

Literarische Topografien Kyïvs: Oleg Postnovs Страх

Angelehnt an V. Toporovs kultursemiotisches Konzept des *Петербургский текст* (*Petersburger Text*) wird in diesem Aufsatz von einer semiotischen Sphäre des ‚Kyïver-Texts‘ ausgegangen und ihren Aspekten nachgespürt.¹ Im Zentrum des Interesses steht die oppositionelle Dynamik der topografisch, diskursiv und ästhetisch wirksamen Paradigmen oben/sakral/männlich vs. unten/profan/weiblich. Offensichtlich – so die hier zugrunde liegende These – korreliert das Konzept des Stadttextes mit einer Tendenz zur innerliterarischen Erforschung der Stadt. Den Erkundungen liegen diverse Erfahrungsarten zugrunde – sensuell durch Vor-Ort-Aufenthalte, textuell durch vorangegangene Lektüren, mnemotechnisch durch Erinnerungsevokation und imaginativ durch das Verlassen der empirischen Ebene.

Mit Jurij Lotman organisiert das räumliche Modell, das die Hauptachse ‚unten-oben‘ aufspannt, auch nichträumliche Charakteristiken in literarischen Texten (Lotman 1993, 316, 323). Der literarische Text erzeugt eine eigene Welt, irdische und himmlische Räumlichkeiten. Ausgehend von Topografien, die zum Teil eine außerliterarische Entsprechung haben, zum Teil intertextuell geprägt worden sind, kann er nationale, geopolitische und urbane Entwürfe enthalten.

Der Kyïv-Text nimmt geokulturologische wie auch geopoetische Dimensionen an.² Ersteres vor allem, wenn die urbane Konzeption in Bezug zur nationalen tritt und zweites insbesondere dann, wenn die li-

1 Diese Bezeichnung fasst die ukrainischen Referenzen auf Kyïv sowie die russischsprachigen auf Kiev zusammen.

2 Kurz gesagt verfolgt der geokulturologische Wissensdiskurs, der von Vasilij Ščukin geprägt wurde, politisierte Interessen in Bezug auf geografische Räume (vgl. Frank 2010, 31). Der Begriff der Geopoetik, der auf ein Manifest des französisch-schottischen Dichters Kenneth White zurückgeht, untersucht vorrangig poetische Verfahren der Dar- und Herstellung literarischer Geo-Räume (vgl. Marszałek/Sasse 2009 und 2010).

terarische Auseinandersetzung mit der Stadt über physische und mentale Vorgänge der Beobachtung, der Erfahrung, Aisthesis, Projektion und Phantasie erfolgt. Das Moment der Erfahrung, Erkundung bis hin zur Erforschung (der Stadt an sich, der Objekte und Subjekte in der Stadt bis hin zur Selbsterforschung des Protagonisten bzw. Erzählers) teilt Literatur mit Ansätzen der Stadtanthropologie und -soziologie.

Wie kommentiert nun der literarische Kyïv-Text interdiskursiv die Stadtforschung? Angesichts der narrativen Verschränkung von ProtagonistInnen und Geo-Räumen greift er das sog. ‚Stadthabitus‘-Konzept auf, das modifiziert als ‚Textur‘ und als ‚Eigenlogik‘ auftaucht und auf die urbane Symbolstruktur abzielt (vgl. Lee 1997, 127; Lindner 2003; Löw 2008). In Ansätzen handelt es sich um einen semiotischen Zugang, doch neigt er zur Essentialisierung und einer unreflektierten Metaphernbildung in seiner Beschreibungssprache, die das Phänomen Stadt anthropomorphisiert und als Einheit denkt, um komparatistische Stadtcharakterisierungen vorzunehmen.³

Im Folgenden gehe ich kurz auf die Romane *Сталінка* (*Bezirk Stalinka*) von Oles' Ul'janenko aus dem Jahr 1994, *Андріївський узвіз* (*Der Andreashügel*) von Volodymyr Dibrova, erschienen 2007, und vor dem Hintergrund dieser ukrainischsprachigen Kyïv-Narrative auf Oleg Postnovs Roman *Страх* 2001 (*Angst*) ein. *Страх* ist auf Russisch verfasst und führt in besonderer Weise das Merkmal des Kyïv-Textes vor, sich mit der sakralen Aufladung der topografischen Vertikale auseinanderzusetzen, und reflektiert das Potential von Stadtliteratur und Nationsbildung.

Die Vertikale: sakrale Präfiguration

Die betrachteten Texte berühren die Stadtgeschichte Kyïvs und den sakralen Subtext, doch nicht alle affirmieren ihn. Der wichtige ukrainische Großstadtroman *Місто* (*Die Stadt*) von 1928 von Valerijan Pidmohyl'nyj,⁴ in welchem Kyïv Schauplatz ist und ein sujetdominantes Problem für

3 „Die Eigenlogik einer Stadt als unhinterfragte Gewissheit über diese Stadt findet sich in unterschiedlichen Ausdrucksgestalten und kann insofern anhand verschiedener Themenfelder rekonstruiert werden, zum Beispiel in den Redeweisen von Besuchern und Bewohnern, in grafischen Bildern dieser Stadt, in Schriftquellen über sie (vom Roman bis zur Reisereportage) [...]“ (Löw 2008, 77)

4 Weitere wichtige Romane der Moderne, die in Kyïv handeln und (Liebes-) Beziehungen zentral setzen, sind *Записки Курнатового Мефістофеля* (1916; *Aufzeichnungen des stupsnasigen Mephistopheles*) von Volodymyr Vynnyčenko, *Дівчина з ведмедиком* (1928; *Das Mädchen mit dem Bären*) von Viktor Petrov (Domontovyč) und Aleksandr Kuprins *Яма* (1912; *Die Grube*). Mit Hundorova ist in ihnen Kyiv in seiner Ganzheit als ein Raum sexueller Wünsche organisiert (vgl. Гундорова 2008).

den Protagonisten darstellt, markiert den urbanen Raum genderspezifisch und lässt die Semantik der Heiligen Stadt (Wiege der Orthodoxie und der Kyïver Rus') in ihr Gegenteil kippen. Er behandelt die Initiation eines jungen Mannes vom Dorf, der zum Studium nach Kyïv kommt und sich die ihm fremde, teils exotisch und teils erotisch erscheinende Umgebung aneignet.

