

BAND 69

2012

***EVIDENZ UND ZEUGENSCHAFT***

*Für Renate Lachmann*

*Herausgegeben von  
Susanne Frank  
und  
Schamma Schahadat*

WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH

## **HERAUSGEBER**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

## **REDAKTION UND DRUCKVORLAGE DIESES BANDES**

Susanne Frank  
Schamma Schahadat

## **REDAKTIONSADRESSE**

Institut für Slavische Philologie, Universität München,  
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München  
Tel. +49/89/2180 2373  
e-mail: aage.hansen-loeve@lrz.uni-muenchen.de

## **EIGENTÜMER**

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)  
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien  
Tel/Fax +43/1/94 67 232

## **VERLAG**

Verlag Otto Sagner, c/o Kubon & Sagner  
Heßstraße 39/41, D-80798 München  
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/89/54 218-226

## **DRUCK**

Difo-Druck GmbH  
Laubanger 15  
D-96052 Bamberg

## **GEFÖRDERT VON**

EXZELLENZCLUSTER  
Kulturelle Grundlagen von Integration  
UNIVERSITÄT KONSTANZ

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

ISSN: 0258-6819  
ISSN (Internet): 2194-9018  
ISBN: 978-3-86688-377-2  
ISBN (eBook): 978-3-86688-378-9

## Inhalt

|   |     |
|---|-----|
| Susanne Frank / Schamma Schahadat, Vorwort: Evidenz und Zeugenschaft  | 7   |
| <b>I. Evidenz als Strategie des Bezeugens</b>   |     |
| Franziska Thun-Hohenstein (Berlin), Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität. Teil 1   | 15  |
| Susanne Frank (Berlin), Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität. Teil 2   | 31  |
| Magdalena Marszałek (Potsdam), Traum/Albtraum, Phantasma und Zeugnis in der posttestimonialen Literatur   | 51  |
| Tatjana Petzer (Zürich / Berlin), Die Evidenz der Liste. Enumeratives Bezeugen in der mitteleuropäisch-jüdischen Poetik nach Auschwitz                                    | 65  |
| Sylvia Sasse (Zürich), Zeugnistheater: Theaterzeugen und/oder Zeitzeugen in künstlerischen Reenactments   | 85  |
| Miranda Jakiša (Berlin), Die Evidenz Srebrenicas: Oliver Frljićs Theatergericht in <i>Kukavičluk</i>  | 115 |
| Davor Beganović (Konstanz / Tübingen), Fakten, Verschwörungen, Dystopie. Saša Ilićs <i>Berlinsko okno</i> und <i>Pad Kolumbije</i> und Miloš Živanovićs <i>Razbijanje</i> | 135 |
| Wolf Schmid (Hamburg), Thomas Manns oblique Zeugenschaft in <i>Doktor Faustus</i>   | 157 |
| Annette Werberger (Frankfurt / Oder), Kandinskij trifft ein buntes Volk, Chlebnikov lässt Nixen singen, oder: das Primitive als Evidenzerzeuger des Modernen              | 173 |

## II. Evidenz und Phantasma

- Thomas Grob (Basel), Evidenz des Leeren. Narrative über das Nichts zwischen orthodoxer Bildtradition, Avantgarde und Science fiction 197
- Tomáš Glanc (Berlin), Achtung! Hier endet die Literatur 229
- Riccardo Nicolosi (Bochum), Evidenz und Kontrafaktizität im (russischen) Naturalismus. Die *reductio ad absurdum* des ‚Kampfes ums Dasein‘ in D.N. Mamin-Sibirjaks Roman *Chleb* (Brot) 247
- Nadejda Grigorjeva (Tübingen), Die Krise der Evidenz im russischen Symbolismus: Sologubs *Der kleine Dämon* und Brjusovs *Der feurige Engel* 273
- Irina Wutsdorff (Tübingen), Fingierte Geschichte(n). Evidentia-Strategien im Diskurs der Slavophilen 287
- Holt Meyer (Erfurt), „Читаю только старой няне“: Evidenz und Texterzeugung der ‚Ammenmilch‘ bei Veresaev, Novikov, Gordin und Lotman 309

## III. Evidenz und Medialität

- Aage A. Hansen-Löve (München), Krieg der Literatur. Tolstoj und das Kameraauge 347
- Schamma Schahadat (Tübingen), Fotografiestreit und Formalismuskritik: Fotografie, Wirklichkeit und Evidenz in der sowjetischen Fotografie der 1920er / 30er Jahre 385
- Igor‘ Smirnov (Konstanz), Evidenz und Blindheit 411
- Rainer Grübel (Oldenburg), Evidenz in den drei Medien der Literatur. Die SS in Wortkunst, Erzählkunst und Schauspielkunst 427
- Susanne Strätling (Berlin), Subversive Signaturen. Schriftzüge zwischen Bezeichnung, Bezeugung und Betrug 465

- Natascha Drubek (Regensburg / Berlin), Rhetorische *evidentia* in der frühen sowjetischen Filmchronik: *Vskrytie moščej Sergija Radonežskogo* (1919) 491
- Wolfgang Beilenhoff (Bochum) / Sabine Hänsgen (Berlin), Über Bilder sprechen: Die Stimme des Autors in *Der gewöhnliche Faschismus* 533
- Karl Eimermacher (Bochum / Berlin), Krieg, Völkermord, Gulag aus der Perspektive von Evidenz und Zeugenschaft 549



Susanne Frank / Schamma Schahadat

## VORWORT: EVIDENZ UND ZEUGENSCHAFT

Zeugenschaft und *evidentia* sind Strategien, mit denen Texte auf ein prinzipiell Unzugängliches nicht nur Bezug nehmen, sondern dieses vergegenwärtigend ins Spiel bringen. Der Zeuge muss nach Giorgio Agamben Zeugnis ablegen von der Unmöglichkeit Zeugnis abzulegen, da er gegenüber dem zu Tode gekommenen „vollständigen Zeugen“ immer nur „Pseudo-Zeuge“ sein kann (Agamben 2003, 30). Mithilfe der rhetorischen Strategie der *evidentia* wird vergegenwärtigt, was als Vergangenes und/oder Fiktives prinzipiell abwesend ist. *Evidentia* und Zeugenschaft beziehen ihre Kraft allerdings aus ganz unterschiedlichen Quellen: Während *evidentia* als Stilprinzip mithilfe rhetorischer Verfahren das Besprochene vor Augen führt, erzielt die Geste des Bezeugens die Vergegenwärtigung eines singulären, unwiederbringlichen Ereignisses mithilfe der verbürgenden Autorität des Zeugen selbst. Wenn sowohl Zeugenschaft als auch *evidentia* mit der Kategorie der Erfahrung operieren, die dem Text eine Autorität des Authentischen verleiht, so handelt es sich dabei um gänzlich verschiedene Erfahrungen: Während der Zeuge eine uneinholbare individuelle Erfahrung bezeugt und damit dem Text eine besondere, durch ihre Differenz gegenüber konventioneller Autorschaft definierte Autorität verleiht, erzeugt *evidentia* eine Erfahrung beim Rezipienten, die ihn das Geschehen, auf welches der Text Bezug nimmt, unmittelbar, quasi als Zeuge, erleben lässt. Kurz gesagt: Während der Zeuge eine Erfahrung bezeugt, erzeugt *evidentia* einen Quasi-Zeugen. Aber über die Instanz des Textes, dessen auch die (primäre oder sekundäre) Zeugenschaft (zumindest in Gestalt einer Aussage) bedarf, sind Zeugenschaft und Evidenz doch wieder als Phänomene sprachlicher Kommunikation miteinander verbunden. Ja noch mehr: Beide gleichermaßen zielen nicht so sehr auf Verständigung ab, sondern auf Performanz als stärkstes Mittel, dem qua Sprache Bezeugten resp. Dargestellten Präsenz und damit Geltung zu verschaffen. Ähnlich sind Evidenz und Zeugenschaft einander somit auch aus zeitlicher Perspektive: Es geht ihnen um Vergegenwärtigung, um das Ausschalten der Zwischenzeiten, Zwischenräume, Übergänge, um ein Vor-Augen-Stellen, das Abstände unsichtbar macht.<sup>1</sup>

Vor dem Hintergrund der weitläufigen Debatte um die Holocaustliteratur und die literarische Ver-/Bearbeitung traumatisierender Erfahrung (auch über Gene-

<sup>1</sup> S. dazu z.B. Campe 1994, 208.

rationen hinweg) einerseits und der auf Tendenzen in der Gegenwartsliteratur und -kunst bezogenen Diskussion über künstlerische Strategien der Evidenz qua Authentisierung und Vergegenwärtigung andererseits, gehen die Beiträge des vorliegenden Bandes der Frage nach Interdependenzen, Symmetrie und Asymmetrie sowie nach Konkurrenz und Konflikt zwischen Zeugenschaft und *evidentia* nach.

Ausgangspunkt des Bandes, der Renate Lachmann zum 75. Geburtstag gewidmet und der im Anschluss an eine aus diesem Anlass im Mai 2011 an der Humboldt Universität in Berlin ausgerichtete Konferenz entstanden ist, bildet Renate Lachmanns Aufsatz „Zwischen Fakt und Artefakt“. Es ist die „Wiederkehr des Realen“, so Lachmann, die eine Neujustierung im Umgang mit dem Text sowie in Bezug auf die Grenzen zwischen dem Ereignis und seiner Darstellung, zwischen Dokument und Fiktion, zwischen Fakt und Artefakt provoziert. Dabei hat diese Wiederkehr des Realen eine „poetologische Vorgeschichte“:

Die Realismus-Diskussion des 19. Jahrhunderts, die Forderung einer Fiktionenliteratur bzw. Faktographie in der postrevolutionären Literaturtheorie russischer Avantgardisten in den 20er Jahren und die Diskussion um die Kategorien des Wahrscheinlichen und ihre Rolle in der erzählenden Literatur im französischen Strukturalismus in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts lassen sich als Vorstufen befragen,

heißt es da (Lachmann 2011, 93f.). Während diese Vorgeschichte das Mögliche, Wahrscheinliche und Reale im Blick hat, wird das, was für die „Realitätswirkung von Fiktion“ (93) genau so bedeutsam ist, meist ausgeklammert: „das Unmögliche, Irreale, Phantastische“ (ebd.). Die antike Rhetorik und Poetik führt das Unmögliche und das Mögliche, das Wahrscheinliche und das Unwahrscheinliche zusammen: Das glaubwürdige Unmögliche, so Aristoteles, verdiene den Vorzug vor dem unglaubwürdigen Möglichen; der Rhetor habe die Aufgabe, dieses Unmögliche für die Hörer so darzustellen, „dass sie zu einer Augenzeugenschaft gezwungen werden“ (101): „Die freigesetzte Energie schafft eine durch nichts als die Wortbild-Gewalt begründete Evidenz“ (102).

Beispiele für eine solche auf Evidenz und Zeugenschaft abzielende Literatur, die mit Strategien des Vor-Augen-Stellens, der *ekplexis* (der Erschütterung, Bestürzung), der *enargeia* operiert, sind für Lachmann: Dostoevskij (*Zapiski iz mertvogo doma / Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*), der ein „sich selbst bezeugender Zeuge“ in diesem Totenhaus ist (104), und Isaak Babel' (*Konarmija / Die Reiterarmee*), dem es „weniger um Dokumentation als um Deutung des Geschehenden“ (ebd.) geht. Dazu gehören aber auch Zeugenschaften aus zweiter Hand, jene, die den Terror, den sie in ihren Texten schildern, nicht miterlebt haben: Danilo Kis (*Grobnica za Borisa Davidoviča / Ein Grabmal für Boris Davidowitsch, Peščanik / Die Sanduhr*) und Vladimir Sorokin.



\* \* \*

Die vorliegenden Beiträge, die allesamt Renate Lachmann gewidmet sind, behandeln drei verschiedene thematische Felder des Bereichs „Evidenz und Zeugenschaft“: Evidenz als Strategie des Bezeugens, Evidenz und Medialität, Evidenz und Phantasma.

Der erste große Block, **Evidenz als Strategie des Bezeugens**, berührt jene Literatur (bzw. Kunst überhaupt), die, wie Lachmann es in „Zwischen Fakt und Artefakt“ formuliert, „das Faktische, das Reale bedrohlich vorführt, nachgerade ein neues Rezeptionsmuster provoziert“ (93). In allen Beiträgen geht es um eine (traumatisierte, dystopische, oblique) Zeugenschaft, und es stellt sich die Frage, ob es eine Poetik des Bezeugens gibt. Und, wenn ja, wie korreliert sie mit Strategien der Evidenz? Welche rhetorischen oder anti-rhetorischen Strategien werden in Texten, denen die Geste des Bezeugens zugrunde liegt, manifest? Wie grundlegend verändert die Reflexion von Zeugenschaft und Literatur unser Verständnis des Literarischen?

Der Block beginnt mit einem Beitrag von *Franziska Thun-Hohenstein* über die „neue Prosa“, so der Selbstbeschreibungsbegriff von Varlam Šalamov, der den Dokumentcharakter seiner *Erzählungen aus Kolyma* explizit ausstellt. Šalamov beharrt auf der Authentizität des Erzählten und schreibt dabei dem Text einen ähnlich wichtigen Status zu wie dem Zeugen, dem Überlebenden selbst. Hier werden frappierende Ähnlichkeiten zwischen Šalamovs auf Authentizität gerichteten Erzählungen und der Operativität der Formalisten, speziell Tret'jakov, aufgedeckt. *Susanne Frank* entwickelt die Idee von Šalamovs „Poetik der Operativität“ an drei *Erzählungen aus Kolyma* weiter und zeigt, wie Šalamov, der faktographischen Poetik folgend, diese auf den Kopf gestellt hat. In drei „Biographien des Dings“ (einer Schubkarre, eines Handschuhs, einer Schaufel) konvertiert Šalamov die ehemals auf „Lebenbauen“ ausgerichtete Poetik der Operativität in eine Poetik des Bezeugens, wobei Strategien, die der revolutionären Ästhetik ähnlich sind, andere Folgen haben: Das Wort als „Instrument des Eingreifens“ wird bei Šalamov zu einer „performativen Evidenzstrategie“ des Bezeugens.

*Magdalena Marszałek* untersucht in ihrem Beitrag eine posttestimoniale (künstlerische) Produktion, die aus der komplizierten Verbindung zwischen Ethischem und Ästhetischem befreit ist, die die Zeugnis-Literatur bestimmt – es ist eine Kunst, die nicht selbst bezeugt, aber dennoch am „Erbe des realisierten Albtraums“ (wovon aus unterschiedlichen Perspektiven der Historiker Reinhart Kosellek und der Psychiater Antoni Kępiński sprechen) partizipiert. Marszałek knüpft hier an Lachmanns Beschäftigung mit dem Phantastischen, Imaginären im Bezeugen an.

Ausgehend von Renate Lachmanns Überlegungen zu Kišs Faktographie und Poetik der Kataloge analysiert *Tatjana Petzer* Henryk Grynberg, Arnošt Lustig und Danilo Kiš als „Archivare der untergegangenen Welten des mitteleuropäischen Judentums“ im Raum des ehemaligen Österreich-Ungarn. Ihre mit Namen- und Dinglisten arbeitenden literarischen Zeugnistexte führen so einerseits die alte jüdische Tradition der „Memorbücher“ fort und spiegeln andererseits die Auswüchse des prekären Verwaltungs- und Ordnungswahns des Nationalsozialismus.

Die Beiträge von *Sylvia Sasse* und *Miranda Jakiša* befassen sich mit theatralischen Reenactments, die Zeugenschaft in der Inszenierung wiederholen und als solche zugleich bloßlegen. In der Reaktion des Publikums auf historische Reenactments wird, so zeigt Sasse, die Spaltung (oder: Doppelung) des Publikums deutlich: es verwandelt sich gleichermaßen in das Publikum des Reenactments wie auch in einen Zeitzeugen, der dem historischen Ereignis beiwohnt. „Reenactments, historische wie künstlerische, problematisieren vor allem das Verhältnis von Theater und sekundärer Zeugenschaft.“ Gerade der mimetische Einsatz des Faktums, sein „Wiedererscheinen“ im Reenactment verknüpft das Zuschauen mit dem Bezeugen. *Miranda Jakiša* geht vom gemeinsamen Ursprung von Theater und Gericht aus, um zu zeigen, wie im postjugoslawischen Theater eine fingierte Augenzeugenschaft auf die Bühne gebracht und zugleich eine „Praxis gemeinschaftlicher Verantwortungsübernahme“ eingesetzt wird.

*Davor Beganovič* zeichnet in seinem Beitrag drei Debatten über realistische bzw. nicht-realistische Literatur nach, die in den jugoslawischen Literaturen seit den 1930er Jahren bis heute geführt wurden und bei denen es um unterschiedliche Auffassungen von Wirklichkeit ging. Eine dieser Debatten drehte sich um Danilo Kišs *Grabmal für Boris Dawidowitsch* und entzündete sich an dem Konflikt zwischen Fakt und Artefakt oder: zwischen „Wirklichkeitsprosa“ und Faktographie.

*Wolf Schmid*s Beitrag ist einem nicht-slavischem Text gewidmet: Thomas Manns *Doktor Faustus*. Konkret untersucht wird „Thomas Manns Zeugenschaft für die deutsche Tragödie“, die Schmid als „oblique“ bezeichnet – „oblique im Sinne von ‚schräg‘ oder ‚indirekt‘ und auch [...] im Sinne von ‚vorbehaltlich‘“. Eine slavische Schleife wird durch Thomas Manns intertextuellen Bezug auf Dostoevskijs eingebaut.

*Annette Werberger* entwickelt eine These zu den Evidenzstrategien der Moderne und ihres Primitivismus: Die Moderne, so Werberger, benötigt die Folie des Archaischen, um die Evidenz der eigenen Existenz in den Vordergrund zu rücken. Die Künstler verwandeln das ethnographische Zeugnis in ein modernes Kunstwerk. In dem Beitrag geht es darum, die „kategoriale Rolle des Primitiven als Evidenzerzeuger von Modernität besser zu verstehen, um etwas über unsere Lebensweisen und unser Selbstverständnis als Moderne zu verstehen“.

Der zweite thematische Block umfasst eine Reihe von Beiträgen, die dem Thema **Evidenz und Phantasma** und damit gleich zwei Lieblingsthemen von Renate Lachmann gewidmet sind. *Thomas Grob* nähert sich dem Phantasma vom Nichts her, genauer: von den Narrativierungen des Nichts, denn das Nichts ist nicht evident, sondern muss kommunikativ vermittelt werden; es geht, so heißt es, um die „Evidenzen des Leeren“. In *Tomáš Glanc*‘ Beitrag ist das Phantasmatische wiederum, ganz im Gegenteil, eine Überfülle: das Rauscherlebnis, das Dichter und Künstler in Selbstexperimenten und literarischen Texten bezeugen. Eine Typologie psychedelischer Poetik stellt das autobiographische Zeugnis über die Rauscherfahrung als eine prominente Form heraus. Zudem kommt Glanc in Bezug auf das (schriftlich fixierte) Rauscherlebnis zu dem Schluss: „Evidenz und Phantasma sind zwei Seiten derselben psychedelischen Medaille.“

*Riccardo Nicolosis* Beitrag befasst sich mit der literarischen Evidenz im Naturalismus, die ein „ungewöhnliches Wechselspiel von epistemischen und rhetorisch-narrativen Momenten“ aufweist – der naturalistische Roman, so die These, verschränkt zwei oppositionelle Evidenz-Begriffe miteinander, einen, der gesicherte, offensichtliche Erkenntnis verspricht, und einen anderen, rhetorisch-literarisch gemachten. Im Naturalismus wird wissenschaftliche Evidenz narrativ „simuliert“.

In dem Beitrag von *Nadejda Grigorieva* geht es um die „Krise der Evidenz“ im russischen Symbolismus: die verschiedensten Evidenzmodelle (materielle, metaphysische, optische, logische) werden im Symbolismus demontiert. So in Fedor Sologubs Roman *Melkij bes (Der kleine Teufel)*, der von einer „erfolglose[n] Sehnsucht der Protagonisten nach Evidenz“ erzählt, und Valerij Brjusovs *Ognennyj angel (Der feurige Engel)* liest Grigorieva als eine kritische Auseinandersetzung des Symbolisten Brjusov mit dem Renaissancemenschen Agrippa von Nettesheim: an Stelle von Evidenz tritt die „Ambivalenz der permanenten Krisensituation“.

Evidenz, das zeigt *Irina Wutsdorff* und greift damit den Aspekt des Phantastischen auf, ist – als das Vor-Augen-Stellen von etwas Absentem – ein Akt des Fingierens. Am Beispiel der tschechischen Wiedergeburtler und der russischen Slavophilen zeigt sie, wie in literarischen und (scheinbar) argumentativen Texten Bilder kreiert werden, die nationale Gemeinschaft nicht nur imaginieren und inszenieren, sondern schaffen.

Mit dem Fingieren und Imaginationen befasst sich auch der Beitrag von *Holt Meyer*. Ihm geht es um autobiographische Unterstellungen bezüglich Puškins Ammenfiguren, mit denen auf Nationalisierung und Volkstümlichkeit abgezielt wird. Im Rückgriff auf den juristischen Begriff „evidence“ im Englischen wird eine Spanne zwischen „asserted without evidence“ (Hitchens) und Evidenz ausgelotet.

Der dritte Textblock, **Evidenz und Medialität**, umfasst Beiträge, die die Frage nach der Bedeutung mediengeschichtlicher Entwicklungen und intermediärer Wechselwirkungen für die angewandten Strategien von Zeugenschaft und/oder Evidenz behandeln. Er beginnt mit einem Aufsatz von *Aage Hansen-Löve* über den intermediären Charakter auditiver und visueller Eindrücke in Tolstoj's Kriegs- und Todesszenen, die „präkinematographisch zugespitzt“ sind und so eine mediale Evidenz produzieren.

Wie wird Wirklichkeit evident gemacht? Das ist die Frage, der *Schamma Schahadat* am Beispiel der sowjetischen Fotografie der 1920er und 30er Jahre nachgeht – auf avantgardistische Weise in Form eines „neuen Sehens“, wie in den Fotografien Aleksandr Rodčenko's, ideologisch-sozialistisch, wie der Kritiker Averbach es fordert, oder in Form der Fotoserie, wie bei Arkadij Šajchet, Maks Al'pert und Solomon Tules'?

*Igor' Smirnov* untersucht ein Phänomen sowjetischer Bildlichkeit, das in der frühen Avantgarde seinen Anfang genommen hat und bis in die 1950er Jahre reichte: die „Hypermimesis“, mithilfe derer „der Beobachter die Grenzen des unmittelbar Gesehenen überschreitet, ohne dabei ins Anderssein, in eine parallele übernatürliche Welt zu geraten“. Diese Hypermimesis nimmt verschiedene Formen zwischen absoluter Blindheit und allumfassender Sehkraft an.

In *Rainer Grübels* Beitrag sind Evidenz und Zeugenschaft miteinander verknüpft, denn zum einen wird die „Relation zwischen Sinn und Sinnlichkeit in der Literatur sowie [die] Art und Weise, wie die Medien der Literatur dieses Verhältnis austragen“, untersucht, zum anderen geht es um die literarische Verarbeitung der Nazi-Zeit und des Stalinismus in unterschiedlichen Medien („Wortkunst, Perspektivkunst und Performanzkunst“), d.h. es geht gleichermaßen um das sinnlich wahrnehmbare Bezeugen und das evidentielle Vor-Augen-Stellen.

*Susanne Strätling* geht der paradoxen Beziehung zwischen (scheinbarer) Evidenz (als „Medienbekenntnis“) und Medienverdacht (als „Medienbetrug“) am Beispiel der Signatur nach: „In kaum einer Geste manifestiert sich die paradoxe Verbindung von Medienbetrug und Medienbekenntnis so sehr wie im Schriftzug der Signatur.“ Am Material der Moskauer Gruppe KD (*Kollektivnye dejstvija*) wird Signieren als „Signifizieren“ bzw. „Artefzialisierung“ aufgedeckt.

*Natascha Drubek* zeigt in ihrem Beitrag, wie Exhumierungen in der frühen Sowjetzeit zu (filmisch dokumentierten) Schauspielen wurden, die die orthodoxe Kirche schwächen sollten: Es sollte bezeugt werden, dass die Grabmäler von Heiligen nicht das enthielten, was sie vorgaben. Drubek führt am Beispiel des Films *Vskrytie moščej Sergija Radonežskogo* vor, wie dieses Vor-Augen-Stellen religiöser Glaubensinhalte als Fiktion als Verfahren „filmischer Evidenz“ funktioniert.

Wolfgang Beilenhoff und Sabine Hänsgen gehen den Evidenzverfahren in Michail Romms Kompilationsfilm *Der ganz gewöhnliche Faschismus* (1965) nach, der Filmdokumente aus der Nazi-Zeit zusammen stellt und die Geschichte dadurch einer Re-Lektüre unterzieht. Das Ergebnis ist eine „neue Einsicht in die Geschichte“. Wie, so fragen Beilenhoff und Hänsgen, wird durch die neue Kombination von Archivmaterialien eine Vergegenwärtigung und ein Evidenzserlebnis beim Zuschauer erzeugt bzw.: wie wird Evidenz „medial gerahmt“?

Karl Eimermacher setzt an der Spannung zwischen Fakt und Artefakt an und fragt, wie es Kunstwerken gelingt, das Undarstellbare medial „überzeugend“ zu vermitteln – wie wird aus einem Artefakt ein erneut produziertes Faktum? Der Beitrag geht diesen Fragen anhand von Beispielen aus der Literatur (Šalamov, Sorokin), der Kriegsphotografie und der Kunst nach, wobei Eimermacher die Darstellung von Krieg und Völkermord aus persönlicher Perspektive betrachtet.

\* \* \*

Der ausdrückliche Dank der Herausgeberinnen gilt Aage Hansen-Löve für die großzügige Unterstützung der Drucklegung und dem Exzellenzcluster „Kulturelle Grundlagen von Integration“ für die Finanzierung der Tagung. Die Texte eingerichtet und mehrfach gelesen haben Katharina List, Eduard Voll und Katharina Zent aus Tübingen und Renée Somnitz, Lennart Wolff und Vladimir Litak aus Berlin.

Danken möchten wir aber vor allem, unbedingt und in erster Linie Renate Lachmann, die uns beiden nicht nur „Doktormutter“ war, sondern unsere akademische Laufbahn entscheidend geprägt, begleitet und unterstützt hat.

Der Band ist Renate Lachmann gewidmet, doch möchten wir damit auch an Erika Greber, Renate Lachmanns Schülerin und enge Freundin, erinnern: Schon schwer krank, hat sie an der Tagung im Mai 2011 teilgenommen – für viele von uns war es eine letzte Begegnung mit Erika, bevor sie im Juli 2011 verstarb.

## L i t e r a t u r

- Agamben G. 2003. *Was von Auschwitz bleibt*, Frankfurt a.M.
- Campe R. 1995. „Vor Augen stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung“, Neumann G. (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 208-225.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butzer G. / Zapf H. (Hg.), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. V, Tübingen / Basel, 93-115.



Franziska Thun-Hohenstein

## VARLAM ŠALAMOV'S ARBEIT AN EINER POETIK DER OPERATIVITÄT, TEIL 1

In Varlam Šalamovs Erzählung *Zolotaja medal'* (*Die Goldmedaille*, 1966) aus dem Zyklus *Voskrešenie listvennicy* (*Die Auferweckung der Lärche*) der *Kolymskie rasskazy* (*Erzählungen aus Kolyma*, 1954 – Anf. der 1970er Jahre) gibt es eine Textstelle, die den Bericht des Ich-Erzählers über das Leben der Sozialrevolutionärin Natal'ja Krymova unterbricht und eher wie ein inkorporiertes Fragment aus einem programmatischen Manifest wirkt:

Eine Erzählung ist ein Palimpsest, der all seine Geheimnisse bewahrt. Die Erzählung ist ein Anlass zur Zauberei, ist Gegenstand der Hexerei, ein lebendiges, noch nicht totes Ding, das den Helden gesehen hat. Dieses Ding kann im Museum eine Reliquie sein; auf der Straße: ein Haus, ein Platz; in einer Wohnung: ein Bild, eine Fotografie, ein Brief...

Das Schreiben einer Erzählung ist eine Suche, und in das trübe Bewusstsein des Hirns muss der Duft des Halstuchs, Schals oder Umschlagtuchs eingehen, das der Held oder die Heldin verloren hat.

Eine Erzählung ist eine *paleja* und keine Paläographie. Die Erzählung gibt es nicht. Was erzählt, ist das Ding. Selbst im Buch, in der Zeitschrift soll die materielle Seite des Textes ungewöhnlich sein: das Papier, die Schrift, die Nachbarartikel. (Šalamov 2011, 200)

Рассказ – это палимпсест, хранящий все его тайны. Рассказ – это повод для волшебства, это предмет колдовства, живая, еще не умершая вещь, видевшая героя. Может быть, эта вещь – в музее: реликвия; на улице: дом, площадь; в квартире: картина, фотография, письмо...

Писание рассказа – это поиск, и в смутное сознание мозга должен войти запах косынки, шарфа, платка, потерянного героем или героиней.

Рассказ – это палея, а не палеография. Никакого рассказа нет. Рассказывает вещь. Даже в книге, в журнале необычна должна быть материальная сторона текста: бумага, шрифт, соседние статьи.

(Šalamov 2004, 2, 222)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bei den Zitatnachweisen von Varlam Šalamov, die sich auf die sechsbändige Werkausgabe beziehen, steht die Nummer des entsprechenden Bandes nach der Jahreszahl.

Šalamovs Definition der Erzählung stützt sich auf vier Begriffe – Palimpsest, *paleja* in Opposition zur Paläographie und Ding –, die auf verschiedene Literaturkonzepte verweisen. Ist der Begriff ‚Palimpsest‘ als implizite Anspielung auf die Poetik des Akmeismus und den von Šalamov verehrten Dichter Osip Mandelštam lesbar, so bilden die Begriffe *paleja* und vor allem ‚Ding‘ (*vešč’*) den Fluchtpunkt der Argumentation. Sie lenken den Blick auf die ästhetischen Avantgarden der 1920er Jahre: *paleja* – die Bezeichnung für eine Kompilation von Apokryphen – lässt sich als Anspielung auf das Montageprinzip deuten, ‚Paläographie‘ als Stichwort für die Abgrenzung von der klassischen Erzähltradition und ‚Ding‘ als ein expliziter Hinweis auf die Programmatik der *literatura fakta*, der Literatur des Faktums der zwanziger Jahre. Deren zentrale Forderung bestand, mit Renate Lachmann gesprochen, darin, die Realität „selbst als Dokument, als Faktum“ zu verstehen, „das sich selbst ins Wort setzt.“<sup>2</sup> Das Postulat der Unvermitteltheit der faktographischen Literatur klingt nach in Šalamovs Formulierung: „Was erzählt, ist das Ding.“

Mehrfach bekräftigte Šalamov in seinen poetologischen Reflexionen den Dokumentcharakter der „neuen Prosa“ – ein Begriff, mit dem er vor allem seine *Erzählungen aus Kolyma* charakterisierte: „Die neue Prosa ist das Ereignis selbst, der Kampf und nicht seine Beschreibung. D.h. – ein Dokument, die unmittelbare Teilnahme des Autors an den Ereignissen des Lebens. Eine Prosa, die erlebt ist wie ein Dokument“<sup>3</sup> (Šalamov 2004-2005, 5, 157). Bezogen auf den Status des Autors forderte Šalamov – ebenso wie die Vertreter der *literatura fakta* –, der Autor habe nicht Beobachter des Lebens, sondern selbst Akteur zu sein, eine Forderung, der er Ausdruck verlieh in der metaphorischen Gleichsetzung des Autors der *Erzählungen aus Kolyma* mit „Pluto, der der Hölle entsteigt“ (Schalamow 2009, 20; „Pluton, podnjavšijsja iz ada“; Šalamov 2004-2005, 5, 151). An anderer Stelle ist die Rede von einer Prosa, „die durchlitten ist wie ein Dokument“ (Schalamow 2009, 31; „proza, vystradannaja kak dokument“; Šalamov 2004-2005, 5, 157) und von den *Erzählungen aus Kolyma* als der „Wahrheit des lebendigen Lebens“ (*pravda živoj žizni*; Šalamov 2004-2005, 5, 155).

Die zu Beginn zitierte Textstelle aus der Erzählung *Die Goldmedaille* wirft eine Reihe von Fragen auf: Warum greift Šalamov, der sich im Rückblick auf eigene Erfahrungen im Umfeld des LEF entschieden von der Faktographie distanziert hat, in den poetologischen Reflexionen auf deren Begrifflichkeit zurück? Im Hinblick auf die Poetik der *Erzählungen aus Kolyma* ist zu fragen: Welche Funktion kommt den expliziten (in bestimmten Begriffen manifest wer-

<sup>2</sup> Vgl. Lachmann 2011, 98.

<sup>3</sup> Unveröffentlichte Übers. von Gabriele Leupold. Vgl. im Original: „Новая проза – само событие, бой, а не его описание. То есть – документ, прямое участие автора в событиях жизни. Проза, пережитая как документ.“



denden) wie den impliziten (aus einer Analyse der narrativen Verfahren zu rekonstruierenden) Rückgriffen auf Verfahren der Operativität zu? Welche Unterschiede weist Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität zum Konzept der operativen Faktographie auf?

Thesenartig lässt sich sagen, dass Šalamov narrative Verfahren der Evidenz-erzeugung, wie sie von den Vertretern der faktographischen Literatur proklamiert wurden, einsetzt, um den Status seines literarischen Textes als ein „künstlerisches Urteil über die Welt, abgegeben von einer Autorität des Authentischen“ (Šalamov 2009, 110; „chudožestvennoe suždenie o mire, dannoe avtoritetom podlinnosti“, Šalamov 2004-2005, 5, 274) zu stabilisieren, zusätzlich zu der Autorität, die seinem Text aus der Position der (literarischen) Zeugenschaft eines Kolyma-Überlebenden bereits zukommt. Bedenkt man, dass Šalamov seinem fiktionalen Text denselben Status zusprach wie dem Überlebenden selbst – den eines Dokuments –, so lenkt das die Aufmerksamkeit nicht allein auf den Status des Autors als Zeuge, sondern vor allem auf die sprachlichen Eigenheiten der fiktionalen Texte, wobei deutlich wird, wie sehr Šalamov auf die performative Kraft des literarischen Wortes setzt.

## 1. Šalamov und die *literatura fakta* in den 1920er/1930er Jahren

In der Šalamov-Forschung bildet diese Phase bis heute einen blinden Fleck, obgleich auf den Einfluss von Terminologie und poetischem Instrumentarium des LEF (vor allem des Montageprinzips) auf die *Erzählungen aus Kolyma* bereits hingewiesen wurde (vgl. Michajlik 2009). Die in den dreißiger Jahren publizierten frühen Skizzen und Erzählungen Šalamovs sind bislang noch nicht untersucht.

Šalamovs nachträgliche Polemik gegen die literarische Faktographie geschah im Namen einer Wahrung der Autonomie der Literatur und richtete sich gegen ihre Verpflichtung auf Zeitungsarbeit, eine Forderung, die für Šalamov vor allem mit Sergej Tret'jakov verbunden war. In seinen Erinnerungen (1961) erwähnt Šalamov, er habe sich mit einem Brief an Tret'jakov gewandt, um bei ihm Antworten zu finden auf seine Zweifel an der Berechtigung von Dichtung, die Osip Brik und vor allem Vladimir Majakovskij bei ihm geweckt hätten. Sein Fazit aber fällt negativ aus, da es im „Novyj LEF“ unter Tret'jakov noch dogmatischer zugegangen sei als im „LEF“ unter Majakovskij. Šalamov bezeichnet Tret'jakov als „Puristen und Fanatiker“ („purist i fanatik“), als „prinzipiellen Skizzenautor“ („principal'nyj očerkist“), als „faktovik“, als „Ritter und Propagandist[en] des Dokuments, des Faktums, der Zeitungsinformation“ („byl ryčarem-propagandistom dokumenta, fakta, gazetnoj informacii“; Šalamov 2004-2005, 343), der keinerlei Zweifel zugelassen habe.

Auffallend ist, dass Šalamov hier explizit als Dichter argumentiert: Wegen seiner eigenen Widerspenstigkeit und weil ihm die Gedichte leid getan hätten, heißt es auch in einem anderen autobiographischen Text, sei er nicht lange zu den Treffen bei Tret'jakov gegangen (Šalamov 2004-2005, 4, 305). Befreit vom „geistigen Joch“ der „literarischen Fakten“, habe er dann „voller Zorn“ Gedichte geschrieben – über den Regen, die Sonne, kurz über alles, was im LEF verboten gewesen sei.<sup>4</sup> Diese habe allerdings niemand drucken wollen. Letztlich habe er, so Šalamov, selbst erkennen müssen, dass der Vorwurf der Epigonenhaftigkeit nicht falsch gewesen sei. Der Bericht über diese Episode seiner Biographie bricht mit einem seltsamen, eher sarkastisch zu lesenden und unvollendet gebliebenen Satz ab: „Das Leben verlangte nach einer krassen Wende und ich fand diese [...]“.<sup>5</sup>

Welcherart diese „Wende“ war, ist bekannt: Im Februar 1929 wurde Šalamov verhaftet und wegen „konterrevolutionärer Agitation und Propaganda“ zu drei Jahren Lagerhaft verurteilt, die er in einem Lager im Nordural, in der Region um den Fluß Wischera verbrachte. Šalamov kehrte 1932 nach Moskau zurück, wo er bis zu seiner zweiten Verhaftung 1937 als Journalist tätig war. In diesen Moskauer Jahren konnte Šalamov einige Artikel und Skizzen (*Očerki*) in Zeitschriften wie *Für Stoßarbeit* (*Za udarničestvo*) oder *Für Wirtschaftskader* (*Za promyšlennye kadry*)<sup>6</sup> sowie erste Erzählungen publizieren (z.T. unter verschiedenen Pseudonymen).<sup>6</sup>

Meines Wissens hat sich Šalamov nie detailliert über die eigene Zeitungsarbeit unter den Bedingungen des in den dreißiger Jahren schärfer werdenden ideologischen und politischen Drucks geäußert. Im Rückblick aber rechnete er prinzipiell mit dem „Zeitungsarbeiter“ ab, da dieser – im Unterschied zu den Schriftstellern, die „Richter der Zeit“ („sud'i vremeni“) wären – stets ein „Helfer seiner Herren“ sei („pomoščnik svoich chozjaev“; Šalamov 2004-2005, 4, 307). In einem Brief an Irina Sirotinskaja aus den sechziger Jahren warf er den Vertretern der Literatur des Faktums eine Voreingenommenheit bei der Auswahl der Fakten vor, ohne jedoch zu berücksichtigen, dass deren Eintreten für das Faktum in der Literatur eine deutliche Polemik gegen die damals zunehmenden magischen Züge in der offiziellen Sowjetkultur beinhaltete: Fakten, schreibt Šalamov, „in ihrer Zeitungs-Verklärung“ zu suchen oder anzuhäufen, wie es die Faktographen („faktoviki“) praktizierten, bedeute letztlich eine „im voraus kalkulierte Verzerrung“: „Es gibt kein Faktum ohne seine Darlegung, ohne die

<sup>4</sup> Übers. aus dem Russ., wenn nicht anders vermerkt – F. Th.-H. „Избавленный от духовного гнета ‚литературных фактов‘, я яростно писал стихи – о дожде, о солнце, о всем, что в Лефе запрещалось“ (Šalamov 2004-2005, 4, 306).

<sup>5</sup> „Жизнь требовала некоего резкого поворота, и я нашел его [...]“ (die eckigen Klammern stehen in der russ. Publikation; ebd., 307).

<sup>6</sup> Vgl. die Liste der Publikationen in Band 1 der russischen Werkausgabe (Šalamov 2004-2005, 1, 660-663).

Form seiner Fixierung.<sup>7</sup> Die Vehemenz und der prinzipielle Charakter dieser Polemik gegen die Literatur des Faktums kann m.E. symptomatisch als Abrechnung mit der eigenen Zeitungsarbeit der dreißiger Jahre gelesen werden. Diese Erfahrung hat das in den Erinnerungen gezeichnete Bild des „Zeitungsarbeiters“ Sergej Tret'jakov zweifellos mitgeprägt.

Šalamovs Skizzen und Artikel der dreißiger Jahre können bei den heutigen Lesern, vor allem nach einer Kenntnis der *Erzählungen aus Kolyma*, Verunsicherungen auslösen. Die oftmals appellative Form der Titel – obgleich bislang nicht feststeht, ob diese von Šalamov selbst stammen – unterscheidet sich nicht von der offiziellen propagandistischen Rhetorik der dreißiger Jahre: „Alte Arbeiter – erzieht die Jugend“ („Starye rabočie – vospityvajte molodež“, 1932), „Der Kampf um die richtige Zeit. Die 2. Uhrenfabrik“ („Bor'ba za vernoe vremja. 2-j časovoj zavod“, 1933), „Befreien wir uns von der ‚Importabhängigkeit‘“ („Osvobodimsja ot ‚importnoj zavisimosti‘“, 1932). Die letztgenannte Skizze wendet sich z.B. an die Moskauer Arbeiter. Sie ist rhetorisch im Stil eines Aufrufs verfasst und fordert dazu auf, dem Beispiel der Arbeiter des Molotov-Werkes zu folgen, die auf ihrem Werksgelände Gemüse anbauen, um auf diese Weise vom teuren Gemüse der „kulački-ogorodniki“<sup>8</sup> (ein ironisch gemeinter Begriff für diejenigen, die Gemüse aus ihrem eigenen Garten verkaufen) unabhängig zu werden. Die Arbeiter und Arbeiterinnen des Werkes, so wird im Text bekräftigt, „werden 1932 Gemüse aus ihrem eigenen Gemüsegarten essen“ (Šalamov 1932a, 22). Trotz einiger humoristischer Töne – so werden die Gemüsesorten, die verschiedenen Werkabteilungen zugeordnet sind, z.B. mit solchen Charakteristika versehen, wie „jugendliches Gemüse“ (Erbsen) oder „solide Kulturen“ (Kartoffel, Weißkohl) – kann von einem ironisch-subversiven Subtext nicht die Rede sein. Argumentationslogik und Metaphorik sind geprägt von einer klaren didaktischen Haltung und einer plakativ-verkürzten Weltsicht.

Durch die rhetorischen Figuren der Propagandasprache klingt allerdings die von Šalamov in den zwanziger Jahren geteilte Hoffnung auf eine schnelle revolutionäre Veränderung der Welt nach. In „Alte Arbeiter – erzieht die Jugend“ wird beispielsweise dem jungen, noch unerfahrenen Arbeiter vom Lande, der von dort in die Stadt, an die Werkbank kommt, die Perspektive aufgezeigt, wie er – durch die tätige Unterstützung der „alten Arbeiter“ – sein Leben mit dem Lebensrhythmus der Werkhalle, der Fabrik und des gesamten Landes synchronisieren könne: „Die Aufgabe einer planmäßigen Umgestaltung des Menschen,

<sup>7</sup> „Но копить факты, ‚искать факты‘ в их газетном преобразении, как это делали когда-то фактовики. Но ведь это – искажение, расчисленное заранее. Нет никакого факта без его изложения, без формы его фиксации“ (Šalamov 2004-2005, 6, 489).

<sup>8</sup> Der Begriff ist abgeleitet von *kulak* (wörtlich: die Faust), einer pejorativ gebrauchten Bezeichnung für den Mittelbauern, der im Zuge der Zwangskollektivierung ab Ende der zwanziger Jahre als Klasse vernichtet werden sollte.

der Suche des direktesten, kürzesten Weges zum Menschen einer neuen sozialistischen Qualität stellt sich uns in ihrer gesamten Größe.“<sup>9</sup>

Es fällt schwer, einen Bezug zur eingreifenden Operativität als einer „literarischen Figur“ im Sinne Sergej Tret'jakovs herzustellen, mit dem Ziel, dass „sich das Objekt durch die Analyse ändert und daß der Analytiker selbst sein Objekt geändert verläßt“ (Mierau 1976, 117). Die Skizzen beschwören zwar das eingreifende soziale Handeln des Menschen und bekräftigen dabei die Beteiligung jedes Sowjetmenschen an der Produktion der „neuen Welt“, aber die konkreten Beispiele werden meist aus einer Beobachterperspektive beschrieben und entsprechend den damaligen ideologischen Postulaten gedeutet. Allerdings sind die Verfahren, mit denen in diesen Skizzen das Faktische sprachlich inszeniert wird (wie z.B. mit Hilfe ausführlicher Darstellungen technischer und organisatorischer Abläufe) oder durch die Einbeziehung von Tabellen, Fotografien oder Fotos (von Maschinen, Werkhallen usw.) in den Texten präsent wird, erst noch detaillierter zu untersuchen. Es stellt sich die Frage nach der Funktion von Verfahren der Fiktionalisierung, die in einigen der *očerki* offengelegt werden. In der Skizze *Drei Briefe* (*Tri pis'ma*, 1933), in der es thematisch um den Kampf gegen Ausschuss in der materiellen Produktion geht, führt Šalamov den fiktiven Erzähler Andrej ein, der ins Geschehen involviert ist. Lässt sich das als eine bewusste Hinwendung zu den Prinzipien der operativen Skizze deuten – im Sinne der Teilhabe des Autors (und des Lesers) an der Produktion neuer Fakten? Aber von welchen Fakten ist in der Skizze die Rede? Und welcher Effekt der sprachlichen Wirkung ist in den verwendeten rhetorischen Figuren intendiert? Im ersten Brief, beispielsweise, schreibt Andrej an den Freund: „Und Du als Gewerkschafter und guter Stoßarbeiter musst die Schwänzer ohne Gewissensbisse in den Ausschuss abgeben. Das sind Ausschuss-Menschen.“<sup>10</sup>

Šalamovs Erfahrungen während der Haft im Moskauer Butyrka-Gefängnis und im Lager an der Wischera scheint in diesen Skizzen keinerlei Spuren hinterlassen zu haben.

## 2. Verfahren der Operativität in den *Erzählungen aus Kolyma*

In den nach der zweiten Lagerhaft verfassten *Erzählungen aus Kolyma* verhält es sich anders. Mit der Suche nach narrativen Möglichkeiten an der Nahtstelle zwischen Faktum und Fiktion öffnete sich Šalamov einen Freiraum für radikale

<sup>9</sup> „Задача плановой работы переделки человека, отыскания наиболее прямой, наиболее короткой дороги к человеку нового социалистического качества, встает перед нами во весь рост“ (Šalamov 1932b, 25).

<sup>10</sup> „И ты как профорг и хороший ударник должен без зазрения совести прогульщиков сдавать в брак. Это бракованные люди“ (Šalamov 1933, 15).

poetologische Neuansätze, um die im Sozialismus proklamierte Koppelung von Ideologie und realistischen Darstellungsprinzipien aufzusprengen.

Šalamov hat die Zerstörung des Menschen im Lager am eigenen Leibe erlebt, präziser gesagt, die durch menschliches Eingreifen ausgelöste Transformation des Menschen in „Menschenmaterial“ (ein Begriff, der in den 1920er Jahren von vielen, darunter auch von Sergej Tret'jakov verwendet wurde). In der Erfahrung der Depersonalisierung, der buchstäblichen Verdinglichung (*oveščestvlenie*) des Menschen liegt m.E. ein, wenn nicht gar das entscheidende, auslösende Moment für Šalamovs Arbeit mit literarischen Verfahren der operativen Poetik. Die Verfahren einer literarischen Operativität zielten darauf ab, wie Tret'jakov es in seinem programmatischen Aufsatz *Die Biographie des Dings* (*Biografija vešči*, 1929) formuliert hatte, das durch die eingreifende (soziale) Tätigkeit des Menschen veränderte Ding ins Wort zu setzen:

Also, nicht der Mensch, das Einzelwesen, geht durch den Aufbau der Dinge, sondern das Ding wandert durch die Formation der Menschen. Hierin liegt die literarische Methode, die uns fortschrittlicher erscheint als die Methoden der klassischen Belletristik. (Tretjakow 1991, 106)

Итак, не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей – вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики. (Tret'jakov 1972, 70)

Tret'jakov zufolge meint die „Biographie des Dings“ demzufolge dezidiert keine chronologische Erzählung, vielmehr handelt es sich um eine Projektion von Zeiten auf Raum, in deren Ergebnis eine Art „synoptischer Karte“ der Veränderungen entsteht (Sasse 2011, 268). Der (an den Veränderungen beteiligte) Autor soll aus Tret'jakovs Sicht an den gleichen Ort zurückkehren und das Neue ins Zentrum der Darstellung rücken. Ein intendierter Effekt der wiederholten Blicke auf die Dinge ist ein Empathieverzicht, eine Depersonalisierung der individuellen Eindrücke. „In der ‚Biographie des Dings‘“, heißt es bei Tret'jakov, „erhält die Emotion den ihr gebührenden Platz und wird nicht als persönliches Erlebnis empfunden“ (Tretjakow 1991, 105).<sup>11</sup>

In Anlehnung an Tret'jakovs Denkfigur von der „Biographie des Dings“, lässt sich zugespitzt formulieren: In den *Erzählungen aus Kolyma* schreibt Šalamov die ‚Biographie des Menschen als Ding‘. Dabei vermag diese Formel keineswegs die Vielschichtigkeit von Šalamovs künstlerischer Analyse der Existenz des Menschen im Lager zu erfassen. Es ist das buchstäblich am eigene Körper „durchlebte“ Wissen um die Verletzbarkeit des Menschen,<sup>12</sup> die Šalamovs

<sup>11</sup> „В ‚биографии вещи‘ эмоция становится на подобающее ей место и ощущается не как личное переживание“ (Tret'jakov 1972, 69).

<sup>12</sup> Erinnert sei an Šalamovs Formel von der Prosa, „die durchlitten ist wie ein Dokument“.

Sprecherposition bestimmt: Sein Erzähler (oftmals ein Erzähler-Ich) berichtet über die Veränderungen, die der Mensch unter Lagerbedingungen an sich selbst registriert, denen er sich immer wieder entgegen zu stemmen sucht, obgleich seine schwindenden Kräfte ihn diesen Kampf vielfach verlieren lassen. Es geht Šalamov in den Erzählungen demnach nicht nur um die Zerstörung des Menschen, sondern ebenso um die Suche nach Möglichkeiten des Überlebens unter den Extrembedingungen der Kolyma, am „Pol der Grausamkeit“ im GULag. Anders formuliert: Šalamov inszeniert in den *Erzählungen aus Kolyma* die Verdinglichung des Menschen im Lager mit Mitteln der literarischen Fiktion auf eine Art und Weise, die das literarische Wort mit einer „Autorität des Authentischen“ (Schalamow 2009, 110) ausstattet und den Leser durch dessen performative Kraft – im Sinne der Faktographie – unmittelbar mit der Lagerwelt konfrontiert, ihn in diese regelrecht hineinzieht.

Die Ähnlichkeiten zwischen Tret'jakovs und Šalamovs poetologischen Thesen und narrativen Verfahren sind mitunter frappierend.<sup>13</sup> Programmatisch formuliert Šalamov in dem Essay *Über Prosa (O proze, 1965)*, in den *Erzählungen aus Kolyma* „werden Menschen ohne Biographie, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft dargestellt, dargestellt im Moment ihrer Gegenwart [...]“ (Schalamow 2009, 26).<sup>14</sup> In demselben Text präzisiert er diesen Gedanken, indem er von den Erzählungen sagt, sie „sind die Darstellung neuer psychologischer Gesetzmäßigkeiten im menschlichen Verhalten, von Menschen unter neuen Bedingungen [...]“ (Schalamow 2009, 24).<sup>15</sup>

Die Erzählung *Sentenz (Sentencija, 1965)* – sie steht als letzte Erzählung im zweiten Zyklus *Linkes Ufer (Levyj bereg)* – beginnt unvermittelt mit einer Szene, in der die Situation der Häftlinge in der Unterkunft einer *komandirovka*, einer Lager-Außenstelle, aus der Perspektive eines Ich-Erzählers dargestellt wird:

Menschen tauchten auf aus dem Nichts – einer nach dem anderen. Ein Unbekannter legte sich neben mich auf die Pritsche, wälzte sich nachts an meine knochige Schulter, gab mir seine Wärme – ein paar Tropfen Wärme – und erhielt dafür meine. Es gab Nächte, in denen mich gar keine Wärme erreichte durch die Fetzen der Steppjacke, der Wattejacke, und am Morgen sah ich meinen Nachbarn an wie einen Toten und wunderte mich ein wenig, daß der Tote lebt, auf einen Anschnauzer aufsteht, sich anzieht und demütig dem Kommando folgt. Ich hatte wenig Wärme. Wenig Fleisch

<sup>13</sup> Auf Šalamovs Arbeit mit dem zum Symbol werdenden Detail, auf das subtile Netz der Wiederholungen in den *Erzählungen aus Kolyma* kann ich an dieser Stelle nicht ausführlicher eingehen.

<sup>14</sup> „Здесь взяты люди без биографии, без прошлого и без будущего, взяты в момент их настоящего [...]“ (Šalamov 2004-2005, 5, 154).

<sup>15</sup> „‘КР’ – это изображение новых психологических закономерностей в поведении человека, людей в новых условиях [...]“ (Šalamov, 2004-2005, 5, 153).

war auf meinen Knochen geblieben. Dieses Fleisch reichte nur noch für Bitterkeit – das letzte der menschlichen Gefühle. Nicht Gleichgültigkeit, sondern Bitterkeit war das letzte menschliche Gefühl – das, welches den Knochen am nächsten ist. (Schalamow 2008, 285)

Люди возникали из небытия – один за другим. Незнакомый человек ложился по соседству со мной на нары, приваливался ночью к моему костлявому плечу, отдавая свое тепло – капли тепла – и получая взамен мое. Были ночи, когда никакого тепла не доходило до меня сквозь обрывки бушлата, телогрейки, и поутру я глядел на соседа, как на мертвеца, и чуть-чуть удивлялся, что мертвец жив, встает по окрику, одевается и выполняет покорно команду. У меня было мало тепла. Не много мяса осталость на моих костях. Этого мяса достаточно было только для злости – последнего из человеческих чувств. Не равнодушие, а злость была последним человеческим чувством – тем, которое ближе к костям. (Šalamov 2004-2005, 1, 399-400)

Emotionslos und distanziert berichtet der Ich-Erzähler, wie er, ein ehemaliger *dochodjaga*, verwundert an sich registrierte, wie das Leben ganz allmählich in seinen Körper zurückkehrte, wie die Gleichgültigkeit verschwand und eines nach dem anderen Gefühle wie Schmerz, Angst oder Neid zu ihm zurückkehrten. Die Möglichkeit einer Rückkehr ins Leben bindet das Erzähler-Ich hier an das plötzliche Auftauchen eines Wortes, das ihm zwar zunächst unverständlich blieb, dessen Entstehung er aber im Körper genau lokalisiert:

Ich war erschrocken, überwältigt, als in meinem Hirn, hier – ich erinnere mich deutlich daran, unter dem rechten Scheitelbein –, ein Wort entstand, das vollkommen untauglich war für die Tajga, ein Wort, das ich selbst nicht verstand, ebensowenig wie meine Kameraden. Ich brüllte dieses Wort, auf der Pritsche stehend, an den Himmel gewandt, an die Unendlichkeit: ‚Sentenz! Sentenz!‘ (Schalamow, 2008, 291)

Я был испуган, ошешломлен, когда в моем мозгу, вот тут – я это ясно помню – под правой теменной костью – родилось слово, вовсе не пригодное для тайги, слово, которого и сам я не понял, не только мои товарищи. Я прокричал это слово, встав на нары, обращаясь к небу, к бесконечности: – Сентенция! Сентенция! (Šalamov, 2004-2005, 404)

Der Ich-Erzähler, heißt es weiter, brauchte eine Woche, um den Sinn des lateinischen Wortes „Sentenz“ zu erfassen, das für etwas Festes wie einen Sinnspruch oder ein Votum steht und somit einen Widerstand gegen die Lagerwelt markiert, in der alle Maßstäbe verschoben sind und die Fragilität des Menschen wie seiner Sprache evident geworden ist.<sup>16</sup> Es vergingen allerdings noch viele Tage, bis er lernte, immer neue Worte aus der Tiefe seines Hirns aufzurufen:

<sup>16</sup> Ein durchgängiges Thema in *Sentenz* ist der Zerfall bzw. die Rückkehr der Sprache im

Jedes kam mit Mühe, jedes entstand plötzlich und für sich. [...] Jedes kehrte einzeln zurück, ohne die Begleitung anderer bekannter Wörter, und entstand zuerst auf der Zunge und dann – im Gehirn. (Schalamow, 2008, 294)

Каждое приходило с трудом, каждое возникало внезапно и отдельно. [...] Каждое возвращалось поодиночке, без конвоя других знакомых слов, и возникало раньше на языке, а потом – в мозгу. (Šalamov, 2004-2005, 1, 405)

Es ist symptomatisch, dass das Auftauchen neuer Worte hier als physiologischer Vorgang und nicht als Ergebnis eines mentalen Aktes beschrieben wird.

Zwar betont Šalamov in seinen poetologischen Reflexionen, jede Erzählung sei „ein Dokument über den Autor“ (Schalamow 2009, 17; „dokument ob avtoru“; Šalamov 2004-2005, 5, 149) und hebt damit die singuläre Erfahrung des Autors hervor. Auch knüpft er in zahlreichen Aussagen Authentizität an die Fähigkeit des Autors, die Gefühle von einst, d.h. des Häftlings im Lager (und er ergänzt: in der richtigen Reihenfolge) wieder zum Leben zu erwecken. In Übereinstimmung mit seinen programmatischen Zielen erkundet Šalamov in den *Erzählungen aus Kolyma* aber nicht die Seelenlage der Figuren, vielmehr werden Gefühle – wie alles, was den Menschen ausmacht, selbst das Denken – als physische bzw. physiologische Vorgänge dargestellt. Die Physiologisierung ist dabei eines der von Šalamov bevorzugten literarischen Distanztechniken, um die Operationen, durch die der Mensch im Lager zum *dochodjaga* gemacht wurde, in ihrer brutalen Materialität sichtbar, fühlbar zu machen.

