklärt:

3 Alle Übersetzungen der Titel beziehen sich auf Holscher-Obermaier 2000, 541.

4 Auf den Zusammenhang von Intertextualität und kulturellem Gedächtnis verweist Renate Lachmann: „Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.“ (Lachmann 1990, 359)

Юродивый, безумный, божевольный, дурачок, отроду сумасшедший; народ считает юродивых Божиими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предведение; церковь же признает и юродивых Христа ради, принявших на себя смиренную личину юродства; но в церковном же значении. Юродивый иногда глупый, неразумный, безрассудный.⁵ (Dal' 1956, 1115)

Die deutsche Übersetzung von *jurodstvo* besteht aus mehreren Wörtern, nämlich „Narr um Christi willen“, womit die Beziehung zu Christus explizit gemacht wird.⁶

Der Narr als positive Figur. Der Narr um Christi willen

Die Narrheit um Christi willen ist eine Ausdrucksform der „Liebe zum Kreuz“. Das Leiden ist gewollt und wird dementsprechend inszeniert. Es stellt eine ganz besondere Form der tiefen Frömmigkeit dar. Dabei kommt es zur Verbindung zweier adversativer Elemente: das erste, das Ich, als Träger des göttlichen Prinzips, ist heilig und das zweite, das Nicht-Ich, das Gott leugnende, ist närrisch. In Auftritten des Narren um Christi willen vollzieht sich primär eine theologische Auseinandersetzung vom menschlichen Elend und der Not.

Die Aufgabe des *jurodivyyj* ist es, durch die Berührung mit dem Teuflischen, durch die Verachtung der Welt, diese Verbindung zu trennen. Die verkehrte Welt ist der Herrschaftsbereich des Satans, wohin *jurodivyyj* mit Hilfe der Maskierung (Verkleidung, Verstellung) eintaucht, um diese zu entlarven:

5 „JURODIVYJ, ein Wahnsinniger, Geisteskranker, Gottesreiter, Narr, Tor, seit Geburt verrückt; das Volk hält die *jurodivyye* für Gottesmänner, in deren unbeabsichtigten Handlungen es nicht selten tiefen Sinn und sogar Vorahnungen und Visionen findet. Die Kirche erkennt zudem die *Jurodivyye Christa radi* (um Christi willen) an, die die demütige Maske des *Jurodstvo* auf sich nehmen. Aber im täglichen Gebrauch bedeutet *Jurodivyyj* mitunter auch dumm, unvernünftig, unüberlegt.“ (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, G. G.)

6 Im Paulus Brief an die Philipper (Phil 2,7) gibt es den ersten Bezug zur der Narrheit um Christi willen. Dort wird die Entäußerung Jesus erklärt: „Er war Gott gleich, hielt aber nicht daran fest, wie Gott zu sein, sondern er entäußerte sich und wurde wie ein Sklave und den Menschen gleich.“ (Phil 2, 6–7) Es geht um die bewusste Entscheidung, Jesu Demut zu zeigen und Selbsterniedrigung auf sich zu nehmen. Es ist der Verzicht auf göttliche Attribute bei der Menschwerdung. Seine Handlungsweise referiert an den Knecht-Gottesgedanken aus dem Alten Testament.

Das Motiv der Narrheit ist dadurch gegeben, dass der Zustand der Welt selbst als Narrheit erkannt und offen aufgedeckt wird. Da die Welt dies aber weder wünscht noch zulässt, so gibt es nur das Mittel, in einer immer neuen Form von Provokation als Narr die Narrheit der Welt dadurch aufzudecken, dass man ihr überall gegen den Strich redet und handelt. (Benz 1938, 10)

Jurodivyj ist somit nicht nur durch seine positive Demuthaltung zu Gott geprägt, sondern ist ein bewusster Grenzgänger zwischen Gut und Böse. Die Dienstbereitschaft für Gott verlangt dem *jurodivyj* das Äußerte ab. Für seine positive Bewertung muss zunächst die Negativität verinnerlicht werden. Daraus ergeben sich folgende herausstechende Deutungen des Narrentums um Christi willen.

Der *jurodivyj* als negative Figur oder Kranker

Geistige Behinderung stand im Mittelalter auf der gleichen Stufe mit körperlicher Behinderung; beiden wurde die Gottesebenbildlichkeit (nach Genesis 1,27) abgesprochen: „Das Schönheitsideal des Mittelalters ging von dem Grundsatz aus, dass das Äußere ein Spiegel der Seele war. Daher stand ein körperlich missgestalteter Mensch automatisch im Ruch der Bösartigkeit.“ (Ottovordemgentschenfelde 2004, 41) Geistesranke und Behinderte hatten in der russischen mittelalterlichen Gesellschaft einen besonderen Status: Sie wurden einerseits geachtet und gefürchtet, andererseits aber auch verabscheut. In der Gesellschaft wurde ihnen ein bestimmter Raum zugewiesen: Sie hielten sich auf der Straße, auf dem Markt oder den Treppen der Kirchen auf. Auch die *jurodivyje* lebten ohne festen Wohnsitz gleichsam nirgendwo und überall.

Doch oft war die Krankheit nicht echt, sondern gespielt. Geistig Gesunde inszenierten sich freiwillig aus religiöser Demut als Toren und lenkten durch übertriebenes und skandalöses Verhalten die Aufmerksamkeit auf sich, weswegen *jurodstvo* von einigen Forschern als eine Form des Schauspiels gedeutet wird.⁷

Der Narr als Leugner Gottes oder Antichrist

Im Alten Testament findet sich eine Stelle im 52. Psalm, in welcher der Narr Gott verleugnet und somit die gesamte Weltordnung in Frage stellt:

7 Vgl. dazu Pančenko, der das Christusnarrentum als Schauspiel betrachtet und den Narren dem Skomorochen (dem Tor) gleichsetzt (vgl. Lichačev/Pančenko 1991, 96–129).

Aus dem 52. Psalm begründet wurde Narrheit gleichgesetzt mit Gottferne. Für die Narren [...] ist der Erlösertod Christi vergebens; es ist für ihn in seiner törichten Verblendung unmöglich, ein Leben im Jenseits zu erlangen. Die Narren als Marionetten des Satans stehen außerhalb des göttlichen Heilsplans. (Leonhardt-Aumüller 1993, 17)

Somit ist der Narr im Alten Testament mit dem Antichristen identisch: „Die für die Narrenidee ausgeschlagene Beziehung besteht demnach in der Typologie von Narr und Antichrist, dem David als Typus Christi entgegengesetzt ist.“ (Küster 1984, 100) Der Heilige wird zum Narren, er „entäußert sich“ und nähert sich damit dem Satan an. In diesem Moment steht der Satan als Pseudo-Gott dem Narren als Pseudo-Heiligen gegenüber. Aber gleichzeitig ist der *jurodivyyj* auch ein Pseudo-Narr, was ihm durch seine bewusst gewählte Handlung erlaubt, die negativ-kreative Kraft des zweiten (Anti)-Schöpfers zu entlarven und durch das Verlachen bloßzustellen. Durch die Narrheit werden den Menschen die Augen geöffnet: „Die Narrenrolle des Heiligen besteht darin, die Elemente der Konjunktion, die durch das Eindringen des Bösen in die göttliche Welt verzerrte Gestalt angenommen hat und nun das Böse und Närrische beinhaltet, neu zu konstituieren.“ (Ottovordemgentschenfelde 2004, 64)

Zusammenfassend kann man sagen, dass der *jurodivyyj* ein christlicher Asket ist, der sich aus Demut und Frömmigkeit als Narr ausgibt, sein Verhalten mit Zitaten des orthodoxen Ritus durchsetzt und seine Botschaft in Form eines Skandalons – aber mit didaktischem Inhalt –, inszeniert. Seine Narrenrolle trägt dazu bei, dass das Dämonische in die göttliche Welt eindringt und *jurodivyyj* eine Position außerhalb des mittelalterlichen Denkens der Konjunktion besetzt. Das Eintauchen in die Welt des Bösen ermöglicht ihm den Kampf gegen den Satan. Dazu bedarf es eines bestimmten Verhaltens, was oft als theatralisch empfunden wurde. Das Verhalten des Narren ist aber nicht durch Sinnlosigkeit und Lächerlichkeit definiert, sondern enthält codierte Botschaften. Der *jurodivyyj* stellt zuallererst ein symbolisches ideelles Modell des Geistes Christi *in persona* dar. Er handelt im göttlichen Auftrag und nicht aus Willkür und bringt seine christlichen Überzeugungen den Menschen nahe. Die reale Welt erscheint ihm als verkehrt und weswegen er sie verlacht. Seine Handlungen erscheinen den Menschen als skandalös, weil sie an die Grenzen der Sitten und Ordnung stoßen. Für den *jurodivyyj* dagegen ist das Verstoßen gegen die Regeln keine Anomalie, sondern

eine individuelle Norm. Er will die Menschen durch den Skandal wachrütteln und zum ursprünglichen Glauben zurückbringen.

Daraus ergeben sich folgende Punkte für die Bestimmung des *jurodivyyj* im Text: Den *jurodivyyj* erkennt man am Aussehen (Kleidung, Haltung), seinem eigenwilligen Auftreten (oft bestimmt durch Provokation und Skandal, Verlachen der Welt), einem bestimmten Verhaltenscodex (Anti-Verhalten), einer bewusst gewählten, räumlichen und physischen Abgrenzung von Mitmenschen (eigene Dialektik der Sichtbarkeit/ Unsichtbarkeit), durch eine spezielle Sprache (Reden in Formeln, dazu undeutliche, wirre Artikulation). Die Schmähung seiner Mitmenschen wird vom *jurodivyyj* als Gottessegen gesehen, weshalb sein Auftreten den anderen oft als Täuschung erscheint. Außerdem kann der *jurodivyyj* in dreifacher Ausführung auftauchen: als positive, negative/ranke Figur oder in der Rolle des Antichristen.

Jurodivyyj-Figuren im Drama *Kniaź Patiomkin*

In dem Revolutionsdrama *Kniaź Patiomkin* (Miciński 1996)⁸, welches die Ereignisse der Matrosen-Revolte im Hafen von Odessa von 1905 zur Vorlage hat, gibt es mehrere Figuren, die dem Phänomen des *jurodivyyj* sehr nahe kommen: der Heizer Mitienko, der Bewohner des Mülleimers und Leutnant Szmidt.⁹ So sagt Letzterer, der auch eine der Hauptfiguren des Dramas¹⁰ ist, über sich selbst: „ja jestem jurodivyyj“¹¹ (KP, 158). Gleich nach dieser Behauptung wird er mit Alěša Karamazov, der Figur aus Dostojevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy* (1880; *Die Brüder Karamasow*) verglichen. Die Erwähnung des *jurodivyyj* im Zusammenhang mit Fědor Dostojevskij ruft die Assoziation zu einen weiteren Roman Dostoevskijs hervor, nämlich zu *Idiot* (1869; *Der Idiot*), in dem die Hauptfigur Fürst Myškin als ein *jurodivyyj* interpretiert werden kann. Fürst Myškin zeichnet sich nicht nur durch einen tiefen Glauben an Christus aus, auch sein Handeln ist durch Mitleid und Einfühlung in sei-

8 Im Folgenden als „KP“ zitiert.

9 Hier wird der Name polnisch transliteriert, wenn es um den realen Leutnant Šmidt geht, wird die russische Transliteration gebraucht.

10 Leutnant Szmidt wurde erst nachträglich zur Hauptfigur. Miciński interessierte sich zunächst für das Revolutionsthema allgemein. Pětr Šmidt nahm an einer Folgerevolte in Sevastopol' auf dem Panzerschiff Očakov teil. Als er verhaftet und vor Gericht geführt wurde schrieb Miciński bereits an seinem Drama und verfolgte zusätzlich durch Zeitungen Šmidts Fall. Bereits im April 1906, einen Monat nach Šmidts Erschießung, erscheint in der Krakauer Zeitschrift *Krytyka* der erste Akt des Dramas *Kniaź Patiomkin* (vgl. Miedwiediewa 2003, 8).

11 „Ich bin der Narr um Christi willen.“

ne Mitmenschen definiert. Mit großer psychologischer Sensibilität analysiert er die Lage der anderen, wird aber wegen seiner Nachgiebigkeit und Hilflosigkeit öfter verspottet und ist für viele deswegen ein Narr.¹²

Szmidt versteht seine Zugehörigkeit zum *jurordstvo* zuallererst im Zeichen des pathologischen Irrsinns,¹³ welchem er sich verfallen sieht. So richtet er an sein teuflisches Gegenüber Wilhelm Ton, auf welchen Szmidt gerne die Rolle des Anführers der Revolution übertragen möchte, folgende Worte:

LEJTENANT SZMIDT

Jestem, po ludzki biorąc, biedny psychopata. A jednak Bóg jest cały w marnej stajence mej duszy. I wszystkie gwiazdy kłaniają się mnie. I ja w tym Teatrum śmiechu niewesołego i łez nieprzejmujących, klękam u nóg twych – naprawdę klękam – całuję ręce twe – i naprawdę łzami oblewam ten pokład wojennego okrętu, mówiąc do ciebie: władaj stumilionem dusz.¹⁴ (KP, 160)

Szmidt ist bereit, Russland und sich selbst in die Hände des teuflischen Gegenspielers Ton auszuliefern. Für ihn ist die Quelle des Bösen und allen Unglücks der Verlust des Glaubens an Gott: „bieda świata od tego strasznego zapytania świętej Rusi – gdzie Bóg?“¹⁵ (KP, 158) Ist die Annäherung an das Böse ein strategischer Schachzug von Szmidt, um die Verkehrung der Welt zu offenbaren und dann die Menschen wieder an den Glauben zu führen? Im Drama lehnt Szmidt immer wieder die Führungsrolle bei der Revolte ab. Er will kein Pseudo-Gott (Satan) sein, sondern sieht sich eher in der Rolle des Pseudo-Heiligen (Narr). Deswegen verweist er auf die Merkmale des *jurodivyy* und bezeichnet sich immer wieder als einen seelisch und körperlich kranken Menschen, welcher

12 Miciński machte für das Drama eine Recherche bei dem Anwalt des realen Leutnant Šmidt und entdeckte in den Akten, dass Šmidt sich selbst als einen leidenden Menschen mit einem ähnlichen Schicksal wie Dostoevskijs Figuren bezeichnete: wie etwa der Erkrankung an Epilepsie (Graf Myškin und Fëdor Dostoevskij selbst) und der Liebe zu einer Prostituierten (*Idiot, Prestuplenije i nakazanie*; vgl. dazu Miedwiediewa 2003, 5).

13 Šmidts Ehefrau gab nach der Verhaftung ihres Mannes mehrere Interviews und betonte darin, dass man ihren Mann als einen *jurodivyy* nicht verurteilen sollte.