Die Konzeption Kyïvs innerhalb eines konventionellen Mann-Frau-Verhältnisses sieht die ukrainische Literaturwissenschaftlerin Tamara Hundorova in einer konstanten Tradition des Kyïver Textes. In der Romantik habe in den Volksliedern eine Einteilung in ebene, ‚feminine‘ und ‚männlich‘ konnotierte hoch gelegene Stadtteile stattgefunden (vgl. Гундорова 2008). Seitdem sei die sakrale Leitkonnotation durch die Funktion der unteren Stadt als *locus amori* verdrängt worden (ebd.).

Hundorovas These von der Überschreibung der sakralen Konnotation stehen religiös-affirmative Narrative gegenüber. Ul'janenkos auf Ukrainisch verfasste *Сталінка* baut weibliche Figuren als Indikatoren für das Einhalten oder Fehlen einer christlichen Ordnung ein. Die Bezeichnung Stalinka verweist nicht nur auf stalinistische Architektur, sondern ist der Name eines zentral gelegenen Stadtteils, der nicht auf einem der zahlreichen Hügel liegt. Die Geschichte einer traumatisierten Familie, die den sowjetisch-stalinistischen Terror inkorporiert hat, belegt das geografische Unten mit sozialem und moralischem Tiefstand, mit Kriminalität, Gewalt und einer promiskuitiven Lebensweise, die zur Ansteckung mit Syphilis führt. Der vom Genus her weibliche Name steht für die Sünde und fügt sich in die Tradition des Topos von der Hure Babylon ein. Dem in jeglicher Hinsicht ‚niederer‘ Stalinka-Bezirk setzt das Sujet das Höhlenkloster auf dem Pečersk-Hügel gegenüber. Dort kulminiert die Zufluchtssuche und Läuterungsgeschichte der beiden männlichen Protagonisten. Das Kloster symbolisiert eine prospektive Erlösungsvision, die die Unterdrückung religiöser Ausübung zu Sowjetzeiten revidiert.

Der ukrainischsprachige Roman *Андріївський узвіз* von Volodymyr Dibrova bezieht sich wie *Сталінка* bereits über den Titel auf einen gleichnamigen Bestandteil der Stadt – den Andreasstieg, der als steilste und charakteristischste Straße der ukrainischen Hauptstadt gilt. *Андріївський узвіз* erzählt wie *Сталінка* den inneren Weg des Protagonisten zum Göttlichen hin. Der innere Weg fällt mit der Bewältigung des äußeren Weges zusammen, da der Großteil der erzählten Zeit (die biografische Introspektive) parallel zum relativ kurzen Aufstieg erzählt wird.

Die Topografie des Andreasstiegs lädt das Gesamtnarrativ religiös auf: Rhetorisch über Namensäquivalenzen und in der Komposition über

Bewegungsformen des Hinauflaufens, des Stillstandes, des Hinab- und Zurückblickens und des geistigen ‚Höhenflugs‘. Der Name des Protagonisten in *Андріївський узвіз* bleibt bis zum Schluss ungenannt, seinen Namen scheint der Straßename zu ersetzen. Erst am Ende des Kurzromans spricht ihn seine Frau mit „Andrjušo“ an (Діброва 2007, 242). Andrij heißt auch der Namensgeber für den Hügelaufstieg, denn der Andreashügel ist nach dem Apostel Andrij/Andrej Pervozvannyj benannt. Andrij habe die Grundlage für diese Straße gelegt, als er den Hügel bestiegen und oben ein Kreuz angebracht habe. Dem Stadtgründungsmythos nach wurde damit einer der ältesten Akte der orthodoxen Christianisierung vollzogen. Der Christianisierungsakt ist wiederum ein Teil der Geschichte dieses ältesten Verbindungswegs zwischen der unteren und der oberen Stadt.⁵

Auf Sujetebene übernimmt die Hügelbeschaffenheit die Funktion göttlicher Fügung. Aus einer erhöhten, erhabenen Perspektive, die für die Reflexion nötig sei (11), erlangt der Protagonist buchstäblich Einsicht in sein bisheriges Leben. Die körperliche Anstrengung bei der Bewältigung des steilen Aufstiegs löst bei ihm einen Schlaganfall und Erinnerungsrückblenden bis in die Kindheit aus. Im Schreckensmoment der Erstarrung bietet die Aussicht von oben nach unten eine Projektionsfläche und motiviert die Tropen der Erinnerung an sein vergehendes Leben (Blutgefäße, Fluss, Weg). Die topografische Ansicht geht in eine verfremdete biografische Karte aus metaphorischen Feuerpunkten über, die daraufhin erzählt werden, um sie vor dem endgültigen Vergessen zu bewahren:

Чоловік не встиг ні злякатися, ні з'ясувати, бомба ще чи інфаркт, яким його від початку березня страхалі лікарі. Біль зник, а з'явився спокій дивної щільності й теплоти. Ніде не рухаючись, чоловік почав набирати висоту. Звідти, де він опинився, було все як на долоні – перспективно й відсторонено. Приховані дотепер зв'язки попроступали, мов жили на старечій нозі. Мов річки та дороги на кольоровій мапі. І залізниці з трубопроводами теж. Він завис над Узвозом і побачив місця, де щойно спинявся. Не всі, а лише найбільш пам'ятні. Таких зупинок він нарахував п'ять. П'ять майже згалих кострищ. Від його погляду жарини

⁵ Zu den religiös interpretierten Merkmalen des Andreasstiegs gehören die mit ihm verbundenen Zahlen: 750m Länge, mit 70m die höchste Erhebung Kyivs. Die Steilheit kann genauso gut als Abstieg gelten. Der Andreasstieg führt zum Podil, das im 19. Jahrhundert proletarisch und für sein Rotlichtmilieu bekannt war, heute jedoch vor allem künstlerisch durch Galerien etc. geprägt ist.

набрякли полум'ям, але не змогли розродитися вогнем. Замість спогадів про вогонь – спалахі відчайдушних іскор. Незабутне видовище.⁶ (14)

Der Grenzsituation zwischen Leben und Tod entspricht das Anhalten in der Mitte des Stiegs. Der Andreasstieg selbst vermittelt zwischen den „zwei Städten in einer Stadt“ (Петровський 2001, 261): dem stadthistorisch sozial niedrig gestellten, mit Handwerkern, Künstlern und Prostituierten im unten gelegenen Podil und der sog. Oberen Stadt mit alteingesessenem bürgerlichen Milieu sowie der Andreaskirche.