Mehrfach hat Šalamov thematisiert, dass der Mensch im Lager nur durch den Instinkt lebe und folglich auf seinen Körper hören müsse, um zu überleben. In einem Brief an Aleksandr Kremenskij (1972) schreibt er:

Alles wird an der Seele überprüft, an ihren Wunden, alles wird am eigenen Körper überprüft, an seinem Gedächtnis, das in den Muskeln, in den Armen sitzt und manche Episoden wieder auferweckt. Ein Leben, an das man sich mit dem gesamten Körper erinnert, nicht nur mit dem Gehirn. Diese Erfahrung ans Licht zu bringen, wo das Gehirn dem Körper zur unmittelbaren realen Rettung dient, und der Körper wiederum dem Gehirn, in dessen Windungen er Sujets aufbewahrt, die man besser vergessen sollte. (Schalamow 2009, 105)

Все проверяется на душе, на ее ранах, все проверяется на собственном теле, на его памяти, мышечной, мускульной, воскрешающей какие-то эпизоды. Жизнь, которую вспоминаешь всем телом, а не только мозгом. Вскрыть этот опыт, когда мозг служит телу для непосредственного реального спасения, а тело служит, в свою очередь,



мозгу, храня в его извилинах такие сюжеты, которые лучше было бы позабыть. (Šalamov 2004-2005, 6, 581)

Die nachträgliche Rekonstruktion des im Lager Erlebten ist für Šalamov untrennbar an sichtbare wie unsichtbare Einschreibungen der Terror- und Gewaltpraktiken in den menschlichen Körper gebunden. Ein wiederkehrendes Motiv in den *Erzählungen aus Kolyma* ist die Verformung des Körpers bzw. von Körperteilen, insbesondere der Hände, die durch Kälte, Hunger und Schwerstarbeit ihre natürliche, menschliche Gestalt verloren hatten und gleichsam zum Anhängsel des Arbeitsgeräts geworden waren. In *Typhusquarantäne (Tifoznyj karantin, 1959)*, der letzten Erzählung des ersten Zyklus, heißt es von den Händen des Protagonisten Andreev, sie hätten sich auf die Dicke des Griffs einer Schaufel oder einer Hacke gekrümmt:

Beim Essen hielt er den Löffelgriff, wie auch all seine Kameraden, mit den Fingerspitzen, wie eine Prise, und hatte vergessen, daß man einen Löffel auch anders halten kann. Die Hand, die lebendige, glich einem Prothesenhaken. Sie vollführte nur die Bewegungen einer Prothese. (Schalamow 2007, 269-270)

Во время еды рукоятку ложки он держал, как и все его товарищи, кончиками пальцев, щепотью, и забыл, что можно держать ложку иначе. Кисть руки, живая, была похоже на протез-крючек. Она выполняла только движения протеза. (Šalamov 2004-2005, 1, 209)<sup>17</sup>

Das Motiv kehrt z.B. in der Erzählung *Das Thermometer von Griška Logun (Termometr Griški Loguna, 1966)* aus dem Zyklus *Die Auferstehung der Lärche (Voskrešenie listvennicy)* wieder, in der vom Ich-Erzähler berichtet wird, dass er erst wieder mühsam anfangen konnte Buchstaben zu formen, nachdem er den Bleistift mit einem dickeren Lappen umwickelt hatte, um den Stiel einer Spitzhacke oder einer Schaufel zu imitieren.

Wenn Šalamov über die eigene Poetik spricht, tut er das oftmals in Begriffen der menschlichen Physis wie Haut, Pore, Nerv, Blut oder Ader. Der Autor, heißt es in *Über Prosa*, müsse „sein Material mit der eigenen Haut erforschen – nicht nur mit dem Geist, nicht nur mit dem Herzen, sondern mit jeder Pore seiner Haut, mit jedem Nerv“ (Schalamow 2009, 15).<sup>18</sup>

Die narrative Inszenierung des Körpers als Ort, in den sich Terror und Gewalt eingeschrieben haben, ist nur ein Aspekt. Indem Šalamov den Autor mit Pluto, dem Herrscher der Unterwelt, gleichsetzt, markiert er sein Sprechen als

<sup>17</sup> Zur Metapher der Prothese als Symbol der Grenzsituation des Menschen im Lager zwischen Leben und Tod vgl. Jurgenson 2007.

<sup>18</sup> „[...] автор должен исследовать свой материал собственной шкурой – не только умом, не только сердцем, а каждой порой кожи, каждым нервом своим“ (Šalamov 2004-2005, 5, 148).

eines, das gleichsam aus dem Tod heraus erfolgt. Es ist der prekäre Status des Subjekts im Lager, der hier zum Ausgangspunkt des Erzählens wird (vgl. Thun-Hohenstein 2011). Damit stellt sich zugleich die Frage nach der Instanz des Autors. In *Der Handschuh* (*Perčatka*; 1972) aus dem gleichnamigen letzten Zyklus wird der Handschuh aus der toten Haut, der von der Hand des chronisch unterernährten Häftlings abgezogen wurde, zu einem vielschichtigen Symbol an der Nahtstelle zwischen Text und Körper. Streng genommen bewahrt allein dieser abgestorbene Handschuh das Wissen des Häftlings auf, da die Spuren des erlittenen Leids in ihn regelrecht eingraviert sind. Dieser Handschuh, „der in Formalin oder Spiritus im Museum liegen sollte“, liege jedoch statt dessen „im anonymen Eis“ (Schalamow 2011, 294).<sup>19</sup> Diese Tatsache veranlasst Šalamov zu der Frage, wer denn dann die Erzählung schreibe. Und vor allem: Wer hat das Recht zu schreiben? Šalamov markiert den grundlegenden Unterschied zwischen dem Körper, der die Erfahrung im Lager gemacht hat, und jenem, der sie im Nachhinein aufschreibt:

Mit dem toten Handschuh konnte man keine guten Verse oder gute Prosa schreiben. Der Handschuh selbst war Prosa, Anklage, Dokument, Protokoll.

Aber der Handschuh kam um an der Kolyma – und darum auch wird diese Erzählung geschrieben. Der Autor verbürgt sich dafür, dass das daktyloskopische Muster an beiden Handschuhen dasselbe ist. (Schalamow 2011, 334)

Мертвой перчаткой нельзя было написать хорошие стихи или прозу. Сама перчатка была прозой, обвинением, документом, протоколом. Но перчатка погибла на Колыме – потому-то и пишется этот рассказ. Автор ручается, что дактилоскопический узор на обеих перчатках один. (Šalamov 2004-2005, 2, 310)

An die Stelle der nicht mehr vorhandenen materiellen Spur (des toten Handschuhs) tritt die im Nachhinein (von der Hand im neuen Handschuh) geschriebene Erzählung. Sie wird zu dem Ort, an dem die Erinnerung konstituiert und bewahrt wird. Indem Šalamov das identische daktyloskopische Muster auf beiden Handschuhen hervorhebt, bekräftigt er den Dokumentcharakter seines literarischen Textes. Ist der Textkörper für Šalamov ein Äquivalent zum Körper des Überlebenden, so ist das Lager in diesen ebenso eingraviert wie in den Körper des Überlebenden.

Vor diesem Hintergrund scheint es m.E. produktiv zu sein, Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität im Hinblick auf das intendierte Wirkungskonzept weiter zu untersuchen. Eingangs hatte ich theseartig formuliert, dass es die

<sup>19</sup> „Разве можно держать перо в такой перчатке, которая должна лежать в формалине или спирте музея, а лежит на безымянном льду“ (Šalamov 2004-2005, 2, 284).

Verdinglichung des Menschen im Lager gewesen sei, die Šalamov auf Verfahren der Operativität zurückgreifen ließ. Im Hinblick auf die Frage nach der beabsichtigten Wirkung lässt sich noch eine andere Spur verfolgen, insbesondere, wenn man Šalamovs Ziel einer Wiedererweckung des Gefühls von einst in Betracht zieht: „Das Gefühl muss zurückkommen und die Kontrolle durch die Zeit, den Wandel der Wertungen besiegen. Nur unter dieser Voraussetzung kann man das Leben wiedererwecken“ (Šalamov 2009, 21f.).<sup>20</sup> Bedenkt man diese Zielsetzung, so lässt sich sagen, dass Šalamovs literarische Distanztechniken wie der Empathieverzicht oder die Physiologisierung – deren Ähnlichkeiten zur operativen Poetik Sergej Tret'jakov auf der Hand liegen – ihre Kehrseite in einer gesteigerten Wirkungsabsicht haben.

Dieses (scheinbare) Paradoxon wird verständlicher, bezieht man einen Gedanken des russischen Schriftstellers Andrej Sinjavskij in die Überlegungen mit ein. Sinjavskij hatte 1975 in einem Vortrag über Extremformen der menschlichen Kommunikation unter Bedingungen der Einsamkeit (wie die aus der Lagerpraxis bekannte Selbstverstümmelung, Selbstverzehrung u. ä.) die These vertreten, dass der Abbruch der Kommunikation im Lager eine Sprache „der gesteigerten kommunikativen Bedeutsamkeit“ (jazyk „povyšennoj kommunikativnoj značivosti“; Sinjavskij 2003, 249) hervortreibe. Die Expressivität – formuliert Sinjavskij weiter verallgemeinernd – treibe das literarische Wort von innen heraus an, selbst wenn der Stil äußerlich einfach, ruhig bleibe, und führe letztendlich zu einer Transgression des Stils, des Genres wie des eigenen Lebens.

Šalamovs Sprache in den *Erzählungen aus Kolyma* lässt sich mit Sinjavskijs Worten als Sprache der „gesteigerten kommunikativen Bedeutsamkeit“ charakterisieren: Bezogen auf die intendierte Wirkung arbeitet Šalamov an einer Poetik der Operativität, die insofern auf eine Produktion von Fakten abzielt, als es ihm darum geht, den Leser auf eine Weise unvermittelt mit dem Lager zu konfrontieren, dass sich dieser unter dem Eindruck dessen, was dort mit dem Menschen geschah, verändert. Unter diesem Aspekt ist die Poetik des gesamten Textkorpus wie die Sprache der einzelnen Texte detaillierter zu untersuchen – die Rhythmisierungen, die Wiederholungen ebenso wie das scheinbare Auf-der-Stelle-Treten, die Distanztechniken, mit denen gleichsam Synapsen der Veränderung des menschlichen Körpers im Lager erstellt werden, oder auch die Emotionslosigkeit, die Reduziertheit und Einfachheit der Sprache. Nicht unerwähnt gelassen sei an dieser Stelle, dass Šalamov die performative Macht des Wortes, eigenen Aussagen zufolge, im Schreibprozess gleichsam an sich selbst erprobt hat: Mehrfach verweist er darauf, dass er sich im Schreiben völlig in die Einsamkeit zurückgezogen habe, um sich in den Zustand von einst zurückversetzen zu

<sup>20</sup> „Важно воскресить чувство. Чувство должно вернуться, побеждая контроль времени, изменение оценок. Только при этом условии возможно воскресить жизнь“ (Šalamov, 2004-2005, 5, 152).

können; viele Texte habe er regelrecht aus sich herausgeschrien. Šalamov setzt sich auf diese Weise gleichsam als idealen Leser ein, an dem das Wirkungspotential einer Prosa, die „durchlitten ist wie ein Dokument“, manifest geworden ist.

### Literatur

- Jurgenson L. 2007. „Spur, Dokument, Prothese. Varlam Šalamovs Erzählungen aus Kolyma“, *Osteuropa* 6, 169-182.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butzer G. / Zapf H. (Hg.), *Theorien der Literatur*, Bd V. Tübingen, Basel 2011, 93-116.
- Michajlik E. 2009. „Nezamečennaja revoljucija“, Prochorova I. / Dmitriev A. u.a. (Hg.), *Antropologija revoljucii. Sbornik statej po materialam Bannyh čtenij žurnala „Novoe literaturnoe obozrenie“ (Moskva, 27. – 29. 03. 2008)*, Moskva, 178-204.
- Mierau F. 1976. *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin.
- Šalamov V. 2004-2005. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Moskva.
- Šalamov V. [Vesten, Al.] 1933. „Tri pis'ma“, *Za udarničestvo* 4, 14-19.
- Šalamov V. [Š., V.] 1932a. „Osvobodimsja ot ‚importnoj zavisimosti‘...“, *Za udarničestvo* 2, 22.
- Šalamov V. [Š., V.] 1932b. „Starye rabočie – vospityvajte molodež“, *Za udarničestvo* 3, 24-25.
- Sasse S. 2010. „Geographie von unten. Geopoetik und Geopolitik in Sergej Tret'jakovs Reiseskizzen“, Marszałek M. / Sasse S. (Hg.), *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Ländern*, Berlin, 261-287.
- Schalamow W. 2008. *Linkes Ufer. Erzählungen aus Kolyma* 2, aus d. Russ. v. Gabriele Leupold, hrsg. v. F. Thun-Hohenstein, Berlin.
- Schalamow W. 2009. *Über Prosa*, aus d. Russ. v. Gabriele Leupold, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Franziska Thun-Hohenstein, mit einem Nachwort versehen von Jörg Drews, Berlin.
- Schalamow W. 2011. *Die Auferweckung der Lärche. Erzählungen aus Kolyma* 4, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg., mit einem Glossar, Anmerkungen sowie mit einem Nachwort versehen von Franziska Thun-Hohenstein. Berlin.
- Sinjavskij A. 2003. „'Ja' i 'Oni' (O krajnich formach obščenija v uslovijach odinočestva)“, ders., *Literaturnyj process v Rossii. Literaturno-kritičeskie raboty raznyh let*, Moskva, 244-254.
- Thun-Hohenstein F. 2011. „Überleben und Schreiben. Varlam Šalamov, Aleksandr Solženicyn, Jorge Semprún“, Schmieder, F. (Hg.), *Überleben. Historische und aktuelle Konstellationen*, München, 123-145.

- Tretjakow S. 1991, *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin / Weimar.
- Tret'jakov S. 1972. „Biografija veščiči“, Čužak N. (Hg.), *Literatura fakta*, München, (Reprint der Ausgabe: Moskva 1929), 66-70.



Susanne Frank

## VARLAM ŠALAMOV'S ARBEIT AN EINER POETIK DER OPERATIVITÄT, TEIL 2

Anhand von drei Texten möchte ich der Frage nach der Arbeit Šalamovs an der Poetik der Operativität nachgehen. Es handelt sich dabei um Texte aus verschiedenen Zyklen der *Kolymskie rasskazy* (*Erzählungen aus Kolyma*), die – ganz allgemein gesprochen – die Beziehung zwischen Lagerhäftling und Gerätschaft im GULAG-Goldbergbau der Kolyma schildern. Zwei von ihnen, „Tačka I“ und „Tačka II“ („Schubkarre I“ und „Schubkarre II“ aus dem Zyklus *Perčatka* (*Der Handschuh*)) – weisen, Šalamovs dezidiert Abgrenzung zum Trotz, starke Bezüge zur Gattung der operativen Skizze auf. „Artist lopaty“ („Künstler der Schaufel“) ähnelt dagegen einem klassischen fiktionalen Text, einer Erzählung.

Alle drei, so meine These, folgen Tret'jakovs Konzept der „Biografija veščii“ („Biographie des Dings“), nach welchem das Ding den Menschen als Held literarischer Darstellung ersetzen sollte, ironisch und führen den GULAG als Ort der konsequenten Umsetzung der von Aleksej Gastev in den 1920er Jahren entwickelten tayloristischen Prinzipien der Arbeitsökonomie vor. In der nach diesen Prinzipien entwickelten Beziehung zwischen Lagerhäftling und Arbeitsgerät entdecken die Texte den Grund und eigentlichen Mechanismus der Vernichtung des Menschen. Zugleich erzählen „Tačka II“ und „Artist lopaty“ davon, dass die die Arbeitsökonomie optimierende Verschmelzung von Mensch und Maschine (aus „tačka“ („Schubkarre“) wird im Russischen ganz einfach durch eine Extension „tačečnik“, was im Deutschen „Schubkarrenfahrer“ heißt) auch ein Mittel – das einzige – des Überlebens im Lager wurde. „Tačka II“ berichtet weiterhin davon, dass durch die Verschmelzung von Arbeiter und Gerätschaft die Erinnerung geprägt wird und ein Gedächtnis entsteht, dessen Träger vor allem der Körper des Lagerhäftlings ist. Gerade weil der Körper sich erinnert, weil er das, was ihm eingepreßt ist, nicht vergessen kann, bleibt (die Erinnerung an) das Lager präsent.

Um diesen Körper, so meine zweite These, geht es Šalamov auch in einem poetologischen Sinn, denn Šalamov beansprucht für seine Kolyma-Texte denselben Status, den er dem von der Lagerhaft geprägten Körper zuschreibt: sie sollen nicht dokumentarisch sein, sondern ein Dokument. Damit jedoch – so

eine dritte These – greift Šalamov die von Gastev in seinen poetologischen Texten und wenig später von Tret'jakov als Theoretiker und Praktiker der *literatura fakta* entwickelte Poetik der Operativität auf und erhebt – genau wie diese – für seine Texte einen performativen Anspruch. D.h. Šalamov stellt einerseits den GULAG als (pervertierte) Realisierung der avantgardistischen/arbeitswissenschaftlichen Konzepte der Arbeitsökonomie und des Maschinenmenschen dar, andererseits greift er mit seinem Konzept der Literatur („neuen Prosa“) als Dokument den performativen Anspruch der Poetik der Operativität auf und wendet ihn in eine diametral entgegengesetzte Richtung: „dar-stellend“ wie die Faktographen<sup>1</sup>, greift Šalamov nicht ein, sondern bezeugt, indem er den Text zum Äquivalent des durch die Lagerrealität gezeichneten Körpers macht.

Ich möchte diese Thesen nun in drei Schritten erläutern, indem ich Šalamovs Bezugnahmen 1. auf die tayloristischen Ideen Aleksej Gastevs zur Arbeitsökonomie und sein futuristisches Konzept des Maschinenmenschen und 2. auf die Maximen der „literatura fakta“ (Tret'jakov) aufzeige und 3. nachweise, dass und wie Šalamov die Strategien der operativen Poetik in eine performative Evidenz-Poetik des Bezeugens umwendet.

## 1

„Tačka I“ berichtet, wie es dem Staat gelungen ist mithilfe des GULAG-Systems den Goldbergbau der Kolyma so voranzutreiben, dass die Ergebnisse des geographisch benachbarten Goldschürfgiets während des sog. „Goldrauschs“ am Klondike übertrafen. Der hochkomplexe poetisierte Prosatext – ich komme darauf später zu sprechen – nimmt gleichsam die Perspektive des Staates ein und fragt nach den Möglichkeiten, mit maximaler Effizienz die Bodenschätze des Landstrichs auszubeuten. Dabei werden Schlüsselbegriffe sowohl des Gastevschen Projekts der Arbeitswissenschaften als auch des Tret'jakovschen Konzepts der Operativität aufgeführt: wie z.B. „Kolonisierung“, „Arbeitsorganisation“, „Fließband“, „Ökonomie der Arbeitskraft, Planerfüllung:

Eine Million Menschen an die Kolyma zu bringen und ihnen Arbeit über den Sommer zu geben ist schwer, aber möglich. Aber was sollen diese Leute im Winter tun? Saufen in Dawson\*? Oder in Magadan? Womit hunderttausend, eine Million Menschen im Winter beschäftigen? Das Klima

<sup>1</sup> Darauf verweist Susanne Strätling in ihrem Aufsatz zur Poetik des Werkzeugs im Konstruktivismus (Strätling 2010, 324), wo sie aus einem als Merz-Brief edierten Manifest El Lisitskys von 1925 zitiert, in dem dieser mit aller Ironie die „darstellende“ und nicht „darstellende“ Funktion der Kunst als Binsenweisheit darstellt: „Es wäre zum mindesten unproduktiver Zeitverlust, wenn man heute beweisen wollte, dass man nicht mit eigenem Blut und einer Gänsefeder zu schreiben braucht, wenn die Schreibmaschine existiert. Heute zu beweisen, dass die Aufgabe jedes Schaffens, so auch der Kunst, nicht Darstellen, sondern Darstellen ist, ist ebenfalls unproduktiver Zeitverlust.“ (Lisitsky 1925, 205)



an der Kolyma ist extrem kontinental, die Fröste im Winter bis zu sechzig Grad, und bei fünfundfünfzig ist ein Arbeitstag. [...] („Die Schubkarre I“, 380)

Wie das Land kolonisieren?

Im Jahr 1936 wurde die Lösung gefunden. [...] (381)

Ingenieure errechneten die optimale Bewegung der Schubkarre, die Zeit für das Beladen der Schubkarre [...] (ebd.)

Der Staat organisierte die Häftlingsarbeit [...] (ebd.)

Das war zu berechnen – wie viele Leute muss man zum Beladen, zum Fördern abstellen. Reichen zwei Mann in der Gruppe aus, oder braucht man drei.

In dieser Goldmine wurde an der Schubkarre immer gewechselt. Ein originelles, ununterbrochen laufendes Fließband. (ebd.)

Darum hatte man, um den Plan herauszuschlagen, alle technischen und supertechnischen Rezepte durchdacht. (382)

[usw.]

„Tačka II“ schildert dann aus der Perspektive eines Ich-Erzählers, der 1938 und 1939 in diesem Goldbergbau Schubkarrenfahrer war, aus verschiedenen Zeitperspektiven und in verschiedenen Tonlagen diese Arbeit und die Beziehung des Schubkarrenfahrers zu seinem Gerät. Und kommt zu der Einsicht, dass das Schubkarrenfahren das einzige ist, was er in der Zeit der Lagerhaft richtig gelernt hat, der einzige Profit sozusagen dieser qualvollen Zeit, dass dieser Bezug zum Gerät sich allerdings so in seinen Körper eingepägt hätte, dass er v.a. über ihn die Erinnerung an das Lager unauslöschlich mit sich herumtrage.

Die fast zehn Jahre früher entstandene Erzählung „Artist lopaty“ („Künstler der Schaufel“) schildert eine Episode im Leben eines Lagerhäftlings im Goldbergbau, der neu einer Brigade zugeordnet wurde, dem Brigadier aufgrund seiner Arbeitseinstellung und Sorgfalt positiv auffällt, von ihm Unterstützung in Form einer Hochstufung in der Essenzuteilung erhält, dann jedoch – aufgrund menschlicher Schwäche oder Hinterhältigkeit von Seiten des Brigadiers – um eine weitere anerkennende Zuteilung grausam betrogen wird.

Die Einführung des Protagonisten in „Künstler der Schaufel“ mit dem sprechenden Namen „Krist“ zeigt diesen aus der hier mit der Perspektive des Brigadiers interferierenden Erzählerperspektive bei der Vorbereitung der Gerätschaft, der Schaufel, für die Arbeit. Schritt für Schritt, so meine These, folgt diese minutiös deskriptive Passage Aleksej Gastevs Anweisungen zum richtigen Arbeitsverhalten in dessen programmatischer *pamjatka* „Kak nado rabotat“ (Merkblatt „Wie soll man arbeiten“). Dort wie in anderen Programmschriften verfocht Gastev, der Begründer und Haupttheoretiker des CIT („Central'nyj Institut Truda“)<sup>2</sup>, ein dem „arbeitsökonomischen System“ von Frederick W.

<sup>2</sup> Dieses von Gastev 1921 als „wissenschaftlich-didaktisches Zentrum zur wissenschaftlichen Organisation der Arbeit“ gegründete Institut diente der Rationalisierung und Standardisie-

Taylor analoges Konzept der Ökonomisierung der Arbeit(sabläufe), welches mithilfe von rationaler Durchdringung, Selbstkontrolle und trainierender Einübung die Automatisierung eines mechanisch und kräfteökonomisch optimierten Bewegungsablaufs vorsah. Durch solche eingeübte Bewegungsabläufe im Umgang mit der Gerätschaft, die Gastev in Anlehnung an Pavlov „bedingte Reflexe“ oder auch „Einstellungen“ nannte, sollte ein Maschinenmensch entstehen, der mit sehr wenig Energieaufwand sehr viel leisten könnte: „Wir meinen, dass die lebende Maschine Mensch so abgestimmt, so eingestellt werden kann, dass für die Arbeit nur ein Minimum des Nervenimpulses und sogar ein Minimum jeglicher Energiezufuhr notwendig ist“ (Übers. aus Velminskij/von Herrmann 2011).<sup>3</sup>

Gastevs programmatische *pamjatka* „Wie man arbeiten soll“ beginnt mit folgenden Anweisungen:

1. Сначала продумай всю работу досконально. 2. Приготовь весь нужный инструмент и приспособления. (*Kak nado rabotat'*, 2)

1. Denke zunächst den ganzen Arbeitsablauf gründlich durch. 2. Bereite alle nötigen Instrumente und Vorrichtungen vor. (Übers. S. Frank)

In Šalamovs Beschreibung wird die Beziehung Krist's zum Arbeitsgerät als durch lange Erfahrung quasi reflexartig eingeübte – hier scheint auch das für Gastev zentrale Konzept des bedingten Reflexes durch – und dabei hoch emotionale, ja geradezu erotische erkennbar:

[...], [...] Krist machte sich eine Schaufel zurecht, wie er sie tausendmal zuvor zurechtgemacht hatte, er schickte den kurzen Stiel mit Heft, der an der amerikanischen Spatenschaufel befestigt war, zum Teufel, schlug diese Schaufel mit dem Beilrücken auf einem Stein etwas platter, wählte aus der Menge der in der Schuppenecke stehenden Stiele einen langen, sehr langen neuen Stiel, schob den Stiel in das vorgesehene Loch, befestigte ihn, stellte die Schaufel mit dem abgewinkelten Blatt an die eigenen Füße, maß ab und markierte, »zeichnete« den Schaufelstiel auf der Höhe des eigenen Kinns und hackte ihn entsprechend dieser Markierung ab. Mit dem scharfen Beil feilte und glättete Krist sorgfältig den Kopf des neuen Handgriffs. [...] („Künstler der Schaufel“, 71)

[...], [...] Крист приладил себе лопату, как тысячу раз прилаживал раньше, сбил к черту короткую ручку с упором, укрепленную на аме-

---

nung von Arbeitstechniken und –methoden, die zur selben Zeit auch von den amerikanischen Theoretikern der Arbeitsökonomisierung Frederick Taylor und Henry Ford – mit letzteren stand Gastev in Briefkontakt – erforscht und propagiert wurden.

<sup>3</sup> „Мы полагаем, что живая человеческая машина может быть так налажена, так установлена, что при работе может требоваться минимум нервного импульса и даже минимум всякого рода энергетического воздействия.“ (Gastev 1924, 132)

риканской лопате-совке, обухом топора разогнул этот совок чуть пошире на камне, выбрал длинный-длинный новый черенок из множества стоящих в углу сарая черенков, вдел черенок в кольцо лопаты, укрепил его, поставил лопату изогнутой под углом лопастью к собственным ногам, отмерил и пометил, «азначил», черенок лопаты против собственного подбородка и по этой отметке отрубил. Острым топором Крист стер, тщательно загладил торец новой рукоятки. [...] („Artist lopaty“, 448)

Diese affektiv aufgeladene, quasi-erotische Beziehung zum Gerät entspricht ebenfalls Gastev, in dessen Darstellung sie geradezu als Voraussetzung von Verschmelzung und Effizienz erscheint. Dies wird besonders in Gastevs quasi-panegyrischer Arbeits-Lyrik deutlich, etwa in dem Gedicht „Ja poljubil“ (1917): „Ich lernte dich lieben, eisernes Getöse, / [...]“ (Übers. aus Velminskij / von Herrmann 2011)<sup>4</sup>

Während „Artist lopaty“ durchgängig deskriptiv gehalten ist, geht der Erzähler in „Таčka II“ von einer erinnernden Beschreibung über zu einem an ein gleichgestelltes Gegenüber gerichteten belehrend-instruktiven Imperativ, der der *pamjatka* Gastevs entspricht:

Auf den zentralen Steg musste man geschickt herausfahren: die Schubkarre von seinem Steg her schieben, wenden, ohne das Rad in die Hauptspur zu führen, die in der Mitte des Bretts abgerieben ist und sich als schmales Band oder Schlange hinzieht – übrigens, Schlangen gibt es nicht an der Kolyma –, vom Schurfgraben bis zur Förderbrücke, ganz vom Anfang bis ganz ans Ende, bis zum Trichter. Wichtig war, wenn man die Schubkarre bis zum zentralen Steg gefahren hatte, sie zu wenden, sie dabei mit den eigenen Muskeln im Gleichgewicht zu halten und sich im richtigen Moment in die irre Jagd auf dem zentralen Steg einzureihen – dort wird ja nicht überholt, nicht überflügelt, es gibt keinen Platz zum Überholen, und du musst deine Karre im Galopp hoch, hoch, hoch über den langsam auf den Stützen ansteigenden zentralen Steg, unentwegt hoch fahren, im Galopp, damit dich die gut Genährten oder die Neulinge nicht vom Weg abbringen. („Die Schubkarre II“, 389)

Выехать на центральный трап надо было уметь: ... Важно было, пригнав тачку к самому центральному трапу, повернуть ее, удерживая в равновесии собственными мускулами, и, поймав момент, включиться в бешеную гонку на центральном трапе – там ведь не обгоняют, не опережают, – нет места для обгона, и ты должен гнать свою тачку вскачь вверх, вверх, вверх по медленно поднимающемуся на подпорках центральному трапу, неуклонно вверх, вскачь, чтобы тебя не сбили с дороги те, кого хорошо кормят, или новички. („Таčka II“, 657)

<sup>4</sup> „Я полюбил тебя, рокот железный. [...]“ (Gastev 1918, 114).

Gastev fährt fort mit Anweisungen zur Optimierung der Körperposition während des Arbeitsvorgangs, durch die der Energieverbrauch auf ein Minimum reduziert werden kann:

4. Lege die Werkzeuge in strenger Ordnung zurecht. 5. Suche bei der Arbeit nach einer angenehmen Körperposition: Achte auf deine Einstellung, setze dich, wenn es möglich ist; wenn du stehst, stelle die Füße so, dass du gut abgestützt bist. [...] 8. Arbeite nicht bis zur völligen Erschöpfung. Schiebe gleichmäßige Pausen ein. (Übers. v. S. Frank)

4. Инструмент располагай в строгом порядке. 5. При работе ищи удобного положения тела: наблюдай за своей установкой, по возможности садись; если стоишь, то ноги расставляй, чтобы была экономная опора. [...] 8. Не работай до полной усталости. Делай равномерные отдыхи. (Gastev 1921, 2)

Im selben behelrenden Imperativ wendet Šalamov sich in „Tačka II“ an den Leser als potentiellen „tačečnik“ und klärt ihn über den perfekten, den ökonomischsten Arbeitsablauf auf:

Du musst die Schubkarre mit den Griffen nach oben schleudern, wenn du sie über dem Trichter ausleerst – der größte Schick! –, und dann die leere Schubkarre auffangen und rasch beiseite gehen, um dich umzuschauen, ein wenig Atem zu holen [...] („Die Schubkarre II“, 390)

[...] Atme irgendwie durch, wenn du die Schubkarre säuberst oder den anderen den Weg freimachst, [...] (ebd.)

[...] denk daran – die Kunst des Schubkarreschiebens besteht auch darin, dass man die leere Karre über den Leersteg keineswegs so zurückfährt, wie man die beladene gefahren hat. Die leere Schubkarre muss man aufrichten, mit dem Rad voran schieben. Dann hat man eine Atempause, Kräfteersparnis und Abfluss des Bluts aus den Armen. Zurück kommt der Karrenschieber mit erhobenen Armen. Das Blut fließt ab. Der Karrenschieber schont seine Kräfte. (ebd.)

Ты должен бросать тачку ручками вверх, опустив ее вовсе над бункером, – самый шик! – а потом подхватить пустую тачку и быстро отходить в сторону, чтобы осмотреться, передохнуть немножко, [...] („Tačka II“, 657)

[...] Отдохни как-нибудь – чистя тачку или давая дорогу другим, [...] (ibid.)

[...] помни – искусство возить тачку состоит и в том, что назад пустую тачку по холостому трапу надо катить совсем не так, как ты катил груженую. Пустую тачку надо перевернуть, толкать колесом вперед, положив пальцы на поднятые вверх ручки тачки. Здесь и есть отдых, экономия сил, отлив крови из рук. Возвращается тачечник с поднятыми руками. Кровь отливает. Тачечник сохраняет силы. (658)

Šalamov greift Gastevs Konzept des bedingten Reflexes bzw. der Einstellung ganz eindeutig auf, wenn er explizit von der Automatisierung der Bewegungen als Grundvoraussetzung des „Schubkarrenfahrers“ spricht:

Solange der Automatismus dieser Bewegung, dieser Übertragung der Kraft auf die Schubkarre, das Schubkarrenrad, nicht entwickelt ist – ist man noch kein Karrenschieber. („Die Schubkarre II“, 394)

Пока не выработается автоматизм этого движения, этого посыла силы на тачку, на тачечное колесо – тачечника нет. („Тачка II“, 660)

Damit entspricht Šalamovs Darstellung dem Kern der Gastevschen Konzeptualisierung der Arbeitsorganisation.

Die Parallele geht aber noch weiter, denn Šalamov ästhetisiert den Umgang mit der Gerätschaft in Analogie zu Gastev, und zwar in doppelter Weise: Erstens nimmt der Protagonist/die Protagonisten die Arbeitsszenerie ästhetisch wahr. Analog zu dem bereits zitierten Gedicht „Ja poljubil“ (1917), in dem es heißt: „Ich lernte dich lieben, eisernes Getöse, / Des Stahles und Steines feierlichen Klang, [...]“ und in dem der Lärm der Maschinen als Musik wahrgenommen wird: „[...] Unruhiges, rebellisches Feuer / Der Hymnen von Maschinen, ihren schneidigen Klang“ (Übers. v. Velminskij/von Herrmann 2011)<sup>5</sup>, empfindet auch der Protagonist aus „Artist lopaty“, Krist, den Lärm der Maschine, in deren Rhythmus er mit seinem eigenen Arbeitsablauf involviert ist, als Musik:

[...] Die Hände hoben die Schaufel hin und her, und in das melodische Knirschen von Metall auf Stein kam ein beschleunigter Rhythmus. Die Schaufel kreischte und knirschte, Stein rutschte beim Schwenken von der Schaufel und fiel zurück auf den Schubkarrenboden, und der Boden antwortete mit einem hölzernen Ton, und dann antwortete Stein auf Stein – diese ganze Musik der Schürfgrube kannte Krist gut. [...] („Künstler der Schaufel“, 71)

Руки заносили лопату раз за разом, и в мелодичный скрежет металла о камень вошел учащенный ритм. Лопата визжала, шуршала, камень сползал с лопаты при взмахе и снова падал на дно тачки, а дно отвечало деревянным стуком, а потом камень отвечал камню – всю эту музыку забоя Крист знал хорошо. („Artist lopaty“, 448f.)

Und zweitens werden die mit dem Arbeitsgerät nach Gastevschem Muster verschmelzenden GULAG-Arbeiter als „Artisten“ gezeigt, deren Umgang mit der Gerätschaft v.a. auch künstlerisch-ästhetische Qualität hat. Bereits mit dem Titel

<sup>5</sup> „Я полюбил тебя, рокот железный. / Стали и камня торжественный звон, / Лаву [...] Огонь беспокойный мятежный Огонь / гимнов машинных, их бравурный тон“ (Gastev 1918, 114).

der Erzählung „Artist lopaty“ antwortet Šalamov auf Gastev, der sein Manifest *Poëzija rabočego udara* (*Poesie der Stoßarbeit*) mit der Forderung abschließt: „Делайтесь артистами работы!“ („Werdet Artisten der Arbeit!“) (Gastev 1918, 269)<sup>6</sup> Und ebenso wie vom „Artisten der Schaufel“ spricht Šalamov in „Таčka II“ von der „Kunst des Schubkarrenfahrens“ („[...] искусство возить тачку состоит и в том, [...]“) („Таčka II“, 658).<sup>7</sup> Schubkarrenfahren erweist sich als eine Art Äquilibristik, die die Einheit von Fahrer und Karre im Gleichgewicht erfordert.<sup>8</sup> Schließlich folgt Šalamov Gastev sogar in dessen radikaler Ausschließlichkeit der artistischen Verschmelzung mit genau einer Gerätschaft. Hatte es bei Gastev in *Poëzija rabočego udara* geheißten:

[...] werde Meister genau einer Operation, [...] dann wirst Du mit Fakten und nicht mit Theorie sprechen. (Übers. v. S. Frank)

[...] стань мастером хоть одной операции, [...] тогда ты будешь говорить фактами, а не зубрежкой. (Gastev 1918, 230),

so gilt dies auch für Šalamovs Schubkarrenfahrer in „Schubkarre II“: Genau Eines, ein Einziges, betont der Ich-Erzähler, hätte er als Lagerhäftling auf der Kolyma gelernt, Schubkarrenfahren.<sup>9</sup> Genau an dieser Stelle wird deutlich, dass Šalamov zwar Gastevs Konzepte aufgreift, sie aber gegen den futuristischen/ utopistischen Strich bürstet: Denn an erster Stelle steht hier in diametralem Gegensatz zur Utopie der idealen Verschmelzung von Mensch und Arbeitsgerät die

<sup>6</sup> Programmatisch erhebt Gastev die Forderung nach dem Artistischen in den Arbeitsbewegungen, denn das allein erscheint ihm als Garant von Effizienz: „Каждый должен быть гимнастом. Это дает телу ловкость, конструктивность, приучает каждый мускул и всю психику в целом к наибольшему коэффициенту полезного действия, вырабатывает автоматический регулятор движений [...]. Фартовость, пластичность движений – признак культуры человеческой машины“ (Gastev 1918, 231).

<sup>7</sup> Dort führt er insbesondere diesen Aspekt des Artistischen narrativ aus und inszeniert, den Bewegungsablauf beschreibend, die Verschmelzung von Arbeiter und Gerät. Nähe ergibt sich daraus, dass der Arbeiter sein Gerät bzw. dessen konsitutiven Bestandteil, das Rad, nicht sieht, sondern „fühlt“: „Колеса тачечник не видит, только чувствует его, и все повороты делаются наугад с начала до конца пути. Мускулы плеча, предплечья годятся для того, чтобы повернуть, переставить, подтолкнуть тачку вверх на эстакадном подъеме. В самом движении тачки по трапу эти мускулы – не главные“ („Таčka II“, 660).

<sup>8</sup> „Единство колеса и тела, направление, равновесие поддерживается и удерживается всем телом, шеей и спиной не меньше, чем бицепсом.“ ebd.).

<sup>9</sup> Diese Kompetenz allerdings hat sich so tief in den Körper eingeschrieben, dass sie nicht verlernt werden kann: „[...] «Раздевайтесь-ка и покажите этим шляпам, что колымчанин все умеет, обучен любой работе».

– Нет, – сказал я. – На Колыме я обучен только катать тачку. И кайлить камень.

Действительно, никаких знаний, никакого умения не принес я с Колымы.

Но всем своим телом я знаю, умею и могу повторить, как катать, как возить тачку.“ (ebd.)

radikale Be- und Einschränkung das „nichts außer“, mit welchem die Erwartung an die Lagererfahrung als Schule des Lebens, als nützliches Überlebenstraining brüskiert wird.

Auf der einen Seite betont der Text, dass die Arbeit durch Einübung und Automatisierung der Bewegungsabläufe im Umgang mit der Gerätschaft leichter und weniger anstrengend werde. Dadurch wird betont, dass solche Arbeitsökonomie auch die Überlebenschancen steigert („[...] der Schubkarrenfahrer [atmet] unterwegs [d.h. während er die Schubkarre führt] durch“; „Die Schubkarre II“, 392). Auf der anderen Seite heißt es, man könne die Schubkarre nur „hassen“, da die Arbeit mit ihr wie jede physische Arbeit dort wegen des ‚Kolyma-Beigeschmacks der Versklavung‘ über alle Maßen erniedrigend sei.<sup>10</sup> Und gerade die Schubkarre sei es, die „uns die Kräfte nahm, den Rest gab, uns zu *dochodjagi* machte.“ („Die Schubkarre I“, 384)<sup>11</sup>

In dem folgenden Satz, der den Inhalt des oben zitierten – wenige Zeilen später – nur leicht variiert, wird weiterhin deutlich, dass es eben nicht nur um Einübung zur Arbeitsökonomisierung geht, sondern um den längerfristigen Effekt dieser Automatisierung, die hier verstanden wird als eine Prägung, eine Zeichnung, die sich als unauslöschliches Körpergedächtnis manifestiert:

An die erworbenen Fertigkeiten [d.h. an die bedingten Reflexe im Sinne Gastevs] aber erinnert sich der Körper sein Leben lang, ewig.  
(„Die Schubkarre II“, 394)

Приобретенные же навыки тело помнит всю жизнь, вечно.  
(„Тачка II“, 660)

Damit, so scheint mir, realisiert Šalamov zugleich auch Tret’jakovs Vision der Verdinglichung des Menschen, der nicht mehr „einsam und isoliert durch die Ordnung der Dinge hindurchgeht“, sondern vielmehr selbst von den Dingen durchdrungen wird, der ein Mensch gewordenes Ding ist und als solches wiederum Dinge herstellt.<sup>12</sup> Und Šalamov zeigt die Realisation dieser avantgar-

<sup>10</sup> „Die Schubkarre kann man nicht mögen. Man kann sie nur hassen. Wie jede körperliche Arbeit, ist die Arbeit des Karrenschiebers maßlos erniedrigend wegen ihres Sklaven-, ihres Kolyma-Akzents. [...]“ („Die Schubkarre II“, 384).

„Тачку нельзя любить. Ее можно только ненавидеть. Как всякая физическая работа, работа тачечника унизительно безмерно от своего рабского, колымского акцента [...]“ („Тачка II“, *Perčatka, ili KR-2*, 654).

<sup>11</sup> „[...]“, хотя именно сменная тачка лишала нас сил, добивала, заставляла превращаться в доходяг “ („Тачка I“, 652).

<sup>12</sup> „Итак, не человек одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, - вот методологический литературный прием, представляющий нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики.“ (Tret’jakov 1929, 72)  
„Wir brauchen Bücher über unsere ökonomischen Ressourcen, über Dinge, die zu Menschen werden und über Menschen, die Dinge herstellen.“ (Übers. S.Frank)  
„Нам настоятельно нужны книги о наших экономических ресурсах, о вещах, которые

distischen Vision als Dystopie: Im System des Lagers ist der Mensch tatsächlich Maschine – und damit im Sinn der Argumentation von Franziska Thun-Hohenstein: „Material“ – geworden,<sup>13</sup> oder besser gesagt, zum Rädchen in einer Riesenmaschine. Zusammen mit zwei, drei anderen bildet er ein „zveno“, ein Glied, im Megamechanismus des lebendigen Fließbands. Genau das aber ist es, was ihm den Tod bringt.

## 2

Mindestens ebenso wichtig wie die Neukonzeptualisierung des Menschen als Maschine bzw. Ding war für Gastev – der ja zunächst v.a. auch ein futuristischer Dichter war – und für Tret'jakov die Parallelisierung zwischen Mensch und Wort, die Konzeptualisierung des poetischen Wortes/Textes als Instrument nicht der Abbildung und Repräsentation der Wirklichkeit, sondern des Eingreifens, der Neukonstruktion derselben. Beide verstanden die poetische/künstlerische Sprache als Produktivkraft, als Instrument der Tat, der Schaffung von Tat-Sachen. Mit einer Poetik der Operativität bzw. „Fabrizität“<sup>14</sup>, die sich mit Konzepten wie „Faktum“, „Ding“ gegen Fiktion richtete und mit Konzepten von „Tat“ und „Operativität“ Erzählen und Zeigen, kurz Repräsentation durch Präsentifikation und Eingreifen und Bauen überbot, wollten die Autoren der 1920er Jahre die Grenzen der traditionellen Literatur überschreiten und das Literarische als Phänomen der alten Zeit hinter sich lassen. Dafür war auch das Konzept eines neuen Autors zentral, eines Autors, der nicht mehr ein distanzierter – vermeintlich alles überblickender, aber gerade deshalb nichts verstehender – Beobachter sein sollte, sondern vielmehr ein Spezialist mit eigener Erfahrung, der genau wusste, wovon er sprach. Nur ihm wurde die Fähigkeit zugesprochen, mit seinen Texten den Anforderungen einer operativen Poetik gerecht zu werden.

Anhand weniger kurzer Textstellen möchte ich nun zeigen, dass Šalamov genau dieses Literaturverständnis und genau diese Maximen in seinen Reflexionen über „neue Prosa“, die er als „Lagerprosa“ versteht, aufgreift und, auf ihnen aufbauend, an die Stelle von „Faktum“ und „Ding“ sein Konzept des „Dokuments“ setzt: In einem kurzen autobiographischen Text von 1934 spitzt Tret'jakov das Programm seiner performativen Poetik auf den Paradigmenwechsel vom Beobachten zum Bauen zu:

Habe ich vor dem ersten Fünfjahrplan meine Werke als Beobachter, als Vorbeireisender, sozusagen als Vertreter eines künstlerischen Schiedsgerichtshofs geschrieben, so hat mich der Fünfjahrplan in die Aufbaupro-

---

делаются людьми, и о людях, которые делают вещи“ (ebd.).

<sup>13</sup> Vgl. Thun-Hohensteins Beitrag in diesem Band.

<sup>14</sup> Vgl. Strätling 2010, 319.



zesse hineingezogen und mich gelehrt, nicht ‚zu erzählen‘, sondern ein gleicher in der Reihe der Bauleute zu sein [...]. (Tret'jakov, 1934, 141).<sup>15</sup>

Genau diesen Begriff des „vorbeireisenden“ und nur „flüchtig betrachtenden“ Autors wählt auch Šalamov in seinen Reflexionen „Über [Lager-]Prosa“ als Gegenbegriff, dem er sein Verständnis des Autors, der durch Erfahrung zum Schreiben legitimiert ist, entgegenhält:

Das Musterbeispiel eines [...] schriftstellernden Touristen ist Hemingway, so viel er auch in Madrid gekämpft hat. Man kann kämpfen und ein aktives Leben führen und zugleich „draußen“ sein, trotzdem „darüber“ oder „abseits“ stehen.

Die neue Prosa verwirft dieses touristische Prinzip. Der Schriftsteller ist kein Beobachter, nicht Zuschauer, sondern Teilnehmer am Drama des Lebens, ein Teilnehmer nicht im Gewand des Schriftstellers, nicht in der Rolle des Schriftstellers. („Über Prosa“, 190)

Образец [...] писателя-туриста – Хемингуэй, сколько бы он ни воевал в Мадриде. Можно воевать и жить активной жизнью и в то же время быть «вовне», все равно – «над» или «в стороне».

Новая проза отрицает этот принцип туризма. Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник и не в писательском обличье, не в писательской роли. („O proze“, 151)<sup>16</sup>

Genau wie für Tret'jakov und Gastev ist für Šalamov „Literatur“, das „Literarische“, das, was es zu vermeiden gilt:

Es gibt nicht eine Zeile, nicht einen Satz in den *Erzählungen aus Kolyma*, die „Literatur“ wären. („Über Prosa“, 193)

Ни одной строки, ни одной фразы в «КР», которая была бы «литературной» – не существует. („O proze“, 154)

[...]: ich schreibe keine Erinnerungen. Es gibt keinerlei Erinnerungen in den *Erzählungen aus Kolyma*. Ich schreibe auch keine Erzählungen – genauer gesagt, ich bemühe mich, nicht eine Erzählung zu schreiben, sondern etwas, das nicht Literatur wäre. („Über Prosa“, 194)

<sup>15</sup> Das russ. Original ist nicht publiziert, der Text wurde auf Deutsch erstveröffentlicht in: *Illustrierte Sammelbände WOKS*, Heft 7-8 (1934), 135-137, hier 135; vgl. dazu Susanne Strätling 2011, 312.

<sup>16</sup> Oder, an anderer Stelle im selben Text: „Eine zeitgenössische neue Prosa kann nur von Leuten geschaffen werden, die ihr Material perfekt kennen, [...]“ („Über Prosa“, 190). „Современная новая проза может быть создана только людьми, знающими свой материал в совершенстве – [...]“ („O proze“, 150).

[...]: я не пишу воспоминаний. Никаких воспоминаний в «КР» нет. Я не пишу и рассказов – вернее, стараюсь написать не рассказ, а то, что было бы не литературой. („О прозе“, 157)

Genau wie die Autoren der 1920er Jahre grenzt auch Šalamov seine Texte gegen den Roman ab – während sich jene auf Tolstoj als veraltetes Roman-Paradigma bezogen hatten, nennt Šalamov Faulkner exemplarisch als Symptom des Verfalls der großen Form. Tret'jakov erklärt, der Roman, den er unter Idealismusverdacht stellt, müsse durch die „Biographie des Dings“ ersetzt werden, und an anderer Stelle: das Epos der aktuellen Gegenwart sei die Zeitung (und nicht mehr der Roman wie zu Tolstoj's Zeiten). Šalamov erklärt mit einem simplen konstatierenden Satz den Roman für tot<sup>17</sup>:

Der Roman ist tot. Und keine Kraft auf der Welt wird diese literarische Form wiedererwecken.

Menschen, die durch Revolutionen, Kriege und Konzentrationslager gegangen sind, läßt der Roman gleichgültig. („Über Prosa“, 183).

Роман умер. И никакая сила в мире не воскресит эту литературную форму.

Людам, прошедшим революции, войны и концентрационные лагеря, нет дела до романа. („О прозе“, 144)

Was aber setzt Šalamov an die Stelle, an der es Tret'jakov und Gastev um die (positive) Bestimmung der Poetik selbst ging, d.h. dessen, was der Text macht, und seiner Wirkung?<sup>18</sup> Wie Susanne Strätling treffend schreibt, tritt bei Gastev „an die Stelle der reproduktiven Darstellung produktive Herstellung“ bzw. an die Stelle der „Repräsentationsästhetik der Darstellung eine Präsentationsästhetik der Da-Stellung“.<sup>19</sup> Und bei Šalamov? Šalamov grenzt seine Texte selbst ganz dezidiert von der faktographischen Gattung der Skizze ab<sup>20</sup>. Dennoch

<sup>17</sup> Es wäre eine eigene Untersuchung wert, den gleichlautenden letzten Satz aus dem Finale von Vladimir Sorokins Roman *Roman*, mit dem Jahrzehnte später wiederum ein Ende der Literatur angezeigt wird, als Šalamovzitat zu interpretieren.

<sup>18</sup> Tret'jakov formulierte die Poetik der operativen Skizze so: „Nach meiner ersten Reise in die Kolchosa wurde mir klar, daß man zum Schreiben Wissen braucht. [...] So wurden meine Skizzen aus Reportagen eines Beobachters zu Arbeitsausweisen eines Teilnehmers. [...] Ich nahm teil an Sitzungen [...]. Ich hielt Massenversammlungen [...] ab [...]. Ich sprach in Versammlungen [...]. Ich war Mitglied der Musterungskommission [...]. Ich inspizierte Lesehütten [...]. Ich entwarf einen Plan [...]. Ich leitete Kongresse [...]. Ich organisierte [...]. Den informierenden Skizzenschreiber löst so der operierende Skizzenschreiber ab. [...] D.h. das Leben nicht bloß abzubilden, sondern es zugleich neu zu bilden“ (Tret'jakov 1931, 19ff.).

<sup>19</sup> „[...] the shift from an aesthetic of reproductive representation to one of production; and [...] the turn from a (mimetic) representational aesthetic to a (self-evident) presentational one“ (Strätling 2010, 323).

<sup>20</sup> „Mit einer Reportage hat die Prosa der *Erzählungen aus Kolyma* nichts zu tun. Reportage-

zeichnet sich in seinen Reflexionen über [Lager-]Prosa quasi als Konsequenz der Überlegungen zu dem, was Literatur nicht mehr sein soll und kann, eine Poetik ab, die in Analogie zur „operativen Poetik“ auf Performativität, auf „Da-Stellen“ und Präsentifikation abzielt. So z.B. in Formulierungen wie:

Die Erzählungen aus Kolyma – das i s t das Schicksal von Märtyrern, die keine Helden waren und wurden. („Über Prosa“, 192) (Hervorhebung von mir, S.F.)

«КР» – это судьба мучеников, не бывших и не ставших героями. („О прозе“, 148)

Šalamovs Vergleich seiner Texte mit Dokumenten – den er in mehreren Texten wiederholend variiert hat – scheint mir die Parallele und zugleich die Differenz auf den Punkt zu bringen. So heißt es in der Erzählung „Der Handschuh“ („Перчатка“, 1972):

[...], die Baracken [wurden] der Erde gleichgemacht, der rostige Stacheldraht aufgewickelt und an einen anderen Ort gebracht. Auf den Ruinen der Serpantinka blüht das Waldweidenröschen – die Feuerblume, Blume des Vergessens, der Feind der Archive und des menschlichen Gedächtnisses.

Hat es uns gegeben?

Ich antworte: »ja« – mit der ganzen Beredsamkeit des Protokolls, mit der Haftung und Strenge des Dokuments. („Der Handschuh“, 293)

[...] бараки сровнены с землей, ржавая колючая проволока смотана и увезена куда-то в другое место. На развалинах Серпантинки процвел иван-чай – цветок пожара, забвения, враг архивов и человеческой памяти.

Были ли мы?

Отвечаю: «были» – со всей выразительностью протокола, ответственностью, отчетливостью документа. („Тачка II“, 589)

Und in seinem Essay über Prosa finden wir diese Zeilen:

---

hafte Stücke sind dort eingefügt zum höheren Ruhm des Dokuments, doch nur hier und da, jedesmal datiert, kalkuliert. Das lebendige Leben wird auf völlig andere Art und Weise aufs Papier gebracht als in der Reportage. In den *Erzählungen aus Kolyma* gibt es keine Beschreibungen, gibt es kein Zahlenmaterial, keine Folgerungen, nichts Publizistisches. [...] Obwohl selbstverständlich jedes Faktum in den *Erzählungen aus Kolyma* unumstößlich ist“ („Über Prosa“, 187).

„К очерку никакого отношения проза «КР» не имеет. Очерковые куски там вкраплены для вящей славы документа, но только кое-где, всякий раз датированно, рассчитанно. Живая жизнь заводится на бумагу совсем другими способами, чем в очерке. В «КР» отсутствуют описания, отсутствует цифровой материал, выводы, публицистика. [...] Хотя, разумеется, любой факт в «КР» неопровержим.“ („О прозе“, 147).

Man muß und kann eine Erzählung schreiben, die von einem Dokument nicht zu unterscheiden ist. [...] („Über Prosa“, 188)

Нужно и можно написать рассказ, неотличимый от документа. [...] („O proze“, 148)

Und weiterhin:

Das am eigenen Blut Durchlittene erscheint auf dem Papier wie ein Dokument der Seele, umgewandelt und beleuchtet vom Licht des Talents. („Über Prosa“, 190)

Выстраданное собственной кровью входит на бумагу как документ души, преображенное и освещенное огнем таланта. („O proze“, 151)

Šalamov beschließt diesen Essay mit der Forderung, die neue Prosa müsse „durchlitten sein wie ein Dokument“ („проза, выстраданная как документ“). In einem dritten und letzten Schritt soll nun die These, Šalamov entwickle eine der Poetik der Operativität in Hinblick auf Strategien von Performanz äquivalente Poetik des Dokuments als Zeugnis, mit einigen analytischen Bemerkungen zu den „Schubkarren“-Texten untermauert werden.

### 3

Über Gastevs poetologisches Konzept hat Susanne Strätling geschrieben, sein Konzept einer produktiven Sprache, die sich im fabrizistischen Bild der Arbeit an der Werkbank realisiert, zielt neben der Entgrenzung des Wortes in die Welt auch auf die Revision dessen, was Darstellbarkeit in der Literatur heißen kann.<sup>21</sup> Mit dem Begriff des Werkzeugs arbeite Gastev an der Medialität literarischer Evidenz, bei der es um neue Sichtbarkeitsformen und die Überschreitung des Registers der Lesbarkeit ginge:

[...]their literality verges on a vividness that extends to the plasticity of the artifact, through which the word is transfigured to a palpable object. This does not imply mimetic reductionism, but a shift in the mode of experience of literature from reading to seeing and feeling. (Strätling 2010, 319)

Genau diesen Anspruch, so scheint mir, erheben auch Šalamovs Texte, die *in toto* Dokumente, Zeugnisse sein sollen. Obwohl „Tačka I“ und „Tačka II“ eher

<sup>21</sup> „The concept of a productive language realized in the fabricistic image of work at the workbench is part of a poetics, which uses the tool to develop the mediality of literary *evidentia*. It not only outlines new forms of textual performance, but also new forms of textual visibility. 'Worked' texts, as well as 'working' texts, can hardly be considered readable in the classical sense; [...]“ (Strätling 2010, 319).

als Skizzen denn als Erzählungen zu bezeichnen sind – sie sind stark deskriptiv, erfassen systematisch ein Milieu, einen ‚Beruf‘, sie bewerten das Beschriebene verallgemeinernd-typisierend, in „Tačka II“ werden allgemeine Betrachtungen durch eingelagerte Dokumente oder durch Erzählungen, einzelne Erlebnisse betreffend, unterbrochen – sprengen sie doch die Gattung der Skizze sehr deutlich, und zwar durch ihre poetische Dichte, durch die Vielzahl der poetischen Verfahren, die diesen Texten eine zusätzliche darstellerische Kraft verleihen und die – so meine These – als Elemente einer Poetik der Performativität zu werten sind.