14 „LEJTENANT SZMIDT Ich bin menschlich gesehen, ein armer Psychopath. Aber Gott ist ganz und gar im elenden Stall meiner Seele. Und alle Sterne verneigen sich vor mir. Ich bin im Theater des traurigen Lachens und ewiger Tränen, ich knie mich vor deinen Füßen nieder – ich knie tatsächlich nieder – ich küsse deine Hände – und wirklich vergieße Tränen über das Deck dieses Kriegsschiffs, indem ich dir sage: herrsche über hundert Millionen Seelen.“

15 „Die Not der Welt kommt von dieser schrecklichen Frage der Heiligen Rus – wo ist Gott?“

nicht im Stande ist, die Rolle des Anführers (resp. des Usurpators; KP, 160) bei der Revolte zu übernehmen. Für Szmidt ist Ton, im Gegensatz zu ihm selbst, als die Verkörperung des Luzifers ein freier Mensch. Ton wird auch von anderen Matrosen als Antichrist und der Verführer bezeichnet (ebd.).

Wie stark die Gratwanderung zwischen dem Teuflischen und Christushaften bei Szmidt ist, wird besonders in einer Szene deutlich, in der Szmidt Ton beißt und sein Blut trinkt (KP, 160–161). Dieser Akt der Eucharistie geschieht nun unter vertauschten Zeichen und versinnbildlicht die Verschmelzung zweier, nur scheinbar gegensätzlicher Naturen. Der christusähnliche Szmidt vereinigt sich durch das Trinken des Blutes mit dem luziferischen Ton. Zuvor bezeichnet Szmidt Ton als Luzifer und sich selbst als seinen Bruder aus Nazareth, was als Bezeichnung für Christus gemeint ist:

LEJTENANT SZMIDT

[...] Masz tu jako wyraz mej adoracyi — flakonik perfum Maharadza Taunkoru, o jakich daremnie marzą sułtanki, a ja szukałem ich wszystkimi kablami po świecie. Wylewam je u stóp Twoich w morze które jest marną kałużą dla skrzydeł Twoich, *Luciferze* — jak morze Tyberyadzkie, po którym chodził Twój *brat Nazarejczyk* [beide Hervorhebungen G. G.]! A teraz Cię żegnam — jak Magdalena (*nachyla się i konwulsyjnie zębami ścisła twarz Wilhelma Tona*).

WILHEM TON

Dobrze, żeś rozlał tu aromaty, bo właśnie rozwieszają zgniłe mięso. A ty kaszając mnie, — pomyśl, że jestem tylko czasowo mięsem, wstrzymanem od rozkładu. No, cóż? Masz już dosyć mej zimnej krwi?

LEJTENANT SZMIDT (*z ustami zbroczonemi krwią*):

Daruj mi — nie mogłem nie upoić się krwią — eucharystją Twoją. [...] W takie czasy, aby zostawać człowiekiem, należy zdradzać Rozum — a zostając wiernym Rozumowi — służyć Bestyi. Nie naruszam najgłębszego prawa mego — wesoło igram krwawemi mydłanemi bańkami — Iwan Carewicz.¹⁶ (KP, 160–161)

16 „LEJTENANT SZMIDT [...] Hier hast als Ausdruck meiner Verehrung – ein Fläschchen des Parfüms von Maharadscha Taunkor, von welchem umsonst die Sultaninnen träumen, und ich suchte es überall auf der Welt. Ich ergieße sie vor deinen Füßen ins Meer, welches eine kümmerliche Pfütze für deine Flügel ist, Luzifer – wie der See Genzareth, wo dein Bruder aus Nazareth ging! Und jetzt segne ich Dich – wie Magdalena (*verbeugt sich und*

Diese Vorstellung von der Synthese Luzifers und Christi ist eines der wichtigsten Themen in Miciński's Schaffen. Die Figuren Christus und Luzifer unterliegen bei ihm nicht der so häufig eindeutigen Dualität von Gut und Böse. Luzifer ist vielmehr als ein „Schatten“ Christi konzipiert. Er sieht sich und Christus als eine geteilte Ganzheit derselben Wirklichkeit, weswegen er bei Miciński im Sinne des Strebens nach Ergänzung („dokonanie“; „spełnienie“) „Niedokonany“ („der Unvollendete“) heißt (Miciński 1931, 35).¹⁷ Diese Idee offenbart sich am Besten im *jurodivyyj*, welcher sowohl satanische Züge als auch Christus in sich trägt.

Leutnant Szmidt ist sich bewusst, dass die Revolution mit ihrer Gewalt und dem Blutvergießen einen Bruch von Christus nach sich zieht und in den Machtbereich des Satans übergehen wird. Denn die Vernichtung, die der Suche nach der Freiheit des Menschen hilft, bedeutet gleichzeitig auch den Verlust der Möglichkeit eines Reiches Gottes auf Erden. Dieses Wissen erschwert es Szmidt, der dazu in private Tragödien wie einer unglücklichen Ehe und dem Tod eigener Kinder verstrickt ist (KP, 189), zum Vordenker und Anführer der Revolte zu werden. Im fünften Akt ist er desillusioniert und wendet sich von allem ab: „jestem zmiądzżony [...] mackami życia. Nie wierzy już w nic.“¹⁸ (KP, 234) Er wird zum Nihilisten und so erscheint ihm am Ende der kleine Dalai Lama, der seine Abkehr vom christlichen Glauben unterstreicht (KP, 235). Zu diesem Zeitpunkt endet die Schiffsrevolte mit einer Niederlage. Szmidt versinkt in metaphysische Überlegungen und wählt den Freitod. Durch diese Entscheidung bleibt er bis zum Schluss ein freier Mensch. Unterstützt wird er durch einen entpersonalisierten Schrei: „KRZYK: Nie będziemy bandytami — nie mogąc dżwignąć Nowej Wolnej Rosyi — zostańmy choć ludźmi.“¹⁹ (KP, 334)

presst seine Zähne konvulsiv an das Gesicht von Wilhelm Ton). // WILHEM TON Gut, dass Du hier die Düfte vergossen hast, weil gerade das verdorbene Fleisch aufgehängt wird. Und du mich berührend, – überlege, dass ich nur zeitlich Fleisch bin, welches noch nicht verfällt. Und, was ist? Hast du schon genug von meinem kalten Blut? // LEJTENANT SZMIDT (mit blutbefleckten Lippen): Vergib mir, – ich konnte mich nicht satt trinken an dem Blut – Deiner Eucharistie. [...] In solchen Zeiten, um Mensch zu bleiben, muss man den eigenen Verstand betrügen – und um dem Verstand treu zu bleiben – dienen wir dem Dämon. Ich verletze nicht mein tiefstes Recht – und spiele lustig mit den blutigen Seifenblasen – Iwan Zarewitsch.“

- 17 Es lässt sich bei dieser Idee eine konzeptuelle Nähe zu den dualistischen Lehren wie z. B. der Manichäer, Gnostiker, Bogumilen und Katharer feststellen.
- 18 „Ich bin von den Tentakeln des Lebens zerquetscht. Ich glaube schon an gar nichts mehr.“
- 19 „DER SCHREI LASST uns keine Banditen werden – nicht im Stande Neues Freies Russland zu befreien – so sollen wir wenigstens Menschen bleiben.“

Während der Revolutionszeit Mensch zu bleiben bedarf einer besonderen Strategie: „W takim czasie, aby zostawać człowiekiem należy zdradzać Rozum – a zostając wiernym Rozumowi – służymy Bestii.“²⁰ (KP, 161). Deswegen taucht die Figur des *jurodivyyj* mehrmals auf. Ein weiterer *jurodivyyj* ist der Bewohner des Mülleimers, der im dritten Akt erscheint, als ein Mülleimer von der revoltierenden Menge in das Herrenhaus²¹ hereingetragen wird. Zunächst ist nur eine Stimme aus dem Eimer wahrnehmbar. Die Menschenmenge bezeichnet denjenigen, der aus dem Eimer spricht, als einen *jurodivyyj*: „To jurodivyyj [...]“²² (KP, 197) Der Bewohner des Mülleimers weist viele äußere Merkmale eines *jurodivyyj* auf. Durch seinen Wohnort ist er freiwilliger Außenseiter, der mit dem Müll verschmilzt und so auch von seinen Mitmenschen wahrgenommen wird. Seine Kleidung besteht aus Stofffetzen und ist dreckig. Er spricht scheinbar wirr, was gleichzeitig prophetisch anmutet: „Trzeba się wstać wpród Synem Gwiazd, aby zasłużyć na dziedzictwo ziemi.“²³ (KP, 198) Ferner kommentiert er die revolutionäre Agitation:

MIESZKANIEC ŚMIETNIKA:

A ja wam powiem – słup wam telegraficzny w mordę z pakułami! Są tylko dwa programy człowieka ruskiego, szczerego, jakim ja pozostałem mimo niezwykłej powierzchowości: Ojciec nasz – i [J. T. M]²⁴!

Ojciec nasz – mówię w nocy, kiedy mi gwiazdy świecą przez dziury śmietnika – i [J. T. M]! kiedy wyje we mnie jednym słowem – szczery, niekłamany instynkt. Ja słyszę, jak czytają gazety nade mnie – śpię – a duch mój czuwa – jest partya s.r.is.d.d.ń.gi i wo.d.ki i wielu innych, a ja mówię, że najliczniejsza jest [J. T. M]! i ja do niej przystaję. Tu są bolszewiki – partya Mamy²⁵.

20 „Um in solch einer Stunde ein Mensch bleiben zu können, sollte man den Verstand betrügen; wenn man dem Verstand treu bleibt – dann dienen wir der Bestie.“

21 Es ist das Haus von Leutnant Szmidt.

22 „Das ist ein *jurodivyyj* [...]“

23 „Man sollte sich gegen den Sohn der Sterne erheben, um sich das Erbe der Erde zu verdienen.“

24 In der Wróblewska Ausgabe des Dramas fehlt dieser Zusatz, da er der Zensur zum Opfer fiel. Im Originaltext, welcher 1906 in der Zeitschrift *Krytyka* erschien, steht die Abkürzung j. m. t für die russische Schimpfwendung „ѣб твою мать“, was so viel wie „ich habe deine Mutter gevögelt“ bedeutet. Die Bedeutung dieser sehr verbreiteten Redewendung kann je nach Zusammenhang von „wie geht's“ bis zu „verzieh dich“ u. v. a. reichen.

25 Die Bolschewiken waren 1905 noch keine Partei, jedoch waren sie ein Teil der Fraktion der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Russlands (SDPRR). Welche Partei mit Mamy

Tu są szczerzy ludzi ruscy – słup tobie telegraficzny w mordę z pakułami!²⁶ (KP, 195)

Diese Präsentation wird von der Menge mit Lachen kommentiert. Aber gerade durch dieses skandalöse Auftreten will der Bewohner des Müll-eimers auf das Chaos der Revolution aufmerksam machen und auf das Ursprüngliche – den Glauben – zurückweisen.

Gleich nach dem Bewohner des Mülleimers erscheint wieder Mitienko, der schon im ersten Akt durch seine besondere Sprache auffiel. Mitienko tritt zunächst im Maschinenraum auf, was man als eine Metapher der Hölle verstehen kann. Er spricht widersprüchlich und teilweise unklar. Die Hitze bewirkt, dass er Visionen hat: „Ale mi za to wschodzą jakieś krwawe ogromne stopy [...]“²⁷ (KP, 142) Viele seiner Aussprüche haben einen religiösen Bezug. So vergleicht er sich und die Matrosen mit Daniel und seinen Jüngern aus dem Alten Testament oder er bezeichnet alle als Gotteskinder „Przecież my wszyscy dzieci jednego Ojca Niebieskiego.“²⁸ (KP, 144)

Mitienko steht den revolutionären Ereignissen auf dem Schiff skeptisch gegenüber, er will kein Blutvergießen, erinnert an den friedliebenden Christus und an das heilige junge Russland, das noch verborgen ist, aber sicher bald erscheinen wird (KP, 148). Es ist eine Allusion auf den Menschen als den Träger der Göttlichkeit und seines Bestrebens nach Nächstenliebe. Als seinen Auftrag sieht er es, die Matrosen in die Lehre Jesus Christus einzuweihen. Er zitiert wiederholt aus dem Neuen Testament (KP, 152), agitiert immer wieder den christlichen Glauben und wird auch erhört. Seine Anziehungskraft und Popularität löst beim Kapitän Argwohn aus und er befiehlt, Mitienko in den Karzer zu werfen. Diese Handlung trägt zum Auslösen der Revolte bei.

gemeint ist, bleibt unklar.

26 „BEWOHNER DES MÜLLEIMERS Und ich sage euch – ein Telegraphenmast soll euch in die Fresse treffen! Es gibt nur zwei Programme für den echten russischen Menschen, welcher ich trotz des außergewöhnlichen Äußeren geblieben bin: das Vater unser – und [J. T. M.]! / Das Vater Unser – ich spreche es nachts, wenn mir die Sterne durch die Löcher des Mülleimers scheinen – und [J. T. M.]! wenn in einem Wort in mir der echte Instinkt heult. Ich höre, wie über mir die Zeitungen gelesen werden – ich schlafe – aber mein Geist spürt – es gibt die Partei des gel.des und des vod. kas und viele andere, und ich sage, dass die zahlreichste ist [J. T. M.]! Ich werde nicht in sie eintreten. Es sind die Bolschewiken – die Partei der Mutter. / Es gibt hier echte russische Menschen – ein Telegraphenmast soll dich in die Fresse treffen.“

27 „Mir ist so, als ob sich vor mir große blutige Steppen erstecken.“

28 „Wir sind doch alle Kinder des einen himmlischen Gottes.“

Mitienko bezeichnet als erster Wilhelm Ton als den Antichristen. Er ist es auch derjenige, der den Offizier Ton später erschießt. Nach der Tat scheint Mitienko den Verstand zu verlieren; er redet wirr und wird von anderen als irre bezeichnet. Durch den Mord am Bösen wird Mitienko selbst mit Schuld/Sünde beladen und ist ein Teil des Bösen geworden. Im vierten Akt nach dem Beginn der Revolte sieht Mitienko nur das Dunkel und will sich Christus annähern und seinen Leidensweg wiederholen: „Gdzie jest Golgota? [...] Wejdę na krzyż – tam w miłości gnieździe nie wyszedzi mię nikt – (*Wdrapuje się na mast i znika*)“²⁹ (KP, 205).

Resümee

Die Kategorie des *jurodstvo* scheint in *Kniaz Patiomkin* auf drei Figuren verteilt zu sein. Zusammengesetzt stellen sie den „ideellen“ *jurodivyj* dar, welcher scheinbar verrückt ist, sich von anderen durch seine Lebensweise und Kleidung abhebt, aber auch stets im christlichen Sinne der Nächstenliebe und starken Glaubens an Gott handelt und sich durch seine Unabhängigkeit und Freiheitsliebe von anderen abhebt.

Andererseits unterstreicht das Auftreten von gleich drei *jurodivyj*-Protagonisten nur die Vergeblichkeit ihres Erscheinens in den Zeiten der Revolution, da am Ende des Dramas – trotz ihrer starken Präsenz – das Kreuz von der Meute im Meer versenkt wird (KP, 179). Der *jurodivyj*, der selbst das Chaos sucht, wird von der Stärke des revolutionären Chaos überrollt. Die Rebellion gegen die Realität, welche Erlösung und Freiheit bringen sollte, begünstigt die Dunkelheit und Unordnung.