Auf der Hälfte der Straße liegt in der Nummer 13 das Geburtshaus von Michail Bulgakov – das heutige Bulgakov-Museum.⁷ Literarische Berühmtheit hat das Haus als Schauplatz seines Romans *Белая гвардия* (*Die weiße Garde*) und des Theaterstücks *Дни Турбиных* (*Die Tage der Geschwister Turbin*) erlangt. Obwohl *Андріївський узвіз* scheinbar keine expliziten Bezüge auf Bulgakovs „Aleksievskij spusk“ vornimmt, kippt auf der Hälfte des Anstiegs sein bisher dominantes Raummodell. Folgte der Erzähler zuvor dem Protagonisten, um eine Art Ethnografie der Straße am Tag des Stadtfestes zu liefern, so konzentriert er sich nun einzig auf die Innenwelt des Mannes, den er auf dem Andreasstieg sterben lässt und dabei dessen Biografie narrativ musealisiert. Der Körper des Protagonisten bleibt stehen, hingegen gerät der biografische Erzählfluss in Bewegung. Der euklidisch-dreidimensionale Raum löst sich zugunsten eines inneren Erinnerungs- und Reflexionsraums auf. Imaginär auf dem Hügel angelangt, quasi im Todesbereich, erhält er anhand einer letzten organischen Kartierung der Stadt, die wieder eine Karte seines Lebens ist, die Antwort, dass niemand schlecht oder gut sei (Діброва 2007, 241).

6 Der Mann hat es nicht geschafft, sich zu erschrecken und herauszufinden, ob es eine Bombe gewesen ist oder ein Herzinfarkt, womit ihm die Ärzte seit Anfang März Angst einjagten. Der Schmerz verschwand, und an seine Stelle ist Ruhe mit erstaunlicher Dichte und Wärme getreten. Ohne sich zu bewegen, begann der Mann, an Höhe zu gewinnen. Von dort, wo er angekommen ist, war alles wie auf einer Handfläche ausgebreitet – tiefenperspektivisch und verfremdet.

Er hing über dem Stieg und sah die Orte, an denen er so eben angehalten hatte. Nicht alle, sondern nur jene, die ihm am meisten in Erinnerung geblieben sind. Er zählte fünf solcher Haltepunkte. Fünf beinahe ausgegangene Feuerstellen. Von seinem Blick füllte sich die abgebrannte Holzkohle mit Hitze, konnte aber nicht entflammen. Das Auflodern verzweifelter Funken ersetzte die Erinnerung an das Feuer. Ein unvergesslicher Anblick.“ [Ü.d.A.]

7 In seinem Geburtshaus in der Nr. 13 lebte Bulgakov 13 Jahre lang, weshalb auch die 13 für den Mythos dieser Straße wichtig ist. Eine mythische Dimension erhielten Bulgakovs Haus und die Straße, nachdem 1967 in *Новый мир* der Essay *Дом Турбиных* von Viktor Nekrasov erschien (vgl. Шленский 1998, 6-9).

Das Hinauflaufen der Straße findet ausschließlich in der einleitenden Rahmenhandlung statt. Sie eröffnet eine Klammer für die biografische Erzählung, die der Schluss jedoch nicht schließt. Der Andreasstieg fungiert als eine ‚narrative Rampe‘, als Plattform für chronotopisches Erzählen von Rückblenden und als ein materieller Geo-Raum, von dem sich die Erzählung abstößt – zugunsten einer metaphysischen Erfahrung im Bereich des Todes.

Was die hier betrachteten Texte vereint, sind die Grundmethoden der Stadtethnologie, die die Sujetführung verschiedentlich prägen: 1) Die ästhetische Feldforschung *in* der Stadt, die zum Teil einem topografischen Determinismus anheim fällt, wenn die kulturelle bzw. historische Semantik einzelner Straßen, Hügel und Orte sujetdominant wird, und 2) die Beforschung *der* Stadt als eines Individuums bzw. ihrer semantischen Grundstruktur.⁸ Ersteres realisieren die körperliche Präsenz und das intensive Beobachten der Protagonisten, wodurch die Narrative soziokulturelles, biografisches, historisches Stadtwissen vermitteln. Das zweite Konzept kommt in jenen Figuren zum Tragen, die (über ihre Beobachtungs- und Erfahrungsfunktion hinaus) eine symbolisch-repräsentative Funktion in Bezug auf die Stadtopografie einnehmen.

Kyïv in Oleg Postnovs *Страх*

In Postnovs Roman *Српax* besteht die Verfremdung des Andreashügels in seiner Feminisierung, die metonymisch für diejenige Kyïvs steht. Sie kann als ein Verfahren der Ent-Sakralisierung und als Allegorie auf post-sowjetische politische Vereinnahmungsfantasien von russischer Seite aus gelesen werden.

Die Poetik ist eine plakativ romantische, die omnipräsente Intertextualität in ihrem bis zur Absurdität überbordenden Einsatz ein postmoderner Zug. Ein fiktiver Herausgeber – ein Philologe, der sich mit dem Ich-Erzähler und Protagonisten mehr oder weniger gleichsetzt, – entdeckt in der US-amerikanischen Kleinstadt Riverband Aufzeichnungen von K., dem Protagonisten des ersten und längsten Romanteils, und das kurze Bekenntnis von Tonja, seiner Kindheitsliebe, Obsession und Prostituierten. Die US-amerikanische Kleinstadt, das ukrainische Dorf, Kyïv und auch Moskau, wo der Held seine Ausbildung erhalten hat, wechseln wie in einem Vexierbild ihren Status als das Andere in Abhängigkeit vom Raumkontext. Auf dem Dorf wird K. als kleiner Junge von einer Hexe verwünscht, von ihrer nymphomanischen Enkelin Tonja verführt und im großväterlichen

⁸ Zur Unterscheidung vgl. u. a. Lindner 2004, der sich auf Ulf Hannerz bezieht.

traditionellen ukrainischen Haus von einem Gespenst heimgesucht. Nach langer Trennung trifft K. in Kyïv auf Tonja und sucht bzw. imaginiert immer wieder ihre Nähe. Obwohl er sie scheinbar kauft, entschlüpft sie ihm, und zwar auf dem Andreasstiege: Der Ich-Erzähler kann sich nicht entsinnen, ob es das Haus Nr. 13 oder 11 gewesen sei, in welchem sie verabredet gewesen sind. Dass K. seine Geliebte verpasst, kann an dem unebenen, verschlungenen Verlauf der Straße liegen. Mehr jedoch ist das Verpassen in der Erzählstrategie angelegt, bei welcher K. sich in erster Linie auf angelesenes Literaturwissen über die ukrainische Hauptstadt verlässt, sich dabei verläuft und das Erreichen des Ziels immer wieder aufschiebt.