Alle drei zitierten Texte sind mehrfach durch formelhafte Sätze (Autozitate) miteinander verwoben: „Tačka I“ und „Tačka II“ insbesondere durch „Золотой сезон короток“. „Artist lopaty“, der als erstes entstand, ist mit diesen durch die merkwürdige, von Šalamov auf den Lagerjargon zurückgeführte Formel, mit der „Tačka II“ fast beginnt:

Die Maschine OSO –  
zwei Griffe, ein Rad. („Die Schubkarre II“, *Der Handschuh*, 383)

Машина ОСО –  
две ручки, одно колесо. („Tačka II“, *Perčatka, ili KR-2*, 652)

Diese formelhaften Wendungen dienen jedoch nicht nur der Verflechtung der Texte untereinander, sondern tragen in der Wiederholung zu ihrer Rhythmisierung bei, die auch mithilfe anderer Verfahren wie anaphorischen Verknüpfungen, syntaktischen Parallelismen und Lautwiederholungen erzielt wird. Vgl. z.B.:

Золотой сезон короток. Золота много – но как его взять. („Tačka I“, *Perčatka, ili KR-2*, 650)

[...] работа с тачкой требует [...] отдачи. („Tačka II“, 654)

Noch wichtiger aber scheint mir die in der Visualität der Schrift gegebene mediale Dimension des Textes und jene Verfahren, die auf dieser visuellen Ebene zum Tragen kommen. Denn insbesondere auf dieser Ebene kann der Text performativ Evidenz erzeugen und als Textkörper zum Äquivalent des Körpers werden, in den sich die Erfahrung des Lagers eingepreßt, eingeschrieben hat, und damit zum Dokument und Zeugnis dieser Erfahrung. Šalamov nutzt die Möglichkeiten der Schrift stark und offensichtlich. Das beginnt bei der Gliederung des Textes: Oft bilden einzelne, kurze Sätze für sich eine Zeile, so dass optisch der Eindruck eines Hybrids zwischen Prosa und Versdichtung entsteht. Durch diese Anordnung der Zeilen wird noch deutlicher, wie stark die Bausteine

der Texte – z.B. durch Wiederholung, Variation und Erweiterung – miteinander verwoben sind.

Wenn man die Verfahren der Lautwiederholung genauer betrachtet, erkennt man, dass sie z.B. gerade in „Та́чка I“ und „Та́чка II“ eine starke ikonische Dimension erhalten – und zwar nicht aufgrund von Onomatopöie, sondern weil sie den Gegenstand, um den es geht, in seiner Struktur wiedergeben und damit verkörpern. Das gilt insbesondere für jene Formulierung, die bereits in „Artist lopaty“ genannt wurde und dann den Anfang und Ausgangspunkt von „Та́чка II“ bildet. Die Schubkarre wird hier, wie bereits erwähnt, mit der im Lager dafür üblichen Metapher als „машина ОСО – две ручки, одно колесо“ („Maschine OSO – zwei Griffe, ein Rad“) bezeichnet. Gleich im Anschluss wird „OSO“ als Abkürzung für „особое совещание при министре, наркоме ОГПУ“ („Sonderberatung beim Minister, Volkskommissar der OGPU“) erklärt („Та́чка II“, 652), jene Behörde, durch deren Unterschrift ein Angeklagter ohne Gerichtsverfahren in die Straflager des GULAG auf der Kolyma und anderswo verbannt und damit quasi zum Tode verurteilt werden konnte.

In der allerersten Zeile des Textes nennt Šalamov die Schubkarre „Symbol der Epoche, Emblem der Epoche“ – und zwar in einer von pathetisch-hymnischen Rhythmus getragenen Quasi-Verszeile: „Тачка – символ эпохи, эмблема эпохи, арестантская тачка“ (ebd.).

Die Buchstabenkombination „OSO“ ist ein Ikon der Schubkarre: Sie veranschaulicht die Symmetrie des Geräts: das Rad in der Mitte, die Griffe links und rechts. Aber „OSO“ soll mehr sein als ein Abbild: „OSO“ verkörpert bzw. ist die Schubkarre im Text, der als Zeugnis der erzwungenen Arbeit mit diesem Gerät fungiert. Denn in „OSO“ ist semantisch alles enthalten: nicht nur die symmetrische Struktur der Schubkarre, sondern auch die in der Abkürzung versteckte Bedeutung der Arbeit mit ihr als Instrument von Unterdrückung und Vernichtung. Ergänzt und erweitert wird „OSO“ im Text durch zahlreiche Varianten zweier sich symmetrisch um einen Konsonanten gruppierender „O“s, die jeweils zugleich Teile von Schlüsselwörtern der Charakterisierung des GULAG-Systems bilden:

**Золотой сезон короток. Золота много** – [...]. („Та́чка I“, 650)

[...], не **потому**, что «не **положено**», а от **голода**, от **холода**, [...]. (ibid.)

В **сороковом** году ... градус был снижен [...]. (ebd., 651)

Как **колонизовать** край? (ebd.)

**Золотой сезон короток**. Со **второй** половины мая до **половины** сентября – три месяца **всего**. (ebd.)

**Но что золото?** [...] (ebd.)

Берзин стал не искать путей, а строить **дорогу**, шоссе **колымское** сквозь **болота**, **горы** и **моря** ... (ebd.)

Ähnliches lässt sich über Šalamovs Umgang mit dem Titelwort „Tačka“ und dem Wort für Schubkarrenfahrer, *tačečnik*, sagen. Der Titel scheint ganz der Tret'jakovschen Forderung gerecht zu werden, den Menschen durch das Ding als Held der Erzählung zu ersetzen, der Forderung, das Ding sollte als den Menschen durchdringendes, der Mensch als von der Maschine durchdrungener gezeigt werden. Indem er den Schubkarrenfahrer, *tačečnik*, ins Zentrum von „Tačka II“ stellt, treibt Šalamov Tret'jakovs Strategie auf die Spitze: *tačečnik* bezeichnet zugleich den Schubkarrenfahrer, der in den Bewegungen der Handhabung der Karre mit dieser 'Maschine' verschmolzen ist – der Gattung des *očerk* (der Skizze) gemäß wird hier ein sozialer bzw. professioneller Typus entworfen: der Schubkarrenfahrer eben. Aber zugleich verkörpert *tačečnik* als Wort in Šalamovs Textur diese Verschmelzung. Im Wortkörper *tačečnik* manifestiert sich die im Lager aufgezwungene, aber fortan nie wieder ablegbare Verschmelzung mit dem Gerät als physische Identität des Häftlings /Ich-Erzählers:

[...] Ich bin ein Karrenschieber von hoher Qualifikation. [...] („Die Schubkarre II“, *Der Handschuh*, 384)

Der Karrenschieber, an die Schubkarre gekettet – das ist das Emblem der *katorga* auf Sachalin. Aber Sachalin ist nicht die Kolyma. [...] (ebd.)

[...], [...] die Arbeit des Karrenschiebers [ist] maßlos erniedrigend wegen ihres Sklaven-, ihres Kolyma-Akzents. [...] (385)

[...] Der Steg ist stabil befestigt, damit die Bretter nicht durchhängen, damit das Rad nicht eiert, damit der Karrenschieber seine Schubkarre rennend rollen kann. (388)

[...] Zurück kommt der Karrenschieber mit erhobenen Armen. Das Blut fließt ab. Der Karrenschieber schont seine Kräfte. (390)

Darum atmet der Schubkarrenschieber unterwegs durch. (392)

Das Rad sieht der Karrenschieber nicht, er spürt es nur, und alle Wenden werden auf gut Glück gemacht. [...] (394)

Solange der Automatismus dieser Bewegung, dieser Übertragung der Kraft auf die Schubkarre, das Schubkarrenrad, nicht entwickelt ist – ist man noch kein Karrenschieber. (ebd.)

[...] Sie hatten einen Konstruktionsfehler – der Karrenschieber konnte sich nicht aufrichten, wenn er die Karre schob –, die Einheit von Körper und Metall war verfehlt. [...] (395)

[...] Das Sieben machen nicht die Schubkarrenschieber, überhaupt lässt man die Achtundfünfziger gar nicht in die Nähe des Goldes. [...] (399)

Der Schubkarrenschieber muss die Schubkarre spüren, den Schwerpunkt der Schubkarre, ihr Rad, die Richtung des Rades. Das Rad sieht ja der Karrenschieber nicht – weder unterwegs, mit der Ladung, noch zurück. Er muss das Rad spüren. [...] (402)

Я – тачечник высокой квалификации. [...]. („Tačka II“, *Perčatka, ili KR-2*, 653)

Тачечник, прикованный к тачке, – это эмблема каторжного Сахалина. Но Сахалин – не Колыма. [...] (ebd.)

[...], работа тачечника унизительна безмерно от своего рабского, колымского акцента. [...] (654)

[...] Трап укреплен неподвижно, чтобы доски не провисали, чтобы колесо не вильнуло, чтобы тачечник мог прокатить свою тачку бегом. (656)

[...] Возвращается тачечник с поднятыми руками. Кровь отливает. Тачечник сохраняет силы. (658)

Поэтому тачечник отдыхает в пути. (659)

Колеса тачечник не видит, только чувствует его, и все повороты делаются наугад [...]. (660)

Пока не выработается автоматизм этого движения, этого посыла силы на тачку, на тачечное колесо – тачечника нет. (ibid.)

[...] В их конструкции была ошибка – тачечник не мог распрямыться, толкая тачку, – единства тела и металла не получилось. [...] (661)

[...] Бутарят не тачечники, да и к золоту близко пятьдесят восьмую не подпускают. [...] (663)

Тачечник обязан чувствовать тачку, центр тяжести тачки, ее колесо, ось колеса, направление колеса. Колесо ведь тачечник не видит – и в дороге, и с грузом, и назад. Он должен чувствовать колесо. [...] (665)

Diese wenigen Beispiele mögen hier zur Stützung meiner These reichen, dass Šalamov in seinen Kolymatexten eine performative Evidenzstrategie verfolgt, die die von Tret'jakov und Gastev propagierte Poetik der Operativität in ihren wichtigsten Prämissen aufgreift und sie dabei in die der Intention des Eingreifens diametral entgegen gesetzte Richtung des Bezeugens transformiert: Mithilfe einer neuen Poetik will Šalamov genau wie die Avantgardisten es gewollt hatten, das angestammte Terrain des Literarischen verlassen, Repräsentation durch Präsentation ersetzen. Als Garant dafür wird bei beiden nicht nur der Text selbst gesehen, sondern der Autor, der nicht als durchreisender Beobachter, sondern als aktiver Teilnehmer, Insider und bei Šalamov als Zeuge dem Text Autorität verleiht: bei Tret'jakov die Autorität des Faktischen, bei Šalamov die Autorität des Zeugnisses bzw. Dokuments oder, wie dieser selbst formuliert, die „Autorität des Authentischen“.<sup>22</sup> Dank dieser Autorität wird den sich als Textkörper präsentierenden, sowohl die fiktionale Erzählgattung wie die faktuale Skizzen-gattung sprengenden Texten Šalamovs die Potenz zuteil, Dokumente zu sein, Zeugnisse jener gewaltsamen Übergriffe, an deren Anfang die avantgardistische Poetik der Tat stand.

In Hinblick auf die Fragestellung der Tagung führt mich dieser Befund zu der Feststellung, dass Šalamov dank der Orientierung an der Poetik der Operativität kein echtes Problem mit einem Undarstellbaren hat, an das literarische Dar-

<sup>22</sup> „Diese Prosa ist kein Essay, sondern ein künstlerisches Urteil über die Welt, abgegeben von einer Autorität des Authentischen.“ („Aus den Notizheften“, 110)

„Эта проза – не очерк, а художественное суждение о мире, данное авторитетом подлинности.“ („Zapisnye knižki“, 274)



stellung sich allenfalls negativ annähern könnte. Wie die Operativisten vertraute Šalamov weniger der referentiellen als der performativen Kraft der Sprache. Mit ihrer Hilfe ging es ihm nicht darum, einzugreifen, Tat-Sachen zu schaffen, sondern mithilfe des Textes als Zeugnis da-stellend an die Tat-Sachen des GULAG zu erinnern. In einem Punkt allerdings dreht Šalamov die Programmatik der Operativität nicht nur in Hinblick auf das Ziel um, sondern geht wesentlich über sie hinaus: Denn für Šalamov gibt es keinen Widerspruch zwischen Fiktionalität, poetischer Form und Operativität. Im Gegensatz zu Differenzierung, die Sigrid Weigel zwischen „Zeugnis“ und „Erzeugnis“ vorgenommen hat,<sup>23</sup> gibt es für Šalamov keinen Gegensatz zwischen Zeugnis und Erzeugnis. Vielmehr wird der durch die Autorität des Autors als Zeuge gesicherte Text bei Šalamov nur dank seiner Qualität als transfiguriertes Erzeugnis auch als Zeugnis adäquat wirksam und rezipierbar. Šalamov vertritt daher keine faktographische Position, sondern eine, die die faktische Ununterscheidbarkeit zwischen Zeugnis und Erzeugnis produktiv nutzt, indem sie die Autorität des Textes als Zeugnis auf die Autorität des Autors als Zeugen stützt, seine performative Kraft aber, die als Garant einer adäquaten Rezeption als Zeugnis verstanden wird, mithilfe poetischer Verfahren der Evidenzerzeugung gewährleistet. Nur so wird der Text, das Text-Erzeugnis, als Zeugnis zu einem zuverlässigen Gedächtnisträger.

## L i t e r a t u r

- Gastev A.K. 1924. *Trudovye ustanovki*, Moskau 1924. (dt. Übersetzung von Oliver Meckler und Wladimir Velminski, uv.) 1921. *Kak nado rabotat'*, Moskau 1966.
- Gastev A.K. 1918. *Poëzija rabočego udara*. Moskau 1971. (dt. Übersetzung von Oliver Meckler und Wladimir Velminski, u.a.).
- Lisitsky E. 1925. „Brief, El Lisitsky an Ivan Cichold. (Oktober 1925)“. *Typographische Mitteilungen. Sonderheft: Elementare Typographie*, Dresden 1977, 206. (Reprint Mainz 1986)
- Šalamov 1961. „Zapisnye knizki“, ders. *Sobranie sočinenij*, t.5: Esse i zametki; zapisnye knizki 1954-1979, Moskau 2005, 257-367. (dt. Übers.: „Aus den

<sup>23</sup> „Das Zeugnis nämlich liegt immer jenseits der Form der Aussagen oder der Mitteilung eines Inhaltes, weil es um das Bezeugen einer dem Anderen [...] gerade unzugänglichen Erfahrung geht. Insofern schließt es per se eine Identität mit der Erfahrung des Zuhörenden aus. Es liegt auch jenseits der Historisierung und einer Logik der Evidenz, weil der Gestus des Bezeugens sich fundamental vom Beweis unterscheidet“ (Weigel 2002, 42).

„Es macht einen Unterschied ums Ganze, ob wir es bei einem Text z.B. mit einem Erzeugnis oder einem Zeugnis zu tun haben. Nur, dass es für diese Unterscheidung keine Beweise gibt. Es ist vielmehr eine Frage der Lektüre, [...]“ (ebd., 54).

- Notizheften“, *Über Prosa – Essays*, aus d. Russ. v. Gabriele Leupold, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Franziska Thun-Hohenstein, mit einem Nachwort versehen von Jörg Drews, Berlin 2009, 109-116.
- Šalamov V. 1964. „Artist lopaty“, *Rasskazy 30-ch godov. Kolymskie rasskazy*, Moskva 2004, 444-455. (dt. Übers.: „Künstler der Schaufel“, *Künstler der Schaufel. Erzählungen aus Kolyma* 3, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg., mit einem Glossar, Anmerkungen sowie mit einem Nachwort versehen von Franziska Thun-Hohenstein Berlin 2010, 65-81)
- Šalamov V. 1965. „O proze“, ders., *Sobranie socinenij, t.5: Esse i zametki; zapisnye knizki 1954-1979*, Moskva 2005, 144-157. (dt. Übers.: „Über Prosa“, aus d. Russ. v. Gabriele Leupold, *Das Lager schreiben. Varlam Šalamov und die Aufarbeitung des Gulag, Osteuropa*, 75. Jahrgang, Heft 6, Juni 2007, 183-194)
- Šalamov V. 1972. „Tacka I“, *Kolymskie rasskazy*, Moskau 2005, 650-652. (dt. Übers.: „Die Schubkarre I“, *Die Auferweckung der Lärche. Erzählungen aus Kolyma* 4, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg., mit einem Glossar, Anmerkungen sowie mit einem Nachwort versehen von Franziska Thun-Hohenstein Berlin 2012, 380-382)
- Šalamov V. 1972. „Tacka II“, *Kolymskie rasskazy*, Moskau 2005, 650-666 (dt. Übers.: „Die Schubkarre II“, *Die Auferweckung der Lärche. Erzählungen aus Kolyma* 4, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg., mit einem Glossar, Anmerkungen sowie mit einem Nachwort versehen von Franziska Thun-Hohenstein Berlin 2012, 383-403)
- Strätling, S. 2010. „Poetics of the Tool: Word-Work in the Language Laboratories of the Russian Avant-Garde (Aleksij Gastej)“, ders. / Holland J. (Hg.) *Aesthetics of the Tool – Technologies, Figures and Instruments of Literature and Art* (Configurations, Vol.18, No. 3, Fall 2010), 309-325.
- Strätling S. 2011. „Wort und Tat: Sergej Tret’jakovs juridischer Pakt mit der Literatur“, Lörincz Cs. (Hg.), *Ereignis Literatur. Institutionelle Dispositive der Performativität von Texten*, Bielefeld, 307-330.
- Tret’jakov S. 1934 „S. Tretjakov (1934)“, ders., *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts* (Hg. v. Heiner Boehncke), Reinbek bei Hamburg 1972, 141-143.
- Tret’jakov S. 1931. „Einleitung zur deutschen Ausgabe“, ders., *Feld-Herren: Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlin 1931, 9-23. (russ. Original: ders., *Vyzov. Kolchoznye očerki*, Moskva 1931)
- 1929. „Biografija veščiči“, Čužak N.F. (Hg.), *Literatura fakta : pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, Moskva 2000, 68-72.
- Weigel S. 2002 „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Zur Differenz verschiedener Gedächtnisorte und -diskurse“, dies./Tanner J. (Hg.), *Gedächtnis, Geld und Gesetz. Vom Umgang mit der Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges*. Zürich, 39-62.

Magdalena Marszałek

## **TRAUM/ALBTRAUM, PHANTASMA UND ZEUGNIS IN DER POSTTESTIMONIALEN LITERATUR**

### **1. Der Traum und das Reale**

Die lange Geschichte von künstlerischen, para- und wissenschaftlichen Beschäftigungen mit dem Traum kulminiert im 20. Jahrhundert einerseits in der Verkündung einer Übermacht des Onirischen und andererseits in der Konfrontation mit einer Exorbitanz des Wirklichen, das sich jedem rationalen Begreifen entzieht. Beide Erfahrungen – die ästhetische und die historische – erschüttern jeweils auf unterschiedliche Art und Weise die herkömmlichen Konzeptualisierungen der Relation von Traum und Wirklichkeit. Zum einen geschieht eine affirmative Aufhebung ontologischer Unterscheidungen zwischen bewussten und unbewussten Schichten geistiger Aktivitäten im Surrealismus: Mit der postulativen Entfesselung des Nicht-Kontrollierbaren der menschlichen Psyche avanciert der Traum in der surrealistischen Avantgarde – epistemologisch und poetologisch – zur Methode der Selbst- und Welterfahrung sowie zum Modell (als Sicht- und Arbeitsweise) der künstlerischen Verarbeitung jener Erfahrung. In der Ablehnung des Surrealismus durch den von den Surrealisten verehrten Sigmund Freud wird deutlich, wie gegensätzlich die Interessen am Traum in der Psychoanalyse Freuds und der surrealistischen Avantgarde waren, ging es Freud doch um die Reintegration des pathologisch Disparaten im Dienste des kontrollierenden Bewusstseins und nicht um die Aufhebung der Ich-Kontrolle in der Entgrenzung und Überhöhung des Onirischen als Modus der Erkenntnis und der Lebenserfahrung (vgl. Reck 2010a, 626). Zum anderen war es die historische Erfahrung des extremen Terrors im 20. Jahrhundert, die den Geltungsbereich des psychoanalytischen Modells eines symptomatischen Verhältnisses vom Traum zum Realen limitierte. Hat der Surrealismus mit dem Eintauchen in die Sphären des Unbewussten, des Traums, das Interesse am Realen letzten Endes verloren, so gehört zu den Erkenntnissen über die extremen Terrorerfahrungen eine Entmachtung des Traums als privilegiertem Ort vorrationaler Verarbeitung des sich in ihm zeigenden Realen. Die Surrealisten haben im Traum einen Zugang zur als bewusst nicht kontrolliert, kulturell unzensiert, zivilisatorisch unverstellt geglaubten Selbsterfahrung gesehen; die Gewaltgeschichte des 20. Jahrhundert hat eine Realität geschaffen, die in ihrer Totalität

den Traum nicht nur vereinnahmte, sondern ihn auch seiner Verarbeitungskraft beraubte. Grenzerfahrungen, die sich jeder normalen Bewusstseinstätigkeit widersetzen, lassen die Wirklichkeit, in der sie stattfinden, als unreal erscheinen. In Träumen, die jener extremen Realität entspringen, kapituliert gleichsam die verstellende Kraft der Traumarbeit vor der Chiffre der Wirklichkeit.

Reinhart Koselleck, der in seinem Aufsatz „Terror und Traum. Methodologische Anmerkungen zu Zeiterfahrung im Dritten Reich“ die Träume der Verfolgten des Nazi-Terrors einer historischen Analyse unterzieht, stellt fest: „Es ist ein gemeinsames Kennzeichen alle KZ-Träume, dass der tatsächliche Terror nicht mehr träumbar war. Die Phantasie des Grauens wurde hier von der Wirklichkeit überboten“ (Koselleck 1979, 290).<sup>1</sup> In den Träumen der Verfolgten zu Beginn des Terrors nach 1933 kann man noch – so Koselleck – einen „prognostischen Gehalt“ erkennen: Es sind Träume, die „das empirisch Unwahrscheinliche vorweg[nehmen], das später, in der Katastrophe des Untergangs, zum Ereignis wurde“ (285). Jene luzide „Vernunft des Leibes“ (287) produziert beklemmende Träume, die vor einer Wirklichkeit warnen, die im Moment des Träumens empirisch noch nicht einlösbar schien. Die handlungsleeren Träume der KZ-Häftlinge dagegen, „in denen sich natürliche, musikalische oder architektonische Landschaften ausbreiten“ (290) und welche einen unvermittelten Realitätsbezug nicht mehr erkennen lassen, zeugen in erster Linie vom zerstörten Wahrnehmungsvermögen der Opfer extremer Gewalt. Für Koselleck sind sowohl die prognostischen als auch die konzentrationsären Träume der Opfer „Vollzugsweisen des Terrors selbst“ (293). Für beide gilt das psychoanalytische symptomatische Modell nicht mehr, da die ersteren mit der Wirklichkeit soweit deckungsgleich sind, dass sie keiner Interpretation mehr bedürfen, und die letzteren von der Realität, der sie entspringen, gänzlich losgelöst sind.

„Albtraum“ ist eine Metapher, auf welche Opfer und Überlebende des Terrors nicht zuletzt in ihrer Hilflosigkeit, das von ihnen Erlebte zur Sprache zu bringen, häufig zurückgreifen. Dem Albtraum widmete der Psychiater Antoni Kępiński (1918-1972), der seit den späten 1950er Jahren an der Klinik der Jagiellonen-Universität in Krakau Opfer von Auschwitz behandelte und zu den Folgen der Erfahrung extremer Gewalt forschte, im Jahre 1966 einen Essay. Kępiński selbst war von 1940 bis 1943 Häftling im spanischen Konzentrationslager in Miranda del Ebro, einem im spanischen Bürgerkrieg vom General Franco nach deutschem Vorbild errichteten KZ. In das Lager geriet er auf seiner Flucht in den Westen nach der Niederlage Polens im September 1939. Ohne Zweifel liegt diese biographische Erfahrung dem lebenslangen Forschungsinteresse von Kępiński zugrunde, der in Polen allerdings vor allem dank seiner Bücher über Schizophrenie und Melancholie als philosophierender und schriftstellernder Psy-

---

<sup>1</sup> Vgl. auch die Diskussion des Aufsatzes von Koselleck von Hans Ulrich Reck (2010b, 645f.).

chiater bekannt ist. 2005 wurden seine bereits veröffentlichten wie auch vorher nicht publizierten Essays zur Psychopathologie und psychosozialen Folgen der Konzentrationslager im Band *Refleksje oświęcimskie (Auschwitzer Reflexionen)* herausgegeben.<sup>2</sup>

In seinem Essay „Koszmar“ („Albtraum“, 1966) versucht Kępiński, sich der Lager-Erfahrung in einer Analogie zum quälenden Nachtraum zu nähern. Ausgehend von Beschreibungen der Lager-Wirklichkeit als Albtraum in den Berichten ehemaliger KZ-Häftlinge, analysiert Kępiński zunächst das nächtliche negative Träumen in vier Kategorien: des Unheimlichen, der Ohnmacht, der totalen Bedrohung und des Automatismus. Genau diese Kategorien seien ebenfalls die zentralen Beschreibungsmomente des Lagers in den Zeugnissen. Zum Schluss seines Essays stellt Kępiński fest:

Der [nächtliche] Albtraum hinterlässt meistens Spuren: Auch wenn seine Inhalte vergessen sind, bleibt gewöhnlich eine Zeit lang das Gefühl von Müdigkeit, Gereiztheit, Niedergeschlagenheit. Eine ähnliche Spur, nur dauerhafter, hinterlässt oft eine Psychose [...]. Die post-psychotischen Störungen ähneln übrigens Persönlichkeitsstörungen, die bei den ehemaligen [Lager]-Häftlingen zu beobachten sind [...]. Wir wissen nicht, in welchem Grad unser Leben im Wachzustand eine Realisierung unserer Nachträume darstellt; man weiß auch nicht, ob der Albtraum der Konzentrationslager vor seiner Realisierung nicht vielleicht ein Nacht-Albtraum von vielen Menschen war. Auf jeden Fall hat seine Realisierung eine tiefe Spur in der Geschichte der menschlichen Gattung hinterlassen. (Kępiński 1966, 26f., Übers. d. Verf.)

Verweise auf das Onirische bzw. Phantastische in den Beschreibungen von Derealisierungs-Empfindungen in der Wirklichkeit des extremen Terrors kehren sowohl in den Berichten als auch in den literarischen Zeugnissen von Überlebenden immer wieder. Imre Kertész lässt im *Roman eines Schicksallosen* den Ich-Erzähler über die Verwirklichung des Phantastischen im Lager nachdenken. Im Lazarett des KZs Buchenwald sinniert der sich an der Lebensgrenze befindende Protagonist:

So kam mir dann ein Gedanke, möglicherweise ein etwas zweifelhafter – aber wer könnte schon beurteilen, was möglich und was glaubhaft ist, wer könnte das ermesen, wer könnte all den unzähligen, verschiedenerlei Ein-

<sup>2</sup> Erwähnenswert ist, dass die Arbeiten des 1972 verstorbenen Kępiński, u.a. die von ihm redigierten *Auschwitz-Hefte*, die wesentlich zur Erforschung des KZ-Syndroms beigetragen haben, die Spezifik der jüdischen Erfahrung nicht explizit reflektieren. Dies wurde erst nach der sukzessiven Enttabuisierung des Holocaust in den 1980er Jahren in Polen möglich. Maria Orwid, eine Schülerin Kępińskis, hat in den 1980er Jahren mit ihrer psychotherapeutischen Arbeit mit den Überlebenden des Holocaust und ihren Kindern eine Pionierarbeit auf diesem Feld geleistet. Vgl. dazu Szwajca 2009.

fällen, Erfindungen, Spielen, Scherzen und ernsthaften Überlegungen nachgehen, die in einem Konzentrationslager allesamt ausführbar, machbar sind, sich spielend aus dem Reich der Phantasie in die Wirklichkeit überführen lassen – wer könnte das, selbst wenn er sein ganzes Wissen zusammennähme. (Kertész 2002, 223f.)

Noch weiter geht Aharon Appelfeld in der Irrealisierung der erlebten Wirklichkeit:

We came into contact with archaic mythical forces, a kind of dark subconscious the meaning of which we did not know, nor do we know it to this day. This world appears to be rational (with trains, departure times, stations, and engineers), but in fact these were journeys of the imagination, lies, and ruses, which only deep, irrational drives could have invented. (Appelfeld 1994, 66; zit. nach Zangl 2009, 185)

Koselleck als Historiker und Keپیński als Psychiater analysieren Träume im Kontext extremer Gewalterfahrung und finden jeweils nicht nur strukturelle Analogien, sondern formulieren auch historische Diagnosen zur spezifischen Durchdringung von Realität und Traum im Terror. Der Historiker Koselleck erkennt im Traum eine körperliche Reaktion auf die Grenzerfahrung, die eine Form der Zeugenschaft darstellt. Träume sind aber nicht nur Zeugnisse jener Erfahrung, sondern zugleich als „leiblich manifest gewordene Erscheinungsweisen des Terrors“ (Koselleck 1979, 286) ihr genuiner Bestandteil. Der Psychiater Keپیński reflektiert wiederum über die extreme Wirklichkeit als – man könnte Koselleck paraphrasieren – wirklich gewordene Erscheinungsweisen des Alptrausms. Wie „das Reich der Phantasie“ bei Kertész und die „archaischen mythischen Kräfte“ bei Appelfeld erscheint der Alptraum bei Keپیński als eine Beschreibungsformel der Wirklichkeit des extremen Terrors, die die Potenzialität jener Wirklichkeit im Irrationalen, Unbewussten, Phantasmatischen lokalisiert. Der unmittelbare Einbruch des Terrors in den Traum (Koselleck) und der in der Terror-Wirklichkeit realisierte Alptraum (Keپیński) sind zwei Varianten gedanklicher Annäherungsversuche über den Traum an das Reale der historischen Wirklichkeit.

## 2. Phantasma – Zeugnis – Literatur

In der Dichte und bildlichen Prägnanz von „prognostischen“ Träumen der Verfolgten entdeckt Koselleck (1979, 286) eine „dichterische Qualität“, die sich u.a. den Erzählungen von Kafka nähert. Umgekehrt lässt sich in der gängigen Rezeption von Kafkas literarischer Phantasmatik des Bedrohlichen als Vorahnung des Totalitären die prognostische Logik einer prophetischen Traumdeutung erkennen: Die historischen Ereignisse erscheinen dann als eine Realisierung der

antizipierenden dichterischen Phantasie. So könnte man die Analogie zwischen Traum und literarischer Imagination im Kontext der Terror-Erfahrungen weiter denken und z.B. fragen, inwieweit sich das ‚Versagen‘ der Traumarbeit in den leeren Träumen der KZ-Häftlinge mit dem so oft von der Literatur selbst thematisierten Verstummen und dem Versagen ästhetischer Darstellungsmittel in der Konfrontation mit der extremen Gewalt in Verbindung bringen lässt. Nicht minder verlockend erscheint die Frage nach möglichen Analogien zwischen individuellem Trauma und ästhetischen Wiederholungen: zwischen den „nachkonzentrationsären“ Träumen von Überlebenden – Koselleck (290) erwähnt sie nur, ohne auf sie einzugehen –, in denen die grausame Wirklichkeit peinigend wiederkehrt, und den bis heute andauernden Wellen der Wiederkehr des historischen Traumas in der Literatur und Kunst. So könnte man auch – aus kultureller Perspektive – Kępińskis Gedanken des realisierten Albtraums und der von ihm hinterlassenen tiefen Spur verstehen.

Als Freud in „Der Dichter und das Phantasieren“ über die „Beziehung der Phantasien zum Traume“ schrieb (Freud 1908, 40), suchte er nach der Motivierung jener Affinität im Spiel der Lust und in der Wunscherfüllung. Mit Lacans Denken über das Reale als ein „Darunterliegendes“ des Traums (Lacan 1978, 65) sowie als ein „nicht Assimilierbares“ des Traumas (61) wird die Beziehung der literarischen Imagination zu jenem motivierenden Außen des Traums und des Traumas interessant. Freud und Lacan paraphrasierend kann man die „Beziehung der Phantasien zum Traum/a“ als eine Motivierung im monströsen historischen Realen jener Literatur sehen, die sich als im Bann der Katastrophen des 20. Jahrhunderts gefangen zeigt. Dabei handelt es sich zum einen um verschriftlichte Zeugnisse, die sich als Texte rudimentärer literarischer Mittel bedienen, und zum anderen um die Zeugnis-Literatur, die sich der eigenen Literarizität bewusst ist. Darüber hinaus gehört dazu auch die Literatur, in der die ethische Geste des Bezeugens kaum noch spürbar oder gar nicht mehr auffindbar ist, die aber zu den Zeugnissen und der Zeugnis-Literatur eine Beziehung unterhält, die diese als Prätexte erscheinen lässt. In diesen unterschiedlichen Schreibpraktiken, die in durchaus angebrachten typologischen Distinktionen als Trennbares gehandhabt werden, ist eine Affinität zwischen dem Testimonialen und dem Literarischen sichtbar, die weit über die unhintergehbare Rhetorizität der Zeugnis-Texte bzw. die allmähliche Fiktionalisierung der im Laufe der Zeit immer weniger greifbaren oder gar nicht mehr vorhandenen Erinnerung hinaus reicht. Zeugnis und Literatur vereinigen sich vor allem – wie Horace Engdahl es einmal formulierte – im Widerstand gegen die Erklärung: „In the revolt against explanation, testimony and literature are unified“ (Engdahl 2002, 10).

Das Zeugnis, das auf die das Wahrnehmungsvermögen unterlaufende Wirklichkeit antwortet, wurde in den letzten Jahrzehnten in verschiedenen Schattierungen seiner paradoxen Struktur diskutiert. Damit ist die Sekundarität eines

jeden Zeugnisses gemeint und eines jeden Zeugen, der für die eigentlichen, stummen Zeugen, d.h. die Toten, Zeugnis ablegt; damit ist aber auch die Unerreichbarkeit in der Darstellung dessen gemeint, das dem Zeugnis zugrunde liegt. In der Formulierung Agambens ist das Zeugnis „eine Potenz, die durch eine Impotenz zu sagen Wirklichkeit erlangt, und eine Unmöglichkeit, die durch eine Möglichkeit zu sprechen Existenz erlangt“ (Agamben 2003, 127). Und es ist – wie Sigrid Weigel (2000) argumentiert – der unutilgbare, die juristische wie auch geschichtswissenschaftliche Praxis störende ‚Rest‘ des Zeugnisses, d.h. sein Appell an die Gerechtigkeit, seine Sprache der Klage und seine Momente des Schweigens, der das Zeugnis an ästhetische Diskurse bindet und die Kunst und Literatur geradezu dafür prädestiniert, am Erzeugen des Zeugnisses teilzuhaben.

In seinem dem literarischen Zeugnis von Maurice Blanchot („Der Augenblick meines Todes“) gewidmeten Essay „Demeure“ kommentiert Jacques Derrida das Zeugnis und die Zeugenschaft im Kontext der Passion und des Wunderbaren. In seiner Nähe zur Phantastik, Phantasmatik, zum Unerhörten, Außergewöhnlichen und Anomalen „appelliert [das Zeugnis] an den Akt des Glaubens jenseits des Beweises“ (Derrida 1998, 75). Derrida attestiert dem Zeugnis eine paradoxe Affinität zur Literatur, eine Affinität, die – trotz der ‚Unerwünschtheit‘ der Fiktion im Zeugnis – das Zeugnis erst zum Zeugnis macht und seine Reduktion zum Beweis verhindert:

In order to remain testimony, it must therefore allow itself to be haunted. It must allow itself to be parasitized by precisely what it excludes from its inner depths, the possibility, at least, of literature. (Derrida 1998, 29f.)

Das im Zeugnis spukende Literarische, welches dem Zeugnis gleichermaßen zuarbeitet wie es an ihm parasitär teilhat, wird in der Zeugnis-Literatur, d.h. Literatur, die im Ästhetischen bewusst operiert, zum Gegenstand einer – impliziten oder expliziten – Verhandlung des Ästhetischen im Verhältnis zum Ethischen. Daran entfachten sich ebenfalls ästhetisch-theoretische Debatten um das Paradox der Undarstellbarkeit bzw. Unsagbarkeit, an denen die Literatur selbst partizipierte und ihnen in der Praxis schon immer voraus war (und ist). In der posttestimonialen Literatur wiederum, die das Paradigma der Zeugenschaft verlässt, spukt – um in der Sprache des Phantasmatischen zu bleiben – das Zeugnis als ein keineswegs unproblematischer Verbündeter der literarischen Produktion. Die Literatur, die Spuren der Zeugnisse in sich aufnimmt, ohne selbst dem ethischen Imperativ des Bezeugens mehr zu folgen,<sup>3</sup> überschreitet insofern auch das

<sup>3</sup> Für die Unterscheidung zwischen der Zeugnis- und der posttestimonialen Literatur ist die Erkennbarkeit bzw. Nicht-Erkennbarkeit von literarischen Gesten des Bezeugens von entscheidender Bedeutung. Die Zeugnis-Literatur lässt sich als eine distinktive Schreibweise konturieren, wenn man die Geste des Bezeugens – wie sie u.a. von Sigrid Weigel (2000) theoretisch herausgearbeitet wurde – als eine Grunddisposition des literarischen Textes



Erinnerungsparadigma, als sie die Erinnerbarkeit selbst an die – im breiten Sinne – medial vermittelte Erbschaft ‚des realisierten Albtraums‘ bindet und eben diese in ihrer intertextuellen und intermedialen Überlieferung auslotet. Die Akzentuierung des Nachttestimonials ist ein Versuch, einen Bereich des Literarischen und im breiteren Sinne Künstlerischen zu benennen, in dem Poetiken und Imaginarien auf das traumatische Erbe antworten, sich von der Hinterlassenschaft der Zeugnisse und der Zeugnis-Literatur affiziert zeigen, ohne selbst die Geste des Bezeugens zu reproduzieren. Es ist aber gerade das dem Zeugnis inhärente Moment der Übertragung und Weitergabe, was das Bezeugte über die primären und sekundären Gesten des Berichtens und Zuhörens, des Aufschreibens und Lesens, des Zeigens und Anschauens hinaus, sei es nur als Echos in der Literatur und Kunst, weiter wirken lässt. Die posttestimoniale Responsivität der Literatur auf das Erbe des ‚realisierten Albtraums‘ zeugt nicht zuletzt von seiner tiefen Spur in der kulturellen Phantasmatik, die vom Archiv der Bilder zehrt, die in sprachlichen wie auch visuellen Zeugnissen der Terror-Exzesse im 20. Jahrhundert überliefert sind.

### 3. Fingierte Imaginationen

Renate Lachmann hat in ihrer Lektüre von Danilo Kišs Prosa und Vladimir Sorokins Roman *Roman* zwei Varianten der Transmission des Zeugnisses in die Praxis des literarischen Fingierens diskutiert: einerseits das Oszillieren Kišs zwischen authentischem und fiktiven Dokument als eine phantastische Überhöhung des Dokumentarischen, und andererseits die Verrückung des Realistischen in Horror-Phantasmen als Skandalon einer von der Zeugnis-Literatur affizierten Schreibweise des Extremen bei Sorokin. Während Kiš in der phantastischen Transformation des Dokuments die Fiktion in den Dienst der Realität treten lässt, versucht Sorokin im sprachlichen Exzess „das Unvorstellbare, in dem sich das Reale verbirgt, einzuholen und es zu übertrumpfen“ (Lachmann 2011, 101). Beide Poetiken lassen sich einer Thanatographie – als Erscheinungsform der Literatur nach Holocaust und Gulag – zuordnen.

In das Spektrum der von Lachmann diskutierten thanatographischen Schreibweisen, in denen Transformationen der Zeugnisse in die literarische Phantasmatik stattfinden, ließen sich noch weitere aufnehmen. Ein prägnantes Beispiel aus dem Bereich der posttestimonialen Literatur stellt die Prosa Jachým Topols dar, vor allem sein letzter Roman *Chladnou zemi* (2009, dt. *Teufelswerkstatt*, 2010). Wie bei Sorokin ist auch bei Topol keine testimoniale Ethik mehr spürbar. Was Sorokin u.a. deutlich von Kiš unterscheidet, ist die Tatsache, dass

---

denkt, die in unterschiedlichen poetologischen Varianten realisierbar ist. Die Zeugnis-Literatur als Gattung über die Geste des Bezeugens zu definieren, wird auch von Aurélia Kalisky (2006) vorgeschlagen.

seine Prosa an literarischen Gesten des Bezeugens nicht mehr interessiert ist, was aber im Kiš' Experimentieren mit dem (fingierten) Dokumentarischen immer noch als eine fundierende Schicht durchscheint. Bei Sorokin wie auch bei Topol zeigt sich ‚die Beziehung der Phantasien zum Traum/a‘ als eine Färbung oder gar eine Kontamination literarischer Imagination, die im Entwerfen von Horror-Phantasmen zum Ausdruck kommt. An jener imaginativen Affizierung hat die Zeugnisliteratur der 20. Jahrhundert einen wesentlichen Anteil. Die Horror-Phantasmen im Roman Sorokins oder die Horror-Topographien in der Prosa Topols lassen sich in diesem Sinne als Figuren eines ‚toxischen‘ Erbes verstehen, das jenseits von Zeugenschaft und Erinnerungsgebot weiter wirksam ist. Anders als Sorokin, der – wie Lachmann (2011, 102) es formulierte – die „Ab-schlachtung“ der Literatur in einem Akt des Auto-Vandalismus gegen das Genre Roman vorführt, ist Topol nicht an der Zerstörung des Mediums seiner Erzählung interessiert. Topols Erzähler entspringen der tschechischen Tradition des grotesken Erzählens und zielen nicht auf ihre Demontage ab. Vielmehr entsteht ein starker Effekt der Prosa Topols in der Konfrontation dieser Poetik – und hier insbesondere der in der Tradition des ‚dämmlichen‘ Erzählers stehenden Figuren – mit dem Stoff des Erzählten, der um die ehemaligen Tatorte und heutige Gedenkort kreist.

Nicht im sprachlichen, sondern im bildlichen Exzess der literarischen Imagination überschreitet Topol den Horizont des Memorialen. Im Kapitel „Měl jsem sen“ („Ich hab' geträumt“) im Roman *Sestra* (1994, dt. *Die Schwester*; 2004), wird ein Albtraum erzählt, in dem die Protagonisten einen Horrortrip in die phantastisch überformte Gedenkstätte Auschwitz erleben, die als Friedhof in surrealen Bildern hyperbolisiert wird: Die Protagonisten versinken in der monströsen Masse von Skeletten, Schädeln und Knochen, werden dort gefangen gehalten, verzweifeln, erbrechen, bis sie endlich vom apokalyptischen Wind weg-geweht wieder nach Hause fliegen können. Die unendlichen Landschaften von Knochen-Bergen werden zu einer allegorischen *pictura* Europas sowohl in Topols makaber-phantastischen Stück *Cesta do Bugulmy* (2005, dt. *Die Reise nach Bugulma*, 2006) als auch im Roman *Chladnou zemi*, in dem sich eine zynische Groteske um die Gedenkstätte Theresienstadt an weißrussischen Gedenkort von Minsk und Chatyn' ins Phantasmatisch-Katastrophische potenziert. In der hyperbolisierten Derealisierung von Topographien ehemaliger Massenverbrechen wird in der Prosa Topols nicht nur die kontaminierte Imagination der Nachgeborenen verhandelt. In der phantastischen Deformierung werden auch jene Erscheinungsformen heutiger Gedenkpraktiken ins Horrende verkehrt, die auf der affektiven Übertragung als Movens der Erinnerungsarbeit beruhen. Lässt sich das Theresienstadt-Kapitel in Topols Roman *Chladnou zemi* als ein ambivalenter Kommentar zu fragwürdigen Erscheinungsformen des heutigen Interesses an der katastrophalen Geschichte, wie eine quasi-religiöse Faszination sowie

Kommerzialisierung, lesen, so nimmt diese Geschichtsobsession im zweiten Teil des Romans, der in Weißrussland spielt, wahnhaft hypertrophe Formen einer pervertierten Geschichtsaufarbeitung an. Die unzähligen Massengräber und Martyriumsorte offenbaren sich nicht zuletzt als ein ‚kulturelles Kapital‘ Osteuropas, vor dessen Hintergrund sich der Wunsch, die Erinnerung an die Vergangenheit und an die Toten zu bewahren, mit einem zynischen Wettbewerb um den Rang innerhalb der europäischen Opfergeschichten und um ihre touristische Vermarktung verbindet. Dem Umgang mit Zeugen und Zeugnissen kommt dabei eine gewichtige Rolle zu (vgl. auch Jürgens/Marszałek 2010). Das Begehren nach einer authentischen Erinnerung, nach der in Resten und Spuren realer Schauplätze sowie durch Körper und Stimme der Zeugen verbürgten Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart wird in Topols Roman makaber karikiert – nicht zuletzt in der Horror-Fiktion einer Gedenkstätte als „Teufelswerkstatt“, in dem tote Zeugen ausgestopft und in mechanische Puppen verwandelt ihre Zeugnisse ewig reproduzieren sollen. Das literarische Entwerfen von Schreckensvisionen einer pervertierten memorialen Kultur erscheint bei Topol nicht nur als Kritik an hypertrophen Formen von emotionaler Vergangenheitsfixierung sowie ambivalenten Gedächtnispolitiken. In der ins Surreale gesteigerten Bildlichkeit lässt sich auch eine Abwehrgeste der vom traumatischen Erbe tingierten Imagination erkennen, indem sich das Monströse der literarischen Darstellung symbolisch gegen sich selbst wendet: Sowohl die fiktive Gedenkstätte in Thereseinstadt als auch die ebenfalls fiktive „Teufelswerkstatt“ in Chatyn' werden vom Ich-Erzähler in Brand gesetzt.

Eine radikale Überschreitung des testimonialen Paradigmas, die dabei auch die Grenzen eines ‚zulässigen‘ autobiographischen Erzählens aus der Perspektive der sogenannten zweiten Generation, der Kinder von Holocaust-Überlebenden, sprengt, stellt *Utwór o matce i ojczyźnie* (2008, dt. *Ein Stück über Mutter und Vaterland*, 2010) der polnischen Autorin und Dichterin Bożena Keff dar. In ihrem *Stück*, das sich zwischen poetischen, dramatischen und musikalischen Genres bewegt, wird eine toxische Mutter-Tochter-Beziehung vorexerziert. Der Text selbst lässt sich performativ als ein Befreiungsakt eines Opfers des Opfers verstehen: eine Befreiung der Tochter von der Tyrannei der traumatisierten Mutter. Keff vollzieht den Befreiungsakt in einem Genre-Exzess: in einer hybriden Stil- und Gattungscollage, die das Monströse jener Überschreitung in sich aufnimmt und es ausspricht. Denn: „Eine Dichterin ist also die Tochter, / es gibt nichts Unsagbares für sie.“ (Keff 2010, 9).

Diese Warnung wird schon zu Beginn des *Stücks* ausgesprochen und das Versprechen wird eingehalten. Die rasende Schreibwut saugt alles auf, was sie als geeigneten Prätext vorfindet: den hohen Kothurn der griechischen Tragödie und die Gossensprache, Mythologie und Popkultur, Publizistik und Lyrik – in allen Registern sucht sich die skandalöse ‚Muttertötung‘ den Weg zur Artiku-

lation. Und wie ein Wirbelsturm hinterlässt dieses Rasen eine durcheinander gewürfelte, versehrte, verunstaltete Text-Landschaft. Dramatisiert zu einer Art musikalischem Bühnenwerk, verdeutlicht das *Stück* alleine schon im Umgang mit den Genres und Topoi, dass es Gewalt zum Thema hat. In der Rebellion gegen die tyrannische Mutter wird auch ihr Zeugnis zerstört, das als „leeres Aufstoßen“ (Keff 2010, 8) apostrophiert wird. Aus der Perspektive der Tochter, die sich auf ein „Paar guter Ohren“ (36) reduziert fühlt, verhindert geradezu die Tyrannei des Leids jegliche Überlieferung: „Doch dann kam der Krieg und alle wurden umgebracht / (Wegen ihres ewigen Geplappers / verstehe ich bis heute nicht, was es für mich bedeutet.)“ So rutscht die im *Stück* letzten Endes doch – in bizarren Bildern – erzählte Geschichte der Mutter ins Mythische:

Die Wurzeln der Mutter liegen im Urmythos, sie selbst entstammt dem Mythos.

Dort, wo solche gewaltigen Dinge geschehen, gab es kein Kind.  
Jetzt herrscht für das Kind das Zeitalter des Friedens und des Glücks.

Die Mutter reißt an ihrer Geschichte,  
reißt an der Haut, am Gedärm, gräbt mit den Händen tief in die  
Eingeweiden des Kadavers.

Nie weiß man, was sie herausholen wird,

Typhus, *vostočnye oblasti*, Hunger in Wolgograd, Ghetto in Lemberg.<sup>4</sup>  
(Keff 2010, 38)

#### 4. Albtraum und luzides Träumen

Die in ihrer Poetik und im jeweiligen Duktus so unterschiedlichen Texte, wie Topols *Chladnou zemi* und Keffs *Utwór* sowie der von Renate Lachmann diskutierte *Roman Sorokins*, haben eines gemeinsam: Sie verweisen jeweils in den sprachlichen, poetischen und imaginär-bildhaften Überschreitungen auf einen kulturellen Hintergrund, vor dem sich die literarische Phantasmatik als eine Afizierung im Schatten des ‚realisierten Albtraums‘ zeigt. Auffallend sind dabei die exzessiven Gesten der Zerstörung: die poetologische Gewalt bei Sorokin, die auch ein Akt sprachlicher Destruktion ist, die Exzesse grotesker Imaginierung bei Topol, die in (fiktionalen) Zerstörungsakten von Objekten der literarischen Fiktion münden, und die symbolische Muttertötung und Zerstörung ihres Zeugnisses bei Keff. Was diese Texte vorführen und was sie einerseits aus dem

<sup>4</sup> Korzenie matki są w pramicy, sama pochodzi z mitu, dziecka tam nie było gdzie działa się dzieje takiej mocy. Teraz panuje epoka spokoju i szczęścia dla dziecka. Matka szarpie swoją historię za skórę, za flaki, zanurza rękę w trzewiach padliny, nigdy nie wiadomo co wyciągnie, tyfus, *vostočnye oblasti*, głód w Wolgogradzie, getto we Lwowie. (Keff 2008, 39)

testimonialen bzw. memorialen Paradigma exmittiert, lässt sie andererseits als Gefangene des kulturellen Imaginariums erscheinen, welches sie zugleich zu überwinden suchen. Dies geschieht nicht im Dienste des Vergessens; vielmehr geht es dabei um das Verweisen in literarischen Phantasmen auf das ‚toxische‘ Erbe des 20. Jahrhunderts und seine phantasmatische Ansteckungskraft sowie um das Herstellen einer Evidenz jenes Realen der posttraumatischen Kultur im geradezu aufdringlichen, überspannten, hyperbolisierten Vor-Augen-Stellen der imaginativen Affizierung.

Bezeichnend für den Roman von Topol und das Stück von Keff ist darüber hinaus der beinahe blasphemische Umgang mit der Figur des Zeugen. Der alte, in Theresienstadt geborene, charismatische Zeuge Lebo in Topols Roman, der zum Anführer einer Gedenk-Kommune in der (fiktiven) Gedenkstätte in Theresienstadt wird und seine Anhänger-Zuhörer mit seinen Erzählungen geradezu hypnotisiert, ist eine höchst ambivalente Gestalt. Diese Ambivalenz verkehrt sich ins Horrende im fragwürdigen Zeugen-Kult in den (fiktiven) Gedenkstätten in Weißrussland, der in der makabren Vision von ausgestopften mechanischen Zeugen-Puppen kulminiert. Bei Keff wiederum wird der Status von Überlebenden als Zeugen aus einer individuellen und autobiographischen Perspektive eines Opfers des Opfers in Frage gestellt. Beide Texte wagen ein kulturelles Sakrileg innerhalb einer Gedächtniskultur, die auf der (historisch gesehen ja durchaus fragilen) Anerkennung der Zeugenschaft und der Autorität der Zeugen beruht.

Es drängt sich die Frage auf, inwieweit die hier kurz besprochenen Texte, die in grotesker Übertreibung entweder die heutige memoriale Kultur kritisch kommentieren (Topol) oder aus individuell-biographischer Perspektive auf die Übertragung der Traumatisierung verweisen und gegen diese rebellieren (Keff), eine Schwelle markieren, in der sich die Erinnerung an die historischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts in literarischen Abwehrgesten gegen sich selbst wendet. Diese Gesten erscheinen zugleich als Ausdruck einer Machtlosigkeit gegenüber der monströsen Geschichte, auf die sie rekurrieren, wie auch eines Aufbegehrens gegen ihre Hinterlassenschaft, das sich in Gewalt-Phantasmen entlädt. Zur Sichtbarmachung jener Schwelle trägt nicht zuletzt auch die visuelle Kunst bei, die sich vergleichbar befangen wie auch rebellisch gegenüber der posttraumatischen Kultur zeigt. So möchte ich zum Schluss an eine Arbeit des polnischen Künstlers Zbigniew Libera erinnern, die sich als eine visuelle Verhandlung jener memorialen Ambivalenz verstehen lässt. Seine fotografische Serie *Positive* (2002-2003) besteht aus einer Reihe nachgestellter und in der Reinszenierung entstellter Bilder-Ikonen des 20. Jahrhundert, darunter einer Aufnahme der Häftlinge hinter dem Stacheldraht eines KZ.



Abb. 1: Zbigniew Libera: *Mieszkańcy* (Anwohner), 2002, aus der Serie *Pozytywy* (Positive)<sup>5</sup>

Sein Experiment mit dem kulturellen Bilder-Gedächtnis bezeichnet Libera in einem Kommentar als „einen erneuten Versuch des Spiels mit dem Trauma“: Die *Positive* rekurrieren auf die in der Kindheit im Gedächtnis eingepprägten Bilder (Libera 2009, 159f.). Die nachgestellten Fotografien Liberass verarbeiten also eine imaginative Affizierung als sekundäre Traumatisierung – der Künstler erklärt die ikonisch gewordenen Aufnahmen zu traumatischen Bildern seiner Kindheit. Zugleich stellen Liberass Bild-Manipulationen eine künstlerische Intervention in das kulturelle Bilder-Gedächtnis dar. Wenn Libera die im (privaten) Gedächtnis eingepprägten Original-Fotografien als „Negative“ bezeichnet, die im künstlerischen Experiment zu *Positiven* ‚entwickelt‘ werden, vollzieht er eine mehrdeutige Operation: Einerseits werden die in der medialen Transmission leer gewordenen dokumentarischen Aufnahmen, die sich immer mehr von ihren Referenten entfernt und zu Ikonen kultureller Traumatisierung verselbständigt haben, durch eine aus dem entstellenden Verrücken des Dargestellten resultierende Bewegung des Bilds belebt. In diesem Sinne lässt sich im fotografischen Reenactment Liberass, das durch die Verstellung ein genaues Hinschauen erzwingt, eine aktualisierende Erinnerungsgeste entdecken. Andererseits kann sein Experiment als eine therapeutische Geste verstanden werden, die auf eine Tilgung des Originalbilds abzielt. Die Transformation der „Negative“ in *Positive* trägt also zugleich Züge eines luziden Träumens, d.h. eines Wunsches, in den Traum/Albtraum intervenieren zu können, um ihn zu steuern und zu beherrschen. In der Visualisierung des Begehrens, Bilder des historischen Traumas zu

<sup>5</sup> Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

entmachten, stellt Liberass Arbeit ein künstlerisches Pendant zu den erwähnten literarischen Texten dar, in denen sich gleichermaßen die Macht des posttraumatischen kulturellen Imaginariums wie auch ein Wunsch seiner Überwindung artikuliert.

### Literatur

- Agamben, G. 2003. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Übers. v. S. Monhardt, Frankfurt a.M.
- Appelfeld, A. 1994. *Beyond Despair. Three lectures and a conversation with Philip Roth*, New York.
- Derrida, J., 1998. „Demeure. Fiction and Testimony“, Blanchot M., *The Instant of my Death / Derrida J., Demeure. Fiction and Testimony*, übers. v. E. Rotenberg, Stanford 2000, 13-108.
- Engdahl H., 2002. „Philomelas Tongue: Introductory remarks on witness literature“, ders. (Hg.), *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium (Stockholm 4-5 December 2001)*, River Edge, NJ, u.a., 1-14.
- Freud, S. 1908. „Das Dichten und das Phantasieren“, Jannidis F. u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Frankfurt a.M. 2000, 35-45.
- Jürgens Z. / Marszałek M. 2010. „Zeugen und Erben der Geschichte“, Marszałek M. / Molisak A. (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, Berlin, 219-232.
- Kalisky A., 2006. „Das literarische Zeugnis zwischen ‚Gestus des Bezeugens‘ und literarischer Gattung“, Segler-Messner S. / Neuhofer M. / Kuon P. (Hg.), *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*, Frankfurt a. M., 37-55.
- Keff B. 2010. *Ein Stück über Mutter und Vaterland*, übers. v. M. Zgodzay, Leipzig.
- Keff B. 2008. *Utwór o matce i ojczyźnie*, Kraków.
- Kertész I. 2002. *Roman eines Schicksallosen*, übers. v. Ch. Viragh, Reinbeck.
- Kępiński A. 1966. „Koszmar“, ders., *Refleksje oświęcimskie*, Kraków 2005, 17-27.
- Koselleck R. 1979. „Terror und Traum. Methodologische Anmerkungen zu Zeiterfahrung im Dritten Reich“, ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M., 278-299.
- Lacan J. 1978. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. v. N. Haas, Otten, Freiburg.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, *Theorien der Literatur*, Band V, Butzer, G. / Zapf, H. (Hg.), Tübingen/Basel, 93-115.