Tadeusz Miciński selbst äußerte sich zur Revolution sehr kritisch: „Świszki rewolucyjne są z ducha materialistyczne, ideowe mętne, etyczne niskie. [...] Tłumy idą, giną bohatersko, znoszą głód i nędzę miesiącami w strejkach – lecz w duszach ich coraz mrocznej.“³⁰ (Miciński 1936, 47)

In Micińskis Revolutionsdrama steht nicht die Revolution selbst im Mittelpunkt, sondern bietet den Rahmen für die Entfaltung größerer philosophischer Überlegungen dar. Um diese Überlegungen figurativ zu zeigen, eignete sich die widersprüchliche Figur des *jurodivyj* besonders gut. Denn niemand konnte so gut die Idee der Freiheit vorführen wie er. Das war die wichtigste Intention von Tadeusz Miciński. Eine solche Deutung des Dramas bietet er selbst im Epilog an: Es gehe um die

29 „Wo ist Golgota? Ich steige auf das Kreuz – dort im Liebesnest wird mich keiner verfolgen. (*Klettert auf den Mast und verschwindet*)“.

30 „Das revolutionäre Pfeifen ist vom Geiste materialistisch, ideologisch verworren, ethisch gering. [...] Die Menge geht, kommt heldenhaft ums Leben, erträgt ganze Monate Hunger und Elend im Streik – aber in ihren Seelen wird es immer dunkler.“

Erweckung des freien Menschen: „[...] obudzić Wolnego Człowieka“ (Miciński 1996, 334).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Miciński, T.: Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni. In: Pisma pośmiertne, Cykl 1: Lucyfer. Warszawa 1931, S. 35.
- Miciński, T.: Do źródeł duszy polskiej. Warszawa 1936.
- Miciński, T.: Książ Patiomkin. In: Tadeusz Miciński. Utwory Dramatyczne. Tom 1. Hg. von T. Wróblewska. Kraków 1996.

Sekundärliteratur

- Benz, E.: Heilige Narrheit. In: Kyrios. Vierteljahresschrift für Kirchen- und Geistesgeschichte Osteuropas. Hg. von H. Koch. Königsberg 1938.
- Dał', V: Tolkovyj slovar' ruskogo jazyka. Moskva 1956.
- Drob, J. A.: Stereotypy i przestrzeń. Granica czosnku i cebuli w kulturze europejskiej. In: Christianitas et cultura Europae. Hg. von H. Gabski. Lublin 1998.
- Küster, J.: Der Narr als Gottes Leugner. In: Narren, Schellen und Marotten. Elf Beiträge zu Narrenidee. Hg. von Moser, D.-R. Remscheid 1984.
- Lachmann, R.: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M. 1990.
- Leonhardt-Aumüller, J.: Narren um Christ willen. München 1993.
- Lichačev/Pančenko. Die Lachwelt des alten Russland. Aus dem Russ. übers. v. Bernd Uhlenbruch. München 1991.
- Miedwiediewa, O.: Tadeusz Miciński i Rosja: wędrówka w przestrzeni duchowej. In: Toronto Slavic Quartal (4) 2003, S. 1–15.
- Nefedov, G.: Jurodstvo. In: Svjataja Rus'. Bol'schaja encyklopedija ruskogo naroda. Russkoje pravoslavie. Tom 3 R-Ja. Hg. von O. A. Platonov. Moskva 2009, S. 677–679.
- Ottovordemgentschenfelde, N.: Jurodstvo: Eine Studie zur Phänomenologie und Typologie des Narren in Christo. Reihe XVIII Vergleichende Literaturwissenschaft. Frankfurt/M. 2004.
- Smirnov, I.: O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikie i logike istorii. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 28. Wien 1991.

- Tazbir, J.: Rosjanie w literaturze polskiej XIX i XX. In: Między Wschodem a Zachodem. Rzeczpospolita XVI–XVIII w. Hg. von T. Chynczewska-Hennel et al. Warszawa 1993.
- Vasmer, M.: Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka. Moskva 1973.

Zur Autorin

Galina Gauss, geboren 1983 in Tschirtschik, Usbekistan. 2003–2009 Studium der Germanistik, Polonistik und Osteuropäischer Geschichte auf Magister in Greifswald. Seit dem Sommersemester 2011 Doktorandin im Fach Slawistik an der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald. Ihr Promotionsvorhaben zum Thema „Tadeusz Miciński und Russland. Intertextualität und Bezüge zu russischer Literatur in seinem Werk“ wurde von 2011 bis 2013 durch das Bogisław-Stipendium der Universität Greifswald gefördert.

— Olga Gorfinkel —

Zwischen Inklusion und Exklusion: Die Figur des Obdachlosen in den Verbatim- Dramen Maksim Kuročkins und Aleksandr Rodionovs

In seiner Jahresbotschaft an die Föderale Versammlung Russlands im Jahre 2004 verkündete der damals zum zweiten Mal ins Präsidentenamt gewählte Vladimir Putin den Kampf gegen Armut in Russland als eine der wichtigsten Aufgaben für die nächsten Jahre. Dies sei jedoch erst dann möglich, wenn „[...] wir bestimmte ökonomische Möglichkeiten, politische Stabilität und eine aktive bürgerliche Gesellschaft haben“, so Putin (Putin 2004). Die vom Präsidenten genannten Bedingungen weisen auf eines der zentralen Merkmale der Regierungszeit Putins hin: Die scheinbare „Stabilität“, die von Oppositionskreisen immer häufiger kritisiert wird und in den letzten Jahren nicht selten zum Synonym für Stagnation geworden ist. Dabei wird u. a. die Übertragung des Konzepts der Stabilität von der Politik auf die Wirtschaft angegriffen, deren Entwicklungspotential durch eine solche Strategie eher gehemmt würde. Unter diesen Voraussetzungen scheint auch das Ziel, die Armut als eines der größten Probleme Russlands zu bekämpfen, unerreichbar.

Diese Konstellation – Armut unter den Bedingungen der Stagnation – bildet den gesellschaftlichen Kontext für die ästhetische Repräsentation von Armut im gegenwärtigen Russland.

Zu den aktuellen Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik in Russland: Das Genre des Verbatim-Dramas

Wie keine andere literarische Gattung erlebt das Drama seit den 1990er Jahren in Russland eine Blüte. Es entstanden verschiedene Theater und Verbände, es werden zahlreiche Wettbewerbe und Festivals veranstaltet, an denen junge AutorInnen sowie RegisseurInnen teilnehmen, in deren Texten und Aufführungen häufig eine Abkehr von den Konflik-

ten, Handlungen und Figurenkonstellationen des klassischen Dramas zu beobachten ist.¹ Als eine an der Theaterpraxis und somit auch an der visuell-akustischen Perzeption orientierte Gattung, präsentiert die dramatische Kunst v. a. in den letzten zehn Jahren die Folgen der politischen und ökonomischen Umwälzungen, wie etwa die Verarmung und Marginalisierung von breiten Massen der Bevölkerung nach dem Zerfall der Sowjetunion, in besonderer Schärfe.² Die Dramatik wird somit zu einem Instrument der „Erschütterung“ der Gesellschaft – einer Gesellschaft, die zwar ohne radikale Umwälzungen lebt, innerlich jedoch nicht stabil zu sein scheint. Vor diesem Hintergrund ist auch die Frage zu stellen, welche Diskurse und welche kulturelle Symbolik von den AutorInnen aktiviert werden, um aktuelle Verarmungstendenzen ästhetisch zu erfassen und zu begreifen.

Die Sensibilität der zeitgenössischen Dramatik für das Soziale kann u. a. im Kontext der literarischen Tradition der *natural'naja škola* (*Natürliche Schule*) der 1840er Jahre betrachtet werden, in der die Gestalt des *malen'kij čelovek* („kleinen Menschen“) eine zentrale Rolle spielt. In den *fiziologičeskie očerki* (*physiologischen Skizzen*) der *Natürlichen Schule* wird eine buchstäbliche Zitation bzw. Darstellung der „Physiologie“ der Wirklichkeit beabsichtigt und eine möglichst erschöpfende Analyse gesellschaftlicher Milieus unternommen. In den aus kurzen Beschreibungen, Szenen und Fragmenten bestehenden Texten der *Natürlichen Schule* werden die Unterprivilegierten – die in der Gesellschaft aufgrund ihrer

1 Hier sind z. B. das Moskauer Festival junger Dramatik *Ljubimovka* sowie der Wettbewerb *Novaja drama* (Neues Drama), das Laboratorium *MestolmeniJA* (Pronomina) in Jasnaja Poljana, das Festival dramatischer Kunst *Majskie Čtenija* (Mai-Lesungen) in Toljatti und der in Ekaterinburg jährlich durchgeführte Wettbewerb junger Dramatiker *Evracija* (Eurasien) zu nennen. Zu einer der bekanntesten Bühnenwerkstätten gehören z. B. das Moskauer Zentrum für Dramaturgie und Regie von Aleksej Kazancev und Michail Roščin, das Theater Praktika unter der Leitung des Dramatikers und Bühnenregisseurs Ivan Vyrypaev sowie das Gogol'-Zentrum des Bühnen- und Filmregisseurs Kirill Serebrennikov (Moskau).

2 Die Berücksichtigung durch die Dramatik der im Theaterraum verorteten visuell-akustischen Gestaltungen spielt dabei eine wichtige Rolle, denn das Theater erlaubt anders als der Film (ebenfalls ein Kunstmedium, das aktiv mit den visuell-akustischen Darstellungen arbeitet) durch die unmittelbare Präsenz dieser Darstellungen und der Akteure auf der Bühne dem Zuschauer, das Bühnengeschehen mit allen Sinnen in jeder Einzelheit wahrzunehmen. Dass der Bühnen- und der Zuschauerraum einen gemeinsamen Theaterraum konzipieren und dies sich in dramatischen Texten widerspiegelt, wird insbesondere beim Dokumentarischen Theater, bei dem beide Räume so ineinander fließen, dass die Akteure mit den Zuschauern direkt kommunizieren können, anschaulich realisiert. Der Zuschauerraum befindet sich häufig auf der Bühne, sodass Akteure Zuschauer unmittelbar ansprechen und sie in das Bühnengeschehen einbeziehen können (zur Dramatik, die im Rahmen der dokumentarischen Technik entstanden ist, siehe unten).

niedrigen sozialen Position wenig beachteten „kleinen Menschen“ – und die sozial-ökonomischen Umstände ihrer Randexistenz geschildert. Gerade diese Merkmale sind zum Teil im Verbatim-Drama³ wiederzufinden, dessen Texte in einer neonaturalistischen Ästhetik (vgl. Lipoveckij 2005, 247 f.) geschaffen werden und prekäre menschliche Lebensumstände, wie etwa materielle Not, beschreiben. Die in der Verbatim-Technik verfassten dramatischen Werke stellen eine Montage von wortwörtlich notierten Äußerungen der Informanten dar, die als authentisches Material für die Theaterstücke gelten und sowohl sprachlich wie auch inhaltlich unverändert wiedergegeben werden sollen. Diese Technik wurde in den 1990er Jahren in England vom Londoner Theater Royal Court ausgearbeitet und im Jahr 2000 vom Moskauer Projekt *dokumental'nyj teatr* (Dokumentarisches Theater) bzw. *Teatr.doc* (LeiterIn Elena Gremina und Michail Ugarov) übernommen.⁴

Trotz der authentischen Rede, die eine dokumentarische Grundlage für den Verbatim-Text bildet, wird das Verbatim-Drama nicht einfach aus den Monologen von Informanten zusammengestellt, sondern wie jede fiktionale Kunstform vom Autor (auf der Bühne auch von den SchauspielerInnen) bearbeitet und interpretiert. Dabei werden in der neonaturalistischen Dramatik im Gegensatz zur *Natürlichen Schule* nicht typisierte, statische Figuren ins Zentrum der Darstellung gerückt, sondern Helden, die ihr eigenes „Gesicht“ und, was wichtig ist, ihre eigene Sprache haben, dabei aber wie in den physiologischen Skizzen aus einem bestimmten, von den Autoren „erforschten“ Milieu stammen. Dadurch bekommen die von der Gesellschaft vergessenen, marginalen Personen die Möglichkeit, sich mit Hilfe der ästhetischen Gestaltung ihrer Lebensgeschichten und sozialen Erfahrungen zu artikulieren. Eine solche Art der künstlerischen Darlegung hat auf den Leser bzw. Zuschauer eine ähnliche Wirkung wie der bekannte Moralismus der *Natürlichen Schule*, der sich in direkten Aufrufen an das Gewissen der bürgerlichen Gesellschaft richtet. Der Rezipient wird dabei durch die naturalistischen Darstellungen des Lebens am Rande der Gesellschaft über brennende soziale Fragen aktiv aufgeklärt; zugleich wird er aber dazu veranlasst, durch die in den Dramen wiedergegebenen „echten“ Stimmen der Betroffenen Klischees zu überwinden und Stereotypen bezüglich bestimmter sozialer Milieus zu

3 Verbatim steht für Lat.: „wörtlich“.

4 Im Gegensatz zu dem in der europäischen Literatur- und Theatergeschichte bekannten Genre des dokumentarischen Theaters wird im Verbatim-Drama nicht das Faktum, sondern eher das Wort bzw. die genaue sprachliche Wiedergabe des Faktums ins Zentrum des ästhetischen Interesses gerückt.

hinterfragen. Im vorliegenden Beitrag geht es dabei einerseits um die ästhetische Figurierung extremer Armut und andererseits um die im nationalen Selbstverständnis fest verankerten Wahrnehmungs- und Bewertungsmodi, die die Armutsbilder prägen.

Armutsdiskurse in Russland: Tradition und Gegenwart

Als soziales Phänomen ist Armut ausgesprochen komplex. Im Laufe der Geschichte Russlands ändert sich die Einstellung zur Armut kontinuierlich, wobei hier die petrinische Epoche Ende des 17. – Anfang des 18. Jahrhunderts eine wichtige Zäsur bildet. Diese Zäsur kann durch das für die Armutsdiskurse grundlegende Differenzpaar Inklusion/Exklusion⁵ charakterisiert werden, das die Position des Armen in der Gesellschaft und somit auch seine Wahrnehmung durch die Gesellschaft widerspiegelt. Die Verbindung zwischen den Elementen des Differenzpaares basiert auf einer Wechselwirkung, bei der Inklusion erst dann existieren kann, „wenn es Exklusion gibt“ (Luhmann 1995, 241). Wie die Inklusion ist auch die Exklusion ein Teil des Gesellschaftlichen, da die Grenze zwischen dem „Drinnen“ und dem „Draußen“ *innerhalb* der Gesellschaft verläuft. Dabei besteht für die Exkludierten theoretisch immer eine Möglichkeit, das „Draußen“ unter bestimmten Bedingungen zu verlassen und zu einem Angehörigen des „Drinnen“ zu werden (Stichweh 2005, 153 f.). Somit handelt es sich beim Differenzpaar Inklusion/Exklusion um zwei Seiten desselben gesellschaftlichen Systems, bei dem, wie der Soziologe Niklas Luhmann formuliert, die „Innenseite [Inklusion] als Chance der sozialen Berücksichtigung von Personen bezeichnet ist und di[e] Außenseite [Exklusion] unbezeichnet bleibt“ (Luhmann 1997, 620 f.). Bei der Inklusion werden diese Personen somit in die Kommunikationsprozesse innerhalb gesellschaftlicher Systeme einbezogen; die Exklusion stellt im Gegenteil eine Einschränkung von Partizipationsmöglichkeiten innerhalb sozialer Beziehungen dar. Aus dieser Sicht ist Armut nicht nur als Mittellosigkeit, sondern im Sinne einer „strukturell schwache[n]“ gesellschaftlichen Position zu verstehen (Stichweh 2005, 50).