Die Stadtanlage in ihrer Geplantheit nicht mehr zu verstehen, gehört zur romantischen Raumauffassung (Lachmann 2002, 245), die Zahl 13 verfügt über eine eigene Mystik und hinzu kommt eine Referenz auf Bulgakovs *Белая гвардия* und auf ihre dramatische Version *Дни Турбиных*. Diese Referenzen (wie zahlreiche andere) setzt der Roman in eine Erzählweise um, die die erzählte Topografie immer dichter symbolisch bedeckt und andersherum den Verlauf des Geschehens von den intertextuell aufgebauten Brücken bestimmen lässt. In dem Haus Nr. 13 bzw. 11 findet sich der chimärenhafte dritte Eingang, der – anders als in der fantastischen Fluchtscene bei Bulgakov – keine rettende Zuflucht bietet, sondern eine Sackgasse und ein Abgrund ist, aus welchem ein weibliches Gespenst heraustritt. K.s verworrene Suche nach Tonja in dem bewussten Haus lässt sich mit der Inszenierung eines Theaterstücks vergleichen, in welchem der Protagonist Schauspieler und Zuschauer ist, aber nie meint, Regie führen zu können.

Mit dem Gespenst imaginiert K. plötzlich auf Ukrainisch zu sprechen, es weist ihm den Eingang in die „grüne Welt“, den mehrdeutigen Kern seines Phantasmas.⁹ Grün ist die Farbe des Hauses Nr. 13 in Bulgakovs *Белая гвардия*, sie kann eine Entsprechung zur romantischen ‚blauen Welt‘ sein¹⁰ und auf die Konzeption der Ukraine in der polnischen Literatur als grüner Garten, Arkadien und Paradies verweisen (Ritz 2010). Grün sind aber auch Dollarscheine, die den Einzug des Kapitalismus in die postsowjetische ukrainische Hauptstadt sowie die Käuflichkeit von Liebe kennzeichnen. Der Protagonist ist schließlich von beidem erstaut.

9 Das Einbringen erzählter Räume über die Suche nach visuellen und sexuellen Erfahrungen mit Frauen ist auch in Ivan Bunins *Жизнь Арсеньева* (1927-1939; *Das Leben Arsenjews*), einem weiteren möglichen Prätext für *Страх*, ausgeprägt.

10 Die „blaue Blume“, geprägt von Novalis in *Heinrich von Ofterdingen* (1802), symbolisiert die Epochenpoetik der Romantik, die Sehnsucht nach Liebe und das Streben nach metaphysischer Unendlichkeit.

Der Raum zwischen dem Andreashügel und Podil bildet einen eigenwilligen Chronotopos des Weges, wie auch allen Figuren ein eigener Geo-Raum mit Verschiebungen spezifischer historischer Zeiten zukommt. Wichtig für das Tonja-Paradigma ist die katholische Sophienkathedrale, wohin sie einmal verschwindet, und das Haus Nr. 13 bzw. 11, in dem sie ihrer Beschäftigung nachgeht und in dem sich ein Spielsalon befindet. Diese Topografie ist mit jenen Attributen des Chimärenhaften als Ukrainischem charakterisiert, die auf dem ländlichen Gut des Großvaters, vielmehr aber literarisch, zum Beispiel durch Gogol',¹¹ geprägt wurden, und auf der anderen Seite mit Prostitution, die sich als fatal für Tonja und K. erweisen wird. Letzteres Moment nimmt Bezug auf die Entstehungszeit des Romans, in welcher die Infektionsraten für diverse Krankheiten rasant angestiegen sind. Dass Tonja wegen ihrer freiwilligen Promiskuität an AIDS erkrankt und am Ende stirbt, ähnelt der Syphiliserkrankung auf der dramaturgischen Höhe des Plots in *Сталінка*. Die käufliche Zugehörigkeit spielt außerdem auf wechselnde geopolitische Machtordnungen auf dem heute ukrainischem Territorium an – das russische Stereotyp der käuflichen Ukraine, die bereit scheint ihre politische bzw. staatliche Loyalität zu wechseln.

Der Roman arbeitet mit topologischen Relationen aus K.s Verhältnis zu verschiedenen Subjekten und den ihnen zugeordneten Objekten in der Stadt. Die Engführung stellt am häufigsten Merkmale von Frauenfiguren in eine semantische Reihe mit ausgewählten Toponymen und deren kulturellen Zuschreibungen. Nach diesem Ähnlichkeitsprinzip bietet der Roman mehrere personifizierte Raummodelle: Tonja und Nastja in Kyïv, wechselnde Beziehungen in Moskau und das Fehlen einer heterosexuellen Beziehung in den USA/Riverband.

Gescheiterte Vereinnahmung Kyïvs

Mit dem Umzug Tonjas vom Dorf in die Hauptstadt versetzt der Erzähler das Raumparadigma des mystischen, archaischen, abergläubischen ukrainischen Dorfs nach Kyïv, das der junge Mann, der in Moskau sozialisierte Außenstehende, beobachtet und erlebt. In der mentalen Perpetuierung des Initiationszustands der ersten sexuellen Erlebnisse in der Kindheit auf dem Dorf bleibt er das ganze Erzählen lang gefangen. In Kyïv setzt Tonja

¹¹ Gruselemente, Gespenster, Geheimnisse und auch die übersteigerte Lust am Fremden eines Erzählers, der sich primär als Angehöriger der russischen urbanen Elite (Petersburg bei Gogol', Moskau bei Postnov) ausgibt, aber die Entdeckung einer biografischen Verbindung zur Ukraine inszeniert, eröffnen zahlreiche Bezüge zu Gogol's *Вечера на хуторі близь Диканьки* (*Abende auf dem Weiler bei Dikanka*) und *Миргород* (*Mirgorod*).

die auf dem Dorf stattgefundenen irrationalen und für K. faszinierend bis quälenden Erlebnisse fort. Ihr hedonistisches bis zum Phantastischen hin stilisiertes Leben (sie kann zaubern, wie sich herausstellt) verführt K. andauernd, nicht zuletzt zum Schreibprozess selbst und bedient damit den Topos der Frau als Muse, die ein passives Objekt bleibt.