- Libera Z. 2009. „Pozytywy“ [Kommentar des Künstlers], Monkiewicz D. (Hg.), *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982-2008*. Ausstellungskatalog, Warszawa, 160-162.
- Reck H. U. 2010a. „Surrealismus, allgemein“, ders., *Traum Enzyklopädie*, München, 623-630.
- Reck H. U. 2010b. „Traum als geschichtliche Zeugenschaft und Reaktion gegen Historie“, ders., *Traum Enzyklopädie*, München, 647-649.
- Sorokin V. 2004. *Roman*, Moskva.
- Szwajca K. 2009. „Ocaleni z Holocaustu w oczach psychiatry, czyli o milczeniu i pamięci“, Zeidler-Janiszewska A. / Majewski T. / Wójcik M. (Hg.), *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, Łódź, 579-585.
- Topol J. 2010. *Die Teufelswerkstatt*, übers. v. E. Profousová, Berlin.
- Topol J. 2009. *Chladnou zemi*, Praha.
- Topol J. 2006. *Die Reise nach Bugulma*, übers. v. E. Profousová u. B. Smandek, Berlin.
- Topol J. 2005. *Cesta do Bugulmy*, Praha.
- Topol J. 2004. *Die Schwester*, übers. v. E. Profousová u. B. Smandek, Frankfurt a.M.
- Topol J. 1994. *Sestra*, Praha.
- Weigel S. 2000. „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischen und historiographischen Diskursen“, *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forum 1999*, Berlin 2000, 111-135.
- Zangl V. 2009. *Poetik nach dem Holocaust*, München.



Tatjana Petzer

**DIE EVIDENZ DER LISTE.  
ENUMERATIVES BEZEUGEN IN DER MITTELEUROPÄISCH-  
JÜDISCHEN POETIK NACH AUSCHWITZ**

In der „Halle der Namen“ von Yad Vashem wird das Wissen um die Opfer der europaweiten Deportationen und Judenvernichtung mittels einer Namensliste bezeugt. Seit 2004 steht diese als Datenbank im Internet: um die Suche nach Opfern der Shoah zu erleichtern und noch nicht erfasste Namen zu ergänzen, denn möglichst viele, so das erklärte Ziel der Gedenkstätte, sollen festgehalten werden, solange die Generationen, die sich erinnern, noch leben.<sup>1</sup> Das digitalisierte Archiv umfasst neben den Namen, die mit Hilfe von Hinterbliebenen und Zeugenaussagen, aber auch von Deportationslisten der Täter zusammengetragen wurden, auch persönliche Daten, Dokumente und Photos der Verschwundenen und Toten – abgespeichert in den „Pages of Testimony“.

Namenslisten sind fester Bestandteil der jüdischen Erinnerungskultur. Im aschkenasischen Judentum entwickelte sich seit dem 13. Jahrhundert mit den „Memorbüchern“ ein literarisches Genre. Es handelt sich um Verzeichnisse von Namen und Schicksalen von Märtyrern, die Judenverfolgungen zum Opfer fielen, von jüdischen Gelehrten und Rabbinern, von ganzen jüdischen Gemeinden, die in Pogromen vernichtet wurden. Memorbücher lagerten unter dem *Almenor*, dem Gebetspult in der Synagoge, und wurden im Gottesdienst in den Gebeten an die Toten verwendet. Diese Tradition lebte im 20. Jahrhundert wieder auf, als zum Gedenken an die in der Shoah umgekommenen Juden erneut Memorbücher (auch: *Yizkor*-Bücher) mit biographischen Aufzeichnungen und persönlichen Erinnerungen verfasst wurden. Mit den technischen Mitteln der Digitalisierung wurden später weltweit verschiedene Projekte *totaler* Archive der Toten und der Überlebenden begründet, darunter auch das Vorhaben von Yad Vashem, die in der Diaspora verstreuten Namen zu einer einzigen Liste zu komprimieren. Nicht um statistische Vollständigkeit zu erzeugen – die Aufzählung ist vielmehr Teil einer Politik des Gedenkens, die dem Vergessen jedes

---

<sup>1</sup> Vgl. Central Database of Shoah Victims's Names <http://db.yadvashem.org/names/search.html?language=en>. Das Verzeichnis, das 2004 noch 3,2 Millionen Einträge zählte, umfasst heute rund 4,1 Millionen Namen.

einzelnen Menschen durch die Erinnerung an seinen Namen entgegenwirkt: in der akribischen Fortschreibung und der rituellen Verlesung der Namensliste.

Vor dem Hintergrund der Shoah haben sich jüdische Schriftsteller in literarischen Texten mit der kulturellen Semantik der Liste befasst. In meinem Essay stehen dafür exemplarisch drei Werke: *Drohobycz, Drohobycz* (1997, dt. 2000) von Henryk Grynberg (geb. 1936), *Nemilovaná* (1979, dt. *Die Ungeliebte*, 1984) von Arnošt Lustig (1926-2011) und *Peščanik* (1972, dt. *Die Sanduhr*, 1991) von Danilo Kiš (1935-1989). Renate Lachmann, der dieser Essay gewidmet ist, hat in diesem Zusammenhang mit ihren Studien zu allgemeinen Fragen der *ars memoria* und zu Kišs Faktographie und Poetik der Kataloge wichtige Forschungsimpulse gegeben;<sup>2</sup> daran möchte ich hier anknüpfen.

Grynberg, Lustig und Kiš sind Archivare der untergegangenen Welten des mitteleuropäischen Judentums, konkreter noch: des jüdischen Galizien, Böhmen, Südungarn/Vojvodina, von Regionen also, die ehemals zu Österreich-Ungarn gehörten. Wie auch die Akteure der Justiz, der Geschichtsschreibung und der Gedenkstätten waren sie einerseits mit einer Flut von Text- und Bild-Zeugnissen, persönlichen Erinnerungen und Dokumenten des Alltags, andererseits mit den Listen der nationalsozialistischen Verwaltungsideologie konfrontiert. Letztere fungierten als Kontroll- und Ordnungsinstrumente und wurden nicht selten der jüdischen Selbstverwaltung überantwortet.<sup>3</sup> Diese faktischen Listen (Transportlisten, Lagerkarteien mit Zu- und Abgängen, Häftlingslisten mit Registriernummern, Listen beschlagnahmter Gegenstände), Anhäufungen letzter materieller Spuren (Schuhe, Kleidungsstücke, Koffer, Brillen, Prothesen, Haare, Briefe, Photographien), bruchstückhafte Erinnerungen, die zur fortschreibenden Dokumentation der kollektiven Erfahrung werden (Zeugenaussagen, Berichte von Zeit- und Augenzeugen, Memorialliteratur) werden im literarischen Diskurs durch eine spezifische Poetik der Liste neu erschaffen.

Die Liste schlängelt sich als roter Faden der Ansammlung disparater Dinge durch die Geschichte der Literatur. Als solche war sie schon immer Gegenstand der ästhetischen Faszination.<sup>4</sup> Selbst die praktischste Liste vermag die Dichtkunst in eine poetische umzuwandeln.<sup>5</sup> In literarischen Texten, die die Shoah bezeugen, dient die Liste nun in erster Linie als archäologisches Instrumentarium, mithilfe dessen alles Verschwundene und Vergrabene, Zerfallene und Zerstreute sichergestellt, d.h. schriftlich fixiert wird. Enumerative Darstellungsmodi reflektieren ethisch wie ästhetisch sowohl den Topos des Unaussprechlichen, dass die Erfahrung der Shoah nicht darstellbar sei, das Unvorstellbare unmöglich tradiert

<sup>2</sup> Vgl. Lachmann 1991, 2004, 2008 und ihren jüngsten Beitrag zu *Fakt und Artefakt* (2011).

<sup>3</sup> Hinzu kommt die ‚rettende‘ Rolle von Namenslisten, die in Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* (1994) massenwirksam dargestellt wurde.

<sup>4</sup> Vgl. dazu insbesondere Mainberger 2003 und Eco 2009.

<sup>5</sup> Zur Differenz zwischen praktischer und poetischer Liste vgl. Belknap 2004.

werden könne, als auch den Topos der Unsagbarkeit, der die Grenzen der Repräsentierbarkeit betont, die Unmöglichkeit, alles zu sagen und dem Vergessen zu entreißen. Die alle natürlichen Grenzen überschreitende Monstrosität, die Michel Foucault an jener Liste pseudozoologischer Kriterien interessierte, die Jorges Luis Borges der Tierklassifikation einer chinesischen Enzyklopädie zugrunde legte (vgl. Foucault 1974, 17),<sup>6</sup> ist kein ausschließliches Charakteristikum für imaginäre Ordnungen. Monströs sind im 20. Jahrhundert die faktischen Archive als Auswüchse eines prekären Verwaltungs-, Ordnungs- und Selektionswahns, der auf den Undenkbarkeiten des Nationalsozialismus beruhte.

Der Tod, von dem nicht einmal Überreste der Toten Zeugnis geben können, da diese in den Lagern unkenntlich gemacht wurden, die traumatische Erfahrung einer versuchten Auslöschung der Juden, durch die selbst die jüdische Erinnerung ausgelöscht werden sollte, ist ein „Geschehen, das in kein positives Wissen zu übersetzen ist“ (Weigel 2000, 117). Diese Erfahrung der kollektiven Vernichtung paralyisierte die Überlebenden, oft wurde sie „zur nahezu untragbaren Last einer Zeugnis- und Erinnerungsverantwortung“ (ebd.). Ausgehend von sehr unterschiedlichen Überlebenserfahrungen – Lustig, dem als Jugendlicher nach Inhaftierungen in den Lagern Theresienstadt, Auschwitz und Buchenwald auf dem Weg nach Dachau die Flucht gelang, Grynberg, der sein Überleben in Polen „arischen Papieren“ verdankt, und Kiš, der als halb-jüdisches Kind in Ungarn den Krieg und antisemitische Schikanen durchlebte, während sein Vater nach Auschwitz deportiert wurde –, haben alle drei Autoren allesamt der selbst auferlegten Verantwortung Rechnung getragen, das Unvorstellbare und Unsagbare der Shoah zu erinnern, persönliche Erfahrungen zu dokumentieren und der Toten zu gedenken. Die Wieder-Holung erinnelter Personen, Ereignisse und Dinge in den poetischen Raum ist ein performativer Sprechakt ihrer Wiederbelebung im Gedächtnis der Literatur. Das Spektrum literarischer Verfahren zwischen Fakt und Artefakt ist hier weitgestreut, doch greifen dabei viele Autoren mit vergleichbarem Hintergrund wie Lustig, Grynberg und Kiš zu einer Evidenzlist, die mir ein wesentliches Charakteristikum der Poetik nach Auschwitz zu sein scheint: Dort, wo sich das Wissen um die Shoah offenbar der (sinnstiftenden) Erzählung verweigert, wird sie durch die Aufzählung eingelöst. Durch das Erinnern der Namen, die Inventur der Dinge, das Ordnen der Ereignisse, durch das Anhäufen und Differenzieren von Daten kann die kollektive Erfahrung vor Augen geführt werden. In dieser Geste des Bezeugens durchdringen sich, wie im Folgenden exemplarisch anhand der gewählten Beispieltex-te gezeigt werden soll, die erinnerungspolitische und die ästhetische Strategie einer Literatur nach Auschwitz.

<sup>6</sup> Michel Foucault bezieht sich hier auf Jorges Luis Borges' Text „Die analytische Sprache John Wilkins“ (Borges 1966, 212).

## 1. Henryk Grynbergs Verzeichnis der Toten

Die Interview-Erzählung „Drohobycz, Drohobycz“ aus Grynbergs gleichnamigem Band verknüpft auf paradigmatische Weise Gedächtniskunst und Faktographie, *oral history* und historiographische Recherche.<sup>7</sup> Die Erinnerung von Dr. Leopold Lustig, Überlebender der Shoah, an seine weitverzweigte Familie nimmt seinen Ausgang in dem Wohnhaus, das von der Urgroßmutter in der galizischen Kleinstadt Drohobycz (heute Ukraine) errichtet und von mehreren Generationen bewohnt wurde. Um sich die Familienmitglieder und die anderen Mieter dieses Hauses zu vergegenwärtigen, schreitet der Erzähler die Etagen Wohnung für Wohnung, Zimmer für Zimmer ab und erinnert dabei nicht nur Namen, sondern auch wesentliche Daten, Charakteristiken, Berufe, Lebensstationen, Todesumstände. Der Rückblick ist an eine räumliche Ordnung, an ein Verzeichnis der *loci memoriae* gebunden, dank dessen eine Fülle an Informationen aus dem Gedächtnis abgerufen werden kann. Das derart rekonstruierte exakte Mieterverzeichnis beschließt eine Schicksalsliste:

Babcia Pesia dostała od Mandelkerna krótki list z Majdanka, że Reginy i Maraczka już nie ma. Włożył do listu sto dolarów i przyszedł. Josek Sternbach pojechał do Bronicy z inwalidami, a Chańcia w pierwszym transporcie do Bełżca. Jetka w drugim. Manię i Klarę zabrali do Bronicy z dachówczarnią. Majorek został stamtąd wyreklamowany. Rauchfleisch ukrył Tonię we Lwowie, na przedmieściu, ze swymi dwiema siostrami. Miał się do nich przyłączyć, ale złapali go i zabili na Janowskiej. Iza Habermanowa, wdowa po Jonaszu, kupiła pewnemu Polakowi dom na Borysławskiej i ukryła się tam w piwnicy ze swym synem Alekssem, matką, wdową po zegarmistrzu Herschmanie, i siostrą Adelką. Pani Mermelsteinowa z dziećmi pojechała do Bełżca. Także Münzerowie, Jollesowie, Sussmanowie, Altbachowie. Słowackiego 17, to była jednopiętrowa kamienica, jak większość budynków w Drohobycz. (Grynberg 2000a, 13)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Allen zwölf Erzählungen des Bandes *Drohobycz, Drohobycz* wurden, wie Grynberg in seinen Vorbemerkungen äußerte, authentische Zeugnisse zugrunde gelegt, die aufgezeichneten Gespräche dann durch Daten aus den Archiven von Yad Vashem und dem Holocaust Memorial Museum in Washington, D.C., ergänzt sowie zur symbolischen Form verdichtet. Vgl. Tippner 2004, 63.

<sup>8</sup> „Großmutter Pesia bekam von Mandelkern einen kurzen Brief aus Majdanek, daß Regina und Maracek nicht mehr sind. Er steckte hundert Dollar in den Brief, und die kamen tatsächlich an. Josek Sternbach fuhr mit den Invaliden nach Bronica, und Chańcia mit dem ersten Transport nach Bełżec. Jetka mit dem zweiten. Mania und Klara schickten sie mit dem Dachziegelwerk nach Bronica, Majorek wurde von dort als Arbeitskraft angefordert. Rauchfleisch versteckte Tonia in Lemberg, in der Vorstadt, mit seinen zwei Schwestern. Er sollte zu ihnen stoßen, wurde aber geschnappt und auf der Janowska umgebracht. Iza Habermanowa, die Witwe von Jonasz, kaufte einem Polen ein Haus in der Borysławska und versteckte sich dort im Keller mit ihrem Sohn Aleksy, ihrer Mutter, der Witwe des Uhrmachers Herschman, und ihrer Schwester Adelka. Frau Mermelsteinowa mit den Kindern

Pesia, die Großmutter des Zeugens, erhält von ihrem Schwiegersohn aus Lublin die Benachrichtigung über den Tod von Tochter und Enkelkind. Bald darauf werden nach und nach die Bewohner ihres Hauses deportiert. Das kann der Überlebende nicht vergessen und seiner Großmutter Pesia ihre Weigerung, das Haus zu verlassen, als es noch Gelegenheit zur Flucht gab, auch nicht verzeihen. In der Erzählung wird eine Reihe von polnischen Pressezitaten samt Leserkommentar aus der *Przeгляд Katolicki*, dem *Mali Dziennik* und dem *Rycerz Niepokalej* vom November 1937 bis August 1939 im vollen Wortlaut wiedergegeben, die keinen Zweifel über das Ausmaß der bevorstehenden antisemitischen Gewalt lassen. Allen Tatsachen zum Trotz blieb die Großmutter und mit ihr deren Töchter in Drohobycz, darunter die Mutter und die Familie des Erzählers, die nach dem sowjetischen Intermezzo, das bereits mit Hausenteignungen, Korruption und den Säuberungen des NKWD einherging, zu Zeugen und Opfern der deutschen Besatzung und Vernichtungspolitik wurden.

Mnemotechniken, wie die hier durch die Erzählerfigur angewandten, stützen sich auf Strategien der Elaboration. Die gespeicherten Informationen werden derart vernetzt und bildlich organisiert, dass sie assoziativ abgerufen und miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Der Erzähler durchläuft die Geschichte wie ein Magazin mit abgespeicherten Gedächtnisinhalten – eine imaginäre Galerie, deren deponierte Bilder beim Durchschreiten aufgelesen und decodiert werden. In konzentrischen Kreisen erweitert sich dabei die Familiengeschichte zur Stadtgeschichte. Das Gedächtnis evoziert die letzten, bereits unter dem Vorzeichen des Todes stehenden Erinnerungsbilder der Drohobycz Juden. Unter den Personen sticht der Schriftsteller und Künstler Bruno Schulz hervor, der bereits 1936 in der lokalen *Glos Drohobycko-Boryslawski* seine Austrittserklärung aus der jüdischen Gemeinde veröffentlichte („On wiedział“; Grynberg 2000a, 27).<sup>9</sup> Der Erzähler erinnert sich gern an Schulz, dessen prophetisches Werk kaum jemand las, aber dem man gern zuhörte. In der Schule unterrichtete ihn Schulz in den Fächern Werken, Mathematik und Zeichnen, bevor er für den SS-Hauptscharführer Felix Landau malen und Raubgut katalogisieren musste, bis er einem Rivalen Landaus zum Opfer fiel. Im Erzählvorgang werden die Kommandanten und einheimischen Mitläufer sowie die ambivalenten Zeugen des Geschehens benannt; die komprimierte Aufzählung von Namen samt Tätigkeiten vor und während der Besatzung beschließen Beispiele ihrer Tatkraft, sprich: Höhepunkte ihrer Grausamkeit. So mündet die Geschichte der Toten und Lebenden von Drohobycz in die allgemeine Geschichte

---

fuhr nach Bełzec, Ebenso die Münzers, die Jolles, die Sussmans, die Altbachs. Słowackiego 17, das war ein einstöckiges Wohnhaus, wie die meisten Gebäude in Drohobycz“ (Grynberg 2000a, 9f.).

<sup>9</sup> „Er hat gewusst“ (Grynberg 2000b, 24).

des Antisemitismus und der Shoah in Mitteleuropa und schließlich in die Nachkriegsgeschichte der Schlupfwinkel und Prozesse.

Auf den letzten Seiten des Zeugnisses aus Drohobycz richtet sich der Blick auf die Justiz und die Rolle jüdischer Überlebender als Zeugen. Während der Prozesse der 1950er Jahre musste Grynbergs Gesprächspartner im Zeugenstand erleben, dass Aussagen von Opfern als nicht neutral und unglaubwürdig zurückgewiesen wurden: ihre Zeugenschaft galt aufgrund von Involviertheit und Affiziertheit als ambivalent.<sup>10</sup> Auch musste er beobachten, dass die Stimme eines einzigen Überlebenden, die für alle Toten sprach, die nicht mehr bezeugen konnten, eben nicht ausreichte. Diese Gerichtspraxis führte aus seiner Perspektive zu Urteilsfehlern und setzte falsche Signale im Hinblick auf eine angemessene juristische Aufarbeitung der Shoah (vgl. Grynberg 2000a, 60f.).<sup>11</sup> Anders als im Falle der Zeugenschaft vor Gericht geht es in Lustigs Zeugnis nicht um eine Identifizierung von Tätern, sondern um ethische Fragen: Ihn beschäftigt die Verurteilung von Schuldigen, und zwar ohne Unterschied zwischen den deutschen Machern und deren Kollaborateuren, auch den jüdischen, zwischen kriminellen und jüdischen Kapos. Und er thematisiert die Angemessenheit des Strafmaßes, den Umgang mit konträren Zeugenaussagen, die sich aus dem gesamten Spektrum der Aussagen von Tätern, Mitläufern, Mitwissern, Beobachtern, Helfern und Opfern zusammensetzten.

Unter den Tätern aus Drohobycz, die sich der Justiz der Nachkriegszeit entziehen konnten, benennt Lustig den Juden Weintraub und dessen Informanten, die den deutschen Besatzern halfen, von Juden Geld und Kostbarkeiten zu erpressen:

Nikt jednak się tak nie wzbogacił jak inżynier Weintraub, który sporządzał dla Hildenranda [SS-Obersturmführer und Kommandant der Zwangsarbeitslager Boryslaw und Drohobycz, Anm. T.P.] listy, kto jest niezbędny, a kto nie jest, był panem życia i śmierci. On miał swoich ekspertów, którzy wiedzieli, kto ma dolary i kosztowności, bo sam nie był z Drohobycza, jęgo do nas przywiało. (Grynberg 2000a, 42)<sup>12</sup>

Dem jüdischen Kollaborateur Weintraub wurde von den Besatzern die Selektionsmacht übertragen. Auch zur Niederschrift von Listen, die auf deutsche Urteile und Befehle zurückzuführen sind, wählten diese mit Vorliebe Sekretärin-

<sup>10</sup> Aufgrund der Unmöglichkeit von unbeteiligten *outsider-witnesses* und die Vernichtung der *witnesses from inside* ist der Holocaust ein „Ereignis ohne Zeugen“, vgl. Laub 1992, zit. nach Sigrid Weigel (Weigel 2000, 120f.).

<sup>11</sup> Dt. Grynberg 2000b, 63f.

<sup>12</sup> „Doch keiner bereicherte sich so wie Ingenieur Weintraub, der für Hildebrand die Listen zusammenstellte, wer unabkömmlich war und wer nicht, und damit Herr über Tod und Leben war. Da er selbst nicht aus Drohobycz stammte, hatte er seine Experten, die wussten, wer Geld und Kostbarkeiten hatte“ (Grynberg 2000b, 41f.).

nen oder Schreiber aus den jüdischen Reihen: „Sortował doktor Blancke, żydowscy funkcjonariusze zapisywali“ (Grynberg 2000a, 47).<sup>13</sup> Die derart verschleierte und kollektive Urheberchaft der Listen gehört zu den perfiden Machenschaften des nationalsozialistischen Vernichtungssystems; der zukünftige Beweisstatus wird durchkreuzt.

In der hebräischen Sprachtradition sind die Sprache vor Gott (Klage) und die Sprache vor Gericht (Anklage) unvereinbar.<sup>14</sup> Diese Prämisse gilt auch für das Zeugnis des Überlebenden Lustig, dem Grynberg seine Stimme lieh.<sup>15</sup> Auch wenn sich das literarische Zeugnis auf die Ambivalenz juristischer Maßnahmen nach der Shoah zuspitzt, werden am Ende weder die Täter von Drohobycz angeklagt noch ein Besitzanspruch auf das Familienerbe, das Haus in Drohobycz, erhoben. Die Erinnerung des Überlebenden wird vielmehr – ganz in der Tradition der Gedächtniskunst und der Memorbücher<sup>16</sup> – in einem singulären wie exemplarischen Verzeichnis der Toten festgehalten. Unter diesen Toten waren sicherlich auch Personen, deren Namen auf den Listen des ‚Lebensverwalters‘ von Drohobycz, d.h. auf Weintraubs Listen, standen.

Das Haus in der Słowackiego hat die Katastrophe überdauert. Es steht nun – anders als in den weiteren erzählten Zeugnissen des Bandes *Drohobycz, Drohobycz*, wo vergeblich am Ort des Geschehens nach den materiellen Spuren der Erinnerung gesucht wird – „odmalowana, z wszystkim gzymsami, jakby nigdy nie“ (Grynberg 2000a, 64).<sup>17</sup> Nichts vor Ort bezeugt die Vergangenheit. Die einstigen Besitzer und Mieter wurden ständig um- dann ausgesiedelt bzw. abtransportiert, sie sind verschwunden, getötet, in den Lagern unkenntlich gemacht; die erschreckend wenigen, die überlebten, haben sich über alle Kontinente zerstreut. Totalitären Systemen geht es, so Hannah Arendt, um das spurlose Verschwinden ihrer Opfer, als ob es sie nie gegeben hätte, um sie restlos aus dem Gedächtnis der Lebenden zu streichen (vgl. Arendt 1996, 900). In diesem Fall übernehmen Namens- und Inventarlisten eine identitätssichernde Funktion.

<sup>13</sup> „Doktor Blancke sortierte aus, jüdische Funktionäre notierten“ (Grynberg 2000a, 47).

<sup>14</sup> Zur Unterscheidung von Klage und Anklage als Differenz sprachlicher Sphären vgl. Weigel 2000, 127-131; diese Differenz wird hier in Anlehnung an Walter Benjamin und Gershom Scholem ausgearbeitet.

<sup>15</sup> Diese „Figur des im Namen der Toten Sprechenden“, die Position des Bevollmächtigten, ist typisch für Grynberg, der für sich auch das Recht beanspruchte, als Einziger im Namen der Opfer sprechen zu dürfen. Der Schriftsteller stellt in diesem Sinne ein vermittelndes Medium dar, dieses verteidigt der Toten gegenüber der Institutionalisierung der Vergangenheit, vgl. Molisak 2010, 183; 188f.

<sup>16</sup> Diesem Konstruktionsprinzip folgt auch Grynbergs *Memorbuch* (2000c), das die Geschichte von Adam Bromberg, des Begründers des modernen polnischen Verlagswesens, anhand von Personenporträts und Schicksalen während der Shoah, im kommunistischen Nachkriegspolen bis zum Antisemitismus von 1968 sowie im Exil erzählt.

<sup>17</sup> „[F]risch bemalt, mit allen Gesimsen, als wäre nichts geschehen“ (Grynberg 2000b, 66).

Die Leerstelle wird durch die Liste der Bewohner und Mitbewohner gefüllt, doch lässt sich das Verzeichnis offenbar nicht auf das Haus beschränken. Vielmehr findet dieses seine Fortsetzung in der Auflistung der Leidensgefährten, die in derselben Straße, demselben Viertel, derselben Stadt lebten. Dieses Verzeichnis dient dem Totengedenken. Durch die symbolische Geste der beständigen Wiederholung aller Namen und Daten, die das vom Vergessen Bedrohte zurückbringen soll, wird das von der Katastrophe unterbrochene Gedächtnis wieder an die Tradition angeschlossen.<sup>18</sup>

## 2. Arnošt Lustigs Tagebuchlist/e

Der Roman *Nemilovaná* beginnt mit einer Liste:

1. *srpna*. Jednou. Spona do vlasů a hřebínek.

6. *srpna*. Třikrát. Vycházková hůl. Dámský deštník. Plnicí pero a lahvička modrého inkoustu.

11. *srpna*. Šestkrát. Sklenice řídkého mléka pro nemluvnata. Tlumok a pánské galoše. Dámský příruční kufr z vulkánfibru. Osminka žitného chleba. Přídavkové lístky pro těžce pracující. (Lustig 2001, 7)<sup>19</sup>

Es ist eine seltsame Buchführung, die in dieser Art fortgeschrieben wird, bis deutlich ist, wofür die Auflistung von Datum, Zahl und Dingen steht. Diese stammt aus einem kleinen schwarzen Heft der Protagonistin, dem siebzehnjährigen Mädchen Perla Sch., das im Ghetto Theresienstadt lebt und sich nach der Deportation ihrer Eltern prostituiert, um zu überleben.<sup>20</sup> Bis zu ihrem eigenen Abtransport führt Perla darin Buch über Arbeit und Ertrag. Das Heft erhielt sie von ihrem Beschützer und Besucher Herr L., damit sie darin festhalten könne, „co si ženy zaznamenávají stejně pravidelně nebo nepravidelně jako příjmy“ (Lustig 2001, 23).<sup>21</sup> Perla führt Tagebuch über ihre Besucher (Ghettoinsassen,

<sup>18</sup> Yosef Hayim Yerushalmi zufolge liegt dieses Gedächtniskonzept der jüdischen Kultur insbesondere der Thora zugrunde, die als Ort der Transmission nach der Katastrophe fungiert (vgl. Lachmann 1991, 114).

<sup>19</sup> „1. August. Einmal. Eine Haarspange und ein Kamm. / 6. August. Dreimal. Ein Spazierstock. Ein Damenregenschirm. Ein Füllfederhalter und ein Glas mit blauer Tinte. / 11. August. Sechsmal. Ein Glas verwässerter Milch für Säuglinge. Ein Rucksack und ein Paar Herrengaloschen. Ein Damenhandkoffer aus Vulkanfiber. Ein Achtel Roggenbrot. Zulagenscheine für Schwerarbeiter“ (Lustig 1984, 5).

<sup>20</sup> Seit seinen frühen Erzählungsbänden *Noc a naděje* und *Démanty noci* von 1958 sind die Protagonisten bei Lustig hauptsächlich Jugendliche im Ghetto oder Lager. Zu Lustig vgl. Mikulášek / Glosiková / Schulz 1998.

<sup>21</sup> „[W]as sich Frauen ebenso regel- oder unregelmäßig wie etwa Einkünfte notierten“ (Lustig 1984, 20).



ein deutscher Offizier) und ist sich dabei bewusst, ein Verbot zu übertreten – über die Macht der Schrift verfügen die anderen.

Das Tagebuch bezeugt Listen als Kontroll- und Verwaltungspraktiken der Nationalsozialisten und der jüdischen Selbstverwaltung: Prominent sind die Namenslisten für Transporte, die von der Hamburger Kaserne abfahren und Perla von ihrer Mansarde aus, die ihr Herr L. eingerichtet hat, sehen kann; die Namen der Transportlisten selbst sind nicht aufgelistet. Zitiert werden auch Speisekarten, Listen von Urteilen und Bekanntmachungen, die in den „Mitteilungen der Jüdischen Selbstverwaltung Theresienstadt“ abgedruckt sind oder die Herr L., der eine hohe Position in der jüdischen Selbstverwaltung einnimmt, ihr mitbringt:

Pan L. mi přinesl zprávy z front a nechal mi tu seznam rozsudků, jak je soudní úředníci předložili židovské samosprávě ke schválení. Rosa Hirschová dostala deset dnů za to, že si vyzvedla oběd na nalezený potravinový lístek, a Felix Wolf čtrnáct dní za to, že si zfalšoval potravinový lístek a vyzvedl a snědl jeden oběd navíc. [...]. (ebd., 38)<sup>22</sup>

Oder auch „deutsche Listen“:

Panu L. se dostal do rukou německý seznam o dovezených koních, skotu, prasatech, součty koz, ovci a králíků, které mají v ovčinci na starost naše děvčata, a který sepsal velitel nacistické bezpečnostní policie, pan SS *standartenführer* Horst Böhm. (ebd., 63)<sup>23</sup>

Böhms „pedantische“ Liste, die in Perlas Tagebuch im vollständigen Wortlaut angeführt ist, ist mehr als eine Viehliste. Sie ist die verwaltungstechnische Kosten- und Nutzenrechnung einer Vergeltungsaktion gegen die Gemeinde Lidice, die auf Weisung des Führers erfolgte.<sup>24</sup> Detailliert werden dazu die Schritte angegeben, die zur Ausführung des Befehls, also der Liquidierung bis hin zur Niederbrennung des Dorfes unternommen wurden. Das von Böhm unterzeich-

<sup>22</sup> „Herr L. brachte mir Nachrichten über die Kämpfe an der Front und ließ mir eine Liste mit Urteilen hier, die von den Gerichtsbeamten der jüdischen Selbstverwaltung zur Genehmigung vorgelegt worden waren. Rosa Hirsch bekam zehn Tage, weil sie ein Mittagessen gegen Vorlage einer gefundenen Lebensmittelkarte einlösen wollte, und Felix Wolf bekam vierzehn Tage, weil er eine Lebensmittelkarte gefälscht und ein Mittagessen mehr eingelöst und gegessen hatte. [...]“ (ebd., 35).

<sup>23</sup> „Herr L. ist eine deutsche Liste in die Finger gekommen über eingelieferte Pferde, Rinder, Schweine, Verzeichnisse von Ziegen, Schafen und Kaninchen, die im Schafstall von unseren Mädchen gehütet werden. Die Liste wurde vom Befehlshaber der nazistischen Sicherheitspolizei, Herrn SS-*Standartenführer* Horst Böhm verfaßt“ (ebd., 55).

<sup>24</sup> Die Vergeltungsmaßnahme gegen die tschechische Zivilbevölkerung war die Reaktion auf das Attentat auf Reinhard Heydrich, Leiter des Reichssicherheitshauptamts und stellvertretender Reichsprotektor von Böhmen und Mähren, am 27. Mai 1942 auf dem Weg zu seinem Prager Büro, dem dieser auch erlag.

nete Schriftstück setzt sich aus mehreren Listen zusammen, etwa die unter Punkt 4 erfolgte Inventur von „dobytek, obilí, zemědělské stroje, jízdní kola, šicí stroje a další hodnotné spotřební předměty“ (ebd., 64),<sup>25</sup> welche nachfolgend akribisch mit genauer Stückzahl aufgelistet sind. Vermerkt ist, dass die Liste von der örtlichen Protektoratspolizei unter dem Befehl eines Volksdeutschen erstellt wurde. Im gleichen Duktus der Registratur werden in den folgenden Punkten die Männer, die erschossen und verscharrt, Frauen und Kinder, die abtransportiert wurden, die Liter Benzin, die zur Niederbrennung der Häuser erforderlich waren, aufgelistet.

Die Listen der Nummern und Namen von Menschen, die Beamte der Zentral-evidenz vor den Transporten ausriefen, werden in Perlas Tagebuch nicht zitiert. Benannt wird das Gefühl der Erleichterung, wenn unter den verlesenen Namen nicht der eigene ausgerufen wird, auch wenn es dann Nachbarn, Freunde, die Eltern oder die Geschwister traf. Lustigs psychologische Darstellung seiner Protagonistin in dieser Grenzsituation verweist an dieser Stelle auf die Ambivalenz des Überlebenswillens. Dass Perla als letzte ihrer Familie, Freunde und Bekannten das Ghetto verlässt, verdankt sie ihrem Gönner, Herrn L., der Zutritt zur „Centrální evidence“ (Zentralevidenz) hat – also zur wichtigsten Verwaltungsstelle von Theresienstadt, die alle Häftlinge registrierte und evidierte sowie Statistiken erstellte<sup>26</sup> – und der ihre Registerkarte stets austauscht, wenn Transporte zusammengestellt wurden. Während er bei der Deportation seiner eigenen Frau und Kinder in den Osten nichts unternehmen konnte, bringt er sich für Perla in Gefahr – mit dem Wissen, dass „ví dobře, že to dělá každý, kdo má klíč od evidence a dvě ruce a stejně dobré nervy jako žaludek“ (Lustig 2001, 34).<sup>27</sup> Eine Karte aus der Kartei herauszunehmen und zurückzuhalten, bis der Transport abfährt, bedeutet allerdings, dafür blind „Ersatzkarten“ zu ziehen. Das gerettete Leben Perlas kostet somit das Leben eines Anderen: „Je to jako půjčka, kterou nikdo nebudeme moci splatit“ (ebd.).<sup>28</sup> Doch ist die gewonnene Lebenszeit wiederum Zeit, in der Perla das Leben im Ghetto bezeugen kann.

Lustigs Tagebuchnovelle führt in mehrfacher Hinsicht einerseits die Verwandtschaft von Evidenz und Liste (vgl. Cuntz / Nitsche / Otto / Spaniol 2006) und andererseits die Engführung von Liste und Evidenz vor Augen. Listen sind eine Verwaltungslist der Nationalsozialisten, die eine zu errichtende Ordnung

<sup>25</sup> „Vieh, Getreide, landwirtschaftlicher Maschinen, Fahrräder, Nähmaschinen und weitere[r] wertvoller Gebrauchsgegenstände“ (ebd., 56).

<sup>26</sup> Das Wort Evidenz bezeichnet im österreichischen Amtsvokabular bis heute die Übersicht, Akten bzw. eine Registratur. Der Begriff wird auch, analog zur Finanzbuchhaltung, in der Logistik und Lagerbuchhaltung verwendet und dient als Nachweis aller Lagerbewegungen mit Erfassung des Anfangs- und Endbestands.

<sup>27</sup> „[Jeder, der einen Schlüssel zur Evidenz und zwei Hände hat und dessen Nerven so gut wie sein Magen sind, das gleiche macht“ (Lustig 1984, 32).

<sup>28</sup> „Es ist wie eine Anleihe, die keiner von uns zurückzahlen kann“ (Lustig 1984, 32).

als sinnhafte Notwendigkeit vortäuscht. Listen fungieren dabei als Kontrollinstrument, die Verwaltungsbeamte zur Machtausübung autorisieren. Auch wenn sie von einer Person niedergeschrieben sind, gelten sie in der Geschichte der Akten als Schreibwerk ohne Urheber und Adressaten. Listen entbehren überflüssiger Informationen, sie sind auf statistisch auswertbare Daten beschränkt, auf die sich Regierungswissen stützt. Darin sind Listen performativ; im Schreibakt des Protokollierens werden geschriebene Fakten produziert.<sup>29</sup>

Wenn sich Perla die Liste als Technik der Macht aneignet, so ist dieser Akt mehr noch als die Entscheidung zur Prostitution eine Überlebensstrategie. Im Schreiben manifestiert sich ihr Festhalten am Leben, gleichzeitig ist das Schreiben ein riskantes Spiel, ein Wettlauf mit der Zeit. Die Schreibregeln (sprich: Spielregeln) werden dabei an die Ghettoregeln angepasst. Das verdeutlicht das in Theresienstadt von Harýček Geduld erdachte Monopoly-Spiel, das er mit seinen jugendlichen Insassen teilte und dessen Spielregeln von ihm kontinuierlich an gegenwärtige politische Konstellationen angepasst wurden:

Vrat'te bance peníze, cenné papíry, šperky, hodinky, snubní prsteny, vyberte si potvrzení a čekejte na povolání do transportu. (Lustig 2001, 24)<sup>30</sup>

Oder:

Vyměň si svou transportní kartičku za číslo, které nebude čtyřicet osm hodin v transportu. Zaplať předsedovi Rady starších plnou sumu ve zlatých mincích, s příplatky pro jeho právního poradce, pro vedoucího Registračního oddělení a pro šéfa Zdravotní služby. (ebd., 26)<sup>31</sup>

Die Monopoly-Felder spiegelten zunächst die „jüdischen Regeln“, wonach die eine Seite die Befehle gab und die andere bis zur völligen Selbstvernichtung alle Befehle gehorsam ausführte. Später, als vom Sieg über alle Feinde Deutschlands ausgegangen werden konnte, kämpften in Gedulds Monopoly die Deutschen untereinander nach den gleichen Regeln der Vernichtung: „Dejte si přeměřit lebku, pohlavní orgán a tloušťku vlasů a postavte se na políčko ‚Zelené oči‘“ (ebd., 72).<sup>32</sup> Das Theresienstadt-Monopoly listet Anweisungen, die von Verfügungslisten der Machthaber und Ghetto-Verwalter kopiert wurden. Die Absurdität der

<sup>29</sup> Vgl. Schneider 2006, 57f.; Schneider referiert auf Vismann 2000, 28.

<sup>30</sup> „Geben Sie Geld, Wertpapiere, Schmuck, Uhren und Verlobungsringe an die Bank zurück, lassen Sie sich eine Bestätigung aushändigen und warten Sie den Transportbefehl ab“ (Lustig 1984, 22).

<sup>31</sup> „Tausche deine Transportkarte gegen die Nummer, die achtundvierzig Stunden lang in keinem Transport auftauchte. Zahle dem Vorsitzenden des Ältestenrates die volle Summe in Goldmünzen, mit Zuschüssen für seinen Rechtsberater, den Leiter der Registratur und den Chef des Gesundheitsdienstes“ (ebd., 23).

<sup>32</sup> „Lassen Sie sich den Schädel, das Geschlechtsorgan und die Haardicke vermessen und stellen Sie sich auf das Feld ‚grüne Augen‘“ (ebd., 64).

Realität wird dabei nur insofern übersteigert, als darin konsequent auch jene nicht aufgelisteten Regeln verbalisiert werden, die aus den banal klingenden Anordnungen resultieren – Geheimnisse, die keine mehr waren und doch nicht einfach ausgesprochen werden konnten. Analog kopiert Perla die Liste als Instrument zur Verwaltung ihres Lebens und funktioniert diese zum Werkzeug der Selbstkontrolle um. Indem sie das tut, überlistet sie mit ihrem Schreibakt auch die deutsche Verwaltungsmacht.

Lustig hat die Gewalt der Liste, mit der sich seine Protagonistin Perla offenbar arrangiert hat, noch aus einer anderen Perspektive thematisiert. Auch an den Anfang seines Buches *Krásné zelené oči* (dt. *Deine grünen Augen*) stellte er eine Liste:

Fünfzehn: Hermann Hammer, Fritz Blücher, Reinhold Wuppertal, Siegfried Fuchs, Bert Lippert, Hugo Redinger, Liebel Ulrich, Alvis Graff, Siegmund Schwerstei, Herbert Gmund, Hans Frische, Arbold Frey, Phillip Petsch, Mathias Krebs, Ernst Lindow. (Lustig 2007, 9)

Es sind fünfzehn Namen von Angehörigen der Waffen-SS. Die Liste ist eine Ausnahme, in der Regel umfasst eine Liste zwölf Namen. Es sind Männer, die das Wehrmachtsbordell Nr. 232 Ost auf dem Gelände eines ehemaligen Lebensborn aufsuchen. Zwölf Namen, in Ausnahmefällen fünfzehn, machen die Tagesgeschichte der fünfzehnjährigen Hanka Kaudersová aus, einer in Auschwitz-Birkenau internierten Jüdin aus Prag, die vorgibt, Arierin zu sein, und sich, um den täglichen Selektionen zu entkommen, ‚freiwillig‘ für die Arbeit im Feldbordell meldet. Diese Arbeit verrichtet sie einundzwanzig Tage lang. Aufgrund der vorrückenden Ostfront kommt es zur Evakuierung Nr. 232 Ost; dabei gelingt ihr die Flucht. Jeder Arbeitstag der als Feldhure gezeichneten Hanka ist mit einer Namensliste von Tätern verbunden. Lustig lässt Hanka im Gegensatz zu Perla überleben, zeigt jedoch, wie die ungeschriebenen Täterlisten im Traumagedächtnis der Überlebenden weiterwirken. Die Gedächtnislisten, hier notiert im Bericht der Erzählerfigur, ebenfalls ein Überlebender und späterer Ehemann Hankas, verstärken ihre Schuldgefühle und Scham und führen immer wieder zur Selbstanklage, dass der Preis, den sie mit ihrem Körper für das Überleben bezahlt hat, doch zu hoch war.

### 3. Danilo Kišs mnemo-poetischer Romankatalog

Die Elemente einer enumerativen Poetik nach Auschwitz, wie sie bei Grynberg und Lustig hervortraten, werden in Kišs Roman *Peščanik* (dt. *Die Sanduhr*), dem dritten Teil seiner Familiensilogie,<sup>33</sup> miteinander verschränkt und poetisch

<sup>33</sup> Zu diesem Zyklus, der sich Kišs persönlichen Familiengeschichte vor dem Hintergrund der Shoah widmet, gehören außerdem die Bände *Rani jadi* (1969; dt. *Frühe Leiden*) und *Bašta*,

überhöht: durch das ästhetische Erschaudern vor der Evidenz des Nicht-Evidenten. Es ist der Versuch, mittels der Gedächtniskunst das Ausgelöschte eines kulturellen Palimpsests zu finden, zu rekonstruieren, zu beweisen, um das Unaussprechliche schließlich über die Lethe zu bringen.

Wird *Peščanik* wie ein hebräisches Buch aufgeschlagen, beginnt der Roman mit dem „Pismo ili Sadržaj“ (Kiš 1995b, 289ff.).<sup>34</sup> Es handelt sich um einen authentischen, vier Seiten umfassenden und im ungarischen Kerkabarabaš geschriebenen Brief aus dem Familienarchiv des Autors, unterzeichnet von dessen Vater Eduard, adressiert an Olga, die Schwester des Vaters (vgl. Kiš 2001).<sup>35</sup> Der vom 5. April 1942 datierte Brief scheint triviale Familienstreitigkeiten zu diskutieren. Doch diese stehen im Zusammenhang mit der Flucht von Eduards Familie aus der Vojvodina zu seinen Verwandten ins ländliche Südungarn. Der Verfasser des Briefes ist Überlebender eines Massakers, das im Januar 1942 drei Tage lang vom Kampfbataillon der Königlichen Ungarischen Gendarmerie an Juden und Serben in Novi Sad verübt wurde. Der Brief dokumentiert, wie Eduard die erhoffte Hilfe verweigert wird und sich zur tagtäglichen antisemitischen Bedrohung die Schikanen der jüdischen Verwandtschaft addieren. Das Schriftstück selbst verfügt über eine komplexe, autoreferentielle Struktur. Seinen Inhalt betrachtet der Verfasser als Material „za neki građanski roman strave i užasa“ (Kiš 1995b, 286).<sup>36</sup> Er prophezeit die Katastrophe, die wenig später mit der Deportation nach Auschwitz auch alle treffen wird.

---

<sup>34</sup> *pepeo* (1965; dt. *Garten, Asche*).

„Brief oder Inhaltsverzeichnis“ (Kiš 1991, 273ff.).

<sup>35</sup> Der in ungarischer Sprache verfasste Brief von Eduard Kiss/Kiš an seine Schwester Olga wird in *Peščanik* mit geringfügigen Modifizierungen und in serbokroatischer Übersetzung abgedruckt.

<sup>36</sup> „[F]ür einen bürgerlichen Grusel- und Schauerroman“ (Kiš 1991, 273).

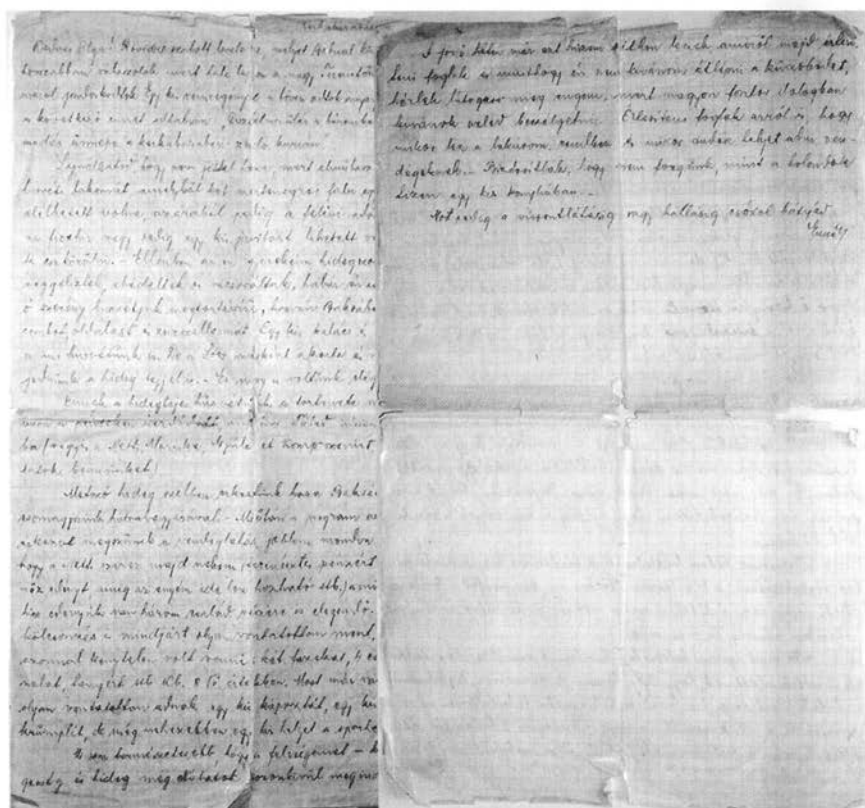


Abb. »Pismo«, Eduard Kišs Brief an seine Schwester Olga vom 05. April 1942 (CD: Arhiva/Porodična dokumenta/Eduard Kiš/Pisma, S. 1 u. 10).

In *Peščanik* wird dem authentischen Briefdokument folgendes Zitat aus dem Talmud als Postskriptum nachgestellt: „P.S. Bolje je ako se nalazimo među progonjenima nego među progoniteljima. (T., Bavá Kamá)“ (Kiš 1995b, 296).<sup>37</sup> Dieses dem Verfasser zuzuordnende Postskriptum (sowohl Brief und P.S. erscheinen kursiv) markiert zunächst die Autorenposition. Durch diesen Kommentar zum Text wird der Verfasser des Briefes in die Tradition der Talmudisten gestellt. Die Handschrift des Briefes (*pismo*), einer der letzten materiellen Existenzbeweise seines Verfassers, wird an anderer Stelle der Familientrilogie

<sup>37</sup> „P.S. Es ist besser, man gehört zu den Verfolgten als zu den Verfolgern. (T., Bavá Kamá)“ (Kiš 1991, 283).

mit den kalligraphischen Zeichen der Thora verglichen (vgl. Kiš 1995a, 87).<sup>38</sup> Analog zu den haggadischen Umformungen der biblischen Geschichte, in der jedes Ereignis neu erzählt und neu gedeutet werden darf, erfolgt in Kišs Roman die Exegese in vier „Registern“: „Slike s putovanja“ (Reisebilder), „Beleške jednog ludaka“ (Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen), „Ispitivanje svedoka“ (Zeugenvernehmung) und „Istražni postupak“ (Ermittlungsverfahren), denen insgesamt 67 nummerierte Fragmente zugeordnet sind. Kišs dreistufiges Erzählverfahren folgt der spezifisch jüdischen hermeneutischen Tradition der Überlieferung eines kanonischen Textes (Tanach) durch Kommentar und Exegese (Midrasch), auf der die Tradierung von Geschichte im kollektiven Gedächtnis gründet. Das Verhältnis zwischen Geschichte und Gedächtnis lässt sich am besten durch die Modelle des „Magazins“ (*Skladište*) und des „Palimpsests“ umschreiben, die für Kišs Verfahren einer literarischen Archäologie und Geologie maßgeblich waren.

Das Briefdokument, das den Einsturz des Familienwohnsitzes in Novi Sad und durch Auflistungen der Orte, Speisen, Möbel, Schulden usw. den Alltag der Familie dokumentiert, beinhaltet bereits Elemente und Schichten einer Topographie des Untergangs. Das wie eine „Sandburg“ zusammengestürzte Haus, nimmt – analog zum Schlüsselerlebnis des Simonides von Keos (557-467 v. Chr.) – das Schicksal des Familienvaters, eines pensionierten Eisenbahninspektors, in den Krematorien von Auschwitz vorweg. Der faktische Brief fungiert samt der darin enthaltenen oder angedeuteten Listen (Wohnungsinventare, Speise- und Einkaufszettel, polizeiliche Vorladungen, Schuldscheine usw.) und Reflexionen des Briefschreibers über das Zeitgeschehen (Erschießungen während des Massakers, Vorahnungen und Warnungen) als Prisma der literarischen Wahrnehmung und Imagination. Durch dieses Prisma erfolgt die akribische Ausgrabung und Rekonstruktion des zu Schutt und Asche, also unkenntlich Gewordenen.

Die Archäologie der Vergangenheit geht einher mit der kriminalistischen Beweisführung. Dabei nimmt der literarische Diskurs Modi der (Augen-)Zeugenschaft und der Zeugenaussage an. Erfahrungen werden bezeugt, Fakten erzeugt.<sup>39</sup> Das aufgefächerte Beweismaterial des Ermittlers und die Gedächtnislisten des Romanprotagonisten, Listen der ausgesonderten Dinge und verschwundenen Personen samt Kontextualisierung, die mittels der rhetorischen Figuren der *enumeratio* und *accumulatio* überzeugend Vollständigkeit evozieren und Sachverhalte bis in die kleinsten Verzweigungen und Details ausbuchstabieren oder aber ferne Einzelheiten zusammenführen, machen den Text zum medialen Speicher zwischen Erinnern und Vergessen. Die Liste ermöglicht die größte

<sup>38</sup> Dt. *Frühe Leiden* (Kiš 1992, 114).

<sup>39</sup> Zu Kišs literarischen Ermittlungsverfahren vgl. Bošković 2004.

Konzentration, die Verdichtung von Erfahrung auf geringstem Raum; ihr kommt die mnemonische Funktion eines Epitaphs zu:<sup>40</sup>

[...] gospodina Miksata Kona, veletrgovca, koji je bio streljan zajedno sa svojom porodicom (žena i troje dece); gospodina Žarka Uzelca, pekara, kome su odsekli brkove i uši ali je ostao živ; gospodina Paje Švarca, svanog Herz Švarc, kome su rasbili glavu sekirom, a zatim ga bacili u Dunav, pod led; gospođe Kenigove, učiteljice, koju su silovali mađarski vojnici, a zatim je ubili bajonetima [...]. (Kiš 1995b, 89f.)<sup>41</sup>

Neben den seitenlangen Registern verschollener, ertränkter und deportierter Personen, den Aufzählungen von Orten, Dingen und Ereignissen, den angeführten Speisekarten und To-do-Listen, den Zitaten aus dem Talmud, der Belletristik und der Presse, die von zahlreichen Ekphrasen gerahmt werden,<sup>42</sup> geben Wohninventare das eindrucklichste Bild von der allgemeinen Auflösung. Das Magazin der Geschichte umfasst auch den Abladeplatz jenseits der Archive: den Müllhaufen (*Đubrište*). Ausortierte und fehlende Dinge werden hier aufgelistet und verwahrt, und zwar ohne sinnkonstituierende Ursachen, Zusammenhänge oder Folgen zu benennen:

Dve nahtkasne s mermernom pločom (prodato), francuski bračni krevet (prodato), kredenac sa ogledalom (prodato), kuhinjski kredenac (prodato), četeri drvene stolice (prodato), šporet na drva (bačen na đubre), gvozdена peć na drva (prodato skupljačima starog gvožđa), šivaća mašina marke Singer (data na čuvanje gospođi Fišer), ramovi za porodične fotografije (bačeni na vatru). (ebd., 106)<sup>43</sup>

In der klassischen Rhetorik, wie im Homerischen Schiffskatalog, führt die Faszination des Hinzufügens dazu, den Erzählrhythmus durch obsessives Verzeich-

<sup>40</sup> Ilma Rakuša fasste es so: „Der Epitaph-Gedanke ist zentral. Festhalten, benennen, dem Vergessen entreißen“ (Rakusa 1998, 121).

<sup>41</sup> „Herrn Miksa Kohn, Großhändler, der zusammen mit seiner Familie (seiner Frau und seinen drei Kindern) erschossen worden war; Herrn Žarko Uzelec, Bäcker, dem man den Schnurrbart und die Ohren abgeschnitten hatte, der jedoch am Leben geblieben war; Herrn Paja Schwarz, Herz Schwarz genannt, dem sie mit einer Axt den Kopf gespalten und den sie anschließend unter das Eis der Donau geworfen hatten; Frau König, Lehrerin, die von ungarischen Soldaten zuerst vergewaltigt, dann mit dem Bajonett getötet worden war; Herrn Djordje Stanković, Typograph, der vor einem Jahr auf mysteriöse Art verschwand [...]“ (Kiš 1991, 87).

<sup>42</sup> Kišs enumeratives Erzählen ähnelt darin dem Verfahren von Piotr Rawicz, dessen Buch *Le sang du ciel* (1961, dt. *Blut des Himmels*) eine epische Ansammlung von Notizen, Traumsequenzen, Gedichten, Dialogen, Bibelzitaten und Selbstbefragungen ist.

<sup>43</sup> „Zwei Nachtkästchen mit Marmorplatte (verkauft), ein französisches Ehebett (verkauft), eine Kredenz mit Spiegel (verkauft), ein Küchenbüfett (verkauft), vier Holzstühle (verkauft), ein Holzherd (auf den Müll geworfen), ein gußeiserner Holzofen (einem Alteisenhändler verkauft), eine Nähmaschine Marke Singer (Frau Fischer zur Aufbewahrung übergeben), Rahmen von Familienfotos (ins Feuer geworfen)“ (Kiš 1991, 103f.).



nen, Wiederholen, Aufzählen bis ins Rauschhafte zu steigern. Im Zeichen der Katastrophe visualisieren rhetorische Häufungen auch das ‚Rauschen der Zeit‘. Informationstheoretisch gesprochen meint ‚Rauschen‘ den Einbruch von ‚Unordnung‘ in den Informationsfluss, die Desintegration der Informationsstruktur, die bis zur Löschung von Information führen kann. Der systemtheoretische Ansatz schreibt einzig der Kunst die Fähigkeit zu, ‚Rauschen‘ in Information umzuwandeln: Alles Heterogene, was in eine Beziehung mit dem Text des Autors tritt, kann einen neuen künstlerischen Effekt evozieren (vgl. Lotman 1993, 118f.).

In der Hoffnung, aus den Spuren des unkenntlich Gewordenen mittels der Gedächtniskunst dennoch das Ganze zu rekonstruieren und für die Erinnerung zu retten, mit anderen Worten: *enumeratio* und *accumulatio in memoria* zu transformieren, greift die vermittelnde Instanz, die Erzählerfigur (Sohn des Briefautors) zu folgenden Ordnungsstrategien: die Dinge benennen (Aufzählung), das Sammelsurium anordnen (Liste), den Befund in Raum und Zeit strukturieren (Katalog).<sup>44</sup> Die Inventur nach der Katastrophe, die den nachträglichen Versuch unternimmt, das Ausgelöschte – vorweggenommen durch das in Novi Sad im Schnee zertrümmerte und zertretene Gehirn des Arztes Freud (vgl. Kiš 1995b, 68)<sup>45</sup> – wieder in die Welt der Lebenden einzuschreiben, erfordert neue Erzählverfahren. Mit Aufzählen statt Erzählen<sup>46</sup> beginnt der Umbruch der historischen Erinnerung. Als Kommentar zur Ursprungsschrift, die nur als Zitat gegenwärtig bleiben kann, ist das tradierte Zeichen Erinnerung an das Gedächtnis selbst, das sich nun durch die Literatur manifestiert. Diese Neuordnung von Geschichte in den Schichten des literarischen Palimpsests gilt schließlich der Verlebendigung der Erinnerung. Die Art und Weise, wie Kiš dabei über das Zusammenspiel von Gedächtnis und Vergessen nachdenkt, das mit der geologischen (Ab-)Schichtung vergleichbar wäre, kann – in Anlehnung an Harald Weinrich – als Memopoetik, als eine „Poetik der Erinnerung aus der Tiefe des Vergessens“, beschrieben werden (Weinrich 1997, 192).<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Kišs enumerative Praktiken lassen sich nicht auf *enumeratio* und *accumulatio* beschränken und können auch von streng rhetorischen Figuren abweichen. Sie sind funktional mit Sabine Meinberger als Aufzählungen zu verstehen, die über die herkömmlichen Ordnungen der ‚Liste‘ und des ‚Katalogs‘ hinausgehen und sich sowohl integrierend als auch desintegrierend verhalten (vgl. Meinberger 2003, S. 5f., 8). Während die visuellen Charakteristiken von Liste und Katalog in *Peščanik* keine Rolle spielen, wird – nicht zuletzt durch Wiederholungen – die Aufmerksamkeit auf die performativen Erkenntnis- und Gedächtnisoperationen dieser Formen gelenkt.