5 Auf die die gesellschaftliche Struktur prägenden Kategorien Inklusion/Exklusion geht der Soziologe Niklas Luhmann in den 1990er Jahren ein, wobei er überwiegend die Realisierung von Inklusion in gesellschaftlichen Praktiken untersucht (Luhmann 1995, 1997). Rudolf Stichweh entwickelt die Luhmann'schen Thesen und konzentriert sich dabei stärker auf die Besonderheiten der Exklusion (Stichweh 2005). Zum Wandel der Formen der Inklusion und Exklusion in der europäischen Armutsgeschichte siehe die Beiträge des Trierer-SFB 600 *Fremdheit und Armut* wie z. B. Gestrich/Lutz 2008.

Im vorpetrinischen Russland ist die Einstellung zur Armut durch die christlich-orthodoxe Religion geprägt. Ein im Elend lebender Mensch ist trotz seiner materiellen Randposition fest in die gesellschaftlichen Beziehungen integriert. Dieses Verständnis der Armut basiert auf einer christlich-ethischen Deutung des Armutsphänomens und impliziert ein besonderes Verhalten gegenüber den Bedürftigen: Als Empfänger der Almosen nimmt der Bettler eine wichtige Position in der Gesellschaft ein, denn er verpflichtet sich, für den Gebenden zu beten. Seine ärmliche Existenz und seine physischen Leiden ähneln dem Leidensweg Christi, der selbst von Almosen lebte. Diese Form einer „freiwilligen“ gegenseitigen Abhängigkeit führt dazu, dass das Postulat der brüderlichen Liebe, Barmherzigkeit und Mitleid zu den ins Unglück geratenen armen Menschen (russ. *bednost* /Armut, abgeleitet von *beda*/Unglück) ins Zentrum des Armutsverständnisses im orthodoxen Christentum gerückt werden. Nicht der Bedürftige wird für seine prekäre Situation verantwortlich gemacht; vielmehr wird Armut als Folge eines Unglücks gesehen.

Im Gegensatz zur Wahrnehmung der Armut in der christlich-orthodoxen Tradition steht das im 18. Jahrhundert im Rahmen der Aufklärung und Säkularisierungsprozesse aus dem Westen nach Russland importierte Verständnis der Armut als soziales Übel. Dabei wird dem Armen der Zugang zu unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft und zur Teilhabe an sozialen, kulturellen oder politischen gesellschaftlichen Prozessen verwehrt. Der in extremer Armut lebende Mensch wird aus verschiedenen „gesellschaftlichen Zusammenhängen“ exkludiert (Stichweh 2005, 229), was negative Effekte, z. B. Klischees in Bezug auf Armut zur Folge hat. Peter der Große setzte eine vom Staat organisierte, institutionell geleitete Armutsbekämpfung ein, bei der nicht der Begriff der „Seelsorge“, sondern der der „Arbeit“ ins Zentrum gerückt wurde.

In der weiteren Geschichte der Armut existieren die beiden ange deuteten Linien von Armutsdiskursen nicht isoliert, vielmehr stehen sie miteinander in Wechselwirkung. Wie historisch-kulturelle Forschungen zeigen, ist das christlich-orthodoxe Armutsmodell in der russischen Kultur nie ganz aus dem Verständnis der Armut verschwunden, es blieb im Gegenteil im gesellschaftlichen Bewusstsein fest verankert und interagierte mit importierten westlichen Vorbildern (vgl. z. B. Lindenmeyr 1996, Steindorff 2001, Jahn 2010). Diese Ambivalenz prägt auch die gegenwärtige Einstellung zur Armut, was u. a. daran liegt, dass das Armutsverständnis mit Prozessen der nationalen Identitätssuche Russlands und damit auch mit einer aktiven Wiederbelebung traditioneller christlich-orthodoxer Werte in Verbindung gebracht wird.

Die Figur des Obdachlosen bei Kuročkin und Rodionov

In den Verbatim-Dramen *Bezdomnye* (2002; *Die Obdachlosen*) von Maksim Kuročkin und Aleksandr Rodionov⁶ sowie *Vojna moldovan za kartonnuju korobku* (2003; *Der Krieg der Moldawier um die Kartonschachtel*) von Aleksandr Rodionov wird extreme Armut durch die Figuren von Obdachlosen artikuliert. Das Stück *Bezdomnye* beinhaltet Monologe von Moskauer Obdachlosen, die durch die Rede eines Moderators miteinander verbunden werden. Im Gegensatz dazu stellt das Kriminalsujet von *Vojna moldovan ...* kompositionell ein nahezu klassisches Drama dar, das allerdings auf der Basis einer realen Geschichte und einer Befragung von obdachlosen Migrant*innen entstanden ist.

Im ersten Stück beschreibt der Moderator ganz im Sinne der *Natürlichen Schule* den in Moskau lebenden sozialen Typus des Obdachlosen. Der Obdachlose erscheint dabei als eine Figur, der durch provokative, klischeeartige Repliken des Moderators Armutsstereotypen zugeteilt werden. Diese Stereotypen werden jedoch durch die persönlichen Geschichten der Obdachlosen aktiv dekonstruiert, was auch die statische Typisierung dieser Figuren unterminiert. Die ambivalente Perspektive auf die Armut – die des Moderators als Außenbetrachter und die der Betroffenen – führt dazu, dass der Zuschauer in den Prozess der intensiven Hinterfragung von Armutsstereotypen miteinbezogen wird. Dazu tragen z. B. die ironisch markierten Szenen bei, in denen der Moderator die Rolle eines Schutzengels der Obdachlosen übernimmt und seine zur Schau gestellte Wohltätigkeit mit falschem Pathos überzieht. Der Engel steigt vom Himmel auf die sündhafte Erde herab, um die von allen vergessenen Armen über ihr Schicksal zu befragen und sie für das gegebene Interview mit ehrlich verdientem Geld zu entlohnen:

Ведущий.

А в течение года ангелы ходят и опрашивают бездомных. Подготовка. Надо выяснить: какой бездомный достоин чуда?

[...]

Мы себе представили, что – рождественская история, – на Рождество же всегда все прекрасное происходит с такими вот – бомжами. [...] Два агела. Спустились ... И вот – они под-

⁶ Maksim Kuročkin (geb. 1970 in Kiew) ist ein in Moskau lebender Dramatiker, Drehbuchautor, Schriftsteller und Schauspieler. 1998 erhält er den Anti-Booker-Preis für die „Suche nach neuen Wegen in der Dramatik“. Aleksandr Rodionov (geb. 1978 in Moskau) ist ein Dramatiker und Drehbuchautor. Zusammen mit Kuročkin steht er mit Gremina und Ugarov für die Anfänge des *Teatr.doc*.

ходят к этим бомжам и начинают у них задавать вопросы.⁷
(Rodionov/Kuročkin 2004, 170; 187)

Doch scheitert der Moderator in jeder Szene bei dem Versuch, aus den Interviews den charakteristischen Typus des Obdachlosen zusammenzustellen, und kommt zum Schluss, dass der Obdachlose nicht klassifiziert werden kann (179 f.).⁸

Durch das Wechselspiel von Mustern der christlich-orthodoxen Armutswahrnehmung (die Gestalt des Schutzengels sowie die religiös geprägte private Wohltätigkeit sind hier nicht zufällig) und den modernen, nach westlichen Vorbildern formierten Armutsdiskursen, die im Drama v. a. für das Klischeehafte stehen, kommt die Komplexität des Phänomens Armut zum Ausdruck. Auf den ersten Blick ist der Obdachlose aus der Gesellschaft ausgeschlossen und wird als Repräsentant des „Fremden“ mit kulturellen Stereotypen behaftet, die v. a. sein Äußeres, seine räumliche Lokalisierung, seine Sprache und die Ursachen seiner Verelendung betreffen. Der Obdachlose ist schmutzig, verwendet eine übermäßig obszöne Lexik, lebt ein unverbindliches, räumlich ungebundenes Leben und arbeitet nicht. So trägt eine der Szenen des Stückes den Titel *Bomži ne pachnut* (*Obdachlose riechen nicht*) und weist zunächst auf die Dekonstruktion der stereotypischen Haltung gegenüber den Obdachlosen hin. Doch im nach dem Titel aufgeführten Monolog des Moderators treten die Klischees wieder in Erscheinung: „Можно подумать, – сперва, – что с бездомными плохо общаться. Но, во-первых – мы всегда с ними были на открытом воздухе.“⁹ (171) Im Stück werden die Obdachlosen konsequent mit dem Pronomen *oni* (sie [172]) bezeichnet. Die Exklusion des Obdachlosen lässt sich v. a. daran erkennen, dass er für die „normalen“ Menschen „unsichtbar“ bleibt. Die Obdachlosen wohnen („в каких-то местах – где мы их никогда не видели“¹⁰ [ebd.]), oder sie werden

7 „Moderator. Und im Laufe des Jahres gehen Engel herum und befragen Obdachlose. Vorbereitung. Man muss herausfinden: Welcher Obdachlose eines Wunders würdig ist? [...] Wir haben uns vorgestellt, dass das – eine Weihnachtsgeschichte ist, – an Weihnachten passiert doch immer etwas Schönes mit solchen – wie denen da. [...] Zwei Engel. Sind herabgestiegen ... Und – sie kommen zu diesen Obdachlosen und fangen an, sie zu befragen.“ (Alle Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, von mir, O. G.)

8 In seinem der „Erforschung“ des Obdachlosenmilieus gewidmeten publizistischen Werk *Allergija na zoloto* (2002; *Goldallergie*) weist Kuročkin darauf hin, dass ein Obdachloser keine „strukturelle Erscheinung“ sei (Kuročkin 2002).

9 „Man könnte zuerst denken, dass man sich mit den Obdachlosen schlecht unterhalten kann. Aber erstens – wir waren mit ihnen immer an der frischen Luft.“

10 „an irgendwelchen Orten – wo wir sie nie gesehen haben.“

außerhalb der Stadtgrenzen versetzt. Zugleich ist das topographische Zentrum – die Moskauer Innenstadt – der Raum ihres Agierens (sie betteln dort), wobei sie in dieser schicken Stadt („šikarnyj gorod“ [ebd.]) nur als „Gäste“ wahrgenommen werden („Когда они – в центре – они у нас в гостях. [...] Мы – хозяева [...]“¹¹ [ebd.]). Mitten in der Stadt bleiben die Obdachlosen für die Gesellschaft doch unsichtbar: Manche von „ihnen“ verschwinden spurlos, die anderen „ходят, слоняются [...] и милиция ноль внимания.“¹² (189)

Es wird jedoch versucht, dem Ausschluss der Obdachlosen aus der Gesellschaft mit Hilfe von Arbeit entgegenzuwirken, was oft mit Gewalt durchgesetzt wird:

Ведущий.

Это – я много читал. Берут рабов. Бомжи как рабы. Увозят куда-нибудь далеко ... И там они – их делают – перестают быть – алкоголиками – и, – работают, и работают [...].¹³ (172)

Die moderne Vorstellung, dass Armut durch Arbeitszwang bekämpft werden kann, zeigt deutlich, dass hier die pragmatische Wahrnehmung keinen Platz für das traditionelle religiöse Verständnis der Armut lässt. Zwar scheint die Exklusion des Obdachlosen zunächst offensichtlich zu sein; bei näherer Betrachtung wird er jedoch auch im Sinne der christlich-orthodoxen Vorbilder in die Gesellschaft inkludiert. Neben *oni* wird der Obdachlose vom Moderator auch *naš* (unser; 179) genannt, wodurch seine Assoziation mit dem Fremden nahezu verschwindet. Sowohl vom Aussehen als auch vom Verhalten her ist der Obdachlose in der Gesellschaft unauffällig, sodass er auf der Straße leicht mit „normalen“ Menschen verwechselt werden könnte und die Autoren vor dem Interview zunächst fragen müssen, ob er überhaupt ein Obdachloser sei. Die „Normalität“ als eines der leitenden Motive des Stückes wird jedoch wiederum durch die zwischen den Zeilen angedeutete Alterisierung des Elenden in der provokativen Rede des Moderators gebrochen. Der Obdachlose wird als nicht-menschliches Wesen betrachtet; so wundert sich der Moderator, dass die Obdachlosen auch Liebe empfinden können:

11 „Wenn sie – im Stadtzentrum sind, – sind sie bei uns zu Besuch. [...] Wir sind die Gastgeber [...]“.

12 „gehen, treiben sich herum [...] und die Miliz schenkt ihnen Null Aufmerksamkeit.“

13 „**Moderator.** Darüber – habe ich viel gelesen. Sie nehmen Sklaven. Obdachlose sind wie Sklaven. Verschleppen sie irgendwohin weit weg... Und dort – bringen sie sie dazu, mit dem Alkohol aufzuhören – und, – sie arbeiten, und arbeiten [...]“.

Ведущий.

[...] если вы спросите у Нины: „[...] Скажите, пожалуйста ... вы ... у вас есть сейчас – друг?“ „Нет.“ Дальше. Вы спросите у Саши: „У вас есть подруга?“ Он ответит: „Нет! (Пауза) Нет, нет“. А на самом деле – мало того, что друг друга любят. Они еще и пара человеческая!¹⁴ (181)

Es ist auffallend, dass die Inferiorität der Obdachlosen von Seite der Etablierten in erster Linie mit ihrer Ungebildetheit, z. B. ihrer obszönen Sprache und Lexik, verbunden wird. Im Interview erfüllen die befragten Obdachlosen diese Erwartungshaltung des Moderators jedoch nicht. Dies liegt nicht nur an der bewussten Anpassung des Befragten an das Gespräch mit dem Interviewer, sondern auch daran, dass es unter den Obdachlosen auch Menschen mit Hochschulausbildung gibt, die infolge der sozialen und wirtschaftlichen Reformen in der postsowjetischen Zeit ihre Arbeit verloren und sich im „neuen“ System nicht mehr zurecht gefunden haben. Das vorliegende Beispiel zeigt somit ganz deutlich, wie heterogen die soziale Gruppe von Obdachlosen ist. Trotz der Nicht-Beachtung durch die Gesellschaft und ihre konsequente Ausgrenzung aus dem gesellschaftlichen Innenraum, sind die Obdachlosen nicht aggressiv und erbittert gegenüber der Welt geworden, sondern fühlen sich als ein Teil des gesellschaftlichen „Dritten“.¹⁵

Im Stück *Vojna moldovan* ... werden u. a. Probleme der Ausbeutung illegaler Migranten und ihres Überlebenskampfes in Moskau behandelt, in einer Stadt, die für die Menschen aus den ehemaligen Sowjetrepubliken ein Ort unbegrenzter Möglichkeiten zu sein scheint. So kommen auch zwei Moldawier nach Moskau und leisten auf einem Lebensmittelmarkt Schwerstarbeit. Dabei wohnen sie nicht weit entfernt vom Markt in einer Kartonschachtel in der Nachbarschaft von drei anderen illegalen Marktarbeitern aus Moldawien. Während eines Streits

14 „Moderator. [...] wenn sie Nina fragen: „[...] Sagen sie bitte... Sie ... haben Sie jetzt einen Freund?“ „Nein“. Weiter. Sie fragen Saša: „Haben sie eine Freundin?“ Er antwortet: „Nein! (Pause) Nein, nein.“ In Wirklichkeit aber – nicht genug damit, dass sie einander lieben. Sie sind sogar noch ein menschliches Paar!“

15 Zwar spielen im Text die christlich-orthodoxen Vorbilder in Bezug auf Obdachlose eine große Rolle, doch können im Drama aus meiner Sicht keine eindeutigen Verbindungen der Figur des Obdachlosen mit dem die russische Kultur stark prägenden Bild des *jurodivij* – des Narren in Christo – festgestellt werden. Während der *jurodivij* sich bewusst aus der Gesellschaft exkludiert und das asketische Leben als ein Akt der Selbsterniedrigung freiwillig wählt, ist die extreme Armut für die Helden im Drama kein Selbstzweck, sondern ein Unglück.

im Alkoholrausch ersticht einer der neu Angekommenen seine Nachbarn; der Mitbewohner, der ihn zum dreifachen Mord angestiftet hat, lässt seinen Landsmann schlafend zurück und verschwindet.

Obwohl das eigentliche Thema des Stückes die Frage ist, wie ein Mensch unter starker psychischer und physischer Belastung überlebt und dabei seine Würde nicht verliert, spielt hier auch der soziale Aspekt eine wichtige Rolle. Ähnlich wie im Stück *Bezdomnye* sind die Helden räumlich und gesellschaftlich exkludiert. Die Außenbetrachter (die Miliz und die fingierten Zuschauerinnen aus dem Publikum) weisen sie darauf hin, dass Migranten ohne Pass und ohne Obdach nicht zu den Menschen gezählt werden können. Jedoch widerlegen die Helden in jeder Szene entweder direkt (auf die Frage „Ты кто?“ / „Wer bist du?“ wird mit „человек“ / „Mensch“ geantwortet [53]¹⁶) oder indirekt, durch die Beschreibung ihrer eigenen Lebensverhältnisse, die klischeehaften Kategorisierungen. Die Bewohner der Kartonschachteln halten ihre Behausung sauber, ziehen vor dem Betreten des „Wohnraums“ die Schuhe aus und vor dem Schlafengehen ein Nachthemd an. Sie nennen einander *žil'cy* (Bewohner [52]), *sosedi* (Nachbarn [57]) und die neu hinzugezogenen *novosely* (Neusiedler [53]). Sogar der Streit im Alkoholrausch entsteht nicht aus materiellen Gründen, sondern wegen einer zufällig geäußerten Beleidigung. Damit wird auch klar, dass die vorliegende Geschichte die Beschreibung eines „banalen“ Nachbarschaftsstreits darstellt, obwohl hier die Gewalt-Problematik mit der psychischen Belastung unter extremen Bedingungen in direkter Verbindung steht. Diese Beschreibung dekonstruiert somit jene sozialen Muster, die extreme Armut mit Aggression gleichsetzen. Die Unmöglichkeit, die Gewalt sowohl auf sozialer als auch kultureller Ebene nur einem bestimmten Milieu zuzuschreiben, beweist auch das Bild der Männer von der Miliz, der „Mächtigen“, die die Bewohner der Kartonschachteln regelmäßig misshandeln, dafür aber ihre Anwesenheit dulden.

Um die extremen Lebensumstände zu bewältigen, versuchen die Helden wie erwähnt den Alltag so zu gestalten, als ob sie ein ganz gewöhnliches Leben führen. Das Motiv der „Normalität“ und v. a. des Menschseins wiederholt sich in den Dialogen mit den fingierten Zuschauerinnen, in denen die obdachlosen Migranten immer wieder dar-

16 Hier wird die pathetische Aussage Satins aus dem Drama *Na dne* (1901; *Am Boden*) von Maksim Gor'kij „Чело-век! Это – великолепно! Это звучит ... гордо!“ (Gor'kij 1950, 170; „Ein Mensch! Das klingt – großartig! Das klingt ... stolz!“) ironisch gebrochen, da der von Not betroffene Held seine Replik über die Zugehörigkeit zur Menschheit im Stück von Rodionov „стесняясь“ („schüchtern“) und „испуганно“ („erschrocken“) ausspricht.

auf beharren, dass sie ein Leben wie jeder andere führen. Es ist jedoch auffällig, dass die Helden sich klar von denjenigen Obdachlosen distanzieren, die schmutzig und faul sind und nicht einmal eine solche Bleibe wie sie haben. Sie selbst halten ihrer Meinung nach eine ordentliche Hygiene ein und arbeiten hart. Auch innerhalb der Ausgestoßenen entsteht also eine Hierarchie, in denen die besser Gestellten sich Klischees aneignen und diese auf die noch Elenderen projizieren. Hier kann von einer Art „Aufsteigermentalität“ gesprochen werden, bei der die besser Gestellten keine Solidarität mehr mit denjenigen Leidesgenossen zeigen, denen ein solcher „Aufstieg“ nicht gelingt. Auch die Andeutung, dass nicht nur sie, sondern halb Moskau auf dem Markt arbeitet, weist darauf hin, dass in einer der teuersten Städte Russlands große Menschenmassen in ärmlichsten Verhältnissen leben, sich aber dennoch zur „normalen“ Gesellschaft zählen, nur weil sie ein Dach über den Kopf haben: „пол-Москвы работает на рынке, а если я приезжая, устроилась на рынке, вы считаете, что это плохо, да?“¹⁷ (56) Die Scham um die eigenen Lebensbedingungen und die Angst davor, als Obdachlose abgestempelt zu werden, weisen im Text darauf hin, wie die von den Helden selbst verinnerlichten, nach den modernen Vorbildern formierten Mustern ihr Verhalten beeinflussen und wie wenig dabei von den christlichen Traditionen übrig bleibt.

Fazit

Die vorgestellten Dramen spiegeln die Kollision des modernen, westlich säkularen Modells und der christlich-orthodoxen Einstellung zur extremen Armut in Russland wider. Der Obdachlose ist hier eine schillernde Figur, die im Sinne der christlich-orthodoxen Tradition in die Gesellschaft einbezogen ist. Er ist nicht durch eigenes Versagen verarmt, sondern in Folge eines Unglücks (entweder aufgrund sozial-politischer Veränderungen wie der Zerfall der Sowjetunion oder aufgrund einer persönlichen Katastrophe). Zugleich ist extreme Armut ein Ausdruck tiefer Entfremdung und Exklusion. Die Klischees, die dabei mit Armut in Verbindung gebracht werden, werden durch die Innenperspektive der Betroffenen jedoch wiederum widerlegt. Zum einen werden die Obdachlosen menschlicher als „normale“ Menschen dargestellt. Zum anderen werden in den Texten weniger die Obdachlosen kritisiert als vielmehr die Ignoranz einer hartherzig gewordenen Gesellschaft, wel-

17 „halb Moskau arbeitet auf dem Markt, aber wenn ich, eine Zugereiste, Arbeit auf dem Markt gefunden habe, meinen Sie, dass das schlecht ist, ja?“

che sich ausschließlich mit ihren eigenen Problemen beschäftigt und einen Mangel an Mitleid und Barmherzigkeit aufweist. Dabei wird in der ästhetischen Modellierung der extremen Armut nicht nur die Gleichgültigkeit der Gesellschaft gegenüber den Obdachlosen kritisiert, sondern auch die gleichgültige Haltung des Staates als Institution, der keine wirkungsvolle Maßnahmen ergreift, um die Obdachlosen aus ihren räumlichen und sozialen Exklusion zu befreien.

Literaturverzeichnis

- Gestrich, Andreas/Raphael Lutz (Hrsg.): Inklusion/Exklusion. Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt/M. u. a. 2008.
- Gor'kij, Maksim: Na dne. In: Ders.: Sobranie sočinenij v 30-ti tt., T. 6: P'esy. Moskva 1950, S. 103–175.
- Jahn, Hubertus F.: Armes Russland. Bettler und Notleidende in der russischen Geschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Paderborn 2010.
- Kuročkin, Maksim: Allergija na zoloto. In: Otečestvennye zapiski 6, H. 7 (2002), zit. nach: <http://www.strana-oz.ru/2002/6/allergiya-na-zoloto> (letzter Aufruf am 25.10.2015).
- Kuročkin, Maksim/Rodionov, Aleksandr: Bezdomnye. In: Dokumental'nyj teatr. P'esy. Hg. von Elena Gremina. Moskva 2004, S. 168–190.
- Lindenmeyr, Adele: Poverty Is Not a Vice. Charity, Society, and the State in Imperial Russia. Princeton u. a. 1996.
- Lipoveckij, Mark: Teatr nasilija v obščestve spektaklja: filosofskie farsy Vladimira i Olega Presnjakovych. In: Novoe literaturnoe obozrenie 73 (2005), S. 244–278.
- Luhmann, Niklas: Inklusion und Exklusion. In: Ders.: Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch. Opladen 1995, S. 237–265.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1997.
- Putin, Vladimir: Poslanie Federal'nomu Sobraniju Rossijskoj Federacii 26 maja 2004 goda. In: Kremlin.ru <http://archive.kremlin.ru/text/appears/2004/05/71501.shtml> (letzter Aufruf am 25.10.2015).
- Rodionov, Aleksandr: Vojna moldovan za kartonnuju korobkun. In: Dokumental'nyj teatr. P'esy. Hg. von Elena Gremina. Moskva 2004, S. 50–76.

Steindorff, Ludwig: „Ein Mensch ist nicht deswegen arm, weil er nichts hat, sondern weil er nicht arbeitet.“ Wandlungen in der Einstellung zur Armut in Russland (18.–20. Jahrhundert). In: Christina Albertina. Forschungen und Berichte aus der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. 52/53 (2001), S. 26–43.

Stichweh, Rudolf: Inklusion und Exklusion. Studien zur Gesellschaftstheorie. Bielefeld 2005.

Zur Autorin

Olga Gorfinkel, 1995 bis 2000 Studium der Slavistik in Ekaterinburg (Russland). 2005 bis 2010 Studium der Slavistik und Osteuropäischen Geschichte in Freiburg i. Br., seit 2010 dort Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin u. a. auch im DFG-Projekt „Gender-Diskurse und nationale Identität in Russland“.

— Erik Martin —

Poetik des Körpers im polnischen Drama zwischen Klassizismus und Romantik: Kniaźnin – Feliński – Słowacki

In diesem Aufsatz möchte ich untersuchen, wie in einigen Dramen des Klassizismus und der Romantik gewisse Tropen bei der Konstruktion von (Staats)Körpern eingesetzt werden und wie sich diese Konstruktionen im Laufe der Zeit verändern. Den Untersuchungsgegenstand bilden dabei die Texte *Matka Spartanka* von Franciszek Kniaźnin, *Barbara Radziwiłłówna* von Alojzy Feliński und *Lilla Weneda* von Juliusz Słowacki. Die Auswahl der Texte ist durch die zentralen Frauenrollen motiviert. Gegeben der Fall, dass es oftmals Frauenfigurationen sind, die die Transformationslinie zwischen Natur/Staat/Körper markieren,¹ so dürften gerade diese Texte einen Modellcharakter für die Konstruktion und Imagination von (Staats)Körpern für diese Zeitperiode aufweisen.

Staat als Körper-Metonymie: *Matka Spartanka*

Die Oper *Matka Spartanka* (1786) handelt von einem Krieg zwischen Sparta und Theben. Im Mittelpunkt des Geschehens stehen die „spartanische Mutter“ Teona und ihre beiden Söhne Likanor und Kliton. Likanor zieht in die Schlacht gegen das thebanische Heer, welches schon bis an die Tore Spartas vorgerückt ist. Während der Schlacht schließen sich die Argolier – Argos ist ein Nachbardemos von Sparta² – überraschend den Thebanern an. Mit dieser Übermacht konfrontiert eilt Likanor in die Stadt zurück, um Verstärkung zu holen. Teona reagiert darauf ungehalten und wirft ihrem Sohn Feigheit vor. Dennoch erhält Likanor die erbetene Verstärkung und kehrt in die Schlacht zurück. Von Teonas

1 Prominent zu nennen Bronfen 1992, Butler 2000 oder Jampol'skij 1995.

2 Das Motiv des inneren/äußeren Feindes ist auch für *Barbara Radziwiłłówna* relevant. Aus Platzgründen kann ich aber darauf nicht näher eingehen.

patriotischem Appell angefacht, stürzt er sich tapfer in die Schlacht und führt Sparta zum Sieg, während sein junger Bruder Kliton in einer Nebenhandlung die Kinder von Sparta zum Krieg mobilisiert. Eine Siegesfeier beschließt den Text.

Die Aufführungsgeschichte der Oper ist bemerkenswert. Der klassizistische Dichter, Übersetzer und Dramatiker Franciszek Dionizy Kniaźnin war ab 1773 Sekretär von Adam Kazimierz Czartoryski. Diese Verbindung von Literatur und Macht spiegelt sich auch in der Entstehung von *Matka Spartanka* wider. Zunächst ist die Oper Ausdruck der patriotischen Stimmung des Adels; die Handlung des Stücks verorteten die Zeitgenossen natürlich nicht im antiken Griechenland, sondern im Polen nach der Teilung von 1772.³ Ferner wurde die Oper in Puławy, dem Stammsitz der Czartoryski, uraufgeführt, wobei die tragenden Rollen von Izabela Czartoryska und ihren Kindern gespielt wurden (vgl. Aleksandrowicz 2011, 13).⁴ Damit war die Tendenz zur Identifizierung des polnischen Staates mit der „natürlichen“ Familie⁵ – also des imaginären Staatskörpers mit dem realen Körper – schon auf der Ebene der Aufführung gegeben. Diese Identifizierung zwischen Körper und Staat verlief nicht auf der Ebene der Sinnähnlichkeit, wie etwa in der Metapher vom Staat als Körper bei Agrippa Menenius, wo der römische Senat mit dem Bauch verglichen wird (vgl. Hillgruber 1996), sondern der Sinnkontiguität, das heißt der realen und referentiellen „Nachbarschaft“⁶ von Herrschaft und ihrer Repräsentanten (also der Rzeczpospolita und dem Geschlecht Czartoryski). Das ist insofern wichtig, als dass die Poetik von *Matka Spartanka* vorzüglich über Stilmittel der Sinnkontiguität, nämlich Metonymie und Synekdoche, zu funktionieren scheint.⁷ Beispiele dafür finden sich bereits in den ersten Repliken des Textes:

3 Die pragmatische Intension des Textes ist relativ eindeutig: Die Oper stellt eine Art tyrtäischen Gesangs dar und alles was Teona sagt, ist von der Gattung her eine Kampfparänese. Dies kann auch der Grund sein, warum die Oper gerade in Sparta spielt, denn Tyrtaios war, der Legende nach, ein Spartaner.