Das poetische Kyïv in *Cmpax* stützt Hundorovas These, da es durch und durch ‚feminin‘ belegt ist. Bereits auf der Plotebene ist die dort stattfindende Handlung von K.s Verhältnissen zu diversen Frauen geprägt. Nach sechs Jahren in Moskau, wo ihm die Moskauer Tante neben Englischunterricht Anglomanie anezogen hat, fährt K. wieder in die Ukraine und wendet hier seinen über Sprache und Literatur infizierten imperialen Blick an. Die Stadt fällt nicht nur dem *Othering* als ‚ukrainisch‘ im Sinne von rückständig und bäuerlich anheim, in ihr erkennt K. auch ein Stück des Eigenen wieder: Bei der Erstbegegnung mit der Hauptstadt der Sowjetukraine 1990 setzt er sie mit dem Orient und mit Moskau gleich.

In dieser Ankunftsszene ist Kyïv auffällig positiv konnotiert, die Stadt ist hier ein weiblicher Körper – für den 17jährigen fremd, aufregend und verboten. Sie habe ihn mit warmem Sommernebel empfangen, behaglichem Treiben auf der Straße, einer angenehmen Vereinigung mit der Menge, müßigem Herumfahren bis an die Endstationen von Trolleybussen, Stöbern in Buchhandlungen, Abstiegen zum Podil und dem faszinierenden Kreščatyk (Постнов 2001, 72-73). Er erforscht den Stadtkörper wie ein Verliebter, folgt akribisch der Linienführung der Verkehrsmittel, vergleicht die Hügel miteinander und findet einen unbekanntenen Weg zum Podil, welcher einen buchstäblich ‚intimen‘ Einblick hinter die Kulissen ihrer Hauptstraßen freigibt – in einer anachronistischen, verniedlichenden und vom Standardrussisch abweichenden Beschreibung der Straßenzüge:

[...] миную всеми признанные пути, зато находя в избытке инвентарь чужой закулисной жизни, усыпавшей склоны и не видимой ниоткуда, как только с одной, дощатой и многоленчатой, похожей отчасти на кладки лестницы, извивавшейся между круч и выведившей в конце в неразбериху улиц, тупичков и улочек вроде Дегтярной, Кожемяжской и целой массы безымянных, проходя по которым, видишь, что тут вряд ли что-нибудь изменили века. Тут были избы, дворы с кузнями, стояли телеги, деготь послушно пах из году в год, оправдывая название, а кроме него, пахло воском, ламповым маслом, где-то гудел керогаз, где-то, верно, дубили и кожу, и угрюмый

мастеровой в проулке взирал с изумлением на *пришлеца*.¹² (72-73, Hervorhebung im Original.)

Obwohl er die Stadt durch eigene physische Bewegung ‚studiert‘ hat, bleibt sie für ihn unübersichtlich. Die historisierende Projektion in der oben zitierten Stelle baut das anachronistische Setting mit traditionellen Handwerkern, Hütten, Wagen aus, lässt eine Art historisches Freiluftmuseum des Stadtlebens im 19. Jahrhundert auferstehen. Von sichtbaren Details ausgehend, werden sie einer geografischen Verbürgtheit beraubt und mit der Handlung gefüllt, die die teilweise gogolesken Namen der Straßen vorgeben.

Das Zentrum der Stadt lässt sich nicht einmal aus einer Vogelperspektive kartieren, denn der aufgeregte Zustand des Beobachters bringt ihn an und hinter die Grenze der Imagination. K. präsentiert nicht nur das, was er von der Aussichtsplattform als ein ethnologisch interessierter Fremder erblickt, der in unberührt gebliebene Lebensweisen förmlich ‚hinter den Kulissen‘ der touristischen, allzu bekannten und bereits durch den postsowjetischen politischen Umbruch veränderten Stadtansichten eindringt. Kaum an der Quelle angelangt, lässt er sich von der anthropomorph erlebten Topografie in einen intensiven Imaginationszustand bringen und tauscht seine Rolle des Stadtbeobachters gegen die des obsessiv Suchenden ein, der statt eines Kontrollblicks seinen angelesenen und fantasierten Stadtvorstellungen anheim fällt.

Seine Erregung richtet sich auf ein winziges Haus am Abhang. Es mobilisiert seine Vorstellungskraft, steigert den Rausch der Suche und motiviert auf einem Höhepunkt seines Kyiv-Phantasmas das Auftauchen des nächsten erzählten Raums. Prompt begegnet er Tonja im ukrainischen Nationalmuseum für Malerei und Skulptur. Geokulturologisch brisant liegt es neben dem Museum für russische Kunst, der Übergang zwischen beiden ist leicht realisierbar (76).

12 „[...] weitab von allen ausgetretenen Pfaden, wobei ich reichlich vom intimen Inventar des fremden Lebens erhaschte, das die Hänge besiedelte und von nirgendwo einzusehen war außer von der vielstufigen, wie aus Bootsstegen zusammengesetzten Holzterrasse, die sich zwischen den Dächern wand und am Ende in ein Gewirr aus Straßen, Sackgassen und Gässchen mit Namen wie Teergasse, Gerberstraße und zahllosen namenlosen Wegen mündete, deren Äußeres sich in Jahrhunderten kaum verändert hatte. Hier gab es Hütten, Höfe mit Schmieden, Leiterwagen standen herum, Jahr für Jahr roch es brav nach Teer und nach Wachs und Lampenöl; irgendwo summte ein Propankocher, irgendwo wurde bestimmt auch Leder gegerbt, und ein mürrischer Handwerker in einer Seitengasse musterte erstaunt den *Fremden*.“ (84)

Analog zur Modellierung der Strecke zwischen Andreashügel und Podil zu einem attraktiven Körper und einer artifiziellen Kulisse wird Tonja vor allem über ihre Körperlichkeit plastisch, ja beinahe eine Skulptur neben anderen. Die Erstbegegnung mit Tonja in Kyïv im Museum zwischen den Kunstfiguren bestimmt die nachfolgenden Begegnungen mit ihr: Sie empfängt ihn sofort als einen Freier, bleibt aber eine künstliche Figur aus K.s Imaginationswerkstatt. Ihre Körperoberfläche sucht das Narrativ dermaßen übertrieben auf- und wieder zu verstellen, dass es gerade das Scheitern bzw. das Hinausschieben einer von beiden gewollten und nicht imaginär vorgedachten Begegnung ist, die das Romanerzählen bis zum Schluss antreibt.