<sup>45</sup> Dt. *Sanduhr* (Kiš 1991, 65).

<sup>46</sup> Das literarische Inventar, so Rakuša, fungiert als „Stilmittel resümierender Bestandsaufnahme und des Mementos“ (Rakusa, 1998, 134). Offenbar kehrte Kiš, der implizit die Historiographie der Literatur betonte, für sich das Verhältnis von Enumeration und Narration um.

<sup>47</sup> Wie Proust liebte Kiš geologische Metaphern.

Das letzte Romanfragment, das den Aufzeichnungen des Wahnsinnigen E.S. zugeordnet ist, beschließt mit *Non omnis moriar* ein Spruch des Horaz.<sup>48</sup> Dieser verweist auf den Tempel der Leichengöttin Libitina, wo Bestattungen erfolgten und Totenlisten geführt wurden. Die literarischen Verzeichnisse der (und des) Verschwundenen stellen die Verbindung zwischen den auf vollständige Evidenz zielenden prospektiven Erkundungen und der *ars memoria* her. Um Erinnerungsrituale, um Totengedenken zu ermöglichen, müssen die mit Homers Schiffskatalog oder der biblischen Arche vergleichbaren Listen über den Strom des Vergessens navigiert und in den Schichten des Gedächtnisses verankert werden. Kiš hat Listen auch als „geschriebene Denkmäler“ bezeichnet (Kiš 1995c, 150).<sup>49</sup> In der Poetik nach Auschwitz fungieren Listen, sprich: Totenlisten – und in dieser Funktion stehen sie den Datenbanken der Shoah-Opfer nahe, die gewissermaßen steinerne Grabstätten ersetzen – als eine im Medium der Schrift verkörperte Klagemauer.

### L i t e r a t u r

- Arendt H. 1996 [1951]. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München.
- Belknap R. E. 2004. *The List: the Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven, Conn.
- Borges J. L. 1966. „Die analytische Sprache John Wilkins“, ders., *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*, München, 209-214.
- Bošković D. 2004. *Islednik, svedok, priča. Istražni postupci u „Peščaniku“ i „Grobnici za Borisa Davidoviča“ Danila Kiša [Ermittler, Zeuge, Erzählung. Ermittlungsverfahren“ und „Grabmal für Boris Davidovič]*, Beograd.
- Cuntz M. / Nitsche B. / Otto I. / Spaniol M. 2006. „Listen der Evidenz. Einleitende Überlegungen“, dies., *Listen der Evidenz*, Köln, 9-33.
- Eco U. 2009. *Die unendliche Liste*, München.
- Foucault M. 1974. *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M.

<sup>48</sup> Vollständig lautet der Vers „Non omnis moriar multaque pars mei vitabit libitinam“ (Carmina 3,30; Ich werde nicht ganz sterben, ein großer Teil von mir wird dem Tod entgehen), zit. nach Kudla, Hubertus (Hg.), *Lexikon der lateinischen Zitate*. München 2001, S. 416.

<sup>49</sup> Dt. *Anatomiestunde* (Kiš 1998, 144). Der Name ist ein mnemonisches Instrument, er materialisiert sich in der Grabesinschrift. Das hebräische Wort ‚zakar‘, das in der mesoretischen Bibel neben ‚shem‘ steht, verweist auf die enge Verbindung zwischen Name und Erinnerung; im Namen treffen sich Erinnerung und das Erinnernte, das Gedächtnis und sein Objekt, vgl. Glanc 1999, 18ff.

- Glanc T. 1999. „Eine Spur zu den Namen der Toten“, Kosta P. / Meyer H. / Drubek-Meyer N. (Hg.), *Juden und Judentum in Literatur und Film des slawischen Sprachraums. Die geniale Epoche*, Wiesbaden, 13-28.
- Grynberg H. 2000a. „Drohobycz, Drohobycz“, ders., *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa, S. 7-64.
- Grynberg H. 2000b. „Drohobycz, Drohobycz“, ders., *Drohobycz, Drohobycz. Galizische Erinnerungen. Zwölf Lebensbilder*, aus dem Poln. von Martin Pollak, Wien, 5-66.
- Grynberg H. 2000c. *Memorbuch*, Warszawa.
- Grynberg H. 1984. *Prawda nieartytyczna (eseje)*, Berlin.
- Grynberg H. 1979. „The Holocaust in Polish Literature“, *Notre Dame English Journal*. 11.2 (Apr. 1979), 115-139. 2000. *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa.
- Haverkamp A. / Lachmann R. (Hg.) 1991. *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M.
- Kiš D. 2001. „Pismo“, *Ostavština [Nachlass]*, hg. von Mirjana Miočinović, CD-Rom, Beograd.
- Kiš D. 1998. *Anatomiestunde*, aus dem Serbokroat. von Katharina Wolf-Grießhaber, München.
- Kiš D. 1995a. *Rani jadi, Sabrana dela Danilo Kiša*, 14 Bde., Bd. 3, Beograd.
- Kiš D. 1995b. *Peščanik, Sabrana dela Danilo Kiša*, 14 Bde., Bd. 5, Beograd.
- Kiš D. 1995c. *Čas anatomije, Sabrana dela Danilo Kiša*, 14 Bde., Bd. 8, Beograd.
- Kiš D. 1992. *Frühe Leiden*, aus dem Serbokroat. von Ivan Ivanji, Frankfurt a.M.
- Kiš D. 1991. *Sanduhr*, aus dem Serbokroat. von Ilma Rakusa, München, Wien.
- Lachmann R. 2011. Zwischen Fakt und Artefakt, Butzer G. / Zapf H. (Hg.), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd V. Tübingen, Basel 2011, 93-116.
- Lachmann R. 2008. „Zur Poetik der Kataloge bei Danilo Kiš“, Grübel R. / Schmid W. (Hg.), *Wortkunst – Erzählkunst – Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve*, München, 296-309.
- Lachmann R. 2004. „Faktographie und Thanatographie in Psalm 44 und Peščanik von Danilo Kiš“, Hansen-Kokoruš R. / Richter A. (Hg.), *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a.M., 277-291.
- Lachmann R. 1991. „Die Unlösbarkeit der Zeichen. Das semiotische Unglück des Mnemonisten“, Lachmann R/ Haverkamp A. (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M., 111-141.
- Laub D. 1992. „An Event without a Witness. Truth, Testimony, and Survival“, dies. / Felman S., *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature. Psychoanalysis, and History*, New York, 75-92.

- Lotman J. M. 1993. *Die Struktur literarischer Texte*, aus dem Russ. von Rolf-Dietrich Keil, München.
- Lustig A. 2007. *Deine grünen Augen*, aus dem Engl. von Silvia Morawetz und Werner Schmitz, Berlin.
- Lustig A. 2001. *Nemilovaná: Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*, Praha.
- Lustig A. 2000. *Krásné zelené oči*, Praha.
- Lustig A. 1984. *Die Ungeliebte: aus dem Tagebuch einer Siebzehnjährigen*, aus dem Tschech. von Andreas Roschal, München.
- Mainberger S. 2003. *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin / New York .
- Marszałek M. / Molisak A. (Hg.) 2010. *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, Berlin.
- Michlic-Corena J. 1992. „Henryk Grynberg – The experience and necessity of being a Jew“, *East European Jewish Affairs* 22.1, 81-95.
- Mikulášek A. / Glosíková V. / Schulz A. B. 1998. *Literatura s hvězdou Davidovou. Slovníková příručka k dějinám česko-židovských a česko-židovsko-německých literárních vztahů 19. a 20. Století*, Praha, 234-239.
- Molisak A. 2010. „Schreiben im Auftrag der Toten. Mediumistische Erzählstrategien in der polnischen Literatur“, dies. / Marszałek (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, Berlin, 181-196.
- Petzer T. 2011. „Freud's brain in the snow. Catastrophe and Creativity in the poetics of Danilo Kiš“, Hofmann G. / MagShamhráin R. / Pajević M. / Shields M. (Hg.), *German and European Poetics after the Holocaust. Crisis and Creativity*, Rochester; New York, 253-266.
- Petzer T. 2008. *Geschichte als Palimpsest. Erinnerungsstrukturen in der Poetik von Danilo Kiš* (= Pegisha - Begegnung: Jüdische Studien; 6), Frankfurt a.M.; zugl. Diss. Halle 2006.
- Rakusa I. 1998. „Erzählen als Aufzählen. Danilo Kišs literarische Inventare“, *Rowohlt Literaturmagazin* 41, 121-134.
- Schneider I. 2006. „Die Liste siegt“, Cuntz M. / Nitsche B. / Otto I. / Spaniol M., *Listen der Evidenz*, Köln, 53-64.
- Tippner A. 2004. „Existenzbeweise. Erinnerung und Trauma nach dem Holocaust bei Henryk Grünberg, Wilhelm Richter und Hanna Krall“, *Osteuropa* 1/2004, 57-74.
- Vismann C. 2000. *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt a.M.
- Weigel S. 2000. „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz vom „identity politics“, juristischem und historiographischen Diskurs“, *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forums 1999*, Berlin, 111-135.
- Weinrich H. 1997. *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München.

Sylvia Sasse

## ZEUGNISTHEATER: THEATERZEUGEN UND/ODER ZEITZEUGEN IN KÜNSTLERISCHEN REENACTMENTS

2010 hatte das von Milo Rau und dem IIPM (International Institute of Political Murder) konzipierte Reenactment *Die letzten Tage der Ceaușescus* am Odeon Theater in Bukarest Premiere. Das Stück stellte mit sechzehn rumänischen Schauspielern das Militärtribunal gegen das Ehepaar Ceaușescu anhand von Videodokumenten und Zeugenberichten nach. Das Tribunal war zehn Jahre zuvor, am 25. Dezember 1989 in einer Militärkaserne in Târgoviște, wo Soldaten der rumänischen Armee das flüchtende Ehepaar zuvor festgenommen hatten, durchgeführt worden. Die Ceaușescus wurden zum Tode verurteilt und anschließend erschossen. Die Fernsehbilder vom Tribunal und von den toten Ceaușescus gingen damals um die ganze Welt. (Abb. 1)



Abb. 1: Die letzten Tage Ceaușescus. Tribunal

Bei der Premiere des Reenactments in Bukarest, so Milo Rau in einem Interview, sei etwas Merkwürdiges passiert, das Publikum habe überhaupt nicht geklatscht. Auch in Westeuropa wurde mit dem Klatschen erst mit einer

Verzögerung von einigen Minuten begonnen. Rau erklärt sich das ausbleibende Klatschen sowie das Zögern folgendermaßen:

Einerseits hängt das natürlich mit dem Thema und der Dramaturgie des Abends zusammen. Andererseits hat es etwas mit dem performativen Status eines Reenactments zu tun, einer Form, die die Zuschauer zu intimen Zeugen einer Situation macht, die völlig verbürgt ist, kurz: Was man sieht, ist im allerschlichsten Wortsinn wahr und tatsächlich so passiert. Jede Möglichkeit der Distanzierung wird von der schieren Realität der Auf-führung erbeutet, und die Zuschauer müssen ihre ‚Rolle‘ nach dem Ende des Stücks erst wieder finden, sie müssen sich gewissermaßen erinnern, was nun zu tun ist – nämlich klatschen. (Rau 2011)

Raus Erklärung für das Nichtklatschen oder das verzögerte Klatschen wird also damit begründet, dass die Zuschauer „zu intimen Zeugen“ werden und ihre Distanz zum Geschehen verschwindet. Sie werden zu Zeitzeugen gemacht und vergessen dabei, dass sie nur Zuschauer eines Theaterstückes sind, Zeugen eines Reenactments.

Mir reicht Raus Erklärung für das Nichtklatschen jedoch nicht aus. Das Zögern beim Klatschen und das Nichtklatschen zeigen noch etwas anderes an, etwas, das die Rezeption und Rezipierbarkeit von Reenactments ganz generell betrifft und nicht unbedingt mit der Reinszenierung des Tribunals gegen die Ceaușescus zu tun hat. Im Grunde zeigt die verzögerte, zögerliche Reaktion bzw. das Nichtklatschen das Funktionieren des Reenactments an. Es zeigt den fundamentalen Zweifel darüber an, worauf das Klatschen bei einem Reenactment überhaupt gerichtet sein kann. Auf das historische Ereignis? Oder auf das Theaterereignis, das Reenactment? Das Nichtklatschen zeigt an, dass das Klatschen den Unterschied nicht deutlich machen kann. Mit dem Klatschen könnte eben auch gemeint sein, dass man den Mord an den Ceaușescus beklatscht oder die Dramaturgen ihres Tribunals. Im Moment des Zögerns wird sich das Publikum über seinen Status nicht nur im Reenactment, sondern auch als Rezipient von Geschichte bewusst. Dieser Moment der Reflexion, einer bereits stattfindenden Distanzierung, macht deutlich, dass man sich als Zuschauer eines Reenactments immer an zwei Orten gleichzeitig befindet. Man ist, wie Milo Rau es in einem anderen Zusammenhang sagt, hier, also im Theater (2009 bei der Premiere des Stücks) und gleichzeitig dort, 1989 in Rumänien (Rau 2011). Die Situation, dazwischen zu sein, zwischen damals und heute, hier und dort, ist vielleicht das deutlichste chronotopische Charakteristikum von Reenactments. Es gibt aber noch ein anderes Dazwischen des Zuschauers. Dieses wird aufgespannt zwischen den Rollen von Akteur und Zuschauer. Bei dem Reenactment über das Tribunal der Ceaușescus könnte der Zuschauer als Zuschauer zum Akteur werden, eben durch sein Klatschen, das dann als Beifall auf das historische Ereignis gewertet werden könnte.

Wie verhängnisvoll ein solches mögliches Klatschen als Zeitzeuge werden kann, zeigt ein historisches Reenactment, das 2010 in Polen, in der ober-schlesischen Stadt Bedzin, durchgeführt wurde. Bei diesem Reenactment, das *Liquidierung des Ghettos* hieß und als pädagogisch memoriales Projekt gedacht war, haben die Stadtbewohner (u.a. Schüler) Deutsche und Juden reenacted, und das Publikum hat zum Schluss geklatscht, wahrscheinlich vor allem für Freunde, Bekannte, Verwandte, die sich an der Inszenierung beteiligt haben. Durch das Klatschen ist das Publikum jedoch unabsichtlich in die „Rolle von polnischen Bystanders des Holocaust reingerutscht“.<sup>1</sup> Das Publikum begann also unfreiwillig eine Rolle zu spielen, sie wurden zu Akteuren des Reenactments, obwohl sie sich selbst ‚lediglich‘ als Zuschauer wähten.

Auch wenn bei beiden Reenactments die Position der Zuschauer zwischen Zeitzeugen und Theaterzeugen durch das Klatschen ins Wanken gerät, unterscheiden sich beide deutlich in ihrem Anspruch. Das Reenactment in Polen gehört zu jener Gattung historischer Reenactments, die in Osteuropa unter der Genrebezeichnung Historische Rekonstruktion gerade einen Boom erleben. Sie werden meist von eifrigen Pädagogen im Sinne einer *reeducation*, von nimmermüden Freizeithistorikern, kriegsverliebten Kostümfetischisten und/oder national gestimmten Gedächtnisaktivisten zur Unterhaltung der Bevölkerung organisiert. Von den Machern dieser Reenactments wird kaum über die Rolle von Zuschauern nachgedacht. Deshalb konnte es auch zu dieser peinlichen Situation kommen. Raus Reenactment gehört hingegen zu jenen künstlerischen Reinszenierungen von historischen Ereignissen, die historische Reenactments bereits hinterfragen. Rau rückt gerade die Situationen des Zuschauens bei historischen Ereignissen in den Mittelpunkt, um sie im Reenactment zu überdenken. Dabei handelt es sich vor allem um historische Ereignisse, die durch Medien übertragen werden und den Zuschauer von vornherein als sekundären Zeugen konzipieren.

Ausgehend von diesen zwei unterschiedlichen Beispielen ließe sich formulieren, dass beim Reenactment – egal ob historisch oder künstlerisch – immer zwei Zuschauerpositionen miteinander in Konflikt geraten, eine auf das Theaterereignis gerichtete und eine, die sich auf das historische Ereignis, das wiederholt wird, bezieht. Der Zuschauer wird also *z u g l e i c h* als sekundärer Zeitzeuge und als primärer Augen-Theaterzeuge konzipiert.<sup>2</sup> Während diese Unterschei-

<sup>1</sup> Ich verdanke den Hinweis und die Formulierung Magdalena Marszałek.

<sup>2</sup> Ich will hier nicht die ganze bisher geleistete Zeugen- und Zeugenschaftsdiskussion der vergangenen Jahre aufrollen, da diese sich zunächst vor allem am Augenzeugen des Holocaust bzw. an Situationen extremer Gewalt orientiert hat. Vgl. u.a. Weigel 2000, S. 111-136; Agamben 2003; Platt 2000, S. 257-275. Relevanter für meine Überlegungen sind Studien zur Wissenspraxis des Zeugen, vgl. u.a. Schmidt/Krämer/Voges (Hg.) 2011. Für den vorliegenden Artikel ist vor allem die Korrelation von Zeitzeugenschaft, primärer (Augenzeuge) und sekundärer Zeugenschaft (durch Überlieferung) sowie Zuschauerkonzeptionen im

dung in historischen Reenactments zum Teil bewusst aufgehoben werden soll, z.B. wenn Zuschauer in Akteure verwandelt werden, wird die Zwischenposition in den Reenactments von Rau gerade zum Zentrum der Re-Inszenierung. Rau arbeitete z.B. mit Schauspielern, und zwar mit Schauspielern, die dem rumänischen Publikum bekannt waren. Diese Schauspieler markierten ihre Rede als deutlich theatral, d.h. sie sprechen die Dialoge, die sie aus den historischen Dokumenten der Fernsehübertragung kennen, zwar minutiös nach, aber sie schaffen durch ihre Sprechweise durchaus ein Dazwischen zwischen sich und der dargestellten Figur.<sup>3</sup> Darüber hinaus wurden Originalaufnahmen des Tribunals, Originalaufnahmen der Revolution (u.a. die letzte öffentliche Rede Ceaușescu) und sechs Monologe von Schauspielern, die auf Zeugenaussagen von sechs am Sturz des Regimes und des Tribunals Beteiligten beruhten, an die Wand projiziert. Unter den Zeugen waren u.a. die Schriftstellerin Anna Blandiana, General Victor Stănculescu, der das Tribunal organisierte, und der Kasernenkommandant Oberst Andrei Kemenici, der vom gleichen Schauspieler dargestellt wurde wie Nikolae Ceaușescu selbst. Man konnte also abwechselnd das Reenactment und die Originalaufnahmen des Tribunals sehen, abwechselnd die auf der Bühne und die den in den Monologen dargestellten Personen. Auch hier ist also für den Zuschauer eine Position eingeplant, die auf ein Dazwischen ausgerichtet ist. Beim Vergleich der Originalaufnahmen mit dem Reenactment konnte der Zuschauer zum Beispiel bemerken, dass man beim Reenactment mehr sehen kann als bei den Originalaufnahmen des Tribunals. Denn dort war die Kamera fast immer auf das Ehepaar Ceaușescu ausgerichtet, selbst dann, wenn der Ankläger, einer der fünf Richter oder die drei Verteidiger sprachen. Beim Reenactment mussten die fehlenden Einblicke in den Raum, in dem das Tribunal stattfand, rekonstruiert bzw. ergänzt werden. (Abb.2) Sowohl Schauspieler als auch Zuschauer befanden sich also in einem Dazwischen, zwischen damals und jetzt, Rolle und historischer Person. Kurzum, die Wiederholung des historischen Ereignisses war theatral markiert und diese Darstellung verhinderte im Grunde ein völliges Eintauchen in die Zeitzeugenschaft, weil sie das Hin- und Her zwischen Tribunal und Reenactment inszenatorisch schon verdeutlichte.

---

Theater relevant. Zu unterscheiden ist vor allem in Bezug auf Zeitzeugen, ob dieser Augenzeuge (unbeteiligter Beobachter von Ereignissen, Dritter: *testis*) war, ob er am Ereignis als Opfer/Akteur (*superstes*, Märtyrer) unmittelbar beteiligt war, oder ob er bereits ein sekundärer Zeuge war, d.h. ihm das Ereignis mündlich oder medial überliefert worden ist (sekundärer Zeuge, der Zeugen des Bezeugens wird). Letzterer wiederum ist durch den sekundären Zeugen der zweiten Generation zu ergänzen, den die Überlieferung nicht in Zeitgenossenschaft, sondern später und möglicherweise durch andere Medien (Medienwechsel) erreicht hat. Alle Typen von Zeugen eint ein Zuschauerverhältnis, selbst den unmittelbar beteiligten Opferzeugen/ Täterzeugen. Vgl. auch Peters 2001, S. 707-723.

<sup>3</sup> Den Hinweis verdanke ich Csongor Lörincz.





Abb. 2: Die letzten Tage Ceaușescus. Monologe

Bei Raus Reenactment zeigte das Einspielen der Originalaufnahmen zudem an, dass man sich auf ein historisches Ereignis bezog, das selbst in höchstem Masse inszeniert war, in das also bereits die Position des zuschauenden Bezeugens einkalkuliert war. Bei der Ermordung der Ceaușescus wurde das Tribunal von vornherein als Fernsehübertragung konzipiert, und zwar mit einer Kamera, die fast ausschließlich auf das Ehepaar Ceaușescu gerichtet war. Kein Ende einer Diktatur in Osteuropa wurde mit einer solch ikonographischen Deutlichkeit angezeigt, und bei keinem Ende einer Diktatur wurde das Ereignis so sehr als Bildereignis bzw. Videoereignis inszeniert. Man konnte die ganze Geschichte der rumänischen Revolution, so Kittler in einem Interview mit Rau, als reine Montage von Bildern erzählen – so wie es Andrei Ujica und Harun Farocki zuerst 1991 mit *Videogramme einer Revolution* und 1992 mit *Kamera und Wirklichkeit* ja bereits gezeigt hatten (Rau, Kittler 2010, 147f.). Beide montierten die Bilder, die in dem von Demonstranten besetzten TV-Sender in Bukarest zwischen dem 21.12.1989 (der letzten Rede Ceaușescus) und dem 26.12.1989 (der ersten TV-Zusammenfassung seines Prozesses) über die Fernsehbildschirme gingen.

Das künstlerische Reenactment von Rau zielt also nicht nur darauf ab, das historische Ereignis zu wiederholen, sondern dessen mediale Inszeniertheit mitsamt der Präfiguration des Zuschauers bei den Originalaufnahmen. Der Titel Zeugnistheater ließe sich also zunächst auf das historische Ereignis selbst

beziehen, wobei er dann akzentuiert, dass das Theater um das historische Ereignis ebenfalls für einen Zeugen konzipiert worden ist, den Fernsehzuschauer, der den Tod der Ceaușescu glauben und beglaubigen soll.

## 1. Theaterzeugen und Zeitzeugen

Reenactments, historische wie künstlerische, problematisieren vor allem das Verhältnis von Theater und sekundärer Zeugenschaft.<sup>4</sup> Das Theater des 20. Jahrhunderts hat den Zuschauer immer mehr von einem Theaterzeugen zu einem Zeitzeugen gemacht, indem Theater selbst immer weniger als dramatische Reproduktion eines Textes, sondern als Event konzipiert wurde. Theater wurde damit zum Ereignis bzw. zum Ereignisersatz. Während jedoch das Theater des 20. Jahrhunderts den Zuschauer immer mehr zum Akteur gemacht hat, ist der Mensch im Alltag immer mehr zum Zuschauer geworden. Jacques Rancière beschreibt, Guy Debord zitierend, die Krankheit des zusehenden Menschen wie folgt: „Je mehr er zuschaut, umso weniger lebt er“ („Plus il contemple, moins il est“) (Rancière 2008, 13; 2010, 18). Denn heutzutage sind es gerade die Medien und immer weniger Personen, die zu Zeugen von Ereignissen werden und folglich nehmen immer mehr Menschen Geschichte als eine medial vermittelte wahr, während sie selbst nichts tun, als vor dem Fernseher zu sitzen. Geschichte selbst wird zu einem Theater, das durch unterschiedliche mediale Vermittlungen jederzeit und zum Teil in Echtzeit mitzuerleben ist. Wir haben es also mit einem Wechselverhältnis zwischen Theater und Leben zu tun, das die angestammten Rollen zwischen Zuschauern und Akteuren verkehrt.

Die Zunahme des möglichen Zuschauerdaseins erhöht paradoxerweise zugleich die Illusion von Zeugenschaft, die über Medien vermittelt wird. Durch die Medien wächst die Menge der sekundären Zuschauer-Zeugenschaft ins Unermessliche. Allerdings ist dieses Zeugentum trügerisch: Beim sekundären Medien-Zeugen haben wir es immer mit einem Zeugen zu tun, dessen Sehen abhängig gemacht wurde von der Einstellung auf das Ereignis, d.h. von der Art und Weise des Erzählens oder der Übermittlung der Bilder und Töne. Ob er die die Einstellung auf sein Sehen mitsehen kann, berührt unmittelbar die Frage, ob er die Präfiguration seines Zeugenstatus erkennt.

Folgt man Jacques Rancières Versuch, die Zuschauerkonzeptionen im Theater des 20. Jahrhunderts vor allem in zwei große Linien einzuteilen, nämlich auf die eine Seite Brecht zu stellen, der eine maximale Distanzierung forderte, und auf die andere Seite Artaud, dem es um die maximale Involvierung ging, dann lassen sich historische Reenactments vor allem in Artauds Linie einordnen. Zuschauer sollen zu Akteuren gemacht werden, sie spielen Geschichte in einem

<sup>4</sup> Zum Reenactment sind jüngst wichtige Beiträge vor allem aus theaterwissenschaftlicher Perspektive erschienen, u.a. Otto 2010, 2011; Roselt/Otto 2012.

für sie vorinszenierten Rahmen, in dessen Illusionsmaschinerie sie ganz eintauchen sollen. Damit wäre das ‚klassische‘ historische Reenactment auch ein typisches Beispiel für die Theaterentwicklung im 20. Jahrhundert.<sup>5</sup> Theatrale bzw. künstlerische Reenactments üben bereits Kritik an diesen Reenactments und an der von Rancière formulierten Zweiteilung des Theaters. Wenn Rancière schreibt, dass es sowohl Brecht als auch Artaud darum gegangen sei, „ihre Zuschauer die Mittel und Wege zu lehren, aufzuhören Zuschauer zu sein, und Handelnde einer kollektiven Praxis zu werden“ (Rancière 2010, 18), dann ist es bei den künstlerischen Reenactments wie dem von Rau gerade so, dass das Zuschauen selbst erlebt bzw. als heikle kulturelle Praxis wahrgenommen werden soll. Zwar blieb auch bei Brecht der Zuschauer im Zuschauersaal sitzen, er wurde nicht in die Handlung involviert, er sollte aber daran gehindert werden, sich mit den dargestellten Personen zu identifizieren. Deshalb stellte Brecht Schauspieler auf die Bühne, die sich, wie in der chinesischen Schauspielkunst, beim Darstellen selbst schon beobachten sollten, also immer auch Zuschauer sein sollten. So bekam das Publikum Zuschauen und Darstellen vorgeführt, was nicht nur eine Einfühlung verunmöglichte, sondern auch dazu führte, beim Zusehen des Zuschauens über das eigene Zuschauen nachzudenken. Das Ziel war jedoch nicht, Zuschauer zu bleiben, sondern das reflektierende Zuschauen auf der Bühne als Aktion zu begreifen. Entsprechend forderte Brecht für die politische Theorie der Verfremdung, dass die „passive Haltung des Zuschauers, die der Passivität der Mehrheit des Volkes im Leben überhaupt entsprochen hatte“, einer aktiven weichen sollte, „d.h. dem neuen Zuschauer war die Welt als eine ihm und seiner Aktivität zur Verfügung stehende darzustellen“ (Brecht 1993, 218). Man könnte Brechts Theater als Anti-Zuschauertheater bezeichnen, bei dem der Zuschauer zwar nicht zum Akteur gemacht werden sollte, denn diese Umwandlung fände ja auch nur im Rahmen einer Fremdregie statt, sondern bei dem ihm die Verwandlung in einen Akteur auf der Bühne beispielhaft gezeigt werden sollte.

Bei Rau indes handelt es sich um Zuschauertheater; bei Rau bekommen die Zuschauer Zuschauen nicht gezeigt, sondern sollen es nacherleben. Im Kontext dieses Bandes ließe sich auch hier von Zeugentheater sprechen, womit gemeint ist, dass es gerade der Status von Zeugenschaft ist, der zum Untersuchungsgegenstand der Inszenierung dazugehört. Mit Zeugentheater meine ich also nicht das tatsächliche Auftreten von Zeitzeugen im Theater, wie es im zeitgenössischen dokumentaristischen Theater etwa bei Jan Klata, Rimini Protokoll oder im Moskauer teatr.dok gang und gäbe ist, sondern die Konzeption des Zuschauers als ambivalenten Zeit- und Theater-Zeugen.

<sup>5</sup> Vgl. den gleichnamigen Band von Fischer-Lichte 1997.

## 2. Reenactment und *evidentia*

Reenactments sind die am deutlichsten faktografische und mimetische Aufführungsform im Theater. Sie basieren nicht nur auf Fakten, verwenden diese für die Inszenierung, sondern sie stellen die Fakten, so wie sie geschehen sind, auf die Bühne. Dass Reenactments – historische wie künstlerische – nicht auf darstellerische Mittel verzichten können, obwohl sie ‚nur‘ nachstellen, versteht sich von selbst. Und dennoch zeigt das Maß an darstellerischen Mitteln und ihre Sichtbarkeit die Schwelle zwischen Reenactment und historischer Inszenierung an.<sup>6</sup> Je weniger künstlerische Darstellung, desto authentischer wird das Ereignis im Reenactment reanimiert. Jede ‚Abweichung‘ ist Teil einer künstlerischen Verfremdung oder einer Interpretation, die Gedächtnis herstellen, hinterfragen oder korrigieren will. Damit handelt es sich beim Reenactment um eine deutliche Überhöhung des klassischen Vor-Augen-Führens in der antiken *evidentia*.<sup>7</sup> Die *evidentia* stellt in der Rhetorik den Rhetor vor die Aufgabe, etwas so vor Augen zu stellen, als wäre man selbst dabei gewesen, als sei man Zeuge einer Situation gewesen. Ansgar Kemman paraphrasiert die Situation des Vor-Augen-Führens, der *evidentia*, des Redners deshalb auch aus der Perspektive des Zeugen:

Ihr Gebrauch fordert den Redner nicht nur rational, in Beobachtung und Analyse, sondern auch emotional: da, wo er nicht selbst erlebt hat, muss der Redner erst einmal in eigener Vorstellung durchleben oder leiden, was er hernach vor Augen führen will. Denn nur wer selbst der Sache wie ein Augenzeuge gegenübersteht, vermag sie so deutlich, lebendig oder detailliert zu schildern, dass alle sich als Augenzeuge fühlen. (Kemman 1996, 40)

An der entsprechenden Stelle bei Quintilian, auf die Kemman in diesem Zusammenhang verweist (*Institutio oratoria* VI 2, 29-36), geht es vor allem um die wirkungsästhetischen Aspekte der Vor-Augen-führenden Vorstellungskraft. Denn nur wenn der Redner tatsächlich vor Augen zu stellen vermag, habe die Rede auch genau jene Wirkung auf die Zuhörer, die ihnen das Gefühl, „als wären wir bei den Vorgängen selbst dabei gewesen“ (*Institutio oratoria* VI 2, 32), vermittelt. Die Als-Ob-Zeugenschaft wird nicht durch intellektuelle Überzeugungskraft oder durch die Faktizität des Materials, sondern durch eine

<sup>6</sup> Freddie Rokem schreibt zum Beispiel in seinem Buch *Performing History* über Theaterstücke, die sich mit historischen Ereignissen befassen und diese inszenieren. Keines der dort behandelten Stücke ist jedoch ein Reenactment. Vgl. Rokem 2000.

<sup>7</sup> Zum Zusammenhang von Zeugnis und Evidenz vgl. z.B. Weigel 2000, S. 111-136. Weigel argumentiert, dass sich das Zeugnis jenseits der Logik von Evidenz befinde, „weil der Gestus des Bezeugens sich fundamental vom Beweis unterscheidet“ (S. 116). Das Zeugnis belege nicht das Ereignis als Tatsache, sondern bezeuge die Erfahrung des Geschehenen.

affektive Wirkung erreicht. Lachmann macht mit Verweis auf Aristoteles genau auf diesen wirkungsästhetischen Effekt der *evidentia* aufmerksam. Sie schreibt:

Vermittels eines intensiven Gefühls, besser einer Gefühlsenergie, die die Wahrheit der Aussage, ihren Realitätsbezug, außer Acht lässt, sollen Hörende auf eine Weise affiziert werden, dass sie das in der Rede entworfene Bild quasi vor sich sehen. Die freigesetzte Energie schafft eine durch nichts als die Wortbild-Gewalt begründete Evidenz. (Lachmann 2011, 97)

Beim Reenactment jedoch stellt nicht ein Sprecher oder ein Schauspieler eine Situation vor Augen, indem er sie vergegenwärtigend erzählt, sondern die Situation selbst wird nachgestellt. Es handelt sich also um eine andere Als-Ob-Zeugenschaft. Im Unterschied zu Quintilian oder Cicero soll also nicht „ein Fiktives als Reales vor Augen gestellt werden“ (Lachmann 2011, 97) und also die Vorstellungskraft bemüht werden, sondern das Reale soll durch möglichst viel Realismus zum Wiedererscheinen gebracht werden. Wir haben es nicht mit Darstellung, sondern mit Nachstellung zu tun. Und zwar mit jenem Nachstellen, das in der antimimetischen Kritik des 20. Jahrhunderts als die schlimmste Seite der Mimesis verschrien war, also mit einer Mimesis, die sich nicht nur auf etwas in der Realität Vorgegebenes bezieht, sondern dieses auch noch genau so darstellt, wie es tatsächlich geschehen ist. Ein solcher ‚Realismus‘ war weder im historischen Realismus des 19. Jahrhunderts<sup>8</sup>, noch in der faktografischen Literatur bzw. im faktografischen Theater in den 20er Jahren denkbar. Völlig zu Recht kann man sich mit der Mimesiskritik im Rücken fragen, ob es sich bei Reenactments überhaupt um Kunst handeln kann, da bloße Wiederholung doch nichts als Handwerk ist. Eine solche Form der totalen Nachahmung lässt sich weder in der Rhetorik noch im antiken Theater finden. Auch die von Quintilian verwendete *hypotyposis* (Ausprägung, Einprägung), die er in der *Institutio oratoria* mit Verweis auf Cicero, als ein „Unmittelbar-vor-Augen-Stellen“ beschreibt, das den Vorgang nicht „als geschehen“ angibt, „sondern so, wie er geschehen ist, vorführt“ (Quintilian IX 2, 40-44), bezieht sich nie auf die Vorführung eines Ganzen, sondern auf die Verwendung dieser Redefigur in Abschnitten (ebd.). Die Dinge, so scheint es, werden dabei nicht erzählt, sondern aufgeführt (ebd.). Und auch Cicero, auf den sich Quintilian bezieht, empfiehlt eine eher bescheidene Anwendung dieses Vorführens. Cicero zählt die bloße Nachahmung im Bereich der Geschichtsrhetorik zum Witz bzw. zum schlechten Geschmack, den man ‚nur‘ verstohlen anwenden“ soll (Cicero 1872, LIX.242).

<sup>8</sup> Eine Ausnahme bilden vielleicht die insbesondere im 19. Jahrhundert verbreiteten *Tableaux vivants* in ihrem Nachahmungswillen künstlerischer Bilder. Aber auch hier waren inszenatorische Mittel deutlich sichtbar.

Am ehesten kann man ein Reenactment mit einem Simulakrum vergleichen. Dies ist auch genau jener Begriff, auf den Milo Rau sein Interesse am Reenactment konzentriert. Das Herstellen eines Simulakrums versteht er sowohl als künstlerische als auch als wissenschaftliche Arbeit. Um diese These herzu-  
leiten bezieht sich Milo Rau auf Roland Barthes und dessen Begriff des Simulakrums, der sich von Jean Baudrillards berühmterem Simulakrum-Begriff (Kopie ohne Original) deutlich unterscheidet. Rau sagt:

Für Barthes war das Herstellen von Simulakren der eigentliche Kern der theoretischen Praxis, quasi ihr inszenatorisches Prinzip: Der Theoretiker stellt ein (künstliches) Double her, um im Auseinanderbauen und Wiederzusammenfügen der Einzelteile einer Vorlage (etwa der verschiedenen Bildelemente einer Werbefotografie oder der syntaktischen Elemente eines Satzes von Flaubert) ihr Funktionieren zu verstehen. (Rau 2011)<sup>9</sup>

Rau wie Barthes interessieren bei diesem Zusammenbauen jene Teile, die übrigbleiben oder plötzlich stören, also all das, was nicht funktioniert. Diesen Überschuss nennt Rau in Anlehnung an Barthes den Einbruch des Realen bzw. in Anlehnung an Walter Benjamin einen auratischen Moment, der sich beim Reenactment gerade in der unmöglichen Arbeit an einer repräsentativen Verdoppelung zeigt, am unauflösbaren Hier- und Dortsein eines Reenactments. Rau bezieht sich auf Benjamins Aura-Begriff, weil es ihm nicht um eine korrekte Wiederholung des Ereignisses, sondern um den Versuch der Wiederherstellung einer Aura geht: „Ein Reenactment, glaube ich, tut nun genau dies: In die völlig offengelegte Verabredung, dass alles nur ein Spiel, ein Bild, eine Reproduktion, eine Wiederholung ist, die *Realität* selbst herein zu tragen“ (Rau 2011). Zwei Elemente werden miteinander konfrontiert, Rau nennt sie: „Wir wissen, dass dies ein Bild ist“ und „Es ist so geschehen, Wirklichkeit“ (Rau 2011). Der Bezug zu Benjamin soll vor allem dessen These, dass im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks dessen Aura verkümmert und dessen „geschichtliche Zeugenschaft“ (S. 477) verlorenght, diskutieren. Zwar werden hier keine Kunstwerke reproduziert, sondern bereits mediale Reproduktionen von historischen Ereignissen, dieses werden aber ausgerechnet durch Theater in ein anderes Hier und Jetzt übersetzt. Rau behauptet eine Aura der Wiederholung sowohl im medial aufgezeichneten Ereignis als auch im Reenactment, die durch die Wiederholung nicht getilgt, sondern durch sie erzeugt wird – im vollen Bewusstsein der Kopie und des Simulativen. Sie entsteht gerade in den Momenten, in denen man sich der Unmöglichkeit von Wiederholung, der Unwiederholbarkeit von Geschichte, gewahr wird. So lässt sich vielleicht auch das Zögern bzw. das ausbleibende Klatschen als auratisches Moment lesen, als Moment, wo etwas nicht zusammenpasst, denn in diesem Moment wurde das

<sup>9</sup> Das paraphrasierte Zitat stammt aus: Barthes 1966, 190-196.

Klatschen gerade durch die ungleiche Überlagerung von hier und dort, jetzt und damals verhindert. Das Zögern zeigt den Moment der unmöglichen Gleichzeitigkeit von Hier und Dortsein, von Jetzt und Damals an. Es zeigt einen durch die Wiederholung produzierten, selbst aber unwiederholbaren, auratischen Moment an. Diese Ereignishaftigkeit des Simulakrums ersetzt eine andere Ereignishaftigkeit, auf die es Benjamin abgesehen hatte: Die theatrale Inszenierung versetzt die Zuschauer immer wieder an jene Stellen des Ereignisses zurück, an denen der Ausgang des historischen Ereignisses noch nicht absehbar war, an denen sie noch Zeitzeugen hätten sein können. Allerdings wird diese Zeitzeugenschaft immer wieder vom Wissen um das Ende durchkreuzt. Das individuelle und kollektive Vorwissen hindert den Zuschauer des Reenactments daran, das nachgestellte Ereignis in der Gegenwart des historischen Ereignisses selbst erleben zu können. Stattdessen muss er das historische Ereignis stets vom Moment der Gegenwart des Theaterereignisses aus betrachten. Die Kontingenz des historischen Ereignisses selbst kann nicht reinszeniert werden, sie bleibt der unerreichbare Punkt, auf den der Zuschauer oder Akteur lediglich sein Begehren richten kann, das Begehren, dass Geschichte vielleicht anders hätte verlaufen können. Das Reenactment kann also für die Zuschauer das Ereignis zwar wieder herstellen, nicht aber die Ereignishaftigkeit des Ereignisses, d.h. dessen ursprünglich unvorhersehbares Ende.

Das Reenactment hat, im Unterschied zum ‚nur‘ vor Augen geführten Darstellen durch Schauspieler oder Rhetoren, durch seinen Anspruch der rekonstruierenden Wiederholung selbst schon Zeugnischarakter. Es erforscht das historische Ereignis und seine mediale Übermittlung. Rau arbeitet mit Zeugen des Geschehens, mit Originalaufnahmen, mit Dokumenten. Das Reenactment bezeugt als Ganzes die historische Situation, indem es sie erforscht und wieder in Erinnerung ruft, es fungiert – so in einigen künstlerischen Reenactments – auch als eine Art Beweis für den richtigen und nicht für den bis dato überlieferten Ablauf der Dinge. Nimmt ein Zuschauer an diesem Vorgang teil, als Zuschauer oder als Akteur, wird er im Grunde zu einem sekundären Zeugen durch die ‚Authentizität‘ der Überlieferung. Die gravierendsten Unterschiede zwischen historischen und künstlerischen Reenactments liegen im Umgang mit dem historischen Material. Während die historischen Reenactments keinen besonders kritischen Umgang mit den historischen Dokumenten pflegen, sondern Geschichte erlebbar machen wollen, ist es Raus Anliegen, nicht nur das historische Ereignis durch die Rekonstruktion zu erforschen, sondern auch die Wahrnehmung dieses Ereignisses durch die Überlieferung in den Medien. Dabei geht es auch nicht darum, eine möglichst genaue Kopie anzufertigen, sondern zu verdeutlichen, dass jede Überlieferung (medial, durch Zeugen, durch Schauspieler) immer schon eine Interpretation des Ereignisses ist.

Raus Interesse am Reenactment ist in diesem Punkt durchaus vergleichbar mit anderen künstlerischen Reenactments der letzten 20 Jahre. Auch in diesen Reenactments wurde vor allem die Überlieferungsgeschichte von Ereignissen durch die Reinszenierung erforscht. Inke Arns hat 2007 eine Ausstellung kuratiert mit dem Titel *History will repeat itself*, bei der insgesamt 23 künstlerische Arbeiten, darunter viele Reenactments, ganz unterschiedlich auf historische Ereignisse Bezug genommen haben. In all diesen Arbeiten geht es um Reflexionen der Situationen und Positionen des Zuschauens. Dabei hängen in den Reenactments die mediale Übertragung und die Zuschauerkonzepte unmittelbar zusammen, d.h. eine Rekonstruktion der medialen Übermittlung von Ereignissen ist immer auch eine Rekonstruktion des vermittelten Sehens dieser Ereignisse. Das zeigt sich u.a. bei künstlerischen Reenactments, die es ehemaligen Teilnehmern an historischen Ereignissen ermöglichen, dieses Ereignis nochmals zu erleben und aus ihrer Perspektive darzustellen (u.a. *The Battle of Orgreave* 2001 von Jeremy Deller). Deller hatte eine Episode des britischen Bergarbeiterstreiks 1984-85, einem gewaltsamen Zusammenstoß zwischen berittener Polizei und Bergarbeitern, nachgestellt. Allerdings rekonstruierte Deller die Ereignisse anhand von Interviews mit den Beteiligten, um die Medienberichterstattung, die den Bergarbeitern Unrecht zugefügt hatte, zu kritisieren. Deller produzierte mit seinem Reenactment quasi ‚neue Bilder‘ eines alten Ereignisses, um die alten Bilder als inszenierte zu entlarven. Dabei konnten die Zeugen des Ereignisses ihr Zeugenwissen nochmals aufführen und das Wissen der sekundären Zeugen, deren Quelle die Medienberichterstattung war, korrigieren. Das Reenactment von Deller führte quasi zu einer Geschichtskorrektur durch tatsächliche Zeugenschaft. Andere künstlerische Reenactments rekonstruieren wiederum nicht das historische Ereignis, sondern ausschließlich dessen mediale Speicherung: so z.B. das von den Künstlerkollektiven T.R. Uthko und Ant Farm organisierte Reenactment der Ermordung Kennedys anhand der bekannten Filmaufnahmen des Hobby-Filmers Abraham Zapruder. Die Künstler rekonstruieren damit nicht das Ereignis selbst, sondern die Perspektive auf das Ereignis, die sich ins kollektive Bild-Gedächtnis eingeschrieben hat. Anführen könnte man auch die *Auditions for a Revolution* von Irina Botea. Botea reenacted 2005 Nachrichtensendungen (Berichterstattung und dokumentierte Ereignisse, u.a. die Belagerung des Fernsehstudios) des rumänischen Staatsfernsehens während der rumänischen Revolution. Sie macht dies allerdings mit amerikanischen Schauspielerstudenten, die nicht rumänisch sprechen können und die Sprache nur nachahmen. Diese doppelte Nachahmung von Ereignis und Sprache stellt sie dann den Originalaufnahmen gegenüber. Noch deutlicher wird die Idee einer medialen Reproduktion in Arbeiten, die nicht mehr das Ereignis nachstellen, sondern nur noch den Moment der Überlieferung, also z.B. das Foto, das an das Ereignis erinnert. Dazu gehören z.B. verfremdete Reproduktionen von



Zbigniew Libera, vor allem seine Fotoserie *Positive*, die Reproduktionen berühmter Pressefotos enthält. Diese medialen Reinszenierungen zielen bereits auf eine sekundäre Zeugenschaft von und durch mediale/r Vermittlung, bei der das Erscheinen des Dokuments selbst einen Ereigniswert hatte. Man kann also resümieren, dass künstlerische Reenactments vor allem das Rezipieren von historischen Ereignissen reinszenieren und damit auch die mediale Inanspruchnahme von Zuschauern als Zeugen entlarven.

Ich will nun versuchen, die Überlegungen zur Zuschauer- und Zeugenkonzeption an dem vielleicht frühesten und auch berühmtesten Theater-Reenactment im 20. Jahrhundert, der *Einnahme des Winterpalais (Vzjatje zimnego dvorca)* vom Herbst 1920 unter der Regie von Nikolaj Evreinov, noch weiter zu vertiefen. Am Schluss möchte ich dann noch einmal auf die von Rancière zwischen Brecht und Artaud aufgespannte Zuschauerposition zwischen Involvierung und Distanz zurückkommen und ein anderes Modell, eine an Rancière allerdings nur angelehnte „Emanzipation“ des Zuschauers und vor allem des Zeugen vorschlagen, bei der Distanz und Involvierung keine Gegensätze sind, sondern als Wechselbeziehung erlebt werden.

### 3. Zeugnistheater: Akteure als Theaterzeugen

Im russischen Theater wurden Reenactments bereits 1907 durchgeführt, allerdings handelte es sich dabei um Wiederholungen von Theaterereignissen und nicht von historischen Ereignissen. Zum damaligen Zeitpunkt gründet der Theaterhistoriker, -theoretiker und Regisseur Nikolaj Evreinov gemeinsam mit Baron von Osten-Driesen in Sankt Petersburg das „Starinnyj teatr“ (Historisches bzw. Altertümliches Theater). Mit dem „Starinnyj teatr“ verbindet er die Idee eines außergewöhnlichen theaterhistorischen Experiments: Im Theater soll Theatergeschichte als Aufführungsgeschichte gezeigt werden. Man könnte auch von Theater-Reenactments sprechen. Evreinov beschäftigt sich zur selben Zeit wie der Germanist Max Herrmann (Berlin) und der Romanist Gustave Cohen (Leipzig) mit der Rekonstruktion von Aufführungspraktiken.<sup>10</sup> Im Unterschied zu den beiden Theaterwissenschaftlern erschöpft sich jedoch seine „historisch-künstlerische Rekonstruktion“ nicht in der Erforschung des Materials, sondern ist auf dessen Rekonstruktion durch Reinszenierung ausgerichtet. Evreinov interessiert sich also für die Reinszenierung, wie im Übrigen auch Milo Rau, sowohl als Forscher als auch als Künstler. Das „Starinnyj teatr“ zeigt dann zwei Zyklen, 1907/08 einen Zyklus mit westeuropäischen Stücken aus dem Mittelalter und der Renaissance, 1911/12 wurden Rekonstruktionen spanischer Stücke aus der Aufklärung gezeigt, Mysterien, Komödien, Zwischenspiele (Intermedien). Bei den Reinszenierungen richtet Evreinov seine Aufmerksamkeit nicht

<sup>10</sup> Vgl. dazu Lukanitschewa 2009, 73-81.

nur auf die künstlerische Rekonstruktion von Bühne, Ausstattung, Architektur, Malerei und Spielweise, sondern vor allem auch die Rekonstruktion der Situationen des Zuschauens, und zwar von Situationen des Zuschauens, bei denen der Zuschauer noch nicht auf eine passive Rolle jenseits der Bühne festgelegt worden war. Der russische Kunst- und Musikkritiker Eduard Stark schrieb 1922 in seinen Erinnerungen an das „Starinnyj teatr“, dass Evreinov nicht nur zeigen wollte, wie man damals Theater gespielt, sondern wie man es gesehen habe, und zwar mit allen Sinnen – als ganz „unmittelbare Wahrnehmung“ des Geschehens (Stark 1922, 19).

Die von Evreinov konzipierten Rekonstruktionen der Situationen des Zuschauens vergegenwärtigen historische Momente des Zuschauens. Sie machen nicht aus Zuschauern Akteure, wie das seit den 1910er Jahren im Theater immer häufiger anzutreffen war, u.a. bei Vsevolod Mejerchol'd, sondern sie erforschen vielmehr das Zuschauen selbst. Sie erforschen die Situationen und die Aktivitäten des Zuschauens und beim Zuschauen. Im russischen Theater, so ließe sich zunächst schlussfolgern, beginnt das Interesse für Reenactments nicht als ein Verwandlungsbegehren von Zuschauern in Akteure, sondern als eine Erforschung des Zuschauens. Für Evreinov ist Zuschauen ohnehin eine anthropologische Grundform von Erkenntnis, die sich nicht in einer Gegenüberstellung von Zuschauen und Handeln auflösen lässt. Jeder Handelnde ist im Moment seines Handelns immer auch ein Zuschauender, der sowohl die Situation als auch sich selbst in der Situation beobachten kann. Jeder Zuschauer handelt umgekehrt im Moment des Zuschauens, auch wenn es ein unsichtbares, vielleicht erst im Nachhinein artikuliertes Handeln sein mag, das etwa in einer Reflexion oder Interpretation des Gesehenen besteht.

Obwohl also Evreinov in den 1910er Jahren Theater-Reenactments konzipiert, in denen es vor allem um eine Reinszenierung der Erfahrungen des Zuschauens geht, ist sein berühmt gewordenes Reenactment *Die Einnahme des Winterpalais* von 1920 völlig anders angelegt: 1920 bekommt Evreinov den kulturpolitischen Auftrag, für die Petrograder Bevölkerung die Erstürmung des Winterpalais, also den offiziellen Beginn der Oktoberrevolution von 1917, zum dritten Jahrestag in einem großen Spektakel, für das ein riesiges Budget und neueste Technik zur Verfügung gestellt wurde, zu reinszenieren.

Für Evreinov beginnt mit diesem Auftrag eine völlig neue Möglichkeit, Theater zu machen, ein Theater, das historisches „Originalmaterial für die schöpferische Arbeit bei der Regie“ („original'nyj material dlja režisserskogo tvorčestva“) nutzt.<sup>11</sup> Für die historische Rekonstruktion der Einnahme des Winter-

<sup>11</sup> Hier muss kurz angemerkt werden, dass die *Einnahme des Winterpalais* nicht die erste Massenszenierung war, aber die erste, mit dem deutlichen Charakter einer teilweisen Reinszenierung. Die Massenschauspiele wurden in der am 15.12. 1919 gegründeten Sektion Massenschauspiele in der Kulturabteilung des Narkompros in Auftrag gegeben. Die

palais bestand das Problem allerdings darin, dass das Ereignis selbst gar nicht stattgefunden hatte, zumindest nicht so, wie es die nachrevolutionäre Geschichtsschreibung behauptete. Mit 10.000 Statisten/Akteuren sollte Evreinov reinszenieren, was historisch von einigen wenigen Akteuren unbeobachtet durchgeführt worden war. Evreinov befand sich also in dem Dilemma, etwas historisch-künstlerisch rekonstruieren zu sollen, das es nicht gab, das vielmehr nur im politisch Imaginären existierte.<sup>12</sup> Er bekam gewissermaßen den staatlichen Auftrag zur Theatralisierung von Geschichte. Paech schreibt dazu, dass eine „gültige Interpretation der Revolutionsereignisse mit den Mitteln des Theaters“ geschaffen werden sollte (Paech 1974, 331). Evreinov schreibt zu diesem Umgang mit den historischen Fakten übrigens nichts, auch das unveröffentlichte Manuskript *Einnahme des Winterpalais (Vzjatje zimnego dworca)* setzt sich in keinsten Weise mit dem historischen Ereignis selbst auseinander.

Evreinov löste das Problem, indem er versuchte, das Spektakel möglichst theatral erscheinen zu lassen. Er macht eine Rekonstruktion der historischen Ereignisse um den Sturm herum auf zwei verschiedenen Bühnen, den Sturm selbst allerdings, die Schlüsselszene, konzipierte er eher als Reenactment, als Bühnen dienten die historischen Stätten selbst. Die beiden Theater-Bühnen

---

Funktion all dieser Massenschauspiele war die eines Gedenkens an die Revolution und an andere wichtige vorrevolutionäre Ereignisse. Zuerst wurden vor allem Ereignisse ‚reinszeniert‘, die zur historisch gewordenen Revolutionsgeschichte gehörten und die Zuschauer Schritt für Schritt zu Beteiligten machen sollten. Am 1.5.1920 (am Tag der Arbeit) wurde in Petrograd das *Mysterium der befreiten Arbeit* in den Kolonaden der ehemaligen Fondsbörse aufgeführt; am 19.07.1920 wurde dann ein weiteres Massenschauspiel veranstaltet mit dem Titel *Zur Weltkommune* (Regie führte: Sergej Radlov, ein eher zweitrangiger Futurist). Das Ziel war die Darstellung der Revolutionsgeschichte der Arbeiterklasse von 1848 bis zur Gegenwart. Zentral war dabei eine Dichotomie – oben/unten. Hier wird bereits damit gearbeitet, dass die Zuschauer in den Schauplatz der Handlung einbezogen werden mit dem Zweck, die symbolische Darstellung der Ereignisse zugunsten einer Erlebnisillusion aufzugeben. Dies passiert vor allem dadurch, dass nun auch an die räumliche Einbeziehung der Zuschauer gedacht wird. Der Zuschauerraum wird zum Handlungsraum. Vgl. Paech 1974, S. 330ff.

<sup>12</sup> Vgl. auch Corney 2004. Ein paar Fakten: In der Nacht zum 25. Oktober/7. November 1917 nehmen Truppenteile strategische Punkte (Waffenkammer, Telegraphenstation, Nationalbank, sämtliche Neva-Brücken, die fünf Bahnhöfe) der Stadt ein. Am nächsten Tag erkannte Ministerpräsident Kerenskij den Ernst der Lage und setzte sich zu den loyalen Truppen der Nordfront ab. Im Unterschied zur Version der sowjetischen Geschichtsschreibung weiß man heute, dass das Winterpalais kaum verteidigt wurde: Nur ein Dutzend Offizierschüler, einige Kosaken sowie ein Trupp bewaffneter Frauen, das sogenannte Todesbataillon standen dort bereit. Die Provisorische Regierung im Winterpalais war nur noch durch wenige Minister vertreten, u.a. durch den parteilosen Außenministers Michail Tereščenko, und hatte bereits kapituliert aufgrund ihrer Unterlegenheit. Als in der Nacht zum 8. November ein paar Rotgardisten und Matrosen durch das Hauptportal marschierten, fielen nur wenige Schüsse, die Minister warteten in einem Kabinett der 2. Etage auf ihre Verhaftung. Man weiß auch, dass der Panzerkreuzer Avrora nie auf das Palais gefeuert hat, sondern nur einen Signalgeschoss abgegeben hat.

standen auf der gegenüberliegenden Seite des Winterpalais, links und rechts neben dem Triumphbogen des Generalstabsgebäudes. Sie waren riesig, Evreinov spricht von 40 Metern Länge pro Bühne. Eine Bühne war weiß, eine rot. Auf der weißen, luxuriös ausgestatteten Bühne wurden Szenen der Provisorischen Regierung dargestellt. Die rote Bühne war wie eine Fabrik aufgebaut. Dort zeigte man: „Heroische Handlungen zur Vorbereitung des proletarischen Kampfes“ (Evreinov, o. D., 3), wobei die Arbeiter und Bauern erst noch völlig unorganisiert waren, sich dann aber in Kollektiven formierten. Auf der weißen Bühne war es umgekehrt, die anfängliche Ordnung mündete im Chaos. Augenzeugen und Kollege Platon Kerzencev berichtet:

Das Massenschauspiel beginnt mit einem Kanonenschuss, Fanfaren und Musik des 500 Mann starken Orchesters, während die Bühne vor dem Palais sichtbar wird. Eine satirische „Kerenskiade“ zeigt die kriegslüsterne Bourgeoisie, die mit Würdenträgern und Bankiers für die Verlängerung des Krieges verhandelt. Kerenskij schwenkt ein rosa Fähnchen, eine misstönende Marseillaise ist zu hören, die von Fabriksirenen, Hammerschlägen etc. unterbrochen wird. Die rote Bühne wird sichtbar, einzelne Gruppen von Arbeitern schließen sich zusammen, die Internationale erklingt leise, die Arbeiter blicken in die Finsternis und die Rufe: „Lenin, Lenin“ rollen über die Estrade. Während sich die Arbeiter organisieren, schwindet die Geschlossenheit der Weißen.  
(Kerzencev 1922, 210)

Das Ganze kulminierte in der Attackenszene, der Erstürmung des Palastes, die auf dem Platz selbst stattfindet. Beteiligt sind daran ca. 300 Statisten, die als Matrosen und Rotarmisten agieren. Sie kommen durch den Triumphbogen und laufen auf das Winterpalais zu. Bei der Attacke wird das Licht auf den beiden Bühnen gelöscht und die Aufmerksamkeit auf den Palast gelenkt, die Beletage wird ganz erleuchtet. (Abb. 3, 4)



К. Зинкевич/Петербург, 26 сентября 1917 г.  
Фот. И. Кобозова



Am Schluss marschierten schließlich 400 Kavalleristen und 1500 Matrosen zu einer Parade auf, die bereits als Gedenkfest an die Revolution gedacht war. Zur Reinszenierung gehörte also am Schluss schon die Inszenierung des Erinnerungsaktes an das Ereignis dazu. Der Jubel am Ende konnte so sowohl dem historischen Ereignis als auch dem Theaterereignis gelten, beide Ereignisse verschmelzen am Schluss zu einem. Im Unterschied jedoch zum eingangs problematisierten Klatschen gehört das Jubilieren zur Konzeption des Stücks bereits dazu.

Bei Evreinov wird einerseits der Zuschauer zum Akteur, das Spektakel selbst hat aber auch Zuschauer (zum Teil werden 100.000 Zuschauer genannt). Die Entdeckung des Zuschauers als Akteur lässt sich im postrevolutionären Theater auch als Umsetzung der politischen Forderung zur Mobilisierung der Masse in der künftigen Diktatur des Proletariats interpretieren. Auch Evreinov nutzt diesen historischen Moment, um sein eigenes Theaterkonzept politisch zu aktualisieren. Zu Beginn einer der zahlreichen Proben hält Evreinov vor allen Akteuren eine Rede:

Die Zeit der Statisten ist vorbei. Erinnert Euch daran, Genossen, dass Ihr ganz und gar keine Statisten seid. Ihr seid Künstler. Ihr seid Künstler, möglicherweise noch bedeutendere Künstler als diejenigen des alten Theaters. Ihr seid Teil eines kollektiven Künstlers. Aus (der Gestalt) und Erinnerung Eurer Erlebnisse entsteht der neue Effekt der neuen theatralen Handlung. (Evreinov o.D., 13)<sup>13</sup>

Evreinov will also aus Zuschauern Akteure machen, die nicht nur Theaterakteure sind, sondern zugleich politische Akteure. Sie sind politische Akteure in dem Sinn, dass in der neuen Gesellschaft niemand mehr in der Position des Zuschauers verharren, sondern jeder politisch aktiv werden soll. Darüber hinaus will er die alten Akteure, die ‚Zeugen‘ des revolutionären Sturms auf das Winterpalais, das Ereignis in der Wiederholung noch einmal erleben lassen. Evreinov berichtet in seinen Erinnerungen, dass unter denjenigen, die in der Nachstellung auf das Palais stürmten, solche waren, die 1917 am Sturm auf das Winterpalais bereits teilgenommen hatten oder die damals als Personal der Kerenskij-Regierung im Winterpalais arbeiteten. Auf der weißen Bühne sollen zudem Invaliden des imperialistischen Krieges teilgenommen haben (vgl. auch Schlögel 1988, 364).

Die wenigen Zeugen der Revolution hatten eine wichtige Funktion: Sie sollten das theatrale Ereignis so beglaubigen, dass die Zeugen der theatralen

<sup>13</sup> „Время статистов прошло. Помните товарищи, что вы вовсе не статисты. Вы артисты. Вы артисты, быть может, еще более ценные чем артисты старых театральных навыков. Вы части коллективного артиста. От (сложения и) упоминания ваших переживания получается новый эффект нового театрального действия...“ (Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen aus dem Russischen von der Autorin).

Veranstaltung auch zu Zeugen am historischen Ereignis werden konnten. Der Einsatz der Zeugen machte die Inszenierung vor allem dort authentisch, wo sie von den historischen Ereignissen abwich. So konnte das theatrale Ereignis das historische Ereignis substituieren. Folgt man Evreinovs Theatertheorie, so könnte ein solcher Schluss der Substitution tatsächlich auch konzeptionell naheliegen. 1920 verfasst Evreinov eine Art Manifest im Journal *Žizn' iskusstva* (*Das Leben der Kunst*), das den programmatischen Titel *Theatertherapie* trägt, und 1923 veröffentlicht er in seinem Text *O novoj maske* (*Über die neue Maske*) einige Beispiele für eine angewandte Theatertherapie.

Theatertherapie meint bei Evreinov, dass der Mensch durch das Theater-spielen im Alltag aus seinem gewohnten Leben herausgerissen werde und dadurch eine Verwandlung erleben kann, die eine therapeutische Wirkung hat. Das Theater könne jene Situationen, die der Mensch im realen Leben nicht erleben konnte, ersetzen. Damit entwickelt Evreinov eine Therapie, die nicht wie bei Freud auf Wiederholung, sondern auf Substitution basiert. Während Freud dem Patienten in der Hypnose oder der *talking cure* erlauben wollte, „einen der heißesten Wünsche der Menschheit“ zu erfüllen, nämlich „etwas zweimal tun zu dürfen“ (Freud 1987, 193), also im Grunde ein therapeutisches imaginäres Reenactment zu vollziehen, wird Evreinovs Therapiekonzept allein durch die Möglichkeit zur Verwandlung durch den ausgelebten Instinkt zum Theater-Spielen erreicht. Zudem ist Evreinovs Therapie nicht passiv, sie findet nicht durch Imagination oder durch sprachliche Abreaktion statt, sondern ist eine *acting cure*. Die Evreinovsche Theatertherapie richtet sich deshalb nicht wie bei Freud auf das Begehren, etwas zweimal tun zu dürfen, sondern auf das vielleicht noch ‚heißere‘ Begehren, etwas überhaupt erleben zu dürfen, auch wenn dieses Tun nur im Spiel erfolgt. Das heißt auch, dass Evreinov gar kein Ereignis benötigte, auf das sich die ‚Rekonstruktion‘ bezieht, das Theater war aus seiner Perspektive in der Lage, die mit einem solchen Ereignis verbundenen Erlebnisse zu schaffen. Evreinovs *Einnahme des Winterpalais* hatte damit sowohl eine kollektiv wie auch individuell substituierende Funktion. Es sollte für die Akteure das historische Ereignis für die künftige kollektive Erinnerung, die die individuelle korrigiert, herstellen. Ganz in diesem Sinne schreibt Evreinov in seinen Erinnerungen, dass es darum gehe, den „erhabenen Moment“ („veličestvennyj moment“) der Geschichte in eine „authentische und erhabene Aufführung“ („podlinnoe i veličestvennoe zrelišče“) zu „übertragen“ („pere-dat“), die ihrerseits auch „historisch unvergesslich“ bleibt („istoričeski neza-byvaemyj“), und die, im Unterschied zum wiederholten Ereignis, selbst unwiederholbar sein soll (Evreinov o. D., 1). Evreinov will also ein dem historischen Ereignis nicht nur adäquates, sondern dieses eigentlich noch überhöhendes Theater-Ereignis schaffen, dessen Erinnerungswürdigkeit die des historischen Ereignisses übertrifft. Während also die Theaterzeugen durch das Theater zu

Zeitzeugen werden sollten, das historische Ereignis durch das Theater erleben sollten, wurden die Zeitzeugen im Unterschied dazu der Freudschen Wiederholungstherapie ausgesetzt, und zwar einer, die das historische Ereignis mithilfe des Theaters ‚heilt‘. Auch die Zeitzeugen sollten die Möglichkeit bekommen, das Ereignis so durchzuspielen, wie es das kollektive Gedächtnis künftig von ihnen verlangen wird. Das historische Nichtereignis wurde quasi durch das Theater für die, die es nur aus der Überlieferung kannten, in eigenes Erleben verwandelt und für die anderen, die es bereits erlebt hatten, repariert.

Wie wichtig die ‚Reparatur‘ des Nichtereignisses durch das Theater für die sowjetische Geschichtsschreibung war, zeigt sich daran, dass Bilder des Theaterereignisses ab 1925 als historisches Dokument kursierten. Diese konnten sogar verbreitet werden, ohne dass das Theaterereignis dabei geleugnet werden musste. Denn Bilder der Attacke konnten künftig als historische Dokumente des Sturmes verwendet werden und Bilder der Bühnen als Beleg für ein großartiges postrevolutionäres Massentheater. Dabei ist auffällig, dass die Attackenszene immer aus der Perspektive eines Beobachters aufgenommen worden ist, der in Richtung Palais sieht und die Bühnen in seinem Rücken hat. Das heisst, dass man die Bühnen auf den Fotos der Attackenszene nie sieht.

Besonders deutlich wird die Inanspruchnahme der Attacke als historisches Dokument in dem von Leonid Volkov-Lannit 1971 herausgegebenen Buch mit dem unfreiwillig komischen Titel *Istorija pišetsja ob'ektivom* (Geschichte wird mit dem Objektiv geschrieben).<sup>14</sup> In diesem Band wird ein Foto aus Evreinovs Attackenszene als historisches Dokument beschrieben und zwar so, dass sogar dessen ästhetische Qualität als Ausdruck von Dokumentarizität gilt:

Die Fotogeschichtsschreibung des Großen Oktober beginnt mit einer historischen Fotodokument-Rarität, die auf den 26. Oktober 1917 datiert ist. Genau nach einem halben Jahrhundert wurde diese in Vergrößerung auf der Jubiläumsfotoausstellung der VDNCH „50 Jahre Oktoberrevolution“ präsentiert. Schauen wir auf die Aufnahme. Von einem erhöhten Standpunkt aus gemacht, erfasst sie das ganze Panorama des Platzes vor

<sup>14</sup> Dass Reenactments, theatrale, filmisch-theatrale, als Ersatz für die Bilderlosigkeit des historischen Ereignisses (freilich nicht für das Ereignis selbst) inszeniert worden sind, ist übrigens keine Erfindung der Kulturpolitiker der Sowjetunion. Bereits in der Presseberichterstattung über den Russisch-Japanischen Krieg (1904/05) kam es zur Inszenierung von Reenactments. Der Grund: Die Japaner erlaubten nur Zeichnungen, Russen gestatteten keine Bilder. Hughes Laurent, französischer Filmarchitekt, schreibt in seinen Erinnerungen von 1957: „In jenen Tagen war die grosse Neuigkeit der Russisch-japanische Krieg. In diesem Fall stellte man die von den Sonderberichterstatern der grossen Tageszeitungen übermittelten Meldungen nach. [...] Die kleinen Erdhügel bei Montreuil, wo Sand abgebaut wurde, waren an manchen Tagen mit hundert bis hundertfünfzig Statisten bevölkert, die als russische und japanische Soldaten ausgestattet waren. Absolut unwahrscheinliche Kostüme. Gelegentlich sägten wir Profile aus, die im Gegenlicht aufgenommen und mit Gebüsch drapiert als Silhouetten von Pagoden erhalten mussten.“ Vgl. Zischler / Danus 2008, 58.



dem Winterpalais in Petrograd. Auf dem hinteren Teil des Bildes ist das Winterpalais. Im Vordergrund ein Trupp bewaffneter Soldaten, der auf das Palais zuläuft. Zuvorderst überdacht sie ein Panzerwagen. Ein anderes Fahrzeug hat sich bereits dem Palast genähert und eine Qualmwolke hinter sich gelassen.

Das Foto ist einzigartig ausdrucksstark. Es berührt durch seine Authentizität. Dabei zeichnet es sich durch eine solche kompositorische Vollendung aus, dass sogar Zweifel an seiner Dokumentarizität aufgekommen sind. Einige hielten die Aufnahme – im besten Fall – für ein Standbild aus dem Film *Oktober* von Sergej Ėjzenštejn, mit anderen Worten für eine talentierte Inszenierung. Tatsächlich gibt es in der bemerkenswerten Arbeit unseres herausragenden Regisseurs einige Filmkader, die genau die Komposition und den Stil historischer Archivaufnahmen wiederholen. Zu diesen gehört auch jenes zur Quelle gewordene Foto. (Volkov-Lannit 1971, 64)<sup>15</sup>

Die rhetorische Leistung des Verfassers ist bemerkenswert. Er nimmt quasi, wie bei der Figur der argumentativen Retorsion, alle Argumente, die gegen die Echtheit des Dokuments sprechen könnten, antizipierend vorweg, dreht sie um, damit sie als Argumente der Echtheit dienen können. Aus der selbst ins Spiel gebrachten „kompositorischen Vollendung“ des Dokuments wird nicht der Rückschluss gezogen, dass es sich um ein inszeniertes Foto handeln könnte. Vielmehr dient das kompositorisch vollendete Dokument nachfolgend als Inspiration für künstlerische Inszenierungen, genannt wird Ėjzenštejn, die sich an der Ästhetik des historischen Dokuments orientieren. Im weiteren Verlauf des Textes wird darauf hingewiesen, dass das Dokument bereits 1922 zur 5-Jahres-Feier des Sturms als historisches Dokument in einem Sammelband *5 Jahre Sowjetmacht (5 let vlasti Sovetov)* abgedruckt und also bereits 5 Jahre vor dem Dreh von Ėjzenštejns *Oktober* existierte. Auf Ėjzenštejns *Oktober* wird verwiesen, weil immer wieder angenommen worden ist, dass das besagte Foto aus Ėjzenštejns Filmmaterialien stammt. Mit dieser kruden Argumentation wird die Echtheit bewiesen, Evreinovs Inszenierung wird gar nicht erwähnt. Zur

<sup>15</sup> „Фотолетопись Великого Октября начинается с редчайшего исторического фотодокумента, датированного 26 октября 1917 года. Ровно через полвека его экспонировали в увеличении на юбилейной фотовыставке ВДНХ «50 лет Октябрьской революции». Вглядимся в снимок. Сделанный с верхней точки, он охватывает всю панораму Дворцовой площади Петрограда. На заднем плане кадра – здание Зимнего. На переднем – отряд идущих к нему вооруженных солдат. Впереди их прикрывает броневик. Другая машина уже приблизилась к дворцу и оставила за собой облако дыма.... Фотография на редкость выразительна. Она волнует своей достоверностью. При этом отличается такой композиционной законченностью, что даже вызвала сомнение в ее документальности. Некоторые считали снимок, в лучшем случае, кинокадром из фильма С. Эйзенштейна „Октябрь“, иначе говоря, талантливой инсценировкой. Действительно, в замечательной работе нашего выдающегося кинорежиссера немало кадров, точно повторяющих композицию и стиль архивных фотодокументов. К ним относится и этот, ставший первоисточником.“

weiteren Verifizierung des Fotos als Dokument wird der maßgebliche Zeuge, also der Fotograf, gebeten, die Umstände seiner Aufnahme darzulegen. Bei diesem Fotografen handelt es sich um I.S. Kobozev, der noch für weitere Aufnahmen im Kontext des Sturms verantwortlich gemacht wird. Den Moment der Aufnahme schildert er nüchtern: Er sei den Nevskij entlang gegangen, Menschen waren ungewöhnlich wenig zu sehen, dann kam er auf den Platz, habe einen Standort ausgewählt und das Foto gemacht. In den sowjetischen Sammelbänden, die von Evreinovs Masseninszenierung Fotografien publizieren, werden vor allem die Bühnen gezeigt, also stets die theatrale Inszenierung und nicht das Reenactment. Man könnte auch sagen, die Bilder der Attackenszene werden, bis auf eine mir bekannte Ausnahme<sup>16</sup>, offiziell nie mit dem Theaterereignis in Verbindung gebracht. So auch im 1986 publizierten Band *Agitacionno-massovoe iskusstvo (Massen-Agitations-Kunst)*.<sup>17</sup> Im dokumentarischen Film-Überblick über das sowjetische Theater: *Die Formierung des sowjetischen Theaters: Kino-Zeugnisse der Epoche (Stanovlenie sovetskogo teatra. Kino-svidetel'stva epochi)*, in der also das Kino zum Theaterzeugen wird, gibt es auch eine sechsminütige Zusammenfassung der Evreinovschen *Einnahme des Winterpalais*. Allerdings ist das Filmmaterial so erzählt, dass historische und theatrale Ereignisse ineinandergeschoben werden. Die theatralen Ereignisse der *Einnahme* werden durch Zwischentitel historisiert, so als habe es sich tatsächlich so zugetragen, wie es uns gezeigt wird. Zudem ist die Kamera immer bei den Akteuren, was einen Überblick über das Spektakel unmöglich macht.<sup>18</sup> Auch die Szene des Sturms ist aus Normalsicht gefilmt, d.h. man sieht den Sturm nie ganz. Dennoch wird deutlich, dass die Szene aus dem Foto tatsächlich aus Evreinovs Inszenierung stammt. Beim Sturm ist der Platz vor dem Palais leer, die Zuschauer wie auch die Bühnen befinden sich auf der Rückseite und werden von der Filmkamera und dem Fotoapparat nicht erfasst. (Abb. 5, 6, 7, 8)

<sup>16</sup> Die Ausnahme bildet René Fülöp-Millers Foto in *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Wien 1926, 151. Dort ist die Sturmszene Teil des Theaters, zudem weicht das Foto minimal von den anderen ab. Auf ihm ist zusätzlich ein Gerüst zu sehen, das bei allen anderen Aufnahmen fehlt.

<sup>17</sup> Vgl. *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv*, 1984, Bd. 2, Abb. 194-200; King, 1997, S. 32. Nur David King schreibt, dass es keine Fotos oder Filmaufnahmen vom historischen Ereignis gebe. Nur in etwa korrekt jedoch sind seine Angaben zum Foto selbst, er erwähnt, dass jährlich Reinszenierungen der *Einnahme des Winterpalais* stattgefunden hätten und dass das Foto wohl aus einer dieser Inszenierungen stamme.

<sup>18</sup> Für den Hinweis danke ich Barbara Wurm. Genauere Angaben zu dem Filmdokument sind im Dokument selbst nicht enthalten (Jahr, Regisseur). Es handelt sich um einen Überblick über Aufführungen zu Beginn der Sowjetunion.



Abb. 5 Sturm auf den Winterpalast. Lannit



Abb. 6 Sturm auf den Winterpalast. King

Abb. 7 Sturm auf den Winterpalast  
Stanovlenie sovetskogo teatra

Abb. 8 Sturm auf den Winterpalast

Bei Evreinovs Attackenszene haben wir es tatsächlich mit einem Reenactment zu tun, das, um möglichst authentisch zu wirken, die Momente des Darstellens, Spielens etc. zugunsten seiner Dokumentarizität zurückdrängt. Es muss, um Reenactment zu sein, möglichst wenig Theater sein. Evreinovs *Einnahme des Winterpalais* ist nur dort theatral, wo es um die Kontextualisierung der Ereignisse geht, der Sturm selbst wird als historische Rekonstruktion inszeniert. Gerade in dieser Gegenüberstellung erscheint die Rekonstruktion des historischen Ereignisses, des Sturms, authentisch. Und dennoch bleibt sie Teil einer theatralen Gesamtkomposition, bei der es Evreinov nicht darum ging, etwas vor Augen zu stellen, das der totalen Realitätsillusion dient. So sollten auch die Teilnehmer nicht zu Zeitzeugen der historischen Ereignisse gemacht werden, sondern zu Zeitzeugen des Theaterereignisses, das in der Lage ist, das historische Ereignis in ein neues Ereignis zu verwandeln. Für Evreinov kann das Theater bzw. die Theatralität mit ihrer Kraft der Verwandlung Erlebnisse

herbeiführen und Gefühle evozieren, die ebenso real sind, wie jene, die man beim Durchleben eines historischen Ereignisses gehabt haben kann. Evreinovs theatrale Überhöhung des Beginns der russischen Revolution wird also selbst zu einem Zeit-Zeugnis, einem falschem der Revolution und einem ‚echten‘ der Verwandlungskraft des Theaters.

#### 4. Die Emanzipation des Zeugen

Im Unterschied zu Evreinovs Idee der Theatralisierung von Geschichte, die der sowjetischen Kulturpolitik als Bebilderung des kollektiven Gedächtnisses gedient hat, arbeiten Milo Rau und das IIPM mit einem völlig anderen Interesse am Reenactment. Während bei Evreinov das Reenactment die Funktion hat, das historische Ereignis zu ersetzen und als würdiges erinnerbar zu machen, ist für Rau das mediale Ereignis der Ausgangspunkt für das Reenactment. Rau geht es vor allem um eine erforschende Rekonstruktion des historischen Ereignisses anhand bzw. jenseits des Medienmaterials. Während Evreinov mit dem Reenactment das Ereignis erst herstellt, also ein Simulakrum im Sinne Baudrillards schafft, geht es Rau um die Rekonstruktion der Ereignisses aus wissenschaftlich-künstlerischer Sicht im Sinne von Barthes. Bei der Kopie ohne Original (Baudrillard) wird der Zuschauer zum Akteur, der Theaterzeuge zum Zeitzeugen. Bei Rau dient das Reenactment nicht der Aktivierung des Zuschauers, sondern der Reflexion seiner historischen und aktuellen Position. Bei Evreinov wird der Zuschauer manipuliert, bei Rau soll er seine Manipulierbarkeit erleben. Man könnte Letzteres auch als eine Emanzipation des Zuschauers bezeichnen, die im Moment der Bewusstmachung seiner Involvierung in die historischen Ereignisse als Zuschauer passiert. Man könnte den Moment auch eine Emanzipation des Zeugen nennen, einen Moment, in dem sich ein Zuschauer darüber im Klaren wird, w i e er zum Zeugen gemacht wurde. Mit Emanzipation ist also gemeint, dass der Moment der Bewusstwerdung der eigenen Rolle als Zuschauer und Zeuge dazu führt, den Zuschauer in die Eigenständigkeit zu entlassen.<sup>19</sup> Damit ist auch eine andere Idee von Emanzipation aufgerufen als jene, die in Rancières Modell skizziert wurde. Für Rancière geht es vor allem darum, die Vorannahme, „Zuschauer zu sein bedeutet, zugleich von der Fähigkeit zur Erkenntnis und von der Aktion getrennt zu sein“ (Rancière 2010, 12) zu widerlegen, indem er auch das übliche Zuschauen im Theater, ‚passiv‘ und separiert im Zuschauersaal, als Aktivität anerkennen will. Damit verbunden ist eine grundsätzliche Dekonstruktion der Gegensätzlichkeit von Sehen und Handeln. Sehen, so sein Resümee, sei eine Handlung, die die Verteilung der Position bestätigt oder verändert. Auch distanzierte Zuschauer seien

<sup>19</sup> Lat.: *emancipare*: einen „Sklaven oder erwachsenen Sohn“ aus dem *mancipium*, der „feierlichen Eigentumserwerbung durch Handauflegen“, in die Eigenständigkeit zu entlassen.

aktive Interpreten des Schauspiels. Rancière vergleicht in seinem Essay das Verhältnis von Zuschauer und Akteur mit dem vom Lehrer und Schüler. Für das Lehrer-Schüler-Verhältnis so Rancière gebe es dem französischen Pädagogen Jean Joseph Jacotot folgend zwei Modelle, das eine Modell, das der Verdummung, sagt aus, dass der Lehrer dem Schüler beibringen möchte, was er selbst weiß. Dies könne er nur, indem er zwischen sich und dem Schüler einen Graben oder eine Rampe errichtet, die dem Schüler sagt, dass er nie die Position des Lehrers einnehmen könne, sondern sich diesem nur annähern könne. Die zweite Pädagogik wäre die der Emanzipation des Schülers, wobei die Emanzipation eine ist, die der Lehrer ermöglicht, indem er dem Schüler nicht beibringt, was dieser noch nicht weiß, sondern indem er mit dem Schüler gemeinsam in Wissensgebiete vordringt, die er selbst noch nicht kennt. In diesem Modell wäre eine Rampe überflüssig. Rancière schreibt über das erste Modell der Verdummung zusammenfassend: „Was der Schüler lernen muss, ist, was der Lehrer ihn lehrt“. Und bezogen auf das Theater: „Was der Zuschauer sehen soll, ist das, was der Regisseur ihn sehen lässt“ (ebd., 24). Es handelt sich um ein Übertragungsmodell nach der Logik von Ursache und Wirkung, im Grunde um das Modell der Rhetorik, dem auch die *evidentia* folgt. Während umgekehrt im Emanzipationsmodell der „Schüler vom Lehrmeister etwas lernt, was dieser selbst nicht weiß“ (ebd.).

Überträgt man dieses Verhältnis wiederum auf die Situation von Akteuren und Zuschauern, eigentlich überträgt Rancière sie auf das Verhältnis von Autor/Regisseur und Zuschauer, dann steht das Stück, das Kunstwerk, das der eine macht und der andere sieht, zwischen ihnen als eines, das keinem von beiden ganz gehört und von keinem von beiden ganz erfasst werden kann. Nun könnte man sich gewiss fragen, ob das Modell der Emanzipation nicht etwas zynisch ist, ob es nicht von vornherein weiß, dass es ein übertragungsfreies oder rampenloses Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler überhaupt nicht geben kann. Wäre es nicht im Sinne der Emanzipation zu sagen: Ich bin dein Lehrer, ich will mein Wissen nicht auf dich übertragen, aber dennoch wird dies passieren und ich kann mich mit dir auch nicht auf eine Stufe stellen, weil sogar mein Nichtwissen von impliziten Techniken weiß, sich Wissen anzueignen, von denen du noch nichts wissen kannst. Wäre es nicht ebenso heuchlerisch gegenüber dem Zuschauer zu behaupten, die Rampe zwischen ihm und den Akteuren bzw. dem Autor/Regisseur sei erledigt? Auch wenn das Stück keinem von beiden ganz gehört, nicht dem Zuschauer und nicht den Machern, wird der Zuschauer wie auch sein aktives Sehen und Interpretieren vom Stück aus immer präfiguriert. Der Zuschauer wird immer manipuliert, sowohl im epischen Theater bei Brecht als auch in einem Theater nach dem emanzipatorischen Modell von Jacotot. Das Sehen des Zuschauers ist immer Teil der Inszenierung. Reenactments wie das von Rau geben dem Zuschauer vielmehr die Möglichkeit,

auch aus der Distanz seine Involvierung und mögliche Manipuliertheit zu erleben, sie wollen Manipulation nicht abschaffen und leugnen diese auch nicht. Sie wollen sie vielmehr erforschen. Am deutlichsten wird dies im Reenactment *Hate Radio*, in dem Rau eine Sendung des Radiosenders RTLm aus Ruanda nachgestellt hat. Die Nachstellung will zeigen, wie die Mitarbeiter des Senders den Völkermord der Hutu an den Tutsi mit Pop-Musik, Sportreportagen, Witzen, Denunziations- und Mordaufrufen aktiv verbal vorbereitet haben. Der Zuschauer ist nicht nur Zuschauer des Reenactments, sondern er wird genau als jener Zuhörer des Radiosenders konzipiert, der in Ruanda verbal manipuliert werden sollte.

Emanzipation würde konsequenterweise bedeuten, sich dies bewusst zu machen und die mediale und performative Präfiguration anzuerkennen. Warum also sollte sich das Theater von manipulativen Techniken befreien, wenn es doch einen Zuschauer hat, der in der Lage ist, mit und trotz dieser Manipulation sein Sehen zu hinterfragen. Erst dann kann der Zuschauer auch seine Inanspruchnahme als sekundärer Zeuge begreifen. Reenactments wie das von Rau machen genau dies deutlich, sie koppeln die Frage von sekundärer Zeugenschaft an die mediale Präfiguration des Zuschauers und Zuhörers.

## L i t e r a t u r

- Agamben G. 2003. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a.M.
- Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. Materialy i dokumenty 1917-1932*, Hg. Vladimir P. Tolstoj u.a., Moskva, 1984.
- Arns I. (Hg.) 2007. *History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance*, Frankfurt a.M.
- Barthes R. 1966. „Die strukturalistische Tätigkeit“, *Kursbuch* 5. Mai, 190-196.
- Brecht B. 1993. „Politische Theorie des V-Effekts auf dem Theater“, ders., *Werke. Schriften 2. Schriften 1933-1942, Teil 1*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von W. Hecht/ J. Knopf/ W. Mittenzwei/ K.-D. Müller, Bd. XXII/1, Berlin/Weimar, 218-219.
- Cicero M.T. 1872. *Vom Redner*, Zweites Buch, in der Übersetzung von Raphael Kühner, Stuttgart.
- Corney F. C. 2004. *Telling October. Memory and the Making of the Bolshevik Revolution*, Cornell.
- Čubarov I. 2005. „„Teatralizacija žizni“ rukovodstvom N.N. Evreinova (1920 god)“, *Sovetskaja vlast' i media*, Hg. Chans Gjunter (Hans Günther) / Sabine Chënsngen (Sabine Hänsgen), Sankt-Peterburg, 281-295.
- Džurova T. 2010. *Koncepcija teatral'nosti v tvorčestve N.N. Evreinova*, Sankt Peterburg.

- Evreinov N. 2002. „Teatr kak takovoj“, ders., *Demon teatral'nosti*, Moskva, Sankt-Peterburg, 31-96.
- Evreinov N. 2002. „Teatr dlja sebja“, ders., *Demon teatral'nosti*, Moskva, Sankt-Peterburg 2002, 115-406.
- Evreinov N. 1922. „Metod chudožestvennoj rekonstrukcii teatral'nych postanovok“, ders., *Teatral'nye novacii*, Petrograd, Seitenzahlen fehlen
- Evreinov N. 1920. „Teatroterapija. Quasi – paradox“, *Žizn' iskusstva*, 578, 579/Okt., 1
- Evreinov N. o.D. *Vzjatje zimmego dvorca. Vozpomnanija ob inscenirovke, v oznamenovanie 3-ej godovščiny Oktjabr'skoj revoljucii*, Typoskript, RGALI, Fond 982 (N.N. Evreinov), op. 1, ed. chr. 51.
- Fischer-Lichte E. 1997. *Die Entdeckung des Zuschauers*, Tübingen/Basel.
- Freud S. 1987. „Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene“, ders., *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband*. Nachtragsband, Frankfurt a.M., 81-95.
- Kemman A. 1996. „Evidentia, Evidenz“, Ueding G. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 3, Tübingen, 33-47.
- Keržencev P. 1922. *Das schöpferische Theater*, Hamburg.
- King D. 1997. *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, mit einem Vorwort von St. F. Cohen, Hamburg.
- Krämer S. / Schmidt, S. / Voges R. (Hg.) 2011. *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butzer G. / Zapf H. (Hg.), *Theorien der Literatur*, Band V, Tübingen/Basel, 93-115.
- Lukanitschewa S. 2009. „Sehnsucht nach Theatralität. Die künstlerisch-rekonstruktive Methode von Nikolaj Evreinov und ihre Realisierung am Petersburger Starinnyj Teatr“, Hulfeld St. / Peter B. (Hg.), *Maske und Kothurn*, Heft1-2, Wien, 73-81.
- Otto U. 2011. „Die Macht der Toten als das Leben der Bilder. Praktiken des Reenactments in Kunst und Kultur“, *Schauspielen Heute*, Hg.. J. Roselt u. Ch. Weiler, Bielefeld, 185-202.
- Otto, U. 2010. „Krieg von Gestern. Die Verkörperung von Geschichtsbildern im Reenactment“, Röttger K. (Hg.), *Orbis Pictus - Theatrum Mundi*. Tübingen, 77-88.
- Otto, U. 2010. „Gegen Vergegenwärtigung. Zur Geste und Genese des Reenactments“, Mertens M. (Hg.), *Verfahren der Vergegenwärtigung*, Tübingen, 95-110.
- Paech J. 1974. *Das Theater der russischen Revolution. Theorie und Praxis des proletarisch-kulturrevolutionären Theaters in Rußland 1917-1924*, Kronberg.
- Peters J. D. 2001. „Witnessing“, *Media, Culture & Society* 23, 707-723.

- Quintilian, M.F. 1975. *Institutio oratoria*, Zwölf Bücher, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt.
- Platt K. 2000. „Historische und traumatische Situation. Trauma, Erfahrung und Subjekt. Reflexionen über die Motive von Zerstörung und Überleben“, Dabag M. / Kapust A. / Waldenfels B. (Hg.), *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*, München, 257-275.
- Rancière J. 2010. *Die Emanzipation des Zuschauers*, Wien.
- Rancière J. 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris.
- Rau M. 2011. „Das Reale des Simulacrums – Geschichte als Reenactment im Theater“, Sylvia Sasse im Gespräch mit Milo Rau, *novinki*: [http://www.novinki.de/html/zurueckgefragt/Interview\\_Rau.html](http://www.novinki.de/html/zurueckgefragt/Interview_Rau.html) (letzter Zugriff 12.12.2012).
- Rau M. 2010. *Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie*. Berlin.
- Rau M. / Kittler F. 2010. „So wird man Historiker“, Rau M (Hg.), *Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie*, Berlin, 143-152.
- Rokem F. 2000. *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa.City.
- Roselt J. / Otto U. (Hg.) 2012. *Nicht hier, nicht jetzt. Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld.
- Schlögel K. 1988. *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*, Berlin.
- Stark Ė. 1922. *Starinnyj teatr*, Peterburg.
- Volkov-Lannit L. 1971. *Istorija pišetsja ob'ektivom*, Moskva.
- Weigel S. 2000. „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ‚identity politics‘, juristischem und biographischem Diskurs“, *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forums*, Berlin, 111-136.
- Zischler H., Danius, S. 2008. *Nase für Neuigkeiten*, Wien.



## Bildnachweise

1. Die letzten Tage der Ceausescus, Pressebilder, [http://international-institute.de/?page\\_id=1342](http://international-institute.de/?page_id=1342).
2. Die letzten Tage der Ceausescus, Filmdokumentation 2010, <http://international-institute.de/?p=21>, 30:35.
3. „Épizod ‚Zaem svobody‘ na ‚beloj ploščadke. Naverchu ‚vremennoe pravitel’stvo‘. Vnizu ‚damy‘ i ‚gospoda‘. Fotografija LGAKFD (ohne Nummer)“, in: *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. Materialy i dokumenty 1917-1932*, Hg. von Vladimir P. Tolstoj u.a., Moskva 1984, Abb. 198.
4. „Scena iz inscenirovki na ‚krasnoj‘ ploščadke. LGAKFD, Nr. Gr. 41356“, in: *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. Materialy i dokumenty 1917-1932*, Hg. von Vladimir P. Tolstoj u.a., Moskva 1984, Abb. 196.
5. „K Zimmemu“, in: King D. 1997. *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, mit einem Vorwort von St. F. Cohen, Hamburg, 32.
6. „K Zimmemu. Petrograd, 26. Oktjabrja 1917g., Foto I. Kobozeva“, in: Volkov-Lannit L. 1971. *Istorija pišetsja ob’ektivom*, Moskva, 68.
7. Stanovlenie sovetskogo teatra. Kinosvidetel’stva épochi, 1920, <http://www.youtube.com/watch?v=H3LYAciehes>, 11:32.
8. Stanovlenie sovetskogo teatra. Kinosvidetel’stva épochi, 1920, <http://www.youtube.com/watch?v=H3LYAciehes>, 11:33.



Miranda Jakiša

## DIE EVIDENZ SREBRENICAS: OLIVER FRLJIĆ'S THEATERGERICHT IN *KUKAVIČLUK*

Theater und Gericht als kulturelle Praxis und performatives Geschehen gehen auseinander hervor. Der gemeinsame Ursprung von Theater und Gericht hat zuletzt die Kulturwissenschaften ebenso beschäftigt wie die postdramatische Theorie und Praxis.

Der Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann beschreibt in seiner paradigmatischen Studie *Postdramatisches Theater* das *theatron* der griechischen Antike als Orientierungs- und Fluchtpunkt der re-politisierten theatralen Praxis der Gegenwart. Das antike Theater und das antike Gericht teilten sich als produktive Begegnungs- und öffentliche Verhandlungsstätte ein und denselben Schauplatz, der allen Anwesenden Partizipationsmöglichkeiten einräumte. Das postdramatische Theater stellt an sich den Anspruch, im Sinne dieses antiken Vorbilds das theatrale Geschehen zu demokratisieren und den im Guckkastenprinzip des (bürgerlichen) dramatischen Theaters zur Passivität verdammt Zuschauer in seine ‚Verhandlungen‘ wieder einzubinden. In postdramatischen Theaterformen, die gerade südslawische Bühnen zur Zeit entscheidend prägen, offenbart sich ein verändertes Verhältnis des Theaters zum öffentlichen Raum (vgl. Primavesi 2004, 9) wie auch der Wunsch der Theatermacher, den Zuschauer wieder selbst über gemeinschaftliche Fragen „urteilen“ (Lehmann 2002, 19) zu lassen.

Wie eng Theaterspielen und Gerichthalten auch aus der Warte des Gerichts miteinander in Wechselbeziehung stehen, hat Cornelia Vismann eindrücklich als „theatrales Dispositiv“ des Gerichthaltens in ihrer Studie *Medien der Rechtsprechung* beschrieben. Die „Gerichtsbarkeit ist vollkommen den Bedingungen des Theaters angepasst“ (Vismann 2011, 17), hält sie fest. Das Entstehen des Gerichts aus der Versammlung um ein Ding, um eine strittige Sache also, hat „dem Gerichthalten performative Züge“ aufgeprägt (ebd.). Die strittige Sache muss, bevor über sie entschieden werden kann, für alle Anwesenden zunächst zur Darstellung gebracht, d.h. auf der Bühne des Gerichts den Beteiligten ‚vor Augen gestellt‘ werden.

Im Folgenden soll es mir um ein Vor-Augen-Stellen im zeitgenössischen südslawischen (postjugoslawischen) Theater gehen, das den strittigen Fragen der

politischen und gesellschaftlichen Gegenwart mit Formen des *Gerichtstheaters* begegnet. Vor-Augen-Stellen meint hier somit sowohl die auf Wiederholung basierende Vergegenwärtigung von Abwesendem, Verdrängtem und Vergangenen als auch die Vergegenwärtigung der Vergegenwärtigung, verstanden im Sinne der „Präsentifikation“ (Gumbrecht 2004) oder auch der „Vergegenwärtigung II“ (Mertens 2009, 9). Neben Seitenblicken auf Ivana Sajkos Inszenierungen ihrer eigenen Theatertexte soll im Fokus der nachfolgenden Überlegungen die postdramatische Arbeit des Regisseurs Oliver Frlijić in der erstmals 2010 auf die Bühne gebrachten Aufführung *Kukavičluk* (*Feigheit*) stehen. Frlijićs Stück steht hier stellvertretend für die Arbeit einer neuen „postpessimistischen“ (Bojan Munjin) Generation südslawischer Theaterregisseure, die mit neoavantgardistischem Elan ein engagiertes Theater ausrufen.

In der Verbindung, die Formen des Gericht-Haltens mit theatraler Praxis in *Kukavičluk* eingehen, spielen drei Ebenen der vergegenwärtigenden *evidentia* eine Rolle. Zuallererst sind es rhetorische Verfahren der Vergegenwärtigung überhaupt, die eine (strittige) Sache vor Gericht wie im Theater zur Darstellung bringen und sie performativ aktualisieren. Es geht dann im Wortlaut der Quintilianschen Rhetorik darum, das Publikum „gleichsam gegenwärtig in den Vorgang zu versetzen“, der zur Debatte steht, und es damit qua Macht der Rede durch konkretisierende Detaillierung zum Augenzeugen zu machen (Ueding 1994, 285). Dieses Vor-Augen-Stellen der Sache gehört in die *narratio* und dient in der gerichtlichen wie theatralen Rede der plausibilisierenden, zudem im Sinne der Parteimeinung affekterregenden Ausgestaltung des Sachverhalts. In Frlijićs Umsetzung wird dies mit der schlichten Evidenz Srebrenicas bewerkstelligt, für die ein Dokument, die Namensliste, in der Performanz des Verlesens zur Vergegenwärtigung selbst wird („3. Die Evidenz Srebrenicas“).

Zweitens führt das Theater spätestens seit den historischen Avantgarden den Zuschauer als aktiven, bewussten und ermächtigten Teilnehmer der Aufführung immer wieder in Situationen vergegenwärtigter Gemeinschaftlichkeit zurück („2. Zuschauerzeugen“). Hier geht es nicht mehr nur um das energeische und energetische Nach- und Wiedererleben des ‚Tathergangs‘, es geht darum, sich gegenseitig als anwesend zu erfahren und sich, mit vernehmbaren Stimmen versehen, wechselseitig anzuerkennen. Die Theorie der Postdramatik idealisiert (theoretisch mit Rancières „Aufteilung des Sinnlichen“ aufgerüstet) das antike Gerichthalten als Praxis gemeinschaftlicher Verantwortungsübernahme. Das Gerichtssetting wird zur Vorlage für das Ausgestalten des Theaterraums zum Raum der Begegnung – eine Erweiterung, die sich entlang der „Theatron-Achse“ (Lehmann 1999) zwischen Zuschauerraum und Szene vollzieht. In der Durchbrechung der Vierten Wand des dramatischen Theaters durch Vergegenwärtigungsverfahren, die die Zeugenschaft des Publikums zur bewussten, gemeinschaft-

lichen Erfahrung im ‚Hier und Jetzt‘ machen, soll politische Mitverantwortung aktiviert und zum integralen Bestandteil des Theaters gemacht werden.

Und drittens bietet das theatrale Dispositiv des Gerichts sich durch seine Strukturparallelität von vornherein für eine Übertragung des Gerichts ins (engagierte) Theater an („1. Gerichtstheater/Theatergericht“). Wenn der Richter als Regisseur der Gerichtsaufführung (Vismann 2011, 17) die Rollen aller am Gericht Beteiligten kontrollieren und in Szene setzen kann, ist es dann nicht auch am Regisseur, wenn nötig, per Aufführung Gericht zu halten? In einem solchen Gerichtstheater der fingierten Augenzeugenschaft spielen sowohl der Zuschauer als Zeuge, das Publikum als Öffentlichkeit wie auch die Mittel der Darstellung bei der Beweisaufnahme und Falldarstellung erneut eine, nunmehr gedoppelte, Rolle – als Teil des Gerichts und als Teil des Theaters. Ich beginne also, die Reihenfolge umkehrend, hinten bei der wechselseitigen Vergegenwärtigung des jeweils anderen durch das Theater und das Gericht.

### 1. Gerichtstheater / Theatergericht

Die Theaterförmigkeit des Gerichts selbst ins Gericht zu nehmen bleibt, Cornelia Vismann zufolge, dem Theater, aus dem das Gericht hervorgeht, vorbehalten (2011, 38ff.). Auch lässt sich natürlich nie eindeutiger als per Gerichtsaufführung eine strittige Sache in Szene setzen und kaum direkter Anklage erheben. Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug* stellt für Vismann den Prototyp für die Übertragung des Gerichts ins Theater und für die Inszenierung einer Anklage dar. An Kleists Theaterstück wurde so manches Mal exemplifiziert, dass „nichts näher [liegt], als das Geschehen von der einen auf die andere Bühne zu verlagern“ (Vismann 2011, 38), keinesfalls jedoch, um das bloße Verurteilen und Gerichthalten zu doppeln, sondern um das Wesen des Theaters wie das Wesen des Gerichts in der Verschiebung auszuleuchten. Auf zeitgenössischen Bühnen hat das Gericht wieder einmal Konjunktur, und zwar gerade da, wo es um das jeweilige Wesen der performativen Praxis geht, sei diese nun Performance, Postdramatisches Theater, Reenactment oder Aktion: Das deutschschweizerische Theaterprojekt Rimini-Protokoll nahm sich 2004 mit „Zeugen! Ein Strafkammerspiel“ das Theater der Moabiter Justiz vor, Milo Rau brachte mit *Die letzten Tage der Ceaucescus* 2009 den Prozess gegen den rumänischen Diktator als Reenactment auf die Bühne und 1999 verurteilte Anatolij Osmolovskij gemeinsam mit der Gruppe „Regierungsunabhängige Kontrollkommission“ in einer aufsehenerregenden Performance und in der Manier Stalinistischer Schauprozesse Oleg Kireev (vgl. Sasse in diesem Band und Sasse 2009, 351ff.).

Oliver Frlićs Aufführung *Kukavičluk*, im Dezember 2010 in Subotica in der Vojvodina an der serbisch-ungarischen Grenze erstaufgeführt, hält nun ein Gerichtstheater ab, das offensichtlich in der verhandelten und dargestellten Sache

eklatanten (im wörtlichen Sinne von *éclat* = Lärm, plötzlicher Krach) Klärungsbedarf reklamiert. In dem provokanten Stück, das auf dem renommierten Theaterfestival *Sterijino Pozorje* 2011 in Novi Sad mit dem Preis für die beste Aufführung und dem Preis für die beste Regie ausgezeichnet wurde, findet nicht nur ein Gericht auf der Bühne statt (Theatergericht), die Aufführung selbst inszeniert ein regelrechtes Tribunal<sup>1</sup> (Gerichtstheater) im Theatron, dem erweiterten Zuschauerraum. Die Gerichtsrollen (Richter, Kläger, Angeklagter, Zeugen, Öffentlichkeit), die die Schauspieler, der Regisseur, das Publikum und die Gemeinschaft aller Anwesenden im Theater in dieser Gerichtsaufführung zugewiesen bekommen, rotieren laufend, so dass die Aufführung auch nie zur schlichten Verschiebung von einer Bühne auf die andere, zur Deklassierung also des Theaters zum Gerichtssaal gerät. Stattdessen bleibt das Theater des Gerichthaltens (Gerichtstheater) in der Aufführung durchweg mit dem Gerichthalten des Theaters (Theatergericht), die theatrale Form mit der ‚strittigen Sache‘ verschränkt. Kollektive Schuld, Verantwortungsverweigerung und prekäres Erinnern, die zentralen Themen, die *Kukavičluk* antastet, lassen sich in der Aufführung, die im Wechsel Theatergericht und Gerichtstheater ist, nie von der Anklage an das Theater selbst trennen.

Mit Akzent auf das Gerichtstheater beginnt *Kukavičluk* mit der unter Tränen hervorgestoßenen Aussage einer einzelnen Darstellerin in Form eines Prologs, dass alles, was in der Aufführung gesagt werden wird, weder der Wahrheit noch der Meinung der Beteiligten entspricht. Sie und die übrigen Schauspieler seien vom namentlich genannten Regisseur, Oliver Frlijić, gezwungen worden, diese Sätze auszusprechen. Die Aufführung setzt somit mit der Rahmung von Theater ein und spielt auf die postdramatische Abkehr von ‚König Text‘ (Lehmann 2004a) an, die Schauspieler nicht als Unbeteiligte und wortgetreu eine feststehende Textvorlage Ausagierende verstehen will. Doch die emotionale Klage deutet zugleich auch in eine andere Richtung, die erzwungener Aussagen vor einem öffentlichen Gericht. Die a priori Problematisierung der Schauspielerrolle im Theater, die hier geschieht, wird nicht zuletzt dadurch, dass die Darsteller in *Kukavičluk* später auch als Zeugen der Geschehnisse in Serbien in den 1990er Jahren auftreten werden, zur Problematisierung der Rollen vor Gericht. Wenn Aussagen von der Rolle des Sprechers in der Aufführung abhängig sind, so hat auch die Zeugenaussage in der Gerichtsaufführung nicht den Wahrheitsfindungswert, den ihr das Gericht einräumt? Die Einzelstimme im Prolog setzt fort, alle stünden hier ja vor Gericht, aber kollektive Schuld „eines ganzen Volkes“ könne es doch gar nicht geben. Die damit eingeführte ‚Schuld Serbiens‘, die das Publikum mit einschließt (*Kukavičluk* wurde nur in der Vojvodina in Subotica und in Novi Sad aufgeführt), wird als Thema der Aufführung in der ersten Szene (nun mit dem Akzent mehr auf dem Theatergericht) deutlich her-

<sup>1</sup> Vom Unterschied zwischen Gericht und Tribunal wird noch zu sprechen sein.

ausgestellt. Weitere sieben Darsteller betreten die Bühne und wiederholen wortgetreu (brüllend und im Chor) Miloševićs berüchtigte Gazimestan-Rede. Dabei hält jede/r ein Milošević-Plakat in den Händen.

Miloševićs Rede, die der Internationale Gerichtshof ICTY in der Untersuchung gegen den Angeklagten ins Feld führte, dient hier auch dem Gerichtstheater als Dokument der Beweisaufnahme und zugleich als Vergegenwärtigungsszenario für unliebsame gemeinsame Erinnerungen im Aufführungsraum des Theaters. In einer *translatio temporum* wird Vergangenes als Gegenwärtiges auf die Bühne geholt und die Person Miloševićs in einer Mischung aus *prosopopeia* und  *fictio personae* (sprechen die Plakate oder ein re-animierter Milošević?) den Zuschauern vor Augen gestellt. Als „Katachrese des Gesichts“ (Menke 1997, 229) gibt Milošević hier einem noch Unbenannten, der Schuld und der Verantwortung für Geschehenes, ein Gesicht. Am Beispiel des damaligen Staatspräsidenten, dessen Verfahren in Den Haag urteilslos eingestellt wurde musste, weil er 2006 in Gefangenschaft starb, hat auch Peter Handke die Natur der Zeugenschaft und das „außer Kontrolle geratene Schuldspruchtheater“ (2006, 18) ins Visier genommen. Das Gericht um Milošević „spielte Welttribunal“ (2006, 19) und hätte als inszeniertes „Großes Welttheater“ „wie jedes Theater“, so Handke, bestenfalls nebenbei „diese oder jene Wahrheit mit sich“ (ebd.) gebracht. Handkes polemische Prozessbeobachtung, die er in *Rund um das Große Tribunal* (2003) und *Die Tablas von Daimiel* (2006) festgehalten hat, steht im erklärten Widerspruch zu Madeleine Albright's vielzitiertem Ausspruch anlässlich der Einsetzung des Tribunals: „This is no victor's tribunal, the only victor here is truth.“

Handke, der den Wortlaut in späteren Interviews relativiert, spricht in seinen Schriften zum Jugoslawientribunal dem ICTY, das „falsch ist und falsch bleibt“ (Handke 2005, 30), jegliche Legitimität als Gericht ab („keinerlei Rechtsbasis“; Handke 2005, 12). Jürgen Brokoff hat an eben den Tribunal-Texten Handkes herausgestellt, dass sie die ambivalente Struktur zwischen ordentlichem Gericht und ‚Welttribunal‘ vorführen. Handke setze letztlich einen doppelten Tribunalbegriff um, der einerseits das um eine außergerichtliche Öffentlichkeit erweiterte Tribunal „als das falsche Gericht“ (Handke 2005, 30) ablehnt, andererseits aber Handke literarisch zum „Befürworter einer Tribunalisierung“ erhebt, denn seinen Texten ginge es, wie dem Tribunal als solchem, um den Kampf um Wahrheit.<sup>2</sup> Brokoff folgt hier Vismann's Unterscheidung von Gericht und Tribunal, in denen jeweils das agonale oder das theatrale Dispositiv vorherrscht.

Die Unterscheidung von Gericht und Tribunal, die Handke an der Trennlinie zwischen Legitimität und Selbstermächtigung entlang für Serbien zieht, ist auch

<sup>2</sup> Jürgen Brokoff: „Übergänge. Literarisch-juridische Interferenzen bei Peter Handke und die Medialität von Rechtsprechung und Tribunal.“ Vortrag und bisher unveröffentlichtes Manuskript zur Tagung „Tribunale“, die in Bonn im April 2012 stattgefunden hat.

für Frlićs Theatergericht von Bedeutung. Das Tribunal als adhoc-Gericht bleibt stets von einer gewissen Voreingenommenheit gebrandmarkt, die daraus hervorgeht, dass das Tribunal ‚außerrechtlich‘ ist, d.h. nicht bestehendes Recht anwendet, sondern im Nachhinein Recht setzt (vgl. Vismann 2011, 160-163). Das Tribunal, für das eine Öffentlichkeit konstitutiv ist, will entmachten. Es weiß bereits vor jeglicher Verhandlung, wie diese auszugehen hat. Ein Tribunal – man denke nur an die Nürnberger Prozesse – macht auch „einem überwundenen Regime den Prozess“ (Vismann 2011, 161) und erklärt dessen Justiz selbst zum Gegenstand des Verfahrens. Und eben hier offenbaren sich zwei zentrale Überschneidungen von Tribunalorganisation und postdramatischem Theater, die *Kukavičluk* in den Fokus des Gerichtstheaters rückt: die wesenhafte Rolle der Zuschauergemeinschaft als Öffentlichkeit und die Abkanzlung eines falschen Regimes. Ging historisch das ursprüngliche Tribunal, abgehalten im Freien durch einen Tribun und die interessierte, anwesende, potentiell stets erweiterbare Öffentlichkeit in das im geschlossenen Raum stattfindende ordentliche Gericht über, so machte das Theater im 20. Jh. den entgegengesetzten Anlauf. Davor aber folgte das Theater dem Gericht und endete, von Bert Brecht und Erwin Piscator prominent kritisiert, als geschlossener Guckkasten. Das Gericht, das die Teilnahme an seinen Verhandlungen reglementiert und Zuschauer nur als Unbeteiligte (wer spricht, wird des Gerichtssaals verwiesen) zulässt, hat Ähnlichkeit mit dem Drama des bürgerlichen Theaters, das durch den Vorhang, die Beleuchtung und die Geschlossenheit seiner Abläufe den Zuschauer vom Theatergeschehen trennt. Die Postdramatik hingegen re-tribunalisiert; sie versucht eine große, partizipierende Öffentlichkeit performativ etwa durch Aufführungsorte im Freien oder durch an das Publikum gerichtete Aktivierungsstrategien zu erschaffen, die bis hin zur Bedrohung des anwesenden Publikums reichen können.

Frlićs Theatergericht erweist sich bei näherer Betrachtung tatsächlich als Gericht mit Tribunalstruktur, das einerseits die ‚Tribunalisierung‘ als theaterhistorisch notwendige und willkommene Erweiterung der Mitentscheider feiert (Publikumsinvolvierung),<sup>3</sup> zugleich jedoch das überhebliche Welt-Tribunal und die Tribunalisierung als kollektiv (traumatische) Erfahrung einer Region theatral zur Verhandlung stellt. Die Theatralität des Internationalen Strafgerichtshofs ICTY, des International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia, wird dabei auf eine Weise ausgestellt, dass sie auf das Urteilen im Theater zurückfällt. Das Gericht im Theater dient somit der Vergegenwärtigung der Theatralität des Gerichts wie der Vergegenwärtigung des Theaters als Ort der Urteilsfindung und des Schuldspruchs. Wenn Kleist in *Der zerbrochene Krug* das Theater über die Gerichtsform verhandelt, so dient Frlić die Gerichtsform des Tribunals dazu, in *Kukavičluk* neben der postdramatischen Selbstverpflichtung zur Zuschau-

<sup>3</sup> Zur Einbeziehung des Zuschauers ins Theater siehe Erika Fischer-Lichte 1997.



ereinbindung auch die Grenzen dieses postdramatischen Theatron-Mantras aufzuzeigen. Ein Theater-Gericht, das sich illegitim und selbstgerecht unzulässige Freiheiten herausnimmt, kann eben selbst auch zum Tribunal ‚verkommen‘.

## 2. Zuschauerzeugen

Wie unangenehm Theater für den Zuschauer, die Darsteller und den Aufführungskontext werden kann, dafür steht im nachjugoslawischen Theater gerade Oliver Frlić wie kein anderer: Die Zuschauerbrüskierung ist, wie die politisch-gesellschaftliche Intervention, kalkuliert und in seinen Aufführungen weitaus vorhersehbar. Zuschauer verlassen (wegen gleichgeschlechtlicher Küsse, anti-nationalistischer Statements, pädophiler Priesterfiguren, Requisiten aus rohem Fleisch etc.) empört Frlićs Vorstellungen, seine Inszenierung von Euripides' *Bakchen* in Split wurde vom Intendanten Milan Štrlić (wenn auch nur für wenige Stunden) verboten und vom bosnischen Schauspieler und Kultusminister des Kantons Sarajevo, Emir Hadžihafizbegović, erhielt Oliver Frlić publik gewordene Drohanrufe, weil er dessen O-Ton aus den 1990er Jahren für ein Theaterprojekt verwendet hat. Während diese Art von kalkuliertem Einspruch mehr auf die Zurschaustellung ‚unzulässiger‘, tabuisierter politischer und gesellschaftlicher Inhalte und Haltungen baut,<sup>4</sup> interessiert *Kukavičluk* zusätzlich die Frage der operablen und zulässigen Form, in der der Zuschauer zum Zeugen von im Theater ausgesprochenen ‚Wahrheiten‘ gemacht wird.

*Kukavičluk*, das wie die meisten gegenwärtigen postjugoslawischen Aufführungen die sekundäre Augenzeugenschaft (des Theaterzuschauers) in Beziehung zur primären Augenzeugenschaft (des Zeugen historischer Ereignisse) setzt,<sup>5</sup> scheut sich nicht, zugleich die Begrenztheit des theatralen Bezeugens kritisch aufzugreifen, das zuletzt großen Zuspruch sowohl auf der Bühne als auch in den Theaterwissenschaften erfahren hat. „Theater schafft Zeugen“, schreibt Sybille Krämer (2005, 19) und meint damit den postdramatischen Anspruch, das Theater als „öffentlichen und zugleich politischen Schauplatz“ und als „ereignishaft Begegnung von Akteuren und Zuschauern“ wieder einzusetzen (Primavesi 2011, 47).

Der Zuschauer, der zum teilnehmenden Zeugen gemacht wird, hat Mit-Verantwortung für das, was er/sie leibhaftig erfahren, mit eigenen Augen und Ohren wahrgenommen hat. Das gilt für die Theater- wie Geschichtserfahrung gleichermaßen. Frlić setzt an dieser, mittlerweile etablierten Vorstellung an, dass das

<sup>4</sup> Frlić hat sich mehrfach in Interviews zur Zurückgebliebenheit des kroatischen und allgemein nachjugoslawischen Publikums geäußert, dem im internationalen Vergleich kaum etwas zuzumuten sei und gerade daher zugemutet werden muss.

<sup>5</sup> Weitere Beispiele sind hier u.a. die Aufführungen Selma Spahićs, Dino Mustafićs, Borut Šeparovićs oder Biljana Srbljanovićs.

Gewahr-Werden seiner selbst über den Vergegenwärtigungsprozess des Publikums auch das Theater als Spielort in die Aufmerksamkeit rückt. Das solchermaßen in den Fokus geratende Theater kann auch nicht mehr außerhalb eines gesellschaftlichen Kontextes wahrgenommen werden. Die per Partizipation fühlbar gemachte Gegenwart muss – folgt man den Diskussionen der Theatermacher und Performancekünste – im Verlauf der Aufführung dann aber ‚auseinanderbrechen‘, um nicht bloße Entlarvung, nicht schlicht öffentliche Entrüstung über das Gezeigte zu sein (Lehmann 2002, 21). Nur in der „Unterbrechung“ seiner selbst kann das postdramatische Theater, dem Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann zufolge, zum wirklich Politischen finden, indem es eben nicht einfach politische Themen inszeniert, sondern die „trügerische Unschuld des Zuschauers“ stört und diesen die „schwankenden Voraussetzungen des eigenen Urteilens erfahren lasse“ (2002, 19). Über das Wie der Darstellung, nicht über das Angreifen von Missständen, werde dann der „Kern der Sozialität selbst“ (Lehmann 2002, 21) kritisch offengelegt. Diese, doch deutlich an die Brechtsche Tradition anknüpfende Idealisierung des politischen Einflusses von Theater erfährt für nachjugoslawische Bühnen sogar noch eine Zuspitzung durch den allgegenwärtigen Anspruch an die Künste, widerständige Gegenorte zur prekären Gegenwart anzubieten.

Avanciert theoretisiert hat die Frage des Dissenses in der Kunst Jacques Rancière, auf den die Debatte im Theater stets bezogen bleibt. Im aus *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (2000) entwickelten Verständnis von Postdramatik als politisch und gesellschaftlich verpflichtetem Theater, verlangen Bühnen von sich, „Unrecht sichtbar zu machen“ (Bandi/Kraft/Lasinger 2012, 174). Rancière, an dem sich die komplette gegenwärtige Theatergeneration der in den 1970er und 80er Jahren Geborenen abarbeitet, macht in *Die Aufteilung des Sinnlichen* einen Unterschied zwischen „Politik“ als sichtbar gemachtem Dissens und „Polizei“, die den Raum alles Sag- und Machbaren ordnet und allen Plätze in dieser Ordnung zuweist. Was gemeinhin unter Politik gefasst wird, entspricht in Rancières Terminologie der „Polizei“. Es ist eben diese „Polizei“, die der Gleichheit im erzwungenen Erhalt von Konsens Unrecht tut. Konsens erfordert schließlich stets Ausschluss. Rancière verlangt nun von der Kunst, die Konturierung und Verschiebung der Grenze zwischen den von der Ordnung Vorgeesehenen und den von ihr Ausgeschlossenen als ständigem Prozess. Aufgabe der Kunst, die sich so verstanden nicht von Politik trennen lässt, ist es für Rancière entsprechend, nicht politisch im Sinne einer engagierten Kunst zu sein, sondern das Potential ihrer „prinzipiellen Unerfüllbarkeit“ für einen kurzen Augenblick erfahrbar zu machen. Nur darin hat sie emanzipatorischen, wahrhaft politischen Charakter und setzt die fundamentale Gleichheit aller, die nicht Ziel, sondern Voraussetzung von Politik ist, stets aufs Neue wieder ein. Für Frljčić

stellt Rancières ‚Kunst in der Verantwortung‘ einen zentralen Referenzpunkt in seiner postdramatischen Bühnenarbeit dar.<sup>6</sup>

Wie, fragt *Kukavičluk*, gehen die Darstellung des Prekären, der Kriegsverbrechen, der traumatischen Transformationen mit dem per Theatermittel herzustellenden Ausnahmezustand einer ästhetischen Unterbrechung Hand in Hand? Kann Theater den utopischen Verheißungsmoment prinzipieller Unerfüllbarkeit tatsächlich aufblitzen lassen, ohne zugleich auch ‚Polizei‘ zu werden? Auf welche Weise soll Theater politisch werden, ohne politische Inhalte zur Darstellung zu bringen? Und: Kann der Zuschauer überhaupt zum emanzipierten, selbstverantwortlichen Teilnehmer von Aufführungen im Sinne des postdramatischen Anspruchs gemacht werden?

Erika Fischer-Lichte hat in *Ästhetik des Performativen* mit dem systemtheoretischen Begriff der ‚autopoietischen feedback-Schleife‘ umschrieben, auf welche Weise ethische Kategorien über Formen der hergestellten, zugelassenen oder erzwungen Zuschauerpartizipation seit den Sechzigerjahren und vermittelt über die Performancekunst Einzug ins Theater hielten (2004, 63ff.). Das Publikum dynamisiert in der feedback-Schleife durch steten Rollenwechsel der Mitwirkenden das Subjekt-Objekt-Verhältnis im Theater mit. Dafür muss es seiner selbst als an der Aufführung beteiligt gewahr werden; Teilnahme wird somit nicht schlicht vorgeführt, sie wird in der Präsenz erfahrbar gemacht. Gegenwart wird als ‚gedehnter Augenblick‘ in der Performanz erlebbar, um dann als singuläres, unwiederholbares Ereignis vom Zuschauer bezeugt zu werden (vgl. dazu *liveliness*, Lehmann 2004b).

Die Herstellung von Gegenwärtigkeit, von Präsenz gehört somit zu den zentralen Vorhaben und ist zugleich auch ein Effekt des Performativen und der Konzeption von Postdramatischem Theater. Auch in der Bühnenarbeit und den Theatertexten der Zagreber Theaterautorin und Dramaturgin Ivana Sajko wird deutlich sichtbar, wie das Evidenz-Potential von Theater die fiktive Augenzeugenschaft des Publikums hervorbringt und diese sekundäre Zeugenschaft selbst postdramatisch ‚vor Augen stellt‘. Gerade darin wird die Zeugenschaft im Theater zum evidenten, zum Unzugängliches vergegenwärtigenden Mittel tatsächlicher Erfahrung und Zeugenschaft. Einerseits vergegenwärtigt die Zuschauerschaft sich selbst als verantwortliche Gemeinschaft im Theater und zugleich wird andererseits die vom Ableiten ins Unzugängliche bedrohte Erfahrung des Einbruchs von Krieg und Ausnahmezustand im erweiterten Theaterraum aktualisiert.<sup>7</sup> Die Quasi-Zeugenschaft der theatralen Situation vergegenwärtigt die echte Zeugenschaft als Verdrängtes und als Vergessenes, nicht (nur), weil sie die Ereignisse anschaulich vor das geistige Auge holt, sondern weil sie die

<sup>6</sup> In Vorträgen und Beiträgen in Theaterzeitschriften setzt sich Oliver Frlić auch jenseits der Bühne mit der Frage des politischen Theaters auseinander, vgl. Frlić 2011.

<sup>7</sup> Ausführlich ist Sajkos Geschichts- und Kriegstheater dargestellt in Jakiša 2013.

*location* – den Ort der ereignishaften Begegnung von Akteuren und Zuschauern – selbst zur geschauten Szene werden lässt.

Einen solchen Zuschauer, der sich selbst beim Wegsehen ertappt und somit selbst erkennt, hatte Frlijić noch 2008 in der aufsehenerregenden Aufführung *Turbofolk*, einer das Anarchistische in Bild und Ton setzenden Inszenierung der postjugoslawischen, gewaltgeladenen „Stressgemeinschaft“ (Sloterdijk), auf die Bühne gebracht. Unter hämmerndem Turbofolksound wird im Stück vergewaltigt, geschlagen, entbunden, gebrüllt, um am Ende der affektgeladenen Aufführung dem Publikum leere Ränge als eigenes Spiegelbild vorzuhalten. Während in *Turbofolk* noch die Einsicht produziert werden sollte, dass jene, die alles hätten sehen können, nicht ‚anwesend‘ waren (und sind), rollt das Theater Frlijićs in *Kukavičluk* die bekannten postdramatischen (Partizipations-)Strategien in einer Reflexion auch des eigenen Vorgehens in vorhergehenden Aufführungen von hinten her auf. *Kukavičluk*, das nicht mehr einfach beim emphatischen Aufruf zur Teilnahme stehen bleiben will, zieht verschiedene Register der Zuschauerinvolvierung. Dabei invertiert das Theatergericht den Gerichtsablauf, indem zu Beginn Schuldsprüche stehen, die Falldarstellung und das Hören der Zeugen aber erst anschließend stattfinden, um am Ende in der Srebrenica-Szene, auf die ich noch zu sprechen komme, bei der Verlesung einer Anklage stehen zu bleiben.

In *Kukavičluk* werden mehrfach Zeugen gehört, die kollektive und lokal spezifische Erfahrungen der Zuschauergemeinschaft vergegenwärtigen.<sup>8</sup> So geben alle Akteure in teil-biographischen Statements Auskunft darüber, wie sie das NATO-Bombardement Serbiens erlebt haben. Auch äußern sich alle in persönlichen Zeugnissen, teilweise Geständnissen, zu Situationen, in denen sie Diskriminierungen von Ungarn in der Vojvodina erlebt oder selbst rassistische Übergriffe auf diese ausgeführt haben. Die Aussagen machen eine Palette auf, die für jeden Zuschauer aus der Vojvodina ein gewisses Wiedererkennungs- und

<sup>8</sup> Für *Kukavičluk* stellt sich wie für die anderen Theaterprojekte Frlijićs die Frage, ob sie außerhalb des sie betreffenden kulturellen Kontexts überhaupt aufführbar sind. So ist diese Aufführung, in der ungarischsprachige Passagen vorkommen, gezielt an das Publikum in der Vojvodina/Serbien gerichtet, *Preklet naj bo izdajalec* richtet sich an ein dezidiert slowenisches Publikum, während *Pismo iz 1920* letztlich nur in Bosnien auf die für das Verstehen der Aufführung notwendigen lokalpolitischen Kenntnisse bauen kann. Interessant an Frlijićs Lokalspezifität ist, dass er seine Partikularstücke über den gesamten nachjugoslawischen Raum verteilt und darin an die gesamtjugoslawische Tradition des KPGT im Rahmen seiner postjugoslawischen Möglichkeiten anschließt. Die jugoslawische Theatergruppe KPTG wurde 1977 in Zagreb gegründet und entwickelte sich vom Einzelprojekt zu einer regelrechten Theaterbewegung. Konform mit der jugoslawischen Kulturpolitik verfolgte sie das Ziel, mit einer gemeinsamen Kulturproduktion den Zusammenhalt eines dezidiert jugoslawischen, Volkszugehörigkeiten übergreifenden Publikums zu stärken. Die Gruppe bestand aus Mitgliedern aller ehemaligen jugoslawischen Teilrepubliken. Das KPGT wurde 1996 in Belgrad von Ljubiša Ristić (kontrovers) neu gegründet. *Kukavičluk* enthält mehrere direkte Referenzen auf das KPGT und seine Geschichte.

Identifikationspotential hat. Die zentrale Botschaft hier ist, dass wir, das anwesende lokale Publikum, es sind, die zur Aufführung kommen, die eine Bühne erhalten, die dargestellt, aber auch zur Teilnahme aufgefordert werden.

Das Stück forciert darüber hinaus Partizipation, indem jeweils bedrängten Zuschauern ein öffentliches, politisches Statement abgerungen wird. Die vergegenständlichende Wirkung des Theatron zeigt hier seine dunklere, unter Öffentlichkeitsdruck stellende Rückseite. Frlić lässt einen der Darsteller mit Mikrofon ausgestattet über die Ränge springen und zufällig ausgewählten Zuschauern Fragen zu ihrem favorisierten politischen Lager, zu ihren Ansichten über Homosexualität und ethnische Minderheiten oder zur Akzeptanz des Internationalen Gerichtshofs in Den Haag stellen. Die Auswahl der gestellten Fragen macht deutlich, dass es um ein plakatives Vergegenwärtigen der prekären gesellschaftlichen Gesamtverfassung in Serbien geht. Das Vorgehen erzwingt dabei die Aussagen und ruft damit das internationale Tribunal in Den Haag auf den Plan, das nach Ansicht der Mehrheit in Serbien allen unverhältnismäßig zu Leibe rückt, was in der Aufführung mehrfach erwähnt wird. In der Interview-Aktion werden nicht nur die befragten Zuschauer, die sich den anderen Zuschauern ausgeliefert sehen, unter Druck gesetzt, das ‚Richtige‘ zu sagen, auch die Nicht-Befragten müssen sich stets sorgen, als nächste an der Reihe zu sein. Statt der sich wechselseitig anerkennenden, ermächtigenden Zuschauergemeinschaft kreiert die Aufführung an dieser Stelle eine sich gegenseitig ausgelieferte Zuschauerschaft. Dabei steht die Frage, was denn die richtige, von der Gemeinschaft akzeptierte Antwort jeweils sein könnte, mit sichtbarer Präsenz im Raum, so dass erneut der Status von Wahrheit zur Disposition steht. Antwortet man mit der von einer serbischen Mehrheit vertretenen Auffassung, die Akzeptanz beim durchschnittlichen Sitznachbarn finden könnte, die aber nicht mit einer ‚politisch korrekten‘ deckungsgleich ist? Tatsächlich antwortet die Mehrheit der Befragten in diesem Sinne aufschlussreich: Sie sind für Vojislav Šešelj (bosnisch-serbischer Ultranationalist, seit 2006 in Den Haag vor Gericht) und gegen das ICTY, sie haben vorgeblich nichts gegen Kosovo-Albaner und sind in der Frage der Schwulenakzeptanz gespalten.<sup>9</sup> Die Interviewsituation macht der Zuschauerschaft die eigene doppelgesichtige Identität gewahr; sie vertreten

<sup>9</sup> Die Fragen, die dem Publikum gestellt werden, lauten: „Würden Sie die Unabhängigkeit Kosovos im Austausch für ein Gehalt von 3000 Euro anerkennen?“, „Ist das Kosovarische Szenario auch in der Vojvodina denkbar?“, „Würden Sie einen hohen Posten annehmen, wenn Sie zwischen einem Homosexuellen und einem Albaner sitzen müssten?“, „Glauben Sie, dass die Serbisch-Orthodoxe Kirche eine Hauptquelle der Macht ist?“, „Haager Tribunal – dafür oder dagegen?“, „Würden Sie in einem Restaurant, in dem das Bild Ratko Mladićs hängt, essen?“, „Vojislav Šešelj oder Madeleine Albright?“, „Würden Sie bei Präsidentschaftswahlen einem Kandidaten Ihre Stimme geben, mit dessen Ansichten Sie vollkommen übereinstimmen, der aber von der Nationalität her Roma ist?“, „Gehört Ceca Ražnatović [Turbofolk-Sängerin und Witwe des Kriegsverbrechers und Hooligans Arkan] ins Gefängnis?“.

‚serbische Durchschnittsansichten‘ und sind doch zugleich eine versierte, gebildete Öffentlichkeit, die als Theaterzuschauerschaft auch unter dem Druck des kultivierten ‚Welttribunals‘ steht. Jene, die sich homophob oder nationalistisch äußerten, mussten sich entweder durchringen (zumindest aktiv entscheiden), eine politisch nicht korrekte Antwort öffentlich zu äußern. Oder aber, und auch dies wird fühlbar/sichtbar, sie äußern eine Meinung, die (wie zu Beginn der Aufführung angekündigt) nicht der eigenen, sehr wohl aber der einer statistischen Mehrheit entspricht. Das Auseinanderklaffen von global anerkannter und ‚zurückgebliebener serbischer‘ Haltung und von eigener vs. unter Druck der Gruppe geäußelter Meinung könnte (den Anwesenden) nicht deutlicher werden.

Einzelne Zuschauer suchen sich dieser peinlichen Befragung zu entziehen, indem sie mit dem expliziten Satz: „Ich nehme an dieser Aufführung nicht teil“ antworten. Diese Antwortverweigerer produzieren nun den für *Kukavičluk* entscheidenden performativen Widerspruch. Ausgerechnet diese Verweigerer sind es ja, die zuletzt das Verweigerte vollziehen (vgl. Fischer-Lichte 2004, 66), die also zu wirklichen Mit-Akteuren im Theater werden. Ihre Teilnahmeverweigerung expliziert das performative Erzwingen von Zuschauerpartizipation und von Rollenwechsel im Theater. Vor allem sie beteiligen sich tatsächlich am Aushandeln von Beziehungen zwischen Anwesenden, Zuschauern und Akteuren und sie entlarven mit ihren Antworten auch die Partizipationsstrategie als das, was sie (eben auch) ist: eine anmaßende Tribunalisierung. Der Einbindung des Zuschauers, das führt *Kukavičluk* vor Augen, unterliegt ein pädagogisch-umerziehender Impetus, der der Demokratisierung des Events Theater letztlich diametral entgegensteht und vom besseren Wissen einer lenkenden Instanz, des Regisseurs und Theaterrichters, ausgeht. Mit Gewalt erzwingt dieser in der Aufführung Aussagen, die den Zuschauer zum performativ beteiligten Zeugen, hier zugleich aber auch zum Zeugen der eigenen Meinungsunfreiheit macht. Ganz im Gegensatz zum postdramatischen Theatron-Mantra steht somit plötzlich, was als Ermächtigungsschauplatz konzipiert ist, auch für ein Ohnmachtsszenario.

Die Aufführung *Kukavičluk* ringt als selbstermächtigtes Theatergericht neben den Zuschauern auch den Darstellern Zeugenaussagen ab. Dokumentarische, aus den privaten Schauspielerbiographien genommene Erinnerungen, die ausgiebig in das Theaterprojekt eingeflossen sind, lassen die Darsteller als Augenzeugen der serbischen 1990er in Erscheinung treten. Diese Erlebnisse, die das Publikum teilt und die daher identifikatorisch wirksam werden, vergegenwärtigen die unmittelbare serbische Vergangenheit auf der Bühne. Die Darsteller berichten, wie ihnen als Teenager der Einbruch des Krieges das lang ersehnte dramatische Ereignis im Leben verschafft hatte, wie die Eltern sie (ausgerechnet!) zu Verwandten nach Bosnien schickten, um sie vor den NATO-Angriffen in Sicherheit zu bringen, wie die Deutschlehrerin den Unterricht unterbrach, weil sie zu erschüttert von den Ereignissen war, wie das Bombardement dazu führte, dass

man Zeit für gemeinsame Spiele mit den Eltern fand, wie Freunde, die den Angriffen in Novi Sad ausgesetzt waren, zum Ausschlafen nach Belgrad kamen oder dass die Tante aus Dänemark anrief, um die Beschießung Belgrads anzukündigen.

Die persönlichen Erinnerungen der Darsteller werden dabei von einem laufenden Fernsehgerät begleitet, auf dem Nachrichtensendungen aus den 1990er Jahren gezeigt werden, so dass das Erinnern der Ereignisse unzertrennbar mit der Berichterstattung dazu verwoben bleibt. Die Wieder-Einsetzung des Verdrängten und Vergessenen wird auch durch den Einsatz des Telefons auf der Bühne performiert. Alle Darsteller werden nach der Wiedergabe ihrer Erinnerungen von Verwandten aus der Vergangenheit angerufen. Kurz angebunden und in Panik bereden sie mit diesen die Fluchtbewegungen angesichts des kriegerischen Ausnahmezustands. Katharina Pewny hat das Telefon auf der Bühne vor dem Hintergrund der Subjektwerdung durch Anrufung, die Althusser entwickelt und Judith Butler aufgreift, interpretiert (vgl. Pewny 2011, 29). Die Telefonate geben den Abwesenden und den Vergangenen eine auf die Bühne geholte Gestalt.

Die Verlässlichkeit der Darsteller-Zeugnisse und ihrer authentifizierenden Erinnerungen wird indes dadurch im Wanken gehalten, dass die Schauspieler zuvor schon als Figuren in Erscheinung traten, die ihre Nichtidentität mit sich selbst zur Schau stellten. Unmittelbar auf die Eingangssequenz mit der Gazimestan-Rede, in der Milošević unisono zitiert wird, folgt in der Aufführung eine Gerichtsszene, in der alle beteiligten Schauspieler reihum eingefangen, vor den Richtertisch gezerrt und nach Verkündung der Anklage gegen sie jeweils dazu verurteilt werden, sich selbst zu spielen. „Dies Theatergericht klagt dich an, nicht [Name der Figur] zu sein und verurteilt dich dazu, dich selbst in dieser Aufführung zu spielen!“, heißt es in jedem einzelnen Urteilsspruch. Die Charaktere werden also für etwas vor einem theatralen Gericht und auf einer Theaterbühne verurteilt, was nicht immer ein Verbrechen im Theater war: Figur zu sein. Die Darsteller tragen dabei Namensschilder wiederum echter historischer Theaterpersonen, die sie hätten darstellen sollen, wenn ihnen kein Richtspruch dazwischen gekommen wäre. Es handelt sich um KPTG-Mitglieder und Mitwirkende an der Inszenierung *Šiptar* (pejorativer Ausdruck für Kosovo-Albaner gebildet nach der Selbstbezeichnung *shqiptar*), die unter der Federführung von Ljubiša Ristić 1985 in Subotica – eben jenem Theater in dem nun 25 Jahre später *Kukavičluk* aufgeführt wird – entstanden war. (*Kukavičluk* enthält direkte Zitate aus *Šiptar*.) Alle damals Mitwirkenden werden jeweils einzeln auf Grundlage der in Form einer Anklage vorgetragenen künstlerischen und privaten Biographie für ihr Lebenswerk ins Gericht genommen. Dabei markiert das negative Vorzeichen vor den biographischen Zusammenfassungen der KPTG-Personen – „Ti nisi Dušan Jovanović. Ti se nisi rodio u Beogradu prvog oktobra trideset-

devete. Ti nisi diplomirao [...]. Ti nisi osnovao [...]“<sup>10</sup> – den Bruch in der Vita jedes Einzelnen, der mit der jugoslawischen Wende erfolgte und für den jeder von ihnen von der Aufführung angeklagt wird. Auch expliziert die Minusbio-graphie das Konzept der Theaterrolle und mithin, dass Darsteller nicht deckungsgleich mit den dargestellten Personen sind. So spielt der Darsteller Vladimir Grbić den slowenischen Regisseur Dušan Jovanović, der 1986 in Subotica mit *Titus Andronicus* gastierte, und der Darsteller Srđan Sekulić den Theatertexter und Gründer der gesamtjugoslawischen Theatergesellschaft KPGT (Abkürzung für Kazalište, Pozorište, Gledališče, Teatar) Ljubiša Ristić, dessen ideologische Wende nach seiner KPTG-Zeit hier Anlass zur Anklage gegen ihn wird. Im Schuldspruch und der Verurteilung „sich selbst zu spielen“ wird dem hier exemplarisch herausgestellten Darsteller ein Rückzug in die gespielte Rolle verweigert, wie auch der Figur des Ristić ihre Janusgesichtigkeit (das Zurücknehmen seiner Theateransichten aus sozialistischer Zeit) vorgehalten wird. Zugleich dürfen sich Frlićs Darsteller der Charaktere aber auch nicht entledigen: Sie tragen die Namensschilder ihres jeweiligen Alias noch in der letzten Szene!

Wenn also klar ist, dass politische und ästhetische Verantwortung im Theater übernehmen für *Kukavičluk* heißt, nicht bloßes Theater sein zu dürfen, ist ebenso klar, dass Darsteller doch Darsteller sind und bleiben und dass jede Aufführung auch im Zeichen ihr vorausgehender anderer Aufführungen steht. Zuschauer und Darsteller werden für das Geschehen mitverantwortlich gemacht und mit dem (theater-)historischen Kontext synchronisiert. Sie werden schuldig gesprochen, hinter den Schuldspruch zurück gehend noch einmal als Zeugen gehört und zuletzt mit einem uminterpretierten, von konkreter Schuld zunächst wieder befreiten Ereignis konfrontiert, das nicht mehr aus „Feigheit“ verschwiegen werden darf.

### 3. Die Evidenz Srebrenicas

Frlić, der in der kroatischen Theaterkritik den Ruf eines „reditelj pamfleta“,<sup>11</sup> eines Pamphlet-Regisseurs, hat, der Ärger produziert, wo Ruhe herrscht, definiert eine klare Mission der Wahrheitssuche für seine Bühnenarbeit: Die postjugoslawischen Gesellschaften lebten, so Frlić auf Dubravka Ugrešićs bekann-

<sup>10</sup> „Du bist nicht Dušan Jovanović. Du wurdest nicht in Belgrad am ersten Oktober Neunund-dreißig geboren. Du hast nicht [...] absolviert. Du hast nicht [...] gegründet.“

<sup>11</sup> Igor Ružić schreibt „[...] ,reditelj pamfleta‘ koji može da izazove haos i tamo gde ga nema, i gde ne bi trebalo da ga bude“ („Pamphlet-Regisseur“, der Chaos auch dort hervorrufen kann, wo keines ist und wo auch keines sein sollte“, Übersetzung M.J.), in: *Kultura*, 24. September 2012: <http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/216291/Predstava-predodredena-za-uspjeh.html#.UPZwfELecb0>.

Frlić wird hier seine Inszenierung von Branislav Nušićs „Gospoda ministarka“ in Zagreb angekreidet, die er nicht ins Kroatische übersetzen, sondern in serbischer ‚Fremdsprache‘ aufführen ließ.



ten Essayband Bezug nehmend, nach wie vor in einer *kultura laži*, einer Kultur der Lüge, in der Niederlagen als Siege und Kriegsverbrecher als Helden gelten.<sup>12</sup> Alle jenseits dieses verlogenen Konsenses haben – hier folgt Frlijić Rancières politisch-ästhetischer Theorie – keine Stimme im nachjugoslawischen Raum. Entsprechend ist Theater, mit dem Zuschauer einverstanden sind, für Frlijić – in Anlehnung an Rancières Dissenskonzept – Konsentheater, das auf Lügen basiert. Öffentliche Kritik und politische Intervention, die seinen Aufführungen widerfahren, versteht Oliver Frlijić somit als Vehikel, als produktive Hilfsmittel, selbst ein Theater des Dissenses zu produzieren. Seine Theaterprojekte, unter denen *Kukavičluk*, *Zoran Dindić* (2012) und *Pismo iz 1920* (2011) besonderes Aufsehen in Serbien bzw. Bosnien erregten, verstehen sich als dezidierte Akte von öffentlich gemachter Wahrheitsfindung, in denen eine Verschiebung der Grenze zwischen Konsensgemeinschaft und der Gruppe der Ausgeschlossenen und damit eine Sichtbarmachung von Opfer-Rechten stattfindet. Letztlich kreisen alle Theaterprojekte Frlijićs um offen gebliebene Fragen der „Jugosphäre“ (Tim Judah).

Die von Albrights Tribunal reklamierte und von Handke mitunter in kopflöser Serbophilie angezweifelte ‚Wahrheit‘ über die Kriegsverbrechen im ehemaligen Jugoslawien wird von *Kukavičluk* in einem erneuten Akt der Wahrheitsfindung zurückgenommen, ohne sie jedoch auszustreichen. Die Aufführung, die ausdifferenziert selbst Anklage gegen vieles führt und darin auch Tribunal ist, findet zum Schluss zu einem klaren, von den nachfolgenden Deutungen befreiten Ausgangspunkt zurück: einer schlichten Evidenz Srebrenicas. Nachdem *Kukavičluk* sich im Verlauf der Aufführung gegen das Ausstreichen der gesamtjugoslawischen (Theater-)Tradition, gegen chauvinistische Haltungen, gegen die Kollektivverurteilung der Serben, aber auch gegen die Verantwortungsverweigerung in Serbien, gegen die postdramatische Leichtgläubigkeit in Bezug auf die Mittel der Darstellung, gegen das Selbstmitleid in Folge des serbischen NATO-Traumas und gegen sein Publikum wendete, endet *Kukavičluk* nach diesem regelrechten Anklage-Reigen damit, dass die acht beteiligten Darsteller nacheinander auswendig die Namen aller 505 identifizierten Opfer von Srebrenica rezitieren.

Die mündliche Wiedergabe der Namensliste lässt neue, ausgetretene Pfade verlassende, Saiten im Zusammenhang mit Srebrenica anklingen: sie ruft den pathetisch aufgeladenen Gedenkinszenierungskitsch auf, wie er von 9/11-Jahrestagen oder aus dem Spielberg-Film *Schindlers Liste* bekannt ist und spielt zugleich auf die sozialistisch-jugoslawische Rezitierpraxis der Pioniere anlässlich nationaler Feiertage an (an die nicht nur das angestrengte Memorieren auf der Bühne erinnert, sondern auch die uniformierte Kleidung der Darsteller:

<sup>12</sup> Siehe dazu die Frlijić-Interviews vom 16. Oktober 2011 und 16. Juni 2012 in [www.novolist.hr](http://www.novolist.hr): „Živimo u kulturi laži“ und „Govorim o onom što svi znaju, a o čemu šute“.

weißes Hemd, dunkler Rock/Hose und die jugendlichen *Chucks*-Turnschuhe, die den *Borovo startašice* aus sozialistischer Zeit gleichen). Die Namensliste ruft aber auch mit ihrem „Aufzählen als Dokumentieren und umgekehrt“ (Lachmann 2011) die poetische Praxis des in Subotica geborenen Schriftstellers Danilo Kiš auf. Die Liste vergegenwärtigt die Toten und erschafft eine Wirklichkeit (wieder), die zwischenzeitlich von zahlreichen Debatten verstellt wurde. Gerade in der Vojvodina und dem Ort der von Kiš literarisch aktualisierten Verfolgung und Ermordung der serbischen Juden durch ungarische Faschisten hat die vergegenwärtigende „Poetik der Kataloge“ (Lachmann 2008) Wiedererkennungswert. Wie Kiš transformiert Frlić Authentisches und Augenzeugenmaterial und reduziert es in seiner dokumentarischen Theaterarbeit auf ‚das Wesentliche‘.

Die Srebrenica-Szene beginnt mit dem expliziten Hinweis, dass das reine Aufsagen der Namen 12 bis 13 Minuten in Anspruch nehmen und dass sich darüber hinaus nichts Spektakuläres ereignen wird. „Alles, was sich ereignen wird, wenn sich überhaupt etwas ereignet, ereignet sich in Ihnen“, fügt der ankündigende Darsteller hinzu. Die bis dahin im Stück immer wieder gestörte Trennung von Szene und Zuschauerraum, die der Egalisierung von Szene und Publikum dient, wird an dieser Stelle durch die Ausleuchtung der Zuschauerplätze gänzlich aufgehoben. Die Schauspieler, noch mit den Namen der echten Personen/Figuren, die sie zwischenzeitlich spielten, versehen, sprechen vom Bühnenrand aus und stören darin ihre Fiktionalisierung als Figur mehrfach. Auf der Szene befindet sich auch noch das letzte Requisit: Kosovo als zertrampeltes „Herz Serbiens“ aus Papierknäulen gelegt, darin Fähnchen mit den Namen kosovarischer Städte. Zu diesem Zeitpunkt haben die Bühnenagierenden, die vorher auf dem Kosovo Kolo tanzten, mit dieser verlassenen Szene „Kosovo“ auch nicht mehr zu tun, als die anwesende Zuschauergemeinschaft.

Die hier stattfindende meta-theatrale Infragestellung der Grenze von Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit, von Stimme und Stimmlosigkeit im Theater, setzt die Frage danach ins Bild, inwieweit auch der Zuschauer Teil des Theaters und zugleich alle am Theater Beteiligten Verantwortliche des dargestellten Ereignisses sind. Sprechen hier Schauspieler oder echte Personen? An wen richtet sich diese Namensauflistung eigentlich? Das Srebrenica-Thema treibt also noch eine weitaus prekärere Frage der Zugehörigkeit als die der Partizipation am Theatergeschehen hervor: Auf wessen Seite steht denn diese Aufführung? Wen geht Srebrenica eigentlich etwas an? Und: Wie denken die Leute, die mit mir hier im Theater sitzen, jenseits des Theaterraums?

Das Publikum durchläuft in der knappen Viertelstunde einen sichtbaren Polarisierungs- und Entwicklungsprozess. Während einzelne Zuschauer (teilweise unter empörtem Protest) das Theater verlassen oder ihre Mobiltelefone zur Hand nehmen, sich ablehnend zurücklehnen und die Arme verschränken, beginnen

andere sich ratlos anzublicken, einige senken in Gedanken oder Trauer versunken den Kopf, nicht wenige beginnen im Laufe der Rezitation zu weinen.

Es dauert eine Weile, bis das monotone Aufzählen der Namen, denen keine konkreten Gesichter zugeordnet werden können, seine Wirkung im Publikum entfalten. Auch das Unvernehmen des Publikums wird erst allmählich vernehmbar und der Dissens unter den Zuschauern sichtbar. Die Frage Srebrenicas steht fühlbar im Raum, ohne dass sich die Einzigartigkeit der Aktion, das reine Aufzählen, ohne Weiteres in die „Logik und Begrifflichkeit des politischen Diskurses“ (Lehmann 2002, 17) der außertheatralen Wirklichkeit übersetzen ließe. Srebrenica erlangt in *Kukavičluka*s Schlussszene den Status der Ausnahme, die sich wie die Gnade im Verhältnis zum Gesetz oder das Wunder im Vergleich zum Naturverlauf (vgl. Lehmann 2002, 17) verhält. Wen oder was genau klagt der an bestehende Debatten schwer anschließbare mnemonische Akt der Namenswiedergabe an und wofür?

Srebrenica am Ende der Aufführung führt das postdramatische Theater weg von der vor allem per Zuschauerpartizipation ‚engagierten‘ Inszenierung hin zum dokumentierenden Recherchetheater, das als reines Vor-Augen-Stellen besonderes Wahrheitspotential zugesprochen bekommt. Über die postdramatische Sichtbarmachung aller Teile des Theaters – sie verhindert das Illusionstheater – kommt das Theater zu einer ursprünglicheren Bestimmung, strittigen Fragen eine Bühne der Verhandlung zu verleihen, zurück. Dabei führt das Theatergericht und Gerichtstheater der Aufführung *Kukavičluk* nicht nur die Feigheit des Schweigens vor, sie bringt auch das Versagen der theatralen sowie gerichtlichen Sprache auf die Bühne. Das letztlich sprachlich organisierte Gericht, das Ereignisse im Verlauf einer Gerichtsverhandlung zunehmend in Sprache überführt und zuletzt im schriftlich festgehaltenen, sprachlich realisierten Urteil fixiert, wird in *Kukavičluk* rückwärts durchexerziert bis das bereits festgestellt und beschlossen Geglaupte in das vergegenwärtigte Ereignis rückgeführt wird, bis Sprache sich in die reine Evidenz auflöst.

Die Evidenz Srebrenicas darf dabei nicht umgangssprachlich verkürzt, sondern muss als aktualisierendes Vor-Augen-Stellen verstanden werden, das über die Aktualitätsfiguren des politischen und historischen Präsens (vgl. Campe 1997, 209) wieder die beiden Ebenen des Theaters und seiner Bezugsrealität zusammenführt. Rüdiger Campe beschreibt die Evidenz als Transposition des Redens zum Zeigen. Vergegenwärtigung kann in Aristotelischer Tradition das Zukünftig-Geplante durch gegenwärtig Geschehendes oder in Quintilianscher Deutung das geschehene Faktum durch ein augenblicklich Geschehendes ersetzen. *Kukavičluka*s Vor-Augen-Stellen Srebrenicas aktualisiert im politischen Präsens (Aristoteles) die theatrale Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern als Verantwortliche und im historischen Präsens (Quintilian) das Gewesene als in der Gegenwart wieder zu Schauendes. Somit ist *Kukavičluk* als theatrales

Tribunal mit der Wiederherstellung eines eingebüßten Äquilibrium und mit dem Austarieren von aus dem Gleichgewicht geratenen Waagschalen der Gerechtigkeit befasst, die die politische Gegenwart mit den stimmlosen Toten in Kommunikation bringt und Entscheidungen fordert. Die rhetorische Figur der Hypotypose spielt als affektiv aufgeladene wiederum eine zentrale Rolle für die Vergegenwärtigung des Gewesenen. Während Evidenz zunächst „affektlos und in beherrschender Absicht“ (Campe 1997, 219) im Erzählen beschreibt, ist die Hypotypose eine deskriptive Evidenz-Figur, in der sich das „narrative Moment aller (sprachlichen) Deskription enthüllt“ (ebd.). Als Redefigur des „Zeigens-Statt-Redens“ (ebd.) realisiert Srebrenica als Hypotypose sich als reine Anschauung jenseits der Vergegenwärtigung über Metaphern, was erneut zugleich das Theater als solches mit kommentiert.

### Literatur

- Bandi N. / Kraft M. / Lasinger S. 2012. „Kunst, Politik und Polizei im Denken Jacques Rancières“, dies. (Hg.), *Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, Bielefeld, 167-181.
- Campe R. 1997. „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung“, Neumann G. (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 208-225.
- Fischer-Lichte E. 1997. *Die Entdeckung des Zuschauers*, Tübingen.
- Fischer-Lichte E. 2004. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.
- Frljić O. *Should be art and politics at the same time*, Internetquelle: Zeitschrift *maska* [www.maska.si](http://www.maska.si)
- Frljić O. 2011. „Političko i postdramsko“, *teatron 154/155. Časopis za pozorišnu umetnost*, Belgrad, 53-56.
- Gumbrecht H.U. 2004. *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M.
- Handke P. 2003. *Rund um das Große Tribunal*, Frankfurt a.M.
- Handke, P. 2006. *Die Tablas von Daimiel*, Frankfurt a.M.
- Jakiša M. 2013. „Ivana Sajko's Postdramatic Theatre of Disjunction or War on Stage“, Dukić D. (Hg.), *Geschichte als ein fremdes Land: Historische Bilder in Süd-Ost-Europa*, Zagreb, 124-140.
- Krämer S. 2005. „Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance-Künstlern“, *Euro-päisches Performance Institut. Die Kunst der Handlung 3*, Berlin, 16-19.
- Lachmann R. 2008. „Zur Poetik der Kataloge bei Danilo Kiš“, *Wortkunst. Erzählkunst. Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve, Welt der Slaven 30*, 296-309.

- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, *Theorien der Literatur*, Band V, Butzer, G. / Zapf, H. (Hg.), Tübingen/Basel, 93-115.
- Lehmann H.-T. 1999. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.
- Lehmann H.-T. 2002. *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin.
- Lehmann H.-T. 2004a. „Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater“, Arnold H.L. (Hg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, München, 26-33.
- Lehmann H.-T. 2004b. „Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“, Kolesch D. / Schrödl J. (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Bonn, 40-67.
- Menke B. 1997. „Prosopopoiia: Die Stimme des Textes – die Figur des ‘sprechenden Gesichts’“, Neumann G. (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 226-251.
- Mertens M. 2010. *Vergegenwärtigung*, Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis, Tübingen.
- Pewny, K. 2011. *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld.
- Primavesi P. 2011. „Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen“, Deck J. / Sieburg A. (Hg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld, 41-71.
- Primavesi P. 2004. „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, Arnold H.L. (Hg.), *Theater fürs 21. Jahrhunderts*, München, 8-25.
- Rancière J. 2006. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin.
- Sasse S. 2009. *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*, München.
- Vismann C. 2011. *Medien der Rechtsprechung*, Frankfurt a.M.



Davor Beganović

**FAKTEN, VERSCHWÖRUNGEN, DYSTOPIE.  
SAŠA ILIĆ'S *BERLINSKO OKNO* UND *PAD KOLUMBIJE* UND MILOŠ  
ŽIVANOVIĆ'S *RAZBIJANJE***

In den jugoslawischen Literaturen wird seit den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts bis heute eine ununterbrochene Auseinandersetzung zwischen zwei entgegengesetzten Diskursen des Realistischen und des im weitesten Sinne Nichtrealistischen<sup>1</sup> exerziert. Während der Realismus mehr oder weniger kompakt gewirkt hat, hat sich der „Nichtrealismus“ in verschiedensten Prägungen geäußert, die sich von der klassischen Variante des Modernismus am Anfang des 20. Jahrhunderts bis zum hoch elaborierten Postmodernismus Ende des 20., Anfang des 21. Jahrhunderts erstrecken. Diese Auseinandersetzungen wurden begleitet durch intensive Polemiken, die manchmal für die Austragenden auch politische Konsequenzen beinhalteten. Drei dieser Polemiken erscheinen am wichtigsten, weil sie weit über ihre Zeit hinaus gewirkt haben. Die erste wurde zwischen 1930 und 1941 in linken Zeitschriften und Zeitungen geführt. Die zweite wurde zwischen sog. Realisten und Modernisten in den Fünfziger ausgetragen und die letzte schließlich fand in den Siebzigern statt. Ihre Protagonisten waren auf einer Seite Danilo Kiš und auf den anderer die Vertreter von der sog. „Wirklichkeitsprosa“.

Die erste Debatte ist in die Literaturgeschichte unter dem Namen „Sukob na književnoj ljevici“ („Auseinandersetzung an der literarischen Linken“) eingegangen.<sup>2</sup> Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sie von außen (aus der Sowjetunion) importiert wurde, um die in Charkov (1929) und Moskau (1934) postulierte Poetik des Sozialistischen Realismus auch in Jugoslawien als normativ zu positionieren. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch ersichtlich, dass neben der sozialen Problematik das Thema der optimalen Darstellung der Wirklichkeit in dieser Auseinandersetzung eine zentrale Position einnimmt. Die Verfechter der „sozialen Literatur“ haben den Anhängern des Modernismus bzw. Avantgardisten die Entfernung vom Menschen und seinen Problemen. Letztere wiesen

<sup>1</sup> Unter „Nichtrealismus“ verstehe ich eine breite Koalition von verschiedenen nichtmimetischen Diskursen, die vom linguistischen Hermetismus der Moderne bis zur literarischen Phantastik reicht.

<sup>2</sup> Noch heute sind die zuverlässigsten Informationen darüber in Lasić 1972 zu finden.

ihrerseits darauf hin, dass die soziale Literatur, erstens, die ästhetischen Kriterien nicht erfüllt und, zweitens, eben deshalb nicht fähig ist, ein „wahres“ Bild von der Wirklichkeit zu entwerfen. Schon die Namen der Beteiligten lassen sich als ein Ausschnitt aus dem Kanon der jugoslawischen Zwischenkriegsliteratur deuten. Die Sozialisten, vertreten durch Milovan Đilas, Radovan Žogović, Jovan Popović und viele andere, stehen solchen Größen der Avantgarde wie Miroslav Krleža, Marko Ristić, Aleksandar Vučo, Dušan Matić oder Oskar Davičo gegenüber. Die Unvereinbarkeit von zwei Ästhetiken kam auch im Nachkriegsjugoslawien zum Vorschein. Bis zum Bruch mit Stalin konnten die Verfechter der sozialen Ausrichtung die volle Macht in allen Bereichen des kulturellen Lebens ausüben. Ihre nur drei Jahre andauernde Herrschaft wurde nach der Resolution des Informbüros (1948) langsam abgeschafft. Die Protagonisten der revolutionären Avantgarde kehrten in die literarische Szene zurück und unter ihrer Obhut übernahm die neue Generation alle wichtigen Stellungen sowohl im Verlagswesen als auch in den Fachorganisationen – von literarischen und künstlerischen Verbänden bis zu den wichtigen, als progressiv geltenden Theaterhäusern.

Aber der Auseinandersetzung in der Vorkriegszeit folgte fast nahtlos eine andere, die von Konflikten innerhalb der jüngeren Generation bestimmt wurde. Das neue Zerwürfnis, diesmal eines zwischen „Realisten“ und „Modernisten“, wurde zunächst 1952 in den Zeitschriften *Svedočanstva* und *Književne novine* angezettelt, um dann ab 1955 auf den Seiten von *Delo* und *Savremenik* fortgesetzt zu werden. Von der politischen Ernsthaftigkeit der Situation kann man sich überzeugen, wenn folgende Behauptungen einflussreicher Mitglieder des Politbüros in Betracht gezogen werden:

Veljko Vlahović<sup>3</sup> sagt während des Treffens der Ideologischen Kommission (26. 11. 1955), dass sich um *Delo* die Söhne der Tschetniks und der enteigneten Bourgeoisie gruppieren. Gleichfalls wirft er dem *Savremenik* vor, dass sich um ihn Parteigänger des Informbüros versammeln würden. Beim gleichen Treffen geht Puniša Perović<sup>4</sup> so weit, dass er die Abschaffung beider Zeitschriften vorschlägt. Die besorgte Partei interessierte sich nämlich vor allem für die Kommunisten unter den Schriftstellern, die

<sup>3</sup> Der montenegrinische Politiker Veljko Vlahović (1914-1975) galt als ideologischer Vordenker der Kommunistischen Partei Jugoslawiens. Er spielte eine maßgebliche Rolle bei der Ausarbeitung des neuen Programms der jugoslawischen Kommunisten und war Vertreter der intellektuellen Strömungen innerhalb der Partei. Während Titos Niederschlagung der studentischen Revolten von 1968 übernahm Vlahović eine vermittelnde Funktion. Seine Popularität innerhalb des studentischen Bevölkerungsanteils, besser bei ihren naiveren Mitgliedern, war enorm und hat ihm geholfen, die Studenten wieder in die Fakultäten zu holen.

<sup>4</sup> Puniša Perović (1911-1985) war ein montenegrinischer Schriftsteller und Publizist, der in den Fünfzigern auch Chefredakteur der Zeitung *Borba* war.



mit unvorbildlichen Aussagen und Gesten negative Botschaften an die Öffentlichkeit schicken.<sup>5</sup>

In der Polemik ging es um unterschiedliche Auffassungen vom Begriff der Wirklichkeit. Die Realisten kämpfen für eine breitere Interpretation des Realismus, der sich vom Konzept des 19. Jahrhunderts entfernt, aber auch wenig mit dem Sozialistischen Realismus zu tun hat. Ihnen geht es um eine moderne Literatur, die sich durch ihr moralisches und politisches Engagement auszeichnet. Die Modernisten ihrerseits korrigieren ihre ursprüngliche kategorische Ablehnung des Realismus und versuchen die Konstruktion vom Selbstzweck der Kunst zu modifizieren. Das heißt nicht, dass sie irgendwelche Kompromisse eingegangen sind. Ganz im Gegenteil, die Schärfe der benutzten Worte und die Leidenschaft der Argumentation weisen eher auf eine Feindschaft hin, die keineswegs ausgeblendet werden kann. Trotzdem lässt sich diese Polemik zwischen Realisten und Modernisten schwer in eine Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem zusammenführen, wobei Fragen der Poetik eher außer Acht gelassen werden. Sowohl die einen als auch die anderen beziehen sich weitgehend auf marxistische Postulate.<sup>6</sup> Ob sie als eine Tarnung zu betrachten sind, ist eine schwer zu beantwortende Frage, die ich hier ausblenden muss. Es ist sicher, dass die Modernisten um *Delo* letztendlich die Oberhand gewonnen haben. Grund dafür ist, dass sie zweifelsohne die besseren Polemiker waren. Schon in der Zeit der Polemik selbst zeichnete sich eine Art des Kompromisses ab, der sich auch in der Dialogbereitschaft beider Seiten manifestierte. So fand ein runder Tisch statt, bei dem die Diskussion weniger emotional als argumentativ geführt wurde. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich durch diese Polemik wie ein roter Faden eine scheinbar unvermeidbare ideologische Dimension zieht, die von der künstlerischen nicht zu trennen ist. Vereinfacht hat man es hier, wie auch in der Vorkriegszeit, mit einem Disput zwischen konservativen und progressiven Linken zu tun.

Die dritte Polemik, die ich hier kurz erwähnen möchte, ist ebenfalls kaum ohne ihre ideologische Komponente verständlich. Allerdings wurden die Vorzeichen hier geändert, so dass wir es mit einer ideologisch zutiefst gespaltenen Auseinandersetzung zwischen (nationalistischen) Rechten und liberalen Linken zu tun haben. Der Disput zwischen den Anhängern der sog. „stvarnosna proza“ (Wirklichkeitsprosa) und den Vertretern der Poetik des Faktographischen be-

<sup>5</sup> Zitiert nach Vukićević <http://balkanwriters.aforizmi.org/broj14/dejanvukicevic14.htm>.

<sup>6</sup> Vukićević behauptet sogar, dass es sich bei diesem Zerwürfnis um einen Kampf um die Vormacht im literarischen Establishment handelt. Wer bekommt die besseren Posten? Wer übernimmt die Dominanz in den Institutionen? Wer kann in den besten und lukrativsten Verlagen publizieren? Das sind Fragen, die eher in Richtung kulturpolitischen Tratschs gehen. Ihre Beziehung zu den relevanten ästhetischen und poetischen Problemen scheint hier zumindest fragwürdig.

(Vgl. Vukićević <http://balkanwriters.aforizmi.org/broj14/dejanvukicevic14.htm>)

wegt sich vielmehr in Richtung einer entzweiten Deutung des Realistischen selbst. Die Polemik entflammte um die Erscheinung des Buches *Grobnača za Borisa Davidoviča* (*Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*) von Danilo Kiš Mitte der 1970er Jahre.<sup>7</sup> Obwohl es auf den ersten Blick so scheint, als ob die beiden Polemiken unter gleichen Prämissen geführt wurden, eröffnen sich bei genauem Betrachten Differenzen, die auf ein anders gelagertes Verständnis von Poetik hinweisen. In der Polemik zwischen Kiš und seinen Gegnern geht es um zwei völlig verschiedene Konzeptionen angesichts der Frage, was das Reale an sich überhaupt ist. Man kann nicht bestreiten, dass *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* ein Buch ist, das mit dem Realen zu tun hat. Kišs Gegner behaupten, dass er sich der Dokumente, d.h. der Fakten, auf eine unerlaubte Art und Weise bedient. Ihrer Meinung nach verkehrt und verzerrt er den Wahrheitsgehalt von Dokumenten, um sie für seine eigenen Zwecke, eine bedingungslose Verurteilung des sowjetischen Totalitarismus, zu missbrauchen. Missbrauch, so die Denunziation weiter, geschehe, weil Kiš ein Plagiator sei, der sich fremder Texte bediene und dadurch seine eigene poetologische Konzeption zerstöre. Es ist schon fast 40 Jahre her, dass Kiš die Auseinandersetzung zu seinen Gunsten entschieden hat, indem er bewies, wie fiktiv Fakten sein können und wie unmoralisch seine Gegner hinter der Desavouierung seiner Person in Richtung der Affirmation des Stalinismus gewirkt haben. Aber es ist hier nicht der Zeitpunkt, die politischen Konsequenzen der Affäre (so kulturhistorisch wichtig sie erscheinen mögen) zu untersuchen. Interessant ist ihr Fortleben in Jugoslawien, besonders in Serbien, im 21. Jahrhundert.

Es ist fast erstaunlich, wie eine in die Nischen der Literaturgeschichte längst vertriebene Debatte wieder an Einfluss gewinnt, wie eine auf die Beziehung von Fakten und Fiktion konzentrierte Polemik sich in einem wiederkehrenden Ausnahmezustand aufs Neue entfaltet und wie sie mit fast gleichen Argumenten zeigt, dass Erfahrung und Erkenntnis von kurzer Dauer sind. Die „neuen Kišs“ sind die Autoren, welche die traumatischen Erlebnisse aus der jüngsten serbischen Geschichte als Schlüssel zu der von Kiš entwickelten Poetik zu deuten versuchen. Ihre Gegner sind sowohl diejenigen, die damals Kiš angegriffen oder den Angriff auf ihn gutgeheißen haben, als auch ihre Parteigänger, die unter dem Namen P70 in den letzten Jahren agil geworden sind.<sup>8</sup> Allerdings inter-

<sup>7</sup> Hier kann ich nicht annähernd alle Facetten des Zerwürfnisses aufgreifen. In Jugoslawien hat der Journalist Boro Krivokapić alle relevanten Texte gesammelt und in dem Band *Treba li spaliti Kiša?* (*Soll man Kiš verbrennen?*, Zagreb 1980) veröffentlicht. Sehr kompetent und aussagekräftig ist der Text von Wolf-Griebhaber 1998. Kiš selbst hat im Buch *Čas anatomije* (1978) mit seinen Gegnern abgerechnet (Dt. *Anatomiestunde*, aus dem Serbokroatischen von Katharina Wolf-Griebhaber, München 1998). Wie tiefgreifend die Polemik war, zeigt auch die Tatsache, dass noch heute, fast vierzig Jahre danach, über ihre Folgen heftig diskutiert wird. Die zwei neuesten Beiträge, die versuchen Kiš zu diffamieren, sind Vasović 2004 und Rosić 2008.

<sup>8</sup> P70 ist eine lose Gruppe von Schriftstellern, die alle „irgendwann in den Siebzigern“

essiert mich diese neue Polemik hier nur am Rande. Deshalb erwähne ich sie lediglich und konzentriere mich auf zwei herausragende Autoren, die auf den Spuren von Kiš sein poetisches Verfahren erweitert und unter Berücksichtigung der spezifischen Zeit der Transition – in welcher sich alle Nachfolgestaaten Jugoslawiens seit seinem Zerfall befinden – bereichert haben. Es handelt sich um Saša Ilić<sup>9</sup> und seine zwei Romane *Berlinsko okno* (*Berliner Fenster*, 2005) sowie *Pad Kolumbije* (*Fall von Columbia*, 2010) und den Erstling von Miloš Živanović,<sup>10</sup> *Razbijanje* (*Die Zerschlagung*, 2011).

geboren wurden. Ihre Gründungsmitglieder sind Vladimir Kecmanović, Slobodan Vladušić, Dejan Stojiljković, Nikola Malović und Marko Krstić. Sie stehen unter der offiziellen Schirmherrschaft von Dobrica Ćosić, dem selbsternannten „Vater der serbischen Nation“. Nachdem die Polemik um Danilo Kiš definitiv gezeigt hat, dass der Kaiser des serbischen Nationalismus nackt ist, übertrugen die Mitglieder von P70 die Diskussion über den Realismus in der Literatur in den Bereich des Nationalen. Man könnte durchaus sagen, dass ihrer Meinung nach eine nationalbewusste Literatur nur dann entstehen kann, wenn die Poetik des Realismus verwendet wird. Unter Realismus, wohl im Sinne der Polemik aus den Fünfzigern, kann man eine breite Palette an literarischen Mitteln verstehen, die dazu führen, ein mimetisches Bild der Wirklichkeit zu reproduzieren. Der entscheidende Schritt in Richtung des Nationalistischen wurde durch die Ereignisse aus den 1990er und der ihnen vorausgehenden literarischen Produktion in den 1980er Jahren in Serbien ermöglicht. In dieser Zeit wurde eine Reihe von Büchern veröffentlicht, die eine Neubewertung der jugoslawischen Geschichte von 1918-1945 gewagt haben. Im Tenor wurde dem serbischen Volk, das „in Frieden verloren, was es im Krieg gewonnen hat“ (Dobrica Ćosić), die Opferrolle zugeschrieben. Neben Ćosićs Romanen *Vreme smrti I-IV* (*Die Zeit des Todes*, 1972-79) und *Vreme zla I-III* (*Die Zeit des Bösen*, 1985-1990) sind noch *Knjiga o Milutinu* (*Das Buch von Milutin*, 1985) von Danko Popović und *Nož* (*Messer*, 1982) von Vuk Drašković zu erwähnen. Zu dieser Politisierung der serbischen Literatur vgl. Wachtel 1998, bes. S. 197-226. Auf den ersten Blick weniger radikal nationalistisch waren die Romane *Prijatelji* (*Die Freunde*, 1980; die Ausgaben von 1986 an haben den Titel *Prijatelji s Kosančićevog venca* *deutsche Übersetzung?*) *Očevi i oci* (schwer zu übersetzendes Wortspiel mit unterschiedlichen Flexionen des Substantivs „Otac“ im Plural, die auf die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Generationen in der serbischen Gesellschaft hinweisen; ungefähr: *Väter und Ahnen*, 1988) und *Timor mortis* (1989) von Slobodan Selenić. In einer subtilen Analyse aber entdeckt Dejan Ilić, wie hinter dieser quasi liberalen Position eine Ideologie des serbischen Nationalismus zum Vorschein kommt. Vgl. Ilić 2011, bes. das Kapitel „Od Pigmaliona do Golema“, 145-227.

<sup>9</sup> Saša Ilić (geb. 1972) begann seine schriftstellerische Karriere in der Zeitschrift *Reč* (*Das Wort*) 1995. Sein erstes Buch ist die Sammlung von Kurzgeschichten: *Predosećanje građanskog rata* (*Vorahnung des Bürgerkriegs*, 2000). Er veröffentlichte zwei Romane: *Berlinsko okno* (*Berliner Fenster*, 2005; Übersetzung ins Französische *La fenêtre berlinoise*, 2009) und *Pad Kolumbije* (*Der Fall von Columbia*, 2010). Zusammen mit Dragan Bošković publizierte er *Odisej* (*Odysseus, das poetische Experiment*, 1998) und ist Herausgeber von *Pseći vek* (*Hundehundert*, 2000), einer Anthologie von Kurzgeschichten junger serbischer Autoren. Zusammen mit dem albanischen Autor Jeton Neziraj koordinierte er ein Projekt, das in zwei Anthologien von serbischen bzw. kosovo-albanischen Autoren resultierte. Außerdem gibt er *Beton*, die Literaturbeilage der Tageszeitung *Danas*, heraus.

<sup>10</sup> Miloš Živanović (geb. 1976) ist, zusammen mit Ilić, Saša Ćirić und Tomislav Marković, Herausgeber von *Beton*. Er hat bisher eine Kurzgeschichtensammlung *Kubernetes – Priče o pilotu* (*Kubernetes – Die Geschichten vom Piloten*, 2008) und zwei Lyrikbände, *The*

Was die Fakten betrifft, befindet sich die serbische Gesellschaft seit der Machtübernahme von Slobodan Milošević fast ununterbrochen im Ausnahmezustand. Den traurigen Höhepunkt dieses Zustands stellt das Attentat auf Premierminister Zoran Đinđić im März 2003 dar. Nicht weniger dramatisch war der Krieg, den Serbien zwischen 1991 und 1999 mit fast allen ehemaligen jugoslawischen Republiken geführt hat. Dazu gehören auch die militärischen und politischen Drohungen gegen Montenegro, das sich entschlossen hat, seinen eigenen Weg zu gehen; diese werden bis heute, wenn auch auf subtilere Art und Weise, aufrecht erhalten. Solch eine Situation konnte nicht ohne Folgen für das künstlerische Schaffen in den Nachfolgestaaten Jugoslawiens bleiben. Die Ereignisse lassen sich als die Fakten deuten, die ihre Auslegung sowohl in der Literatur als auch in Publizistik, Geschichte, Theater oder Kino finden. In ihrem Kommentar zu Friedrich Theodor Vischers Theorie des Romans merkt Renate Lachmann an, dass diese Theorie durch die Analyse der ästhetischen Rivalität zwischen Phantasie und Mimesis etliche Probleme in der Beziehung zwischen Fakt und Artefakt eingeführt hat. Sie markiert eine wichtige Differenzierung:

Das Artefakt nimmt das Faktische gewissermaßen auf, ohne seine Konturen zu verwischen, so ließe sich die Vischersche Argumentation für die Interpretation von Texten des 20. Jahrhunderts aufnehmen, wobei der „idealbildende Akt“, der bei Vischer einer „Normal-Wirklichkeit“ zu gelten scheint, einen anderen Index erhält, wenn es um die Darstellung von „Ausnahmeständen“ geht. (Lachmann 2011, 95)

Konkret-historisch lässt sich der Ausnahmezustand, auf welchen Renate Lachmann referiert, in der Zeit der sowjetischen Revolution verorten. Es wird deutlich, dass das Faktographische sich auf gewisse Weise vom Leben entkoppelt. „Das Erfahrene, Erlebte und hernach in unterschiedlichen Formen der Wiedergabe als Erinnerung erscheinend interessiert die Faktographen (es sei denn als ereignisnahe Reportage) weniger als das Dokument, das als Zeugnis – ‚so ist es gewesen‘ – fungiert.“ (Lachmann 2011, 98)

Nach Giorgio Agamben

kann der moderne Totalitarismus definiert werden als die Einsetzung eines legalen Bürgerkriegs, der mittels des Ausnahmezustands die physische Eliminierung nicht nur des Gegners, sondern ganzer Kategorien von Bürgern gestattet, die aus welchen Gründen auch immer, als ins politische System nicht integrierbar betrachtet werden. (Agamben 2004, 8)

Wenn wir uns kurz ins Jugoslawien der 1970er Jahre versetzen, werden wir sehen, dass die Gesellschaft zwar weiterhin als totalitär zu betrachten wäre, aber

---

*Nightmare in the Bathroom* (2006) und *Lirika pasa* (*Die Lyrik der Hunde*, 2010), veröffentlicht. Seine Werke sind ins Polnische, Deutsche und Albanische übersetzt.

die politische Situation trotzdem Elemente der Öffnung zugelassen hat. Außerhalb der Allgemeinheit war es für Kiš möglich, als das Individuum zu wirken, das die Fakten als interpretierbar und deshalb auch „literarisierbar“ handhaben konnte. Die Lage hat sich in den Neunzigern drastisch geändert. Eine radikale Zuspitzung des nationalistischen Diskurses hat zur Suspendierung des Dialogischen geführt, was seinerseits eine Mehrdeutigkeit der Fakten für unzulässig erklärt hat. Die Strategien, die man benutzte, um dieser verfahrenen Situation zu entkommen, ähneln denjenigen, die Renate Lachmann als das Spezifikum der sowjetischen Literatur in den Zeiten des Bürgerkriegs beschreibt:

Die[...] gegen die ‚bürgerliche Belletristik‘ auftretende *literatura fakta* betreibt die Minimierung des „literarischen“ fiktionalen Moments, die Negativierung des Sujets, verurteilt ausgedachte Personenkonstellationen und realistische, d.h. mimetisch orientierte Lebenslaufgeschichten (Mimesis, Widerspiegelung verlieren ihre Bedeutung als Kategorien). Hier ist die Gegenposition der restaurativ an den klassischen Realismus anknüpfende sozialistische Realismus, der mit Devisen wie Widerspiegelung, Parteilichkeit, Volkstümlichkeit allerdings andere Ziele als der klassische verfolgt und den positiven Helden favorisiert. (Lachmann 2011, 97)

Neben der gesellschaftlichen Situation, die eine realistisch bzw. mimetisch orientierte Literatur unmöglich oder besser obsolet gemacht hat, hat das Trauma des Krieges, das die ganze Gesellschaft als ein kollektives Ereignis erlebt hat, die literarische Produktion auf entscheidende Art und Weise geprägt. Im Unterschied zur Literatur des belagerten Sarajevo, bzw. des Krieges in Bosnien und Herzegowina, beschäftigt sich die literarische Produktion in Serbien mit besonderem Nachdruck mit Themen, die auf eine dystopische Darstellung der Welt konzentriert sind.<sup>11</sup>

*Berliner Fenster* (2005) von Saša Ilić ist ein komplexer, aus mehreren Erzählsträngen bestehender Roman. Sein Protagonist ist ein Serbe, der im Auftrag einer NGO nach Berlin kommt, um die Lebensumstände jugoslawischer Emigranten zu erforschen. Aber Hauptziel seines Aufenthalts ist es, den verlorenen Offizier der jugoslawischen Marine, Leutnant Janko Baltić, zu finden, mit dem

<sup>11</sup> Die Gründe dafür sind ersichtlich. Während Bosnien und Herzegowina direkt von Kriegshandlungen betroffen waren, hat sich Serbien die ganze Zeit der Jugoslawienkriege über als eine nichtbeteiligte Seite stilisiert. Seine Soldaten haben an den Kriegen nicht teilgenommen, hieß es, wenn doch, dann nur als Freiwillige. Die Atmosphäre des Schreckens während der Milošević-Zeit war allgegenwärtig und alle Gegner des Krieges wurden Repressionen ausgesetzt. Das waren nahezu ideale Voraussetzungen für die Entstehung einer dystopischen Literatur, die seit Anfang des 21. Jahrhunderts in Serbien quasi omnipräsent ist. Die wichtigsten Romane in diesem Genre sind *Saht* (*Einsteigloch*, 2009) von Andrija Matić, *Neljudska komedija* (*Unmenschliche Komödie*, 2010) von Bojan Babić, *Neznanom junaku* (deutsche Übersetzung *An den unbekanntem Helden*, 2010) von Sreten Ugrčić und eben *Razbijanje* (*Zerschlagung*, 2011) von Miloš Živanović.

ihn eine nicht näher beschriebene Freundschaft verbindet. Andauernd versucht er ihn zu lokalisieren und bei diesen Versuchen stößt er auf Schicksale von diversen Menschen. In Emigrantenkreisen begegnet er Mutter und Tochter Dajdić (Ana und Lucija) und lernt die Schwestern Hodžić (Adela und Dina) kennen, die ihm über das Schicksal ihres Vaters Arif berichten. Er wohnt in Berlin als Untermieter bei dem alten Slavistikprofessor Viktor Greber, der ihm seine Lebensgeschichte beichtet. Alle diese Stränge sind ineinander verwickelt, miteinander verbunden.<sup>12</sup> Bei Ilić ist auch eine Abweichung von Kišs Art mit Dokumenten umzugehen,<sup>13</sup> zu beobachten. Seine Poetik ist nicht vollkommen auf die oben genannte spezifische Behandlung von Fakten ausgerichtet. Wie kann man diese Unterschiede benennen? Wenn ich von der Annahme ausgehe, dass der Ausnahmezustand das Trauma braucht, um sich für eine literarische Darstellung zu öffnen, die Fakten zu benutzen weiß, dann muss ich auch voraussetzen, dass die traumatischen Ereignisse als etwas (fast) Undarstellbares vorhanden sind. Und noch ein Stück weiter: Das Trauma existiert als ein die individuelle Erfahrung übergreifendes Ereignis. Es kommt im Bereich des Kollektiven zur Entfaltung. Wenn man die neuere Geschichte Jugoslawiens und, spezifischer, Serbiens betrachtet, dann sind der Krieg in Bosnien und die Ermordung Đinđićs zwei traumatische Ereignisse par excellence. Wie aber ist das Trauma als etwas Faktisches wahrzunehmen? Wie kann seine vorwiegend affektive Struktur gezähmt in „Tatsachen“ übergehen? Und zusätzlich: Wie ist ein Erzähltext narrativ zu organisieren, so dass das Affektive nicht in den Fakten untergeht? Die Antworten, die Ilić gibt, sind vielfältig, aber sie beziehen sich, zumindest in *Berliner Fenster*, alle auf Techniken der Verschleierung. Die erste Verschleierung betrifft die Dokumente selbst. Es ist im Unterschied zu Kiš schwer zu ermitteln, um welches außerliterarische Material es beim Aufbau des Sujets geht. Die Signale und Hinweise, die auf die Autobiographie der Berliner Kabarettistin Isa Vermehren<sup>14</sup> gerichtet sind, sind schwer zu finden. Das Gleiche gilt für die Ge-

<sup>12</sup> Stijn Vervaeke zeigt überzeugend, dass *Berliner Fenster* durch unterschiedliche Formen des kulturellen Gedächtnisses geprägt ist. Seiner Meinung nach rekonstruiert der Roman durch die in Berlin spielende Geschichte die Modi der Erinnerung an den Krieg, der auf den Zerfall Jugoslawiens gefolgt ist. Vgl. Vervaeke, Manuskript.

<sup>13</sup> Benutzung des Dokuments und Dokumentarischen ist ein zentraler Punkt Kišs Poetik. Er verwendet die Dokumente als eine Folie, auf welche die fiktionalen Inhalte projiziert werden. Die Dokumente erscheinen im breiten Spektrum, vom Faktographischen bis zur Zeugnenschaft und folgen nicht unbedingt dem Gebiet der Wahrhaftigkeit. Sie wurden von Kiš verzerrt, manchmal auch „falsifiziert“, um – seiner Ansicht nach – eine höhere Wahrheit zu erreichen: diejenige nämlich, die sowohl die Ansprüche des Ethischen als auch Ästhetischen erfüllt. Deshalb ist eine direkte Interpolation der Dokumente in ihrer originalen Form im Rahmen des fiktionalen Textes sowohl wünschenswert als auch notwendig. Bei Ilić ist solch ein Bedürfnis nicht vorhanden.

<sup>14</sup> Vgl. Vermehren 1979. Weil sie sich geweigert hat, die Hakenkreuzfahne zu begrüßen, musste die 15-jährige Vermehren ihre Heimatstadt Lübeck verlassen und floh nach Berlin. Dort spielte sie im politisch-literarischen Kabarett *Katakombe* von Werner Finck. Nach der

schichte des politischen Kabarets im Berlin der 1930er Jahre. Der Grund für das Verstecken dieser Signale ist, dass diese Elemente auf der primären Erzählebene keine Rolle spielen. Sie werden erst wirksam, wenn man sie als die analogen Strukturen, die in die Fabel eingeschrieben sind, wahrnimmt und durch eine Assoziationskette präsent macht.

Die Analogie findet sich zum Krieg in Jugoslawien. Als ein Synonym der jungen Isa Vermehren wirkt in *Berliner Fenster* die Puppenspielerin Ana Dajdić. In einem faszinierenden Akt der theatralischen Darstellung rekonstruiert sie die Lebensgeschichte eines verlorenen Offiziers der jugoslawischen Marine, Janko Baltić, nach dem der Ich-Erzähler sucht. Die Schauspielerin, die eine Puppe im Schoß hält, spaltet sich in zwei Stimmen: die eine fragt, die andere antwortet. Es bleibt im Dunkeln, ob die von ihr vermittelte Geschichte über „den Verlorenen“ wahrheitskonform ist. Einen Beweis dafür bleiben sowohl sie als auch alle anderen autoritätsbeladenen Erzählinstanzen schuldig. In diesem komplexen Spiel der Erzählebenen spiegelt sich Berlin zur Zeit der Machtergreifung 1933 im Berlin in der Zeit nach dem Mauerfall 1989. Die Emigranten aus Südosteuropa sind Simulakren der politisch Verfolgten aus der deutschen Provinz (Isa Vermehren), eine (schriftliche) Zeugenschaft vermischt sich mit anderen (mündlichen) in einer Welt, die nicht mehr fähig ist, eine klare Abgrenzung zu konstruieren und deshalb undefiniert und zerstreut bleibt. Nicht nur, dass Ana Dajdić die Geschichte von Baltićs Verschwinden rekonstruiert: Sie holt weit in die Vergangenheit aus und gibt auch die Geschichte seiner Familie wieder. Erst in dieser Verflechtung zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiven erscheint die Motivation von Baltićs Weggang von den jugoslawischen Kriegsschauplätzen plausibel. Aber nicht nur das: Ana stellt die Ereignisse so dar, dass sich aus ihren Entwicklungen auch sein Untertauchen in Berlin logisch erklären lässt. Das Verlassen Kroatiens bedeutet auch einen Schlussstrich zu ziehen unter dem Dasein in einem Land, das inexistent geworden ist:

Dvadeset dana kasnije, uoči dočeka Nove 1993, moj pacijent je napustio Osijek. Nekoliko sati potom zauvek je ostavio teritoriju stare Jugoslavije. Putovao je pod imenom evangelističkog pastora Jona Smolica, sa dokumentom čije krivotvorenje je platila Gabrijela Valent. Prešavši austrijsku granicu, shvatio je da više ne žali ni za čim. Izvadio je iz kofera mali šah koji je dobio na poklon i rasklopio ga na kolenima. Kondukeru, koji je odškrinuo vrata kupea, pružio je kartu ne gledajući ga u lice. Želeo je da zaboravi. (Ilić 2005, 252)<sup>15</sup>

---

Schließung des Kabarets setzte sie ihre Ausbildung fort, wurde während des Krieges zur Truppenbetreuung an die Front einberufen und anschließend in sog. Sippengeiselhaft genommen. Sie überlebte die Gefangenschaft in den KZs Ravensbrück, Buchenwald und Dachau. Nach dem Krieg schrieb sie ihre Erinnerungen nieder und wurde Ordensschwester.

<sup>15</sup> „Etwa zwanzig Tage später, vor Sylvester 1993, hat mein Patient Osijek verlassen. Ein paar Stunden später hat er das Territorium des ehemaligen Jugoslawien verlassen. Er reiste unter

Es scheint, dass das Moment des Vergessens auch die Konstruktion des Bewusstseins der Emigranten dominiert. Aber ein zentraler Teil dieses Prozesses ist der Wunsch. In dieser psychoanalytisch geprägten Szene (die Erzählinstanz, deren Stimme Ana Dajdić übernimmt, nennt Bajtić „Patient“) geht es um das Ausradieren der Erinnerungen, aber es bleibt weiterhin fraglich (und auch durch die Entwicklungen im Roman strittig), ob das Vergessen die Oberhand gewinnen kann. Ist es möglich, die Fakten zu vergessen, die beweisen, dass es ein Leben vor dem Krieg gegeben hat? Oder handelt es sich dabei um die Sehnsucht, dem Schrecken zu entkommen?

Gleichzeitig wird diese Geschichte parallelisiert durch eine andere, die wieder mit fremden Worten erzählt und vom Erzähler als Zuhörer wahrgenommen wird. Der andere Verlorene des Romans ist der ehemalige Parteifunktionär Arif Hodžić, dessen Geschichte von seinen beiden Töchtern rekonstruiert wird. Im wiederholten Spiel der Verdoppelungen agiert Hodžić als Doppelgänger Baltićs, mit dem Zusatz, dass sein Trauma realitätstreu rekonstruiert wird. Es handelt sich dabei um eines der hässlichsten Ereignisse aus einem Krieg, der daran eine Menge aufzuweisen hatte. Paramilitärische Einheiten der bosnischen Serben haben in der Ortschaft Štrpci den auf der Linie Belgrad-Bar verkehrenden Zug gestoppt, aus ihm 19 muslimisch-bosniakische (wohlgemerkt, serbische Bürger) Passagiere entführt, um sie dann kaltblütig zu exekutieren. Das Massaker wurde bis heute nicht ausreichend juristisch untersucht und sanktioniert. Die erste literarische Auseinandersetzung damit findet sich in dem Roman *Auschwitz café* des Montenegriner Dragan Radulović.<sup>16</sup> Es wäre interessant, die zwei verschiedenen Formen der Zeugenschaft, die Radulović und Ilić in ihren Romanen verwenden, zu untersuchen. Darauf muss ich verzichten und nur darauf hinweisen, dass der erste seinen Zeugen als unbeteiligten (und deshalb ethisch verantwortlichen) gestaltet und der zweite ihn (darauf werde ich gleich zu sprechen kommen) als direkt beteiligten, als Opfer konstruiert. Deshalb ist er traumatisiert und kann nicht von der ethischen Position her wirken. Das Ethische bleibt dem Ich-Erzähler-Zuhörer vorbehalten. Er ist die Instanz, die eine Bearbeitung des traumatischen Ereignisses als einen Akt der moralischen Beurteilung (und schweigsamen Verurteilung) vorantreibt. Insofern ist dieser Erzählstrang des *Berliner Fensters* ein unermüdliches Aufeinanderfolgen der traumatischen Übertragung von der Figur über den Erzähler bis hin zum Empfänger der Narration, der letztendlich selber zum Zeugen des Traumas wird.

---

dem Namen des evangelischen Pastors Jon Smolitz, mit Dokumenten, deren Fälschung Gabrijela Valent bezahlte. Nachdem er die österreichische Grenze überquert hatte, verstand er, dass er nichts mehr bereute. Aus dem Koffer zog er die kleine Schachgarnitur, die er als Geschenk bekommen hatte, und klappte sie auf den Knien auf. Dem Schaffner, der die Abteiltüre einen Spalt öffnete, gab er den Fahrschein, ohne ihm ins Gesicht zu schauen. Er wollte vergessen.“ – Die Übersetzungen sind, wenn nicht anders angegeben, von mir, D.B.

<sup>16</sup> Über *Auschwitz café* vgl. Beganović 2010, 111-125.



Nachdem Arif und die restlichen Bosniaken aus dem Zug geholt und in die LKWs verschleppt wurden, brachte man sie kurzzeitig in einem Lager unter. Dort nahm man ihnen ihre Dokumente und Wertsachen weg und brachte sie zur Hinrichtung auf die legendäre Brücke über der Drina in Višegrad. Arif bleibt als letzter zusammen mit einem jungen Mann zurück, der mit ihm von Belgrad ge- reist ist und der sich jetzt als Henker entlarvt:

Znao je samo jedno: njegovo se putovanje ne sme završiti na višegradskom mostu. Na časak su se dotakli. Mladić ga je onda ščepao za košulju i privukao. Kao šilo koje prodire, osetio je revolversku cev u stomaku. Pogledao je mladića. (Bilo je pitanje trenutka. Arif je mogao da napravi lošu procenu. Mogao je da ispusti tu nit...) Shvatio je da ne sme da okleva. Onda se nagnuo do njegovog uha i rekao mu nešto. Mladić je zastao. (I nikada, nikada nije hteo da nam prizna šta mu je to rekao.) Stisak je popustio. Arif se osvrnuo oko sebe, a onda se s mukom uspeo na kamenu ogradu mosta. Bila je glatka. Dok je stupao nogu pred nogu, njihao se čas levo čas desno. Znao je da više ne sme da se okrene niti da stane. Vezanim rukama je očajnički održavao ravnotežu. (Bojao se visine... Ne razumem. Je l' to bila oplada? Je l' to bio njegov ulog? Užas!) Odozdo je ključala Drina kao da potkopava i trese most. Imao je utisak da se posle svakog koraka koji načini za njim most urušava, praveći između njega i tog mladića nepremostivi jaz. Noge su mu otežale i sve strašnije ga je mamila dubina. Pod njim su proticali oblaci magle, koji su oko reflektora postajali bolesno žuti. (Najgore mu je bilo na mestu gde se most širio u vidu terase. Jednom je koraknuo u prazno, ali se zaustavio na vreme.) Znao je da ne sme da stane. I koračao je. U jednom času, kada mu je ponestalo snage, spustio se na kolena: pogledavši prema kraju mosta, učinilo mu se da na kraju tog njegovog mučnog puta ne stoji više Prijepolje nego Berlin.<sup>17</sup> (Ilić 2005, 191-2)

<sup>17</sup> „Er wusste nur eins: Seine Reise durfte nicht an der Višegrader Brücke enden. Der Junge packte ihn am Hemd und zog ihn zu sich hin. Für einen Augenblick berührten sie sich. Wie eine vordringende Ahle spürte er einen Gewehrlauf am Bauch. Er schaute den Jungen an. (Es war eine Frage des Moments. Arif konnte eine schlechte Einschätzung machen. Konnte den Faden verlieren...) Er begriff, dass er nicht zögern durfte. Dann beugte er sich zu seinem Ohr und flüsterte ihm etwas zu. Der Junge hielt an. (Und niemals wollte er uns gestehen, was er ihm sagte.) Der Druck hatte nachgelassen. Arif drehte sich um und stieg mit Mühe auf die steinerne Brüstung der Brücke hinauf. Sie war glatt. Während er Schritt für Schritt marschierte, schaukelte er nach links und rechts. Er wusste, dass er sich nicht mehr umdrehen durfte, dass er nicht mehr anhalten durfte. Mit gefesselten Händen hielt er verzweifelt das Gleichgewicht. (Er hatte Höhenangst... Ich verstehe das nicht. War das eine Wette? War das sein Einsatz? Grauen!) Unten kochte die Drina, als ob sie die Brücke untergraben und schütteln würde. Er hatte den Eindruck, dass die Brücke nach jedem Schritt einstürzen und zwischen ihm und dem Jungen eine unüberbrückbare Kluft schaffen würde. Seine Beine wurden schwerer und die Tiefe lockte ihn immer schrecklicher. Unter ihm flossen Nebelschwaden, die um den Scheinwerfer herum kränklich gelb wurden. (Am schlimmsten war es an der Stelle, an der die Brücke sich in Terrassenform verbreitete. Einmal schritt er ins Leere, aber hielt rechtzeitig an.) Er wusste, dass er nicht stehen bleiben durfte. Und er schritt weiter. In dem Moment, in dem ihn die Kräfte verließen, sank er auf die Knie: zum Ende der Brücke

Diese Szene stellt eine Isomorphie mit einem der wichtigsten Romanen der jugoslawischen Nachkriegsliteratur her – mit *Die Brücke über die Drina* von Ivo Andrić. Das XV. Kapitel erzählt die Geschichte von Ćorkan, einem lokalen Narr, der zur Belustigung und Vertreibung der Langeweile der müßigen Provinzler dient. Sie nutzen seine Naivität aus und treiben ihn zu Heldentaten, die sie selber nie vollbringen würden. In einer Winternacht macht er, um seine Liebe zur schönen Paša zu beweisen und seine Trauer zum Ausdruck zu bringen, weil sie die Frau eines Anderen geworden ist, einen Tanz auf der Brückenbrüstung. Die gefrorene Brüstung lässt seinen Tanz als eine waghalsige Unternehmung erscheinen, deren erfolgreiches Ende nur durch das äußerste Glück eines Verrückten zu erklären ist. Andrić stilisiert Ćorkans Tanz in Form eines Balletts.

Umesto da korača, on je, ni sam ne zna kako, počeo da igra, sitno, bezbrižno, kao da je na nekoj širokoj zelenoj poljani a ne na uskom ćenaru i poledici. I odjednom je postao lak i vešt, kao što čovek biva ponekad u snovima. Njegovo zdepasto i iznureno telo sada je bez težine. Pijani Ćorkan je poigravao i lebdeo nad provalijom kao krilat. Osećao je kako iz njegovog tela, zajedno sa muzikom po kojoj igra, teče vesela snaga koja daje sigurnost i ravnotežu. Igra ga je nosila kud ga hod ne bi nikad proneo. I ne pomišljajući više na opasnost i mogućnost pada, cupkao je s noge na nogu i pevao, raširenih ruku kao da se sam prati uz šarkiju. [...] Deca koja su tada bila u osmoj ili devetoj godini i toga jutra hitala preko zamrzlog mosta ka svojoj udaljenoj školi, zastajala su i gledala neobičan prizor [...] Onako sitni, umotani, sa tablicama i knjigama pod pazuhom, oni nisu mogli da shvate ovu igru odraslih ljudi, ali im je za ceo život, zajedno sa linijom njihovog rodnog mosta, ostala u očima slika dobro poznatog Ćorkana, koji preobražen i lak, poigravajući smelo i radosno, kao mađijom nošen, hoda onuda kuda je zabranjeno i kuda niko ne ide.<sup>18</sup> (Andrić 1976. 244-5, 246)

schauend, schien es ihm, als ob sich am Schluss dieses qualvollen Weges nicht mehr Prije-polje, sondern Berlin befände.“

<sup>18</sup> „Statt zu gehen, begann er, selbst wusste er nicht wie, zu tanzen, leicht, sorglos, als sei er auf einem breiten, grünen Feld und nicht auf einem schmalen, vereisten Rande. Und plötzlich wurde er leicht und geschickt, wie man es manchmal in Traum wird. Sein untersetzter und ausgemergelter Körper war schwerelos. Der betrunkene Tschorkan tanzte und schwebte über dem Abgrund, als habe er Flügel. Er fühlte, wie aus seinem Körper mit der Musik, nach der er tanzte, eine frohe Kraft ausströme, die ihm Sicherheit und Gleichgewicht gab. Der Tanz trug ihn, wohin ihn der Schritt nie gebracht hätte. Und nicht mehr an die Gefahr und die Möglichkeit eines Falles denkend, tänzelte er von einem Fuß auf den anderen und sang mit ausgebreiteten Armen, als begleitete er sich selbst zum Laute [...] Die Kinder, welche damals acht oder neun Jahre alt waren und an diesem Morgen über die vereiste Brücke zu ihrer entfernten Schule eilten, blieben stehen und betrachteten das ungewöhnliche Schauspiel [...] Klein und eingehüllt, mit ihren Tafeln und Bücher unter dem Arm, konnten sie dieses Spiel der erwachsenen Leute nicht verstehen, aber für ihr ganzes Leben blieb ihnen zugleich mit der Linie ihrer heimatlichen Brücke auch das Bild des wohlbekannten Tschorkans vor Augen, der, verwandelt und leicht, kühn und freudig, tanzend, wie durch Zauberkraft ge-

Die Parallelen zwischen den zwei Erzähltexten sind kaum zu übersehen. Saša Ilić hat sowohl die Brücke als einen symbolischen Ort, als auch die tanzende Figur in den Mittelpunkt gestellt. Der Unterschied ist, dass seine Figur alles andere als ein Verrückter ist. Trotzdem wird sie als ein Opfer des kollektiven Wahns dargestellt. Für Ćorkan hat das kaum Folgen. Er konnte beweisen, dass er unter Umständen dem Druck der Masse, die mit ihm ihr Unwesen treibt, trotzen und sich als eine freie Person verwirklichen kann. Andererseits setzt der Erzähler sich mit der Macht der Provinz auseinander. Das Gewaltpotential und die Möglichkeiten seines Ausbruchs sind ein konstantes Thema in Andrićs Werk. Daraus lassen sich klare Verbindungslinien mit den von Ilić thematisierten Momenten der Zerstörung des Menschlichen herstellen. Er schreibt sich in eine literarische Tradition ein, die die Kritikpunkte an der Machtausübung, insbesondere in historischen Momenten, die, wie der Ausnahmezustand, von einer kaum zu kontrollierenden Staatsgewalt geprägt sind, konkretisiert.

In *Berliner Fenster* versuchen alle Beteiligten im Prozess der narrativen Kommunikation eine Lösung aus der Spirale der Gewalt und der mit ihr verbundenen Schmerzen zu finden: für sich, aber auch für alle anderen involvierten Teilnehmer des Romans. Insofern ist hier die mehrfache Verschiebung, durch die die Autorität der Erzählinstanz untergraben wird, von zentraler Bedeutung. Auf diese Art und Weise schließt sich der Kreis, den der Ausnahmezustand und das aus ihm hervorgegangene Trauma abgesteckt haben. Arif Hodžić, der wundersam dem Massaker von Štrpci entkommen ist, steht stellvertretend für die Lage des Individuums in diesen prekären Verhältnissen. Seine Töchter, aber auch die Mutter und die Tochter Dajdić, der Freund der Mutter und der Ich-Erzähler – sie sind alle in einem aus Fakten und Imaginationen bestehenden Kreis gefangen, der sich als resistent gegen eine semantische Durchbrechung zeigt. Dieser *circulus vitiosus* besteht aus einem unheimlichen Spiel von vorhandenen und überprüfbaren Daten einerseits, und dem sich jeglichem Versuch der Rationalisierung entziehenden Schrecken des Nichtdarstellbaren andererseits. Kann man die fiktiven Erlebnisse von jugoslawischen Exilanten mit faktographisch beweisbaren Ereignissen in Beziehung setzen, die sie potentiell hätten erleben können? Ich würde mit Ja antworten, aber unter der Voraussetzung, dass sie im Prisma der Erlebnisse von Isa Vermehren gelesen und interpretiert werden. Erst dann gewinnen sie die Fähigkeit, das Unsagbare auszusprechen.

Aber was passiert, wenn die Gemeinschaft von einem durch den Ausnahmezustand induzierten traumatischen Ereignis betroffen ist? Auf diese Frage sucht Saša Ilić in seinem zweiten Roman *Pad Kolumbije (Fall von Columbia)* eine Antwort. Hier spielen faktographische Elemente wieder eine entscheidende Rolle. Ilić bedient sich der Fakten, die mit historischer Konkretheit korrespondieren, diese aber gleichzeitig kaschieren. Im Mittelpunkt stehen die Fakten über

die politischen Ereignissen in Serbien im März 2003.<sup>19</sup> Mitglieder der Spezialeinheiten der serbischen Polizei (JSO, Jedinica za specijalne operacije – Einheit für Sonderoperationen) haben, nachdem der ehemalige Präsidenten Slobodan Milošević an den internationalen Gerichtshof in Den Haag ausgeliefert wurde, den Premierminister Serbiens Zoran Đinđić in einem Attentat ermordet. Die Hintergründe seiner Ermordung sind bis heute ungeklärt, obwohl die Haupttäter längst zu langjährigen Haftstrafen verurteilt wurden. Es ist davon auszugehen, dass Đinđićs Ende von einer Allianz aus Milošević-treuen Politikern, in kriminelle Machenschaften verwickelten Polizeistrukturen und Kriminellen gesammelt im sog. „zemunski klan“ vorbereitet und durchgeführt wurde.<sup>20</sup> Eine literarische Antwort auf die offenen Fragen im Fall des ermordeten Premierministers wagt Ilić in *Fall von Columbia*.

Renate Lachmann hat in ihrem Text „Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der Phantastischen“ ausführlich die Problematik der Verschwörung in der phantastischen Literatur untersucht. „„Komplott“ ist ein spezifischer Auslegungsmodus von *causa* und *finis*, der sich nicht mit Aufklärung begnügt, sondern gerade das Geheime der Beweggründe und Handlungsziele zu treffen versucht.“ (Lachmann 1998, 422) Die Thesen Jürgen Links weiterentwickelnd, postuliert sie: „Komplottunterstellung ist Komplottprojektion, die Ordnung in die wilden Fakten bringt, ihnen eine semantische Kohärenz und narrative Syntax gibt, sie zum *plot* macht.“ (Lachmann 1998, 423) Aber was passiert, wenn die Verschwörung eindeutig stattgefunden hat, wenn sie keinen Fall entstellter Psychen der Protagonisten darstellt? Wie ist die Aktualität der Tatsachen plausibel im literarischen Text darzustellen, ohne dabei in die Falle eines oberflächlichen Dokumentarismus zu entgleiten? Eine mögliche Antwort auf das Dilemma bietet die von Fredric Jameson entwickelte Theorie der geopolitischen Ästhetik, in welcher Texte, die sich mit Verschwörungen befassen, eine zentrale Rolle spielen. Etliche Postulate von Jameson erscheinen als zentral für Ilićs literarische Bearbeitung der Verschwörung. Für Jameson „the older motif of conspiracy

<sup>19</sup> Dem Attentat ist eine Rebellion von „roten Baskenmützen“ vorausgegangen. Aus ihrer Kaserne in Kula in der Vojvodina sind sie im November 2001 in gepanzerten Wagen auf den Straßen Belgrads aufmarschiert und haben den wichtigsten Autobahnknoten blockiert. Anschließend hat Đinđić persönlich die Verhandlungen mit ihnen geführt, um sie zur Rückkehr in die Kaserne zu bewegen. Über JSO vgl. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=336129>. Letzter Zugriff 11.4.2012.

<sup>20</sup> Die wissenschaftliche, sowohl politologische als auch historiographische, Literatur, die versucht die Ermordung Đinđićs und seine Rolle in der serbischen Politik des Endes des 20., Anfang des 21. Jahrhunderts zu beleuchten, wächst langsam aber ständig. Neben dem Projekt einer Gesamtausgabe seiner Schriften (als Herausgeber dieser Werkausgabe sind Sreten Ugrčić und Saša Ilić zu verzeichnen) erscheinen verschiedene Studien, deren zentrales Thema eben die Transition in Serbien ist. Vgl. Dimitrijević 2011; Molnar 2008; kritisch über Đinđić: Molnar <http://pescanik.net/2010/04/smitova-ideja-suverene-diktature-u-delimazorana-dindica/>. Letzter Zugriff 11.4.2012.

knows a fresh lease on life, as a narrative structure capable of reuniting the minimal basic components: a potentially infinite network, along with a plausible explanation of its invisibility; or in other words: the collective and the epistemological.” (Jameson 1992, 9) Da die alten Erzähltexte nie besonders gut in der Erfassung des Kollektiven waren, konnten sie kaum eine plausible Allegorie des Komplotts ausarbeiten. Strategisch und medial anders angelegt, haben die Erzählungen aus der Zeit des „späten Kapitalismus“ ein neues Potential erreicht, das ihnen neue Perspektiven in der Darstellung der Lebenswelt öffnet.

Since the world system of late capitalism (or postmodernity) is however inconceivable without the computerized media technology which eclipses its former spaces and faxes an unheard-of simultaneity across its branches, information technology will become virtually the representational solution as well as the representational problem of this world system's cognitive mapping, whose allegories can now always be expected to include a communicational third term. (Jameson 1992, 10)

Solch eine narrative Struktur setzt sich entschlossen mit der Frage nach der Verteilung von Individuellem und Kollektivem auseinander, in einem narrativen Text, der sich der Suche nach einer plausiblen Erklärung für die Verschwörung widmet: „[t]o test the incommensurability between an individual witness – the individual character of a still anthropomorphic narrative – and the collective conspiracy which somehow must be exposed or revealed through these individual efforts.“ (Jameson 1992, 10)

Um diese letztendlich poetologische Frage zu beantworten, greift Ilić in die paradoxe Struktur des Dokuments ohne das Dokumentarische ein. Die Machtergreifung Miloševićs wurde nämlich durch eine Attacke auf die Medien vorbereitet, die zur Manipulation der Öffentlichkeit geführt hat. Im Zentrum des Angriffs stand die berühmteste und einflussreichste Tageszeitung *Politika*, in welcher Miloševićs Getreue eine Rubrik unter dem Titel *Odjeci i reagovanja* (*Echos und Reaktionen*) etablierten. In Form von Leserbriefen gestaltet, wurden in der Rubrik bestellte Texte veröffentlicht, deren Funktion eine Desavouierung der politischen Gegner war. Als authentische Dokumente dargestellt, waren diese Briefe eigentlich Frucht reiner Fiktion. Als Fiktion wiederum haben sie eine mehr als faktische Rolle gespielt, aus der die künstliche Erzeugung des Ausnahmezustands resultierte.

Ich möchte hier die sich selbstverständlich stellende Frage nach dem Falsifikat unbeantwortet lassen und mich auf die Sujetfügung, die Ilić konstruiert, konzentrieren. Ilić übernimmt und paraphrasiert die Texte aus *Odjeci i reagovanja*, die falsifizierte Dokumente sind, und verleiht ihnen dadurch den Status aktueller und originaler Dokumente, der ihnen durch die ursprüngliche Manipulation eigentlich verweigert wurde. Dadurch konstituiert sich eine narrative Kausalität zwischen der Vergangenheit, die den Ausnahmezustand erzeugt hat,

und der Gegenwart, in welcher sich der Ausnahmezustand als ein Trauma mit weitreichenden Folgen für die ganze Gesellschaft realisiert hat. Der Clou ist, dass *Fall von Columbia* durch die Formierung der Kausalitätsketten eine Verbindung zwischen der Zeitungsmanipulation der Milošević-Ära und der Ermordung Đinđićs herstellt. *Berliner Fenster* bearbeitet ein Verbrechen, das sich auf das Trauma des von ihm direkt betroffenen Individuums und seine engste Umgebung projiziert. *Fall von Columbia* thematisiert einen Regizid, der aufgrund mangelnder juristischer, politischer, öffentlicher usw. Bearbeitung als Damoklesschwert über der Zukunft Serbiens schwebt und ununterbrochen neue Krisen erzeugt, die wiederum den Ausnahmezustand aufs Neue generieren.

Zur faktographischen Beglaubigung seines fiktionalen Textes bedient sich Ilić der Gerichtsakten aus dem Prozess gegen die Mitglieder der sog. „roten Basenmützen“, die in die Ermordung Đinđićs involvierten serbischen Polizisten. Aber wieder benutzt er sie auf eine spezifische, verkürzte Art und Weise. Es werden nur die Momente der Vorbereitung des Attentats dargestellt. Die Ausführung bleibt im Hintergrund. Man weiß aufgrund der vorhandenen historischen Kenntnisse, dass das Ereignis stattgefunden hat, was aber überwiegt, ist ein moralisches Entsetzen, das nur durch Schweigen auszudrücken ist. Dieses Schweigen erscheint im narrativen Sinne als ein Ver-Schweigen. Gerichtsprotokolle und „Leserbeiträge“ in der Zeitung – das sind zwei Formen von Dokumenten, die verschleiert über die Macht des sowohl politischen, als auch kriminellen Untergrunds berichten. Verschwörungstheorien dienen hier keineswegs zur Erzeugung paranoider und pathologischer Zustände, die im psychologischen Haushalt eines Individuums die Oberhand gewonnen haben, sondern beherrschen als Master-Narrative das kollektive Bewusstsein des Landes. Das von ihnen erzeugte Trauma braucht eine Geschichte, um überhaupt erträglich zu sein. Deshalb bezeichnet Ilić seinen Roman als politischen Thriller, deshalb ist eine Koalition zwischen trivialer Literatur und hochgradig künstlerisch ausgearbeitetem Erzähltext notwendig. Wenn sich herausstellt, dass der Vater der Heldin Irena Berat der Autor der Texte in *Odjeci i reagovanja* ist und er in der Erzählzeit gerade deshalb als unerwünschter Zeuge zu beseitigen ist (im fragmentarisch gestalteten Erzähltext ist der Angriff auf ihn der Ausgangspunkt), dann ist der perfekte Kreis der Verschwörung abgeschlossen. Die Nachfolger Miloševićs sind bemüht, die Spuren seiner (ihrer) Verbrechen zu verwischen. Erst durch diese Aktionen ist auch die Vorbereitung für die Ermordung seines Widersachers machbar. Aber die Fakten, die diese zwei Teile der Verschwörung miteinander in Verbindung bringen können, sind immer noch nicht gefunden. Sie befinden sich im Notizblock, den Irena versteckt in der Wohnung ihres Vaters entdeckt hat. Ohne diesen funktioniert auch die Ökonomie des Erzähltextes nicht. Nur mit seiner Hilfe ist eine plausible Geschichte zu rekonstruieren. Deshalb wird er auch vom Mörder gesucht. In diesem Sinne agiert der Notiz-

block als Generator des Ausnahmezustands und als Akkumulator der traumatischen Ereignisse. Die Faktographie kann sich in der Welt des postapokalyptischen Belgrad nur so verwirklichen.

Um der bedrückenden Macht des Faktographischen zu entkommen, greift Ilić die Rhetorik des Symbolischen auf. Sein Roman ist nämlich in einer fragmentarischen Erzählstruktur konstruiert. Diffuse und diverse Stränge sind zwar um einen zentralen Punkt gesammelt – das Attentat auf Đinđić –, haben aber unterschiedliche Verbindungsmomente mit ihm. Etliche Erzählstränge kommentieren direkt den Akt der Ermordung, etliche versuchen die Hintergründe zu beleuchten und andere wiederum argumentieren aus der Tiefe der Vergangenheit. Als Bindeglied wirken in allen Fällen Symbole, die sich zerstreut in allen Fragmenten offenbaren und die Funktion von Leitmotiven gewinnen.<sup>21</sup> Aus ökonomischen Gründen werde ich hier nur eines hervorheben: die Haut.<sup>22</sup> Außerdem kann man das Wasser und die Katze als Träger des stärksten semantischen Potentials erwähnen. Die Haut dient von Anfang an als ein Bindegewebe zwischen verstreuten Momenten des Romans.<sup>23</sup> Sie zeigt sich in unterschiedlichen Prägungen, wobei ihre Pathologie immer die Oberhand gewinnt. Schon der Anfang weist auf zerstörte und entstellte Haut hin. Die Rückkehr Irena Berats aus Amerika ist bedingt durch die Verbrennungen, die ihr Vater bei einem angeblichen Selbstmordversuch erlitten hat. Gleichzeitig sind die Verwandlungsprozesse,<sup>24</sup> die Vladimir Berat in seiner Phase als Gestalter von *Odjeci i reagovanja*

<sup>21</sup> „Die Macht der Teilung des Fragments ist identisch mit der Macht des Vorgriffs des Projekts, wie die auflösende Fähigkeit des Witzes identisch ist mit der vereinigenden Fähigkeit des Symbols.“ (Rancière 2010, 75). Als ob die Poetik Ilićs diese Spannung von Fragment und Symbol wiederholen würde.

<sup>22</sup> „Betrachtet man zeitgenössische und ältere Redewendungen, so lassen sich im Bezug auf die Haut zwei Sinnbereiche unterscheiden. Diese Ebenen uneigentlichen Sprechens verweisen auf ganz verschiedene Subjekt- und Leibbegriffe. Es gibt zum einen die Vorstellung, dass die Haut das Selbst in sich schließt: Sie wird als schützende, bergende, in anderen Redewendungen aber auch als verbergende und täuschende Hülle imaginiert. Das Authentische liegt unter der Haut, im Leibe verborgen, es entzieht sich dem Blick und erfordert eine Lese- und Deutungskunst zur Dechiffrierung. Die Haut wird hier als anderes des Selbst und somit als ihm gegenüber fremd und äußerlich gedacht. Zum anderen setzt eine zweite Gruppe von Redewendungen die Haut mit dem Subjekt, der Person gleich: Die ‚Essenz‘ liegt hier nicht unter der Haut, im Inneren verborgen, sondern ist die Haut, welche metonymisch für den ganzen Menschen steht.“ (Benthien 1999, 25) Es wäre durchaus produktiv, in einem anderen Kontext *Der Fall von Columbia* im von Claudia Benthien gezeichneten Spannungsfeld zu betrachten.

<sup>23</sup> Saša Ćirić weist darauf hin, dass die Haut in *Pad Kolumbije* in direkter Verbindung zur Sprache steht: „Zwischen Berats Beziehung zur Haut, die seinen eigenen Körper umhüllt, und zur neuen Sprache, die er in seinen Artikeln in *Politika* zu installieren versucht, besteht die volle Analogie.“ (Ćirić 2011, 194).

<sup>24</sup> In eine andere Richtung argumentiert Branislav Jakovljević. Für ihn ist Berat der jugoslawische „Mann ohne Eigenschaften“. Aufgewachsen im Heim für Kriegswaisenkinder, konnte er nie eine richtige Identität gewinnen. Seine Tätigkeit in *Politika* ist genauso durch seine Anonymität bestimmt. „Die Frage in Irena Berats Ermittlung ist, wer eigentlich die

durchmacht, epidermale Transformationen. Er rasiert seinen Körper und schminkt sein Gesicht, um sich oberflächlich in eine Frau zu verwandeln. Zwischen zwei extremen Modifikationen von Berats Haut sind auch die anderen Phasen der Verwandlung angesiedelt, die als Übergänge dienen sollen: Der Prozess des Alterns oder die Änderungen durch äußere Einwirkungen. Ein Höhepunkt wird erreicht, wenn die Tochter endlich zum Vater auf die Intensivstation vordringt:

Čovek je spavao. Ili je bio u komi. Irena se približi jedinom nepokrivenom delu tela. Međutim, tamo gde je očekivala kapke vide dva crvena parčeta sluzokože. Nije bilo ni trepavica. Irena ustuknu i sede na susedni krevet. Otac je ležao kraj nje. Nije mogao da je vidi niti da joj bilo šta kaže. Disao je sporo. Ona pokušava da zamisli lice pod zavojima. Je li uopšte imao kožu? Svoju ili tuđu? Da li je to uopšte bio on? Da li se ime sa temperaturne liste zaista odnosilo na njenog oca, čoveka pored koga je rasla, poznavala ga i volela? Ako nije njen otac, ko je sad tu ležao umotan u zavoj? Disanje, veličina glave obmotane zavojima, odrani kapci – da li je to zaista mogao biti Vladimir Berat? (Ilić 2010, 192-3)<sup>25</sup>

Hier wird die Frage nach der durch die Haut generierten Identität bis zum äußersten zugespitzt. Wer ist die Persona, die hinter der unheimlichen Maske verborgen liegt? Die Haut wirkt als ein Palimpsest, ein Dokument, ein Fakt, das durch die Zerstörung seine Wirksamkeit verloren hat. Nicht mehr lesbar, wird sie zum Symbol der Entpersonalisierung.<sup>26</sup>

---

Person hinter dem Verband ist. Diese Intrige modifiziert bald in die Frage, ob es dort je etwas gegeben hat; und da es nichts gab, was machte dann diese Nichtexistenz aus?“ („Pitanje u istrazi Irene Berat jeste ko je zapravo osoba ispod zavoja. Uskoro se ta intriga pretvara u upitanost da li je tu ikada ičega i bilo; i pošto nije, od čega se sastojalo to nepostojanje.“ (Jakovljević, letzter Zugriff 11.4.2012)

<sup>25</sup> „Der Mann schlief. Oder er war im Koma. Irena näherte sich dem einzigen nicht bedeckten Körperteil. Aber dort, wo sie die Augenlider erwartete, sah sie nur zwei rote Schleimhautteilchen. Es gab keine Wimpern. Irena schreckte zurück und setzte sich auf das danebenstehende Bett. Der Vater lag neben ihr. Er konnte sie weder sehen noch ihr etwas sagen. Er atmete langsam. Sie versuchte, sich das Gesicht unter dem Verband vorzustellen. Hatte er überhaupt eine Haut? Seine eigene oder eine fremde? War das überhaupt er? Bezog sich der Name auf der Fieberliste auf ihren Vater, den Mann neben dem sie aufgewachsen ist, den sie kannte und liebte? Wenn es nicht ihr Vater ist, wer lag da jetzt, in den Verband eingewickelt? Das Atmen, der Kopf umwickelt mit dem Verband, abgehäutete Augenlider – konnte es wirklich Vladimir Berat sein?“

<sup>26</sup> In seiner Studie *Das Haut-Ich* postuliert Didier Anzieu die Metapher der Hülle in Bezug auf die Haut. Er entdeckt drei Funktionen des sog. „Haut-Ichs“: „Die Funktion einer umfassenden und vereinigenden Hülle für das Selbst, die Funktion einer Barriere zum Schutz der Psyche sowie eine Filterfunktion, die den Austausch und die Einschreibung der ersten Spuren regelt und damit Vorstellungen überhaupt erst möglich macht.“ (Anzieu 1996, 130) Es wird ersichtlich, dass bei Berat alle diese drei Funktionen ausgesetzt sind, so dass er praktisch schutzlos ausgeliefert in einer Auseinandersetzung mit der Lebenswelt steht.



Aber auch die Haut seiner Tochter erscheint als ein Fakt und zwar in Verbindung mit der Tradition, die sich am meisten der symbolischen Benutzung dieses Körperteils nähert – der Tätowierung. Ihr Partner auf den Streifzügen durch das gespenstische Belgrad, Marko, ist ein Tätowierungskünstler. Sein Handwerk hat er während des Exils in Wien gelernt. Irena lässt in ihre Haut Bilder von Katzenpfoten stechen, die sich vom unteren Teil des Rückens bis zum Hals erstrecken. Sie werden als ein Motiv stilisiert, das zum Sinnbild des Nicht-Vergessens emporsteigt.<sup>27</sup> Die platonische Allianz zwischen zwei Außenseitern wird durch das Gefühl des physischen Schmerzes gestärkt, den Irena erleiden muss, um sich mit dem von Marko erzeugten Artefakt schmücken zu dürfen. Ulrike Landfester stellt fest:

Die gesellschaftlichen Emanzipationsbewegungen der sechziger Jahre entschärfen darüber hinaus das einstige Alteritätssignalelement der Farbtätowierung zur pikanten Pointe einer Ästhetik der individualistischen Selbstverwirklichung und eröffnen dem tätowierten Zeichen damit die Karriere einer eigenständigen Subspezies der Gattung Statussymbol. (Landfester 2012, 415)

Ohne diese Konsequenz zu übersehen, muss man bei Irena Berat auch die anders gelagerte sozial-politische Komponente berücksichtigen. Durch die Tatsache, dass sie ihren Körper in ein Artefakt verwandelt, lässt sie auch Marko weiterleben. Am Ende des Romans wird klar, dass er den Ausnahmezustand nicht überleben wird. Wie sein Doppelgänger Marcus Omofuma,<sup>28</sup> wird er zum Opfer des gewalttätigen Systems, dem er in seinem stillen Widerstand als ideale Angriffsfläche dient. Und darin ist die letzte Faktenverdrehung sichtbar, diesmal durch die polizeiliche Macht beglaubigt: Marko wird als ein Organisator des Attentats auf Đinđić bezeichnet, bestialisch gefoltert und dann, höchstwahrscheinlich, umgebracht. Seine vernarbte, entstellte und gerissene Haut wird zum Symbol des Zerfalls des Faktographischen der serbischen Gesellschaft. Die Ausreise der schwangeren Irena, ihre Rückkehr nach Amerika, ist einerseits vielleicht Andeutung eines Auswegs, einer Rettung. Andererseits ist sie das Geständnis einer Niederlage, die nicht abzuwenden ist. Die Stimme des Erzählers lässt wenig Grund zum Optimismus. Irena wird in ihrem Exil bleiben, als lebendiges Symbol des Verlusts.

<sup>27</sup> „Anders schließlich als die Bemalung der Haut ist die Farbtätowierung nicht löschar, sondern bleibt ein dem menschlichen Körper bis zu dessen Tod buchstäblich einverleibter Bestandteil seines Erscheinungsbildes.“ (Landfester 2012, 22)

<sup>28</sup> Marcus Omofuma war ein nigerianischer Asylbewerber, der bei der Abschiebung durch die österreichische Polizei ermordet wurde. Im Roman nimmt Marko langsam seine Züge an, setzt sich sozusagen mit ihm gleich. Er erscheint zwar nicht als eine beteiligte Figur, wird aber ständig durch direkte Erwähnungen oder indirekte Assoziationen präsent gemacht. Motiviert wird das zusätzlich durch die fiktive Begegnung Markos und Omofumas in Wien.

Den Roman dadurch zu disziplinieren, dass man ihn in das Genre der Trivialliteratur übersetzt, ist für Ilić die letzte Möglichkeit, eine erträgliche Beziehung mit der aus den Fugen geratenen Wirklichkeit herzustellen. Für Miloš Živanović existiert auch diese Möglichkeit nicht mehr. Deshalb habe ich den Begriff Dystopie verwendet, um diese Entfernung vom Faktographischen zu beschreiben. Auch *Zerschlagung* hat mit Fakten zu tun – diese Fakten sind aber nicht mehr fähig, sichtbare Spuren im Erzähltext zu hinterlassen. Sie werden in eine Fiktion übersetzt, und zwar in eine Fiktion extremen Grades: eine negative Utopie, die die referentiell abrufbare Wirklichkeit in sich aufsaugt, um sie durch ein Bild des Zerfalls – Zerschlagung – zu ersetzen. Die radikale Ablehnung der realexistierenden Wirklichkeit wird durch eine konsistente Verwendung von Motiven aus der Trivialliteratur potenziert. Der wichtigste Intertext in dieser Konstellation ist *Besnilo (Tollwut, 1983)* von Borislav Pekić.<sup>29</sup> Pekić lässt tollwütige Hunde den Flughafen Heathrow erobern. Bei Živanović treiben sie ihr Unwesen zuerst am Belgrader Flughafen, um dann in den Vorort Žarkovo überzugehen und von dort eine totalitäre Herrschaft über Serbien zu errichten. Letztendlich werden sie durch eine international wirkende Gruppe von Geheimagenten besiegt, die in einem grotesk-ironischen Modell, das das Genre des Spionageromans parodiert, dargestellt werden. So werden die Fakten im Akt der karnevalesken Entstellung verdreht. Die Wiedererkennung und Identifizierung von konkreten Figuren ist besonders effektiv im Fall von Mirjana Marković und Marko Milošević – Ehefrau und Sohn von Slobodan Milošević.

Die Fiktionalisierung des monströsen Geschehens aus der jüngsten Vergangenheit Serbiens, wie die mysteriöse Ermordung zweier Soldaten in der Belgrader Topčider-Kaserne, generiert kaum zu bewältigenden Ekel:

Velika limena kapija bila je otključana. Nigde nikakvog obezbeđenja. S unutrašnje strane, na stazi desno od kapije ležala su dva tela. Približio sam se na nekoliko metara. Kroz pomrčinu se bele mrtvačka lica. Bleda mrtva deca u uniformama. Strah mi je stezao arterije, najveći strah od početka ova ujdurme, strah od onih koji su pobili stražare gardiste i 'ladno ih ostavili da leže tu gde su. Činilo mi se da celo to prokletu vojničko brdo smrdi na leševе. Ceo univerzum smrdi na leševе. (Živanović 2011, 85)<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Bei Pekić entwickelt sich der Text in Form einer Allegorie orwellischer Prägung. Horror wird erzeugt, um zu zeigen, inwiefern sich im Ausnahmezustand auch demokratische politische Systeme zum Totalitarismus wenden können.

<sup>30</sup> „Das große Blechtor war aufgesperrt, nirgendwo ein Sicherheitsdienst. Von der Innenseite, auf dem Pfad links vor dem Tor, lagen zwei Körper. Ich näherte mich bis auf ein paar Meter. Durch die Finsternis sieht man die weißen Totengesichter. Bleiche Gesichter von Kindern in Uniformen. Die Angst zog meine Arterien zusammen, die größte Angst seit Anfang dieses Durcheinanders, die Angst vor Wächter, die diese Gardisten (?) umgebracht haben und sie kalt liegen ließen, dort, wo sie sind. Es schien mir, dass der verdammte Soldatenberg nach Leichen stinkt. Das ganze Universum stinkt nach Leichen.“ Es wird angedeutet, dass die

Obwohl der Text am Ende beruhigende Momente in sich birgt (die tollwütigen Hunde sind verschwunden, die Geheimagenten sind ausgereist, alle Kriminelle sind tot...), bleiben diese nur eine Folie. Unter der Oberfläche erahnt man neue Gewaltausbrüche, die gefährlicher als die letzten sein könnten. Durch die unerklärten Vorgänge bedingt, zeugen sie von der Unfähigkeit der Gesellschaft, sich mit dem unheilvollen Erbe der 1990er Jahre auseinanderzusetzen. Schon wieder erscheint das Attentat auf Đinđić als trauriger Höhepunkt der modernen Geschichte Serbiens.

In der Darstellung der drei zeitgenössischen serbischen Romane bin ich an einer anderen Position in der Auseinandersetzung mit der Macht des Faktographischen angelangt, die sowohl diejenige von Kiš als auch diejenige seiner Gegner korrigiert. Die Frage der politischen Aktualität und ihrer Brisanz spielt hier eine entscheidende Rolle. Mit ihr verbunden ist die Unmittelbarkeit des Traumas. Eine Entfernung von den traumatischen Ereignissen ist hier nicht vorhanden. Das, was die ganze Literatur, die Fakten als ihren Mittelpunkt hat, jetzt dominiert, ist eine Gegenwart, die sich als ständig erneuerbar entlarvt. Es ist keine Vergangenheit, die nicht vergehen will; es ist eine Gegenwart, die es ununterbrochen ablehnt Vergangenheit zu werden, die dadurch eine Vergangenheit als Ausgangspunkt des Freudschen Ausarbeitens/Verarbeitens negiert.

### Literatur

- Agamben G. 2004. *Ausnahmezustand (Homo sacer II.1)*, Aus dem Italienischen von U. Müller-Schöll, Frankfurt a.M.
- Andrić I. 1976. *Na Drini ćuprija*, Beograd.
- Andrić I. 1974. *Die Brücke über die Drina. Eine Wischegrader Chronik*, Frankfurt a.M. et. al.
- Anzieu D. 1996. *Das Haut-Ich*, aus dem Französischen