

— 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. Nachtilleuchtung, 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
Святящихся 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. / (P. 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 Epistolarroman 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 Verne's *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 rusškoj 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-ostslavische Kultur- und Literaturbeziehungen.