4 Als typischem Vertreter des Klassizismus ging es Kniaźnin nicht um die Breitenwirkung seiner Texte, sondern um Anerkennung weniger herausragender Persönlichkeiten seiner Zeit. Dennoch entstand 1787 eine zweite Fassung des Stückes für den Druck, die auch die Textgrundlage für diesen Aufsatz bildet.

5 „Familia“ war auch die in Polen verbreitete (metonymische) Bezeichnung für das Geschlecht Czartoryski.

6 Zur Bedeutungsgeschichte von „Kontiguität“ vgl. Gatzemeier 1976.

7 Zum Verhältnis von Metonymie, Synekdoche und Kontiguität siehe Eggs 2001 oder weiterführend Jakobson 1956 und de Man 1979.

Telezylła

Następuje dziś wyprawa
Stoi wojsko już pod szykiem.
Całość Sparty, cześć i sława
Jednostajnym brzmi okrzykiem.

Leucippa

Serce moje któż otrzyma?
Oto temu jest otwarte,
Który w sobie zdrady nima,
A mnie kocha tak, jak Spartę.⁸ (*Matka Spartanka*, I, 1)

Die Figur der Synekdoche ist auf vielen Ebenen sichtbar. Semantisch, lexikalisch und syntaktisch dominieren Konstruktionen, welche eine Vielzahl durch Einzahl ausdrücken, etwa Kollektiva wie „wojsko“ oder „całość“ mit der entsprechenden Verbkongruenz im Singular: „następuje“, „stoi“ und „brzmi“. Diese Tendenz erfasst auch die Morphologie: „jednostajnym“ bezeichnet semantisch eine Einheit, die jedoch durch zwei Morpheme gebildet wird. Tatsächlich ist dies sozusagen eine morphologische Realisierung des vorhergehenden Hendiadyoins „cześć i sława“.

Darüber hinaus sind diese einzelnen Metonymien untereinander ebenfalls als Tropen metonymisch verbunden, manchmal sogar mehrfach. So kann sich „cześć i sława“ semantisch auf die „całość“ Spartas beziehen⁹ oder eine Periphrase des Heeres sein (was lexikalisch näherliegend scheint). Der ersten Version nach steht das Heer also metonymisch für die Ganzheit Spartas, welche wiederum metonymisch als Ruhm und Ehre apostrophiert wird. Diese Überdeterminierung kann ebenfalls als eine metonymische Strategie verstanden werden, welche dem Text eine zusätzliche Kohärenz und Einheit verleihen soll. Eine ähnliche Überdeterminierung wird mit dem „jednostajny okrzyk“ aktiviert; hier koinziiert metonymische und reale – akustische – Gleichheit.

Ist der einzelne Körper in den ersten vier Zeilen nur implizit bei der Konstruktion des Staatskörpers mitgedacht, spricht ihn Leucippa explizit an, wenn sie eine syntaktische Parallele zwischen (ihrem) Körper und Sparta aufmacht: „A mnie kocha tak, jak Spartę“. Man beachte, dass

8 „Telezylła: Heute naht die Ausrückung; / Schon steht das Heer in der Schlachtordnung. / Die Ganzheit Spartas, Ruhm und Ehre / Klingt mit einem Schrei an. // Leucippa: Wer wird mein Herz erhalten? / Es ist demjenigen offen, / der in sich keinen Verrat trägt / und mich so liebt wie Sparta.“ (Soweit nicht anders vermerkt, sind alle Übersetzungen von mir, E. M.)

9 Beachte, dass „cześć“ und „całość“ homoioteleutisch sind.

„serce“ hier nicht als Metapher für Liebe, sondern ebenfalls als Metonymie für den Körper fungiert: „otrzymać serce“ heißt in diesem Kontext ganz einfach „heiraten“.¹⁰

Die Identifikation von Körper und Staat, welche durch die metonymische Struktur des Textes nahegelegt wird, geht ziemlich weit, wie folgende Replik aus dem Chor der Mütter zeigt:

Trzecia z Matek

Zginął Elpenor, żal mi go! co mówię?

Niech zginął, jeszcze są mi dwaj synowie.

Merop, brat jego, ześcić się wnet leci:

Niech i ten zginie, zastąpi go trzeci.¹¹ (*Matka Spartanka*, II, 2)

Wie Zellen in einem Körper sind auch Spartas Kinder quasi identisch in Bezug auf den Staat und diese Identität erlaubt es ihnen, einander adäquat zu ersetzen, was zusätzlich durch die Tatsache unterstrichen wird, dass der Name des dritten Sohnes nicht genannt wird. Die durchgehende Gleichsetzung des realen Körpers und des Staatskörpers mit Hilfe der Metonymie erlaubt dann auch solche Katachresen wie „Ojczyzno! matko nas wszystkich jedyna“¹² (*Matka Spartanka*, I, 4). Bei dieser Personifikation werden individuelle Gender-Oppositionen „ojciec“ vs. „matka“ zu einer homogenen Einheit amalgamiert, die die absolute Quelle individuellen Lebens bezeichnen. Zusammen mit der Opferbereitschaft der Spartaner erscheint der (Militär-)Staat Sparta als Ursprung und Ende des unmarkierten Individuums (vgl. die Namenlosigkeit des dritten Sohnes), was unwillkürlich an Agambens Begriff des „nackten Lebens“ erinnert (Agamben 2002).

Der durch die Metonymie und die Synekdoche hergestellten Kontiguität entspricht auf inhaltlicher Ebene die Nachahmung der Väter, zu der die Söhne angehalten sind.¹³ Beispiele dafür finden sich überall im Text:

Tym czasem ucz się uzbrajać z przykładów

10 Faktisch hofft Leucippa auf Likanor, dessen Verlobte sie ist.

11 „Dritte der Mütter: Elpenor fiel, ich trauere um ihn. Was sag ich! / Sei er auch tot, ich habe noch zwei Söhne. / Merop, sein Bruder, eilt schon heran, ihn zu rächen / Und wenn er fällt, wird ihn der dritte ersetzen.“

12 „O Vaterland – Mutter von uns allen!“

13 Im Schlüssel der klassizistischen Nachahmungspoetik ist dies natürlich auch ein metapoetischer Verweis.

I braci męźnych i sławnych pradziadów.¹⁴ (*Matka Spartanka*, I, 3)

Der Aufruf zur Nachahmung wird manchmal mit dem tautologischen Reimpaar „przykład/śląd“ *hervorgehoben, wie etwa in* folgender Stelle:

Chór Ojców
Twoja to chluba, że za ojców śladem
I my jesteśmy dla synów przykładem.¹⁵ (*Matka Spartanka*, I, 7)

Zwar hebt das „in die Fußstapfen treten“ die Kontiguität der Nachahmung resp. Identifizierung hervor, doch klingt bereits hier eine Störung des mimetischen Begehrens an: Das Nachahmen an sich scheint wichtiger als das Nachgeahmte, denn nicht nur ahmen die Söhne die Väter nach; auch die Väter sind nur dazu da, nachgeahmt zu werden. Der Verlust des Urbildes manifestiert sich vollends in der Schlachtszene:

Właśnie na tenczas największa rzeź była,
Gdy ojców rzesza z miasta wychodziła [...]
Młodzi rycerze, tknięci tym widokiem,
żwawszym ruszyli i sercem i krokiem.
Tu w oczach ojców zwyciężąc sami,
Sławy ich swojej chcieli mieć świadkami.¹⁶ (*Matka Spartanka*, III, 3)

Die Nachahmung an sich ist an dieser Stelle quasi wichtiger als das Nachgeahmte: Nicht Sparta, die Väter oder die Söhne sind zentral, sondern das Schauspiel der Identität und des mimetischen Begehrens. Die Pointe dieser Stelle – wie des gesamten Textes – besteht darin, dass nicht der reale Sieg zählt, sondern der symbolische, der in der ursprunglosen Nachahmung besteht. Dies wird auch an einem weiteren Schlüsselbegriff des Textes, nämlich dem Verrat („zdrada“) deutlich. „Verrat“ wird im Text durchgehend dazu verwendet, die Weigerung der Nachahmung durch die Söhne zu bezeichnen. Dabei scheint dieses Wort tatsächlich

14 „Teona: Derweilen lerne Beispiel zu nehmen / an den männlichen Brüdern und den ruhmreichen Vätern.“

15 „Chor der Väter: Dein [sc. Jugend; EM] Ruhm besteht in der Nachahmung / Und wir sind euer Vorbild.“

16 „Da ging das größte Schlachten los / Als die Väter aus der Stadt zogen [...] Die jungen Ritter, von diesem Anblick berührt / Eilten selbst mit Herz und Schritt. / Hier in den Augen der Väter wollten sie siegen / Wollten, dass sie ihre Zeugen werden.“

mehr semiotische als reale Konsequenzen zu haben. Als Likanor aus der Schlacht zurückkehrt, um Verstärkung zu holen, entgegnet ihm Teona:

Ciebie wysłali! toś jeno wart tego,
żebyś był wieścią nieszczęścia naszego.
Nogi masz tylko, nie serce, o wstydzie!
Sparto! ku tejże ty przyszłaś ohydzie,
że się na synach ojcowie zdradzili?
Jak to! wy chcecie, by się za was bili?¹⁷ (*Matka Spartanka*, II, 5)

Teonas Unfähigkeit, Strategie gegen Taktik einzutauschen, entspricht einer Prävalenz des Symbolischen, die sich nicht um solche Lappalien wie zahlenmäßige Überlegenheit des Feindes schert. Wichtig ist allein der Verrat, resp. das Zeigen des Mutes als Prinzip der Nachahmung. Ein weiterer Beleg für diese These ist die systematische Bevorzugung von „sława“ gegenüber „zwycięstwo“ im gesamten Text – der Sieg folgt aus dem Ruhm und nicht umgekehrt, und somit auch das Ding aus dem Zeichen.

Die poetische Strategie, das Prinzip der Nachahmung über das Objekt, das nachgeahmt werden soll, zu setzen, hat eine interessante inhaltliche Entsprechung: Trotz der Bedeutung der „ojczyzna“ fehlt auf der Ebene der Figurenkonstellation Likanors Vater, Teonas Mann. Schlimmer als das, als Teona ihrem Sohn die Rüstung der Vorfahren anlegt, spricht sie von Kleombrotos, einem „berühmten Anführer“ („wódz sławny“), der die Rolle des symbolischen Vaters einnehmen könnte (*Matka Spartanka*, I, 6). Doch der historische Kleombrotos verantwortete eine militärische Katastrophe: Er war der Feldherr in der Schlacht bei Leuktra zwischen Sparta und Theben, wo das spartanische Heer vernichtend geschlagen wurde. In der Schlacht von Leuktra fiel auch der Nimbus der Unbesiegbarkeit der spartanischen Phalanx. Der Verweis auf Kleombrotos desavouiert die Historizität von *Matka Spartanka*, denn tatsächlich hat es auch nie eine Schlacht mit den Thebanern vor der Toren Spartas gegeben. Ferner gibt es auch kein antikes oder klassizistisches Drama, auf das *Matka Spartanka* anspielt. Paradoxerweise ist damit die performative Poetik der Nachahmung in der Oper ohne reales oder textuelles Vorbild.

17 „Dich haben sie geschickt! Ja du bist es gerade wert, / dass du zum Boten unseres Unglücks wirst. / Nur Beine hast du, kein Herz, oh Schmach! / Sparta! zu dieser Schande bist du gekommen, / dass Väter an den Söhnen verraten werden! / Wie?! Ihr wollt, dass die Väter sich für euch schlagen?“

Matka Spartanka ist somit von einer grundsätzlichen Spannung gekennzeichnet: Einerseits versucht der Text, durch Metonymie und Synekdoche eine Kontiguität von realem Körper und symbolischem Staatskörper herzustellen. Andererseits untergräbt die Poetik der Identität durch Nachahmung eine Fundierung im Realen, indem sie das Prinzip der rein poetologischen Nachahmung verabsolutiert: Der reale Körper verschwindet in dem Maße, in dem sich die Poetik der Kontiguität ihm nähern will.

Barbara Radziwiłłówna: Der Staatskörper und seine Organe

Unter den zahllosen weiblichen Polenfigurationen von der Teilungszeit 1772–1795 bis in die Romantik ist das Bild des leidenden Opfers – nimmt man Słowackis Frauengestalten aus – wahrscheinlich das erste, das dem heutigen Leser vor dem inneren Auge erscheint. Sei diese Repräsentation für diesen Zeitraum nun historisch akkurat oder nicht, in *Barbara Radziwiłłówna* findet die Opfer-Figuration ihre paradigmatische Vollendung. Die Sprache der Liebe – auch und gerade für die Heimat Litauen-Polen – ist für Barbara gleichzeitig die Sprache des Opfers und der Entsagung: Eine perfekte Symmetrie, denn ihr Tod tritt dann ein, wenn die Protagonistin in ihrer Liebe am meisten bestätigt wird; nämlich als sie vom Sejm als Königin und Ehefrau anerkannt wird. Das individuelle Leiden sollte durch das Drama auch zu einem kollektiven Modell werden. Przybylski bemerkt zurecht, dass auch „das Polen Felińskis nach Opfer und Liebe verlange“ (Przybylski 1983, 275).

Im Jahr 1811 geschrieben und 1817 in Warschau uraufgeführt, orientiert sich *Barbara Radziwiłłówna* gleich an mehreren literarischen Vorbildern. Die Liebe zwischen der historischen Barbara von Radziwill und Polens König Sigismund II. August evoziert die Geschichte vom römischen Kaiser Titus und der jüdischen Königin Berenike, wo Staatsräson und persönliche Gefühle eine ähnlich gegensätzliche Rolle spielten. Der antike Stoff wurde mehrfach literarisch verarbeitet. Auch bot er Anlass zu einem literarischen Wettstreit zwischen Racine und Corneille, die ihn gleichzeitig umgesetzt haben: Racines *Bérénice* wurde am 21. November 1670 uraufgeführt, Corneilles *Tite et Bérénice* nur sieben Tage später. Merkwürdigerweise entstanden 1811 ebenfalls gleich zwei Dramen um die historische Barbara, die denselben Titel – *Barbara Radziwiłłówna* – trugen: ein Text aus der Feder von Alojzy Feliński und ein Text von Franciszek Wężyk.¹⁸ Feliński scheint sich vor allem an

18 Ein Vorbild für beide Fassungen ist wohl auch die Tragödie *Zygmunt August* (1779) von

Racine orientiert zu haben – eine Anspielung auf *Bérénice* ist explizit im Text enthalten (vgl. Przybylski 1983, 266 f.) – andere intertextuelle Einflüsse sind damit freilich nicht ausgeschlossen.

Das Handlungsgerüst des Dramas ist relativ einfach. Der polnische König Sigismund II. August ehelicht mit der Litauerin Barbara von Radziwill eine seiner Vasallinnen. Der Sejm, der Hochadel und Augusts Mutter, Bona Sforza, weigern sich, Barbara als Königin anzuerkennen. Sie fordern eine Heirat, die den außenpolitischen Interessen Polens besser dient. Obwohl es Sigismund ist, der sich in einem tragischen Konflikt zwischen seiner Verpflichtung zur Ehe und zum Vaterland befindet, rückt das Leiden Barbaras in den Mittelpunkt der Handlung. Als es fast zum Bürgerkrieg kommt, wird Barbara überraschend vom Sejm anerkannt. Bevor sie zur Königin gekrönt werden kann, stirbt sie jedoch an Gift, das ihr auf Geheiß von Bona verabreicht wurde.

Feliński verkompliziert das klassizistische Sujet von Racines *Bérénice*, indem er den Akzent vom Liebesdrama hin zum Staatsdrama verschiebt. Anders als Titus und *Bérénice* sind August und Barbara verheiratet und es geht also nicht primär um Leidenschaften, sondern um die formale Anerkennung der Ehe durch den Staat. Ferner entwickelt Feliński ein ganzes Geflecht an verschiedenen Interessen und ihren Repräsentanten: Es gibt dynastische Interessen (verkörpert von Bona), den Senat, den Sejm, die Königswürde, den frondierenden Adel, ferner die Kollision von kirchlichem Recht (die Ehe ist immerhin ein Sakrament) und Staatsräson, resp. formalem Staatsrecht,¹⁹ sowie, natürlich, die republikanische *szlachta*, und nicht zuletzt das Volk. Das Entweder-Oder von Racines *Bérénice* wird so transferiert in ein Drama der Repräsentation und Vermittlung. Przybylski bemerkt zurecht, dass es in *Barbara Radziwillówna* ein enges Verhältnis zwischen „dem Geist des Volkes und der Struktur des Staates“ gibt (Przybylski 1983, 263). Tatsächlich ist *Barbara*, mehr als alles andere, eine Institutionslehre des polnischen Staates und die Beschreibung der Funktionsweise seiner Organe.

Anders als in *Matka Spartanka* besteht in *Barbara* keine natürliche und unvermittelte Korrespondenz zwischen dem natürlichen Körper und dem Staat, in dem Sinne, dass moralische Tugend unmittelbar in einen Vorteil für den Staat umgewandelt werden kann. Wobei es auch in *Barbara* gerade die Frauenfiguren sind, die eine solche Konvertie-

Józef Wybicki.

19 Da Sigismund noch zu Lebzeiten seines Vaters zum König gewählt wurde, hat sich der Sejm ein Mitspracherecht bei der Gattenwahl ausbedungen.

rung erkennen und befürworten, etwa Sigismunds Schwester Izabella, die sich für eine Anerkennung Barbaras als Königin einsetzt, indem sie an „natürliche“ Tugenden appelliert:

Izabella

Kto kocha, jak ty, cnotę, komu naród miły,
Kto szuka szczerze prawdy i nią chce się rządzić ...

Boratyński

Szukając szczerze prawdy, mogę jednak zbłądzić.²⁰ (*Barbara Radziwiłłówna*, I, 1)

Während Izabella in dieser Szene ihrer Intuition vertraut und sie auch Boratyński anempfiehlt, verlässt er sich lieber auf das Korrektiv einer intersubjektiven Vermittlung, deren staatliches Organ der Sejm ist (vgl. *Barbara Radziwiłłówna*, I, 1). Das Tagen des Sejms, der über die Anerkennung der Ehe und somit das Schicksal der Protagonisten entscheidet, ist auch für Przybylski der eigentliche dramatische Kern von *Barbara* (vgl. Przybylski 1983, 272). Waren in *Matka Spartanka* Tugenden quasi-natürliche Grundbausteine des Staates, die unmittelbar einsichtig waren und jederzeit aktiviert werden konnten, bedarf ihre Evidenz in *Barbara* einer Vermittlung durch die Staatsorgane.

Wie dem auch sei, zum Ende der Handlung bricht das Vermittlungsmodell zusammen. Alle Interessen, die der Krönung Barbaras widersprechen, werden als egoistisch entlarvt: Hinter der vermeintlichen Repräsentation des Volkwillens oder den Adelsinteressen steckt Eigennutz oder vielmehr pure Bosheit. Dies kommt etwa in folgender Republik zum Ausdruck, als der königstreue Tarnowski die Ränke von Bonas Komplizen Kmita aufdeckt:

Narodu? Cóż u ciebie narodem się zowie?
Czy garść rokoszan z Boną i obcymi w mowię?
Garść zaprzędanych posłów, złych obywateli,
Rozwiążłych marnotrawców, podłych wicznycieli,
Co, myśląc wśród klęsk ludu o sromotnych zyskach
Wznieść chcą swoją potęgę na tronu zwaliskach?

20 „Izabella: Wer redlich nur, wie du, das Rechte will – // Boratyński: Man kann das Rechte wollen, und doch irren.“ (*Fürstin Radziwill* I, 1)

To twój naród!²¹ (*Barbara Radziwiłłówna*, IV, 1)

Was legitime Repräsentation ist, entscheidet letztlich das Gefühl, denn für Tarnowski spielen bei der Beurteilung Kmitas nicht die von ihm argumentativ vorgebrachten Staatsinteressen, sondern persönliche Tugenden eine Rolle, deren Erkenntnis und Beurteilung intuitiv erfolgen.²² Diesem Paradigma folgt auch der Sejm, als er Barbara schließlich anerkennt. Gerade in Barbaras Tugend liegt die Tragik, oder vielmehr die Ironie des Dramas: Während die Motive der anderen Figuren als vorgeschobene Gründe entlarvt werden, die den Interessen Polens objektiv schaden, wird die tugendhafte Barbara in ihrem Tod als das nicht eingelöste Versprechen einer nationalpolnischen Heilsfigur präsentiert.

Die Paradoxie der Handlung von *Barbara* besteht darin, dass einerseits Vermittlung starkgemacht wird (nämlich die Vermittlung und Konvertierung natürlicher Tugenden in symbolisches Staatskapital durch Staatsorgane wie den Sejm), und dass andererseits Vermittlung am Ende des Dramas zugunsten einer intuitiven und unmittelbaren Anerkennung (Barbaras zur Königin) aufgehoben wird. Die Bewegung zwischen Vermittlung und Unmittelbarkeit kann bereits an der ersten Replik des Dramas paradigmatisch aufgezeigt werden:

Boratyński
Szanowna Izabello, trapiącemi wieści
Nie radbym sercu twemu przyczyniać boleści,
Ale hołd czystej prawdy winny moje usta
Przyjaciółce Barbary i siostrze Augusta.
Na cóż bym cię pochlebną miał uwodzić mową?
Radziwiłłówna polską nie będzie królową
Sam odgłos, że w swych murach dziś ją ujrzy Kraków,
Czułych na sławę Króla oburza Polaków,
Stygnij Sejmu gorliwość, a niechętnych gwary

21 „Des Volkes Wille? Wie? Was heißt dir Volk? / Ein Haufen Missvergnügter, im Verein / Mit Bona und des Staats auswärt'ger Feinden? / Entwelch' erkaufte, pflichtvergess'ne Boten – / Ein Heer verdorbener, feiger Pflastertreter, / Die mitten in dem allgemeinen Elend / Nichtswürdig Vorteil suchend, eigne Macht / Zu bauen meinen auf des Thrones Trümmern! / Das ist dein Volk!“ (*Fürstin Radziwill* VI, 1)

22 Die Pointe ist freilich, dass sich Tarnowskis Intuition durch den Handlungsverlauf des Dramas als absolut richtig erweist.

Napełniają stolicę imieniem Barbary.
Wieści z wieści się rodzą, trwoga trwogę zdrza,
Bliską i straszną burzą wszystko nam zagraża.²³ (*Barbara Radziwiłłówna*, I, 1)

Die Hauptaussage der Rede ist natürlich der zentrale (sechste von zwölf Zeilen) Satz „Radziwiłłówna polską nie będzie królową“ und das übrige Wortmaterial dient lediglich zu seiner Paraphrasierung. Dabei sind die Paraphrasen des Inhalts selbst spätklassizistische Paraphrasen, wie etwa „nie radbym sercu twemu przyczyniać boleści“ für „kränken“. Die tautologische Umschreibung dient der Vermittlung eines ohnehin schon gegebenen – und apodiktisch formulierten – Sachverhalts: „nie będzie królową“, und macht sich dadurch eigentlich überflüssig. Doch hier endet das Spiel der Unmittelbarkeit und der Vermittlung nicht, denn Barbara wird ja letztlich zur Königin – und zwar durch Boratyński selbst – proklamiert (vgl. *Barbara Radziwiłłówna* V, 4). Doch sie wird Königin erst in ihrem Tod und auch der Tod wird in der Spannung von Unmittelbarkeit und Vermittlung gezeigt. Die Darstellung des Todes auf der Bühne ist ein Novum im klassizistischen Theater, das Sterbensszenen meist als Teichoskopien vermittelt und nicht als schlechthin gegebene Erscheinung zeigt.

Für *Barbara* finden wir somit ein Modell der negativen Vermittlung vor: Man braucht Repräsentation – im Staat als Stellvertretung und in der Poetik als Darstellung – in der artikulierten²⁴ Vermittlung. Doch, und das ist die Pointe, die gelungene Vermittlung löst gleichsam ihre eigenen Voraussetzungen wieder auf, indem sie das Undarstellbare schlechthin als Präsenz evident macht (Opfer/Tod/Liebe der äußersten Intensität etc.). Konnten sich die Organe/Körper/Individuen im mimetisch-metonymischen Sog von *Matka Spartanka* auflösen, betont *Barbara* eine Repräsentation, bei der eine Spannung zwischen Artikulation und dem

23 „Ungern, o Fürstin! möcht’ ich deinem Herzen / Mit unwillkommner Kunde Weh’ bereiten / Doch – der erlauchten Schwester meines Königs – / Der Seelenstarken Schwester Barbaras / Bin ich die Huldigung der Wahrheit schuldig. / Nie kann – nie wird die Tochter Radziwiłłs / Der Jagellone Fürstenstuhl besteigen. / Die bloße Kunde schon, dass sie noch heut / In Krakaus Mauern ihren Einzug halte, Regte die unschwer entflammaren Gemüter / Im Eifer für den Glanz der Krone auf. / Der Reichstag stockt; der Name Barbaras / Fliegt Unheil schaffend fort von Mund – / Fried und Vertrauen und Bürgereintracht schwindet / Und von des Volkes schwerbewölckter Stirn / Bedroht uns Ausbruch nahen, heft’gen Sturmes.“ (*Fürstin Radziwiłł* I, 1)

24 Im Sinne von getrennten Organen von lat. „articulus“ anat. „das kleine Gelenk“, „Abschnitt, Teil“.

Unartikulierbaren bestehen bleibt.

Die gewendete Trope: Metaphern in *Lilla Weneda*

Mischte sich in die politische Stimmung Kongresspolens neben das Bewusstsein der tragischen Lage auch verhaltene Zuversicht, kippt die Stimmung nach dem Novemberaufstand von 1831 zum allgemeinen Katastrophismus. Auch das 1839 entstandene Drama *Lilla Weneda* von Juliusz Słowacki ist ein Ausdruck dieser Stimmung. Bereits der Anfang des Dramas ist postapokalyptisch: Der Volksstamm der Weneden ist von den Lechiten geschlagen. Der König der Wenden, Derwid, und seine zwei Söhne, Lelum und Polelum, sind gefangengenommen. Auch die goldene Harfe des Königs ist Kriegsbeute geworden. Um diese Harfe entbrennt ein Streit zwischen der Lechitenkönigin Gwinona und Derwid: Sie ahnt, dass die Harfe ein Geheimnis bergen muss, welches ihr Derwid aber nicht verraten will. Daraufhin lässt sie ihn blenden und weiteren Martern aussetzen. Derwids Tochter, Lilla Weneda, versucht das ganze Drama über ihren Vater und ihre Brüder zu retten. Das gelingt ihr letztlich auch, doch die Harfe bleibt bei den Lechiten zurück. Im fünften Akt kommt es dann zu einem letzten Kampf zwischen den Lechiten und den Wenden sowie einigen anderen verbündeten Stämmen, doch die Schlacht endet in einer Katastrophe: Weil die goldene Harfe nicht erklingt, erleiden die Weneden eine Niederlage. Am Ende des Dramas sterben alle zentralen Personen.

Im Folgenden möchte ich auf eine tropologische Eigenheit des Dramas eingehen. Es scheint, dass die Poetik von *Lilla Weneda* vor allem nach dem Prinzip der realisierten Metapher funktioniert, resp. dass der materielle „Inhalt“ gewisser Tropen gegen ihre poetische „Form“ gewendet wird. Eine Abwandlung dieses Prinzips kann etwa anhand des karnevalesken Dialogs zwischen dem Heiligen Gwalbert und der Trickster-Figur Śláz beobachtet werden:

Śláz

Domine, z czego, proszę, są promienie,
Które ty nosisz na głowie?

Święty Gwalbert

Są ze mnie,
Z mojej wewnętrznej wiedzy, i z anioła,
Co w ciele moim pali się tajemnie.

Śláz
Myślałem, że te płomieniste koła
Są z włosów?

Święty Gwalbert
Ergo nie byłyby z duszy?

Śláz
Domine, a kot kiedy się napuszy,
To mu tak iskry z włosów wylatują.

Święty Gwalbert
Są ludzie głupi jak ty, co się trują
Porównywaniem dwóch natur w stworzeniu.

Śláz
Domine, wiara jest w moim wątpieniu.²⁵ (*Lilla Weneda*, I, 2)

Die Komik entsteht durch die Diskrepanz zwischen dem theatralischen Zeichen und der verwendeten Requisite. Genauer gesagt bestreiten beide den Zeichen- und Bezeichnungsscharakter der „Strahlen“: Gwalbert behauptet, sie seien aus seinem inneren Engel gemacht,²⁶ während der materialistische Karnevalsmensch Śláz eine quasiwissenschaftliche Erklärung durch Elektrizität anbietet. So oder so, beide führen das Zeichen auf eine Substanz – immateriell oder materiell – zurück, betrachten es gerade nicht als Repräsentation für etwas. Ein weiteres Beispiel für die Materialität der Zeichen ist der folgende Dialog, als Lech versuchen will, die Haare von Sygoń mit einem Beil abzuhaufen:

Lech
Czy wiesz co, Sygonie?
Stań mi pod drzewem, stań mi tak na celu;

25 „Woher sind, domine! die Strahlen denn, / die du am Kopfe hast? // Sie sind aus mir selbst / Aus meinem inneren Wissen, aus dem Engel, / Der insgeheim in meinem Körper lodert. // Ich dachte, dass die Feuerkreise aus / Dem Haare sind // Somit nicht aus der Seele? // Mein Herr! Und wenn sich eine Katze aufsträubt, / Da fliegen Funken aus dem Haar auch ihr! // Gleich dir gibt's Toren wohl, die sich vergiften, / Vergleichend zwei Naturen in der Schöpfung. // Mein Herr, in meinem Zweifel ist ja Glaube!“ (*Lilla Weneda* I, 2)

26 Die Stelle ist doppeldeutig: Śláz fragt tatsächlich nach der Materialität (*causa materialis*): „z czego, proszę, są promienie“, während Gwalberts Antwort als Quelle der Erscheinung verstanden werden kann (*causa efficiens*): „Z mojej wewnętrznzej wiedzy, i z anioła.“

Niechaj na twoich włosach zaprobuję
Oka i miecza!
Sygoń
Lechu, jestem łysy.²⁷ (*Lilla Weneda*, III, 1)

Da Sygońs Haarwuchs bis dahin nicht thematisiert worden ist, wird seine Kahlheit quasi in dem Moment erschaffen, als seine Haare angesprochen werden. Man kann dies als romantische Ironie deuten, bei der gerade der Prozess des Schaffens als simultane Kreation und Vernichtung reflektiert wird. Die zitierte Stelle ist komisch, weil die Essenz der Kahlheit im Augenblick ihrer Erschaffung quasi unabhängig von dem Bezeichnungsprozess existiert, während ihre Kontingenz durch den Lauf des Dialogs augenfällig gemacht wird. Jedenfalls „sieg“ die Materialität der Figuren (Sygońs Kahlheit) über die Handlungsfreiheit der Figuren, indem sie den Möglichkeitsraum einschränkt.

Besonders interessant ist die realisierte Metapher im Kontext der Intertextualitätspoetik von *Lilla Weneda*. Słowacki aemuliert zahlreiche literarische Vorbilder. Von besonderer Wichtigkeit ist für ihn Shakespeare. So erinnert etwa die Blendungsszene von Derwid an die Stelle in *King Lear*, in der Gloucester geblendet wird. Doch wo für Shakespeare der Gewaltakt an sich eine Rolle spielt, kommt für Słowacki die materielle Seite – die herausgerissenen Augen – hinzu, die der Szene einen makabren Charakter verleihen:

Gwinona
A najmłodszemu Gwinonkowi zanieść
Oczy wydarte, niech z nimi poigra.²⁸ (*Lilla Weneda*, I, 3)

Eine weitere Parallele ergibt sich zu *Macbeth*. Gwinona selbst scheint in ihrer grandiosen Bosheit Lady Macbeth nachempfunden zu sein. Lillas Schwester, die Hexe Roza, ist Gwinonas Gegenspielerin.²⁹ Sie prophezeit dem Heer der Weneden das Kommen eines Anführers mit zwei Köpfen. Diese Prophezeiung erinnert an die phantastische Prophezeiung der Hexen, welche Macbeth weissagen, kein Mann, den eine Frau geboren hat,

27 „Sygon / Was fällt mir bei! – stell’ dich beim Baume nieder / Stell dich so hin. Ich will an deinem Haar / Mein Aug’ und Schwert erproben // Ich bin kahl.“ (*Lilla Weneda* III, 1)

28 „Dem kleinen Gwinon, meinem Jüngsten, bringet / Zum Spielzeug hin die ausgestoch’nen Augen.“ (*Lilla Weneda* I, 3)

29 Wie die drei Hexen letztlich die Gegenspielerinnen von Lady Macbeth sind.

werde ihn stürzen und seine Herrschaft wird dauern, solange der Wald von Birnham an seinem Platz bleibt. Doch während bei Shakespeare die Pointe sozusagen nur formal korrekt bleibt (Macduff, der Macbeth tötet, kommt per Kaiserschnitt zur Welt und seine Soldaten tragen die Bäume des Waldes als Deckung vor sich her) gewinnt bei Słowacki die Weissagung an Materialität. De facto ist der „Anführer“ zwar nur das Brüderpaar Lelum und Polelum, die durch eine Kette miteinander verbunden kämpfen. Doch in der Wahrnehmung der dramatischen Personen wird Rozas Weissagung real:

Sygoń
Wódz ten dwie głowy ma na jednym ciele,
Czasem się obie głowy razem schodzą
I płaczą rogi na hełmach ogromne;
Czasem się jedna zaiskrzona ciska
Z wściekłością węża na ludzi – a druga
Patrzy spokojnie i szuka oczyma
Serc w naszych piersiach.³⁰ (*Lilla Weneda*, V, 2)

Ein letztes Beispiel: Gwinona lässt Derwid an einen Baum fesseln und quälen. Lilla schlägt vor, dass seine zwei Söhne mit einer Axt nach ihm werfen. Wenn sie seine Haare abschneiden, sollen sie die Freiheit erlangen:

Lilla
Lecz, królu! lecz, królu!
Jeżeli brat mój, rzuciwszy toporem,
Starcowi tylko włos ustrzyże siwy –
O! patrzaj – ten włos, co tak przezroczysty,
Jak błądy gwiazdy błękitnej ogonek
Pomiędzy drzewem a starego głową.
Jeżeli ten włos tylko mu ustrzyże,
To więźnie będą wolni – czy przyrzekasz?³¹ (*Lilla Weneda*, II, 3)

30 „Zwei Häupter hat auf einem Leib der Führer / Mitunter kommen beide Häupter nahe / Und schlingen ineinander ihrer Helme / Riesige Hörner; manchmal wirft das eine / Mit Schlangenwut sich auf die Menschen, funkelnd / Indes das zweite ruhig blickt und mit / Den Augen Herzen sucht in unsrer Brust.“ (*Lilla Weneda*, V, 2)

31 „O Königin / Doch wenn mein Bruder seine Axt geschleudert, / Und nur das graue Haar dem Greis durchschneidet, / O schau, das graue Haar, das da so schimmert, / Gleich eines blauen Sternleins blassem Strahl, / Zwischen dem Baume und dem Haupt des

Dies ist offensichtlich ein Zitat aus Schillers *Wilhelm Tell*, wenn auch mit wesentlichen Änderungen: Während bei Schiller der Sadist Gessler Tell zwingt, den Apfel vom Kopf seines Sohnes zu schießen, geht hier die Initiative von der masochistischen Lilla aus. Auch die Rollen von Vater und Kind sind umgekehrt. Poetologisch kann man ebenfalls einen wichtigen Unterschied ausmachen, denn steht der Apfel bei Schiller metonymisch für den Kopf des Knaben, ist hier das Haar metaphorisch für den Phallus verwendet: Die (Zimmermanns)Axt ist zwar auch ein Requisit aus *Wilhelm Tell*, aber ein Werkzeug, das sich praktischer zur Kastration eignet als etwa ein Pfeil.³²

Als letzten Punkt möchte ich auf die Poetik der Stellvertretung oder Vermittlung eingehen. In *Matka Spartanka* gibt es eine Analogie zwischen der Familie und dem Staat: Die natürlichen Körper flottieren frei zwischen beiden Institutionen und können sich nach Belieben ersetzen. In *Barbara Radziwiłówna* existiert zwar eine Spannung zwischen Familie und Staat – dynastische Interessen und Staatswohl konfliktieren etwa bei Bona Sforza – doch diese Spannung löst sich in der Wahlverwandtschaft der Ehe auf. Wenn auch auf tragische Weise, nämlich im Tod, konnten persönliche Tugenden in Staatsvorteile konvertiert werden. In *Lilla Weneda* wird jeglicher Tausch und jegliche Vermittlung problematisch. Tatsächlich werden zahlreiche Stellvertretungen vorgenommen oder angestrebt – Lilla will ihr Schicksal gegen das ihres Vaters eintauschen, Śláz gibt sich als Geist des Ritters Salmon aus, Gwinona liebt Salmon und rächt seinen Tod stellvertretend an Derwid, Lelum und Polelum ersetzen Lilla einen exogamen Partner etc. – jedoch führen sie alle wenn nicht zur Katastrophe, so doch zu einer weiteren Verkomplizierung der Lage, die sie eigentlich hätten lösen sollen. Als Beispiel kann folgende Szene dienen:

Gwinona do wnoszących harfę
Postawcie przy nim bliżej harfę złotą,
Niechaj się na niej oprze ręką drugą.
*Stawia harfę przy Derwidzie. Starzec jedną rękę na harfie, drugą
kładzie na głowie córki.*
Widzisz, ta harfa równa córce wzrostem,

Greises, / Nun, wenn er dieses Haar ihm nur durchschneidet, / Versprichst du Freiheit den Gefangenen?“ (Lilla Weneda, II, 3)

32 Vgl. „ten włos“ und „ogonek“, die eine Phallusinterpretation leicht herstellen lassen.

A gdyś w niewoli był, obie zarówno
Płakały – obie jak córki – o! teraz
Wybierz pomiędzy płaczkami, Derwidzie,
I niech wybrana idzie z tobą w lasy,
A druga córka twoja odrzucona
Ze mną zostanie – i będzie zakładem.³³ (*Lilla Weneda*, IV, 3)

Die von Gwinona aufgemachte Äquivalenz erweist sich gerade als fehlerhaft und der symbolische Tausch führt zu einer Katastrophe, bei der sowohl Lilla stirbt, als auch die magische Harfe für immer verstummt: Der lebendige Mensch lässt sich nicht durch totes Holz ersetzen.³⁴

Wie plakativ diese Moral auch sein mag, sie birgt ein wesentliches Merkmal der Poetik von *Lilla Weneda*: Die im Drama verwendeten Metaphern können gerade nicht „hinübertragen“, d. h. auf irgendeine andere Wirklichkeit verweisen.³⁵ Die Sprache erscheint in *Lilla* nicht polyvalent genug, um den Körper zu transzendieren. Auch die oben besprochene Intertextualitätspoetik scheint dysfunktional, weil sie nicht auf andere Kontexte verweist und den Sinnzusammenhang erweitert, sondern konkrete Körper(teile) produziert. In diesem Paradigma steht auch jeder Tausch im Drama, der zum Scheitern verurteilt ist. Jeder symbolische Tausch führt zur Reduktion auf den toten Körper.

Vergleicht man die drei Texte, lässt sich ein gewisses Nullsummenspiel hinsichtlich der erzeugten Körperbilder und verwendeten Tropen feststellen. Die Poetik von *Matka Spartanka*, die eine Einheit zwischen dem natürlichen Körper und dem Staatskörper vermittelt möglichst konkreter Metonymien herstellen will, löst den realen Körper im Flottieren identischer Zeichen gleichsam auf. Die Poetik von *Lilla Weneda*, die mit Intertextualität und gewagten Metaphern arbeitet, um eine imaginäre Alternative zur Materialität aufzuzeigen, erschafft eine Menge von konkreten

33 „Gwinone (zu denen, die die Harfe hereinbringen). Stellt hart bei ihm die gold'ne Harfe nieder! / Er stütze sich mit seiner zweiten Hand / Auf ihr. (Man stellt die Harfe neben Derwid nieder; der Greis legt die eine Hand auf die Harfe, die andere auf das Haupt der Tochter) Du siehst die Harfe gleicht an Wuchs / Der Tochter und als du gefangen warst, / Da weinten beide – beide, wie zwei Töchter. / Nun wähle zwischen diesen Weinerinnen / Die, die du wählst, geht mit dir in die Wälder / Und deine zweite, die verstoß'ne Tochter, / Bleibt da bei mir und wird als Geißel sein.“ (*Lilla Weneda*, IV, 3)

34 Wie schon in *Hamlet* III, 2.

35 Metapher, lat. *translatio* wurde in der „griechischen und lateinischen Rhetorik [...] durchgängig als Übertragung und nicht [...] als Substitution verstanden“ (HWdR, 110; Hervorhebung im Original).

(und toten) Körper(teile)n. Die Poetik von *Barbara Radziwiłłówna* hält sozusagen die Mitte zwischen dem konkreten Körper und seiner symbolischen Repräsentation. In allen drei Fällen aber bilden die Gegensätze zwischen rhetorischen Verfahren und metarhetorischen Körperkonstruktionen eine produktive semantische Spannung, die sich nicht einseitig aufheben lässt.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: *Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt/M. 2002.
- Aleksandrowicz, Alina: *Różne drogi do wolności. Puławy Czartoryskich na przełomie XVIII i XIX wieku*. Puławy 2011.
- Bronfen, Elisabeth: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. New York 1992.
- Butler, Judith: *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York 2000.
- De Man, Paul: *Allegories of Reading*. New Haven 1979.
- Eggs, Ekkehard: Metapher. In: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 2001a. Bd. 5, Sp. 1099–1183.
- Eggs, Ekkehard: Metonymie. In: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 2001b. Bd. 5, Sp. 1196–1223.
- Feliński, Alojzy: *Fürstin Radziwill*. Berlin 1831.
- Feliński, Alojzy: *Barbara Radziwiłłówna*. Warschau 1950.
- Gatzemeier, Matthias: Kontiguität. In: Joachim Ritter: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel/Stuttgart 1976, Bd. 4, Sp. 1026–1027.
- Hillgruber, Michael: Die Erzählung des Menenius Agrippa. Eine griechische Fabel in der römischen Geschichtsschreibung. In: *Antike und Abendland* 42 (1996), S. 42–56
- Jakobson, Roman: Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. In: R. Jakobson / M. Halle: *Fundamentals of Language*. The Hague 1956, S. 55–83.
- Jampol'skij, Michail: V sklepe Antigony. Neskol'ko interpretacij „Antigony“ Sofokla. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 13 (1995) S. 33–59.
- Kniaźnin, Franciszek: *Matka spartanka*. In: ders. *Poezye*. Warschau 1787, Bd. 2, S. 1–48.
- Przybylski, Ryszard: *Klasycyzm*. Warschau 1983.
- Słowacki, Juliusz: *Lilla Weneda*. Halle 1840.
- Słowacki, Juliusz: *Lilla Weneda*. In: ders.: *Dzieła*. Breslau 1952, Bd. 7, S. 285–410.

Zum Autor

Erik Martin studierte 2001–2008 Philosophie, Mathematik und Slavistik in Tübingen und wurde 2011 mit einer Arbeit zu Formen der Negation bei L. N. Tolstoj promoviert. Er arbeitet an der Viadrina Universität in Frankfurt (Oder) am Lehrstuhl für Literaturwissenschaften/Ost.

Der vorliegende Sammelband vereinigt die Beiträge der 12. und 13. Tagung des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft (JFSL) in Basel 2013 und Frankfurt (Oder) und Słubice 2014. Unter den thematischen Leitbegriffen Grenträume – Grenzbewegungen präsentiert er Einblicke in die Arbeit von Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern der deutschsprachigen slavischen Literatur- und Kulturwissenschaft.

ISBN 978-3-86956-359-6



OnLine