Als Allegorie vertritt Tonja die Unabhängigkeits- und Emanzipationsbewegung der Ukraine gegenüber Russland. Die Konstellation eines anglophilen, in den USA geborenen Moskauer und einer Ukrainerin, der er nachstellt, um sie physisch zu besitzen, stellt die Eckpunkte einer imperialen Vereinnahmungsvision auf, zu der die sexualisierte Raumpertzeption des Protagonisten maßgeblich beiträgt. Tonja vereinigt in sich Momente des Kyïver Textes, die K. versucht zu vereinnahmen, was ihn sowohl in der Beziehung mit ihr als auch im Erleben der Topografie an ihrer Seite irreführt. Es scheitert die Erfüllung seines Strebens nach einer gegenseitig erwiderten Beziehung ebenso wie sein Bestreben, die Stadt zu erforschen und zu verstehen. Das zweite physische Zusammensein mit ihr kennzeichnet sich selbst als „tragisch“ – sie sagt zu K., er habe mit ihr eine „Tragödie“ gekauft (110). Dem entspricht das handlungsreiche und geradlinig auf Schürzungen und Theatralisierung hinlaufende Erzählen in Kyïv, das allerdings die Besitzverhältnisse umkehrt: Die Stadt besitzt K. und nicht umgekehrt, der intradiegetische Erzähler verläuft sich in den Straßen, die er zu kennen meint und vor allem in seinem eigenen Imaginationslabyrinth.

Tonja ist aus K.s Sicht eine Gewährsfrau, die ihm jene Teile Kyïvs zeigt, die er trotz seiner Spaziergänge nicht kennt. Doch sie nutzt ihren Wissensvorsprung, um K., der sie gekauft hat, zu entfliehen: Sie nennt ihm einen Treffpunkt auf dem Andreashügel, den der belesene Protagonist verfehlt, obwohl (und weil) es sich um den literarischen Hauptschauplatz aus *Белая гвардия* handelt.

Bei der zweiten Begegnung K.s mit Kyïv kurz nach der Unabhängigkeit der Ukraine im Jahr 1991 korrespondiert der Übergangszustand der Stadt mit dem des Protagonisten, er fügt sich völlig in seine Logik der Obsession und euphorischer Besitznahme. Doch auch wenn er ausruft, dass die Stadt endlich ihm gehöre (122), bezieht es sich bestenfalls

auf Bücher, die er in den nun geöffneten Antiquariaten erwirbt. Nachforschungen zu einem der Bücher führen ihn wieder mit Tonja zusammen, aber auch mit deren Freundin Nastja. Neben dem Buchwissen über die Stadt leiten die Bücher, die K. in der Stadt findet, den Erzählverlauf.

Nastja, die ukrainisch-russische Symbiose

Die Interaktion mit der Stadt findet zum einen in K.s imaginativer Vereinnahmung des topografischen Raums über dessen literarische Präfigurationen statt, zum anderen über die Aneignung der Frauen- bzw. Stadtkörper. Die Frauen verkörpern förmlich zwei emblematische Kennzeichen der Stadt: Tonja die vertikal aufgespannte Fläche zwischen dem Andreashügel und dem unten gelegenen Podil und Nastja die zwischen Podil bzw. Kreščatyk und Pečersk. K.s Beziehungen zu Frauen stellen eine Form der physischen Interaktion mit der Stadt dar und entwerfen verschiedene Raummodelle innerhalb von Kyïv und auf Kyïv: Während Nastja eine glückliche ukrainisch-russische Symbiose impliziert, signalisiert Tonja durch das Auslagern ihres Treffens bis in die USA und die Verweigerung von Gefühlen gegenüber K. die Separation des ukrainischen und russischen „Kultur-Raums“.¹³

Mit Nastja führt K. eine glückliche Beziehung, sie steht als Astrophysikstudentin für das sowjetische naturwissenschaftliche Fortschrittsdenken, sie steht für Pečersk und für eine Kartierung und geokulturologische Aufladung Kyïvs mit Merkmalen der russischen Kultur in einer Version der friedlichen ukrainisch-russischen Ko-Existenz. An Nastjas Seite gelingt K. die Teilhabe an dem sonst fehlenden Überblick über die Stadt. Von Pečersk, sozusagen dem Doppelgänger zum Andreashügel, öffnet sich ein Panoramablick: K. imaginiert Kyïv als die ewige Stadt und den Ursprung der panslawischen Zivilisation (122).

Auf dem Pečersk-Hügel liegt die Pečerska Lavra. Das Höhlenkloster gilt als Wiege und Ausstrahlungsort des orthodoxen Christentums der Heiligen Rus', aus der in der russischen Geschichtsschreibung Russland in einer geschwisterlichen Einheit mit der Ukraine und Belarus' hervorgegangen sei. Auf dem Pečersk-Hügel hat Nastja ihr geheimes Observa-

13 Man könnte auch K.s andere Beziehungen auf die ihnen inhärenten Raumbezüge untersuchen, z.B. die zu seiner Tante, zur Affäre mit einer Asiatin, zur ‚Tochter‘ Ksjuša. Betrachtet man den angehängten Stammbaum K.s, so ergeben sich weitere Andeutungen – K.s familiäre Verbindungen bilden ein gesamteuropäisches Kräftefeld, mit deutschen, polnischen, ukrainischen und russischen Verwandten. Der Stammbaum ist eine weitere quasi-ethnologische Technik, die die Topologie der komplexen Figurenkonfiguration des Romans in der visuellen Raumlogik von Verwandtschaftsbeziehungen ordnet.

torium eingerichtet, wiederum in einem materiell ‚doppelbödigen‘ Gebäude, das wie das Haus Nr. 13 bzw. 11 zwei Ebenen hat.¹⁴ Die beiden Stockwerke verstärken jedoch nicht die Chimärenhaftigkeit des Sujets, sondern verhelfen zur präzisen Aufteilung in eine erzählte, fiktive Stadt und einen realen Weltraum. Von dem Observatorium aus ist durch Nastjas Teleskop (und nicht durch K.s unmittelbare physische Wahrnehmung) ein Panoramablick herunter auf die Stadt und hoch in den Kosmos möglich – weg von der Innenwelt in den größtmöglichen Makroraum, weg von dem Bestimmtheit durch emotionale Phantasmen wie bei der Beziehung K.s zu Tonja und hin zur wissenschaftlichen Kontrolle über den Weltraum.

Vereinnahmung durch Kyïv

Folgt man der Lesart, dass *Cmpax* Imaginationen von geopolitischen Annäherungsversuchen an die Ukraine durchspielt, so ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass diese Versuche aus einem geografischen und historischen in einen symbolisch-literarischen Raum ausgelagert sind, der seine Gemachtheit zudem ständig vorführt. Der Erzähler schiebt die endgültige Aneignung Kyïvs narrativ hinaus und realisiert in diesem Sinne mit Derrida das postmoderne Verfehlen des Signifikats auf der Sujetebene der erzählten Räume: Räumlich durch das ‚Hinausschieben‘ Tonjas und K.s in die USA und exterritorial in den Bereich von intertextuellen Textwelten. In einer *Лолита* (*Lolita*) von Vladimir Nabokov nachgestellten Szene kontrolliert K. im amerikanischen Hotelzimmer zum ersten Mal sein Begehren gegenüber seiner nun erreichbaren Obsession. Mit dem Verlust Tonjas verliert er sein Begehren, fremden Geo-Raum durch eigene körperliche Präsenz und durch Beziehungen zu Frauen zu erforschen, so dass er seine amerikanische Wahlheimat hauptsächlich anhand eines Buchladens kennenlernt.

Cmpax bietet auch an, die Angstfaszination K.s gegenüber der Ukrainisierung als eine ambivalente zu lesen. Die von ihm herbeigesehnte und ausgelebte Angst-Lust hat ihre Zuspitzung in der grotesk-schauerlichen Szene im besagten Haus (111). Ab hier verfolgt nicht mehr K. Tonja, sondern seine Imagination bzw. die Sujetführung macht ihn zum Objekt des Blicks des Gespenstes. Das Beobachten, das zum Beobachtet- und Verfluchtwerden kippt, ist in der ländlichen gogolesken Ukraine antizipiert. K. hat die Vereinigung so weit erreicht, als dass sein Phantasma

¹⁴ Auch das ukrainische Puppentheater Bepren (*vertep*) hat zwei Ebenen, was bei der theatralen intermediären Tendenz von *Cmpax* und dem Haus auf zwei Straßenebenen nicht unwesentlich ist.

der ukrainischen Hauptstadt außerhalb seiner Beherrschungsmacht ihn zu ihrem Objekt gemacht hat – zu einem Raum vermittelnden Medium, das erlebt und aufschreibt, und um das herum sich die Figuren- und Raumkonstellation gruppieren lässt.

Die Ambivalenz zwischen Angezogen- und Abgestoßensein bemächtigt sich seiner permanent. Unabhängig vom geografischen Aufenthaltsort nimmt er seine Umgebung nur noch durch den ‚Kyïv-Filter‘ wahr. In Moskau sieht er alles grün, vergleicht sogar das Weiße Haus mit der Frau in Weiß und fährt wiederholt in die ukrainische Hauptstadt. Auch aus den USA versetzt er sich dorthin zurück.

Wie bei Dibrova geht der Protagonist letztlich eine mentale Einheit mit der Stadt ein, was auch die Namenskoinzidenz K. = Kyïv herstellt. Nicht nur K. vereinnahmt die Stadt, sondern auch das symbolische Kyïv bemächtigt sich des Ich-Erzählers.

Stadt im Text und Stadtttext

Insgesamt unterbreitet *Cmpax* mehrere Raumentwürfe, darunter 1) den Andreashügel als ent-sakralisierten Ort einer unzuverlässigen romantischen Orientierung und unverbindlichen Käuflichkeit; 2) Pečersk, die Utopie einer ukrainisch-russischen Symbiose; 3) das Durchspielen eines imperialen Ukraine-Entwurfs (Blick eines russisch und angloamerikanisch sozialisierten Ich-Erzählers); 4) eines postkolonialen Narrativs (Tonjas Liebesverweigerung) und 5) der Selbstukrainisierung: K.s Versuch, Kyïv und die Ukraine zu verstehen, scheitern mit seiner Emigration in die USA auf der Plotebene, gelingen aber in der Erzählweise, die die romantisierende Darstellung der Ukraine als ein Hauptverfahren umsetzt. Der Roman zeigt nicht nur eine intertextuelle Struktur auf der Motiv- und Sprachoberfläche, auch die paradigmatischen Konstellationen von Räumlichkeiten und ProtagonistInnen stehen im dialogischen Verhältnis zueinander.

Nicht zuletzt kommentieren *Cmpax* und die anderen betrachteten Romane die kulturanthropologische Wende, außer ländlichen Lebensweisen auch die städtischen zu untersuchen. Obwohl es anfangs das Dorf und das großväterliche traditionelle Gut in der Zentralukraine gewesen ist, das K. in seinen Bann zog, nimmt die ukrainische Hauptstadt die größte Bedeutung für ihn ein und erlaubt ihm als Projektionsfläche, die artifizielle Archaik und Attraktivität des Dorfs auf die Stadtopografie zu übertragen.

Cmpax führt, Postnovs Poetik entsprechend, in einer hyperbolischen Weise vor, wie die ethnografische Erfahrung in der Stadt, vor allem während der Spaziergänge auf dem Andreashügel und auf dem Pečersk-Hügel,

ästhetisch produktiv werden kann. Seine akribischen Forschungsaufenthalte in verschiedenen Teilen der Stadt dienen dazu, durch scheinbar zufällige Impulse von außen K.s innere Suchobsession in Gang zu setzen und die Lust, die bei Beobachtungen in und an der urbanen Topografie entwickelt wird, auf das (Erzähl-)Begehren zu übertragen. Sie dienen auch dazu – und in diesem Punkt ähnelt der Roman dem von Dibrova – den Geo-Raum zu verlassen und die Grenze der empirischen Stadt kaum merklich zu übertreten. So genussvoll K. seine voyeuristische Ethnografenrolle auslebt, so gerne verliert er sich in der ihm doch nie ganz zugänglichen Stadtimagination und liefert sich ihr freiwillig aus. Eine ebensolche Faszination, die die Angst letztlich überwiegt, üben auf ihn bzw. das Narrativ die Frauen-Stadtraum-Konstellationen aus: Ihr plurales Nebeneinander zeigt, dass die Suche nach einem dominanten Stadthabitus in mindestens zwei alternative Konzeptionen (Tonja, Nastja) münden kann.¹⁵ Mit diesem Verfahren entwirft der Roman außerdem auch Charakteristiken eines ukrainischen Dorfs, Moskaus und einer amerikanischen Kleinstadt in einer dadurch äußerst heterogenen, mitunter polyphonen, Raumtypologie.

Das äußere Erscheinungsbild der ukrainischen Hauptstadt und ‚ihre‘ Frauen bringen die Rationalität des Erzählers durcheinander, so dass er seine analytische Haltung immer wieder aufgibt. K.s Erkundungen in der Stadt sind mehr ein Genuss- und weniger ein Erkenntnismittel. Seine romantische Wahrnehmung motiviert das verschlungene Narrativ und erschafft eine Topologie aus Figuren, die sich um K., das Wahrnehmungs- und Erzählzentrum, gruppieren. Seine Aufenthalte in Kyïv sind von seiner Erlebnislust am Lesen, am (Kyïver) Text und seinem imaginativen Nacherleben und an der unmittelbaren eigenen Stadterfahrung bestimmt.

Cmpax liest die Stadt als einen Text und Körper und liest auch den Stadttext quer. Der ethnografische Forschungsblick und das generierte Wissen, aus dem Postnovs literarisches Kyïv größtenteils besteht, richtet sich auf ein Re-Erleben diverser Texte, die K.s Wahrnehmung Kyïvs permanent vorbestimmen, so dass K.s Erlebnis der Topografie den Imaginations- und damit Narrationsprozess immer wieder neu auslöst: Die körperliche Erfahrung vor Ort überlagert sich mit der Erfahrung der Texte, K. erlebt mehr seine Lektüre und die Stadt dieser Lektüre nach, als sich auf sein eigenes physisches Erleben zu verlassen. Insofern nimmt er eine Art Ethnografie des Stadttextes (und nicht der am eigenen Körper erlebten

15 Zusätzlich ist auch der abgelegene Stadtteil Troeščyna auf dem linken Dnipro-Ufer und die Wohnung von K.s Onkel, die voller sowjetischer Science-Fiction-Literatur ist, als ein weiteres Figuren-Raum-Paradigma zu erwähnen.

Stadt) und en passant des Ukraine-Texts vor, den er komparatistisch mit diversen, weit über die Ukraine hinaus führenden Raumentwürfen, förmlich ausfranst. In diesem Sinne postmodern, konstruiert und durchkreuzt er zugleich Ansätze von allzu manifesten, organischen und allein der geografisch-historischen Topografie eingeschriebenen Zuschreibungen an geografische Räume, die er in ihrer Mehrdeutigkeit aus gelebter und Lektüre-Erfahrung, in ihrer Reproduktions- und Zitathaftigkeit belässt.

Mit der retrospektiven Erinnerungsphantasie holt K. in das Stadthabitus-Konzept dessen ästhetische Dimension hinein, indem er zeigt, dass soziokulturelle, politische und historische Sinnzuweisungen an Städte durch (inter-)textuelle Präfigurationsmechanismen der Stadttex-te erfolgen, die individuelle und kollektive Raumvorstellungen genauso, wenn nicht stärker, prägen wie die physische Erfahrung der Topografie.

Literaturverzeichnis

- Frank, Susi K.: Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge. In: Geopoetiken. Hg. von Magdalena Marszałek und Sylvia Sasse. Berlin 2010. S. 19-42.
- Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt/M. 2002.
- Lee, Martyn: Relocating Location. Cultural Geography, the Specificity of Place and the City Habitus. In: Cultural Methodologies. Ed. by Jim McGuigan. London 1997. S. 126-141.
- Lindner, Rolf: Der Habitus der Stadt – ein kulturgeographischer Vergleich. In: Petermanns Geographische Mitteilungen 147.2 (2003). S. 46-53.
- Lindner, Rolf: Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung. Frankfurt/M., New York 2004.
- Lotman, Jurij: Das Problem des künstlerischen Raums. In: Ders.: Die Struktur literarischer Texte. München 1993. S. 311-329.
- Löw, Martina: Soziologie der Städte. Frankfurt/M. 2008.
- Marszałek, Magdalena/Sasse, Sylvia (Hrsg.): Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Berlin 2010.
- Marszałek, Magdalena/Sasse, Sylvia (Hrsg.): Geopoetiken. In: Trajekte 19.10 (2009). S. 45-47.
- Postnow, Oleg: Angst. Deutsch von Ganna-Maria Braungardt. Berlin 2003.
- Ritz, German: Sarmatismus und sein ukrainisches Andere. Unveröffentlichtes Manuskript 2010.

Діброва, В.Г. Андрійвський узвіз. Київ 2007.

Гундорова, Т.І. Київський роман-с // Критика № 1-2 (2008). С. 27-31.

- Петровский, М.С. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев 2001.
- Постнов, О.Г. Страх. Санкт-Петербург 2001.
- Шленский, Д.В./Браславец, А.Ю. Андреевский спуск. Культурологический путеводитель. Київ 1998.
- Ульяненко, О.С. Сталінка. Львів 2000.

Zur Autorin

Tatjana Hofmann hat Ethnologie, Slawistik und Germanistik an der Humboldt-Universität in Berlin studiert und promoviert bei Prof. Dr. Sylvia Sasse (Universität Zürich) zu textuellen Raumkonstruktionen der post-sowjetischen Ukraine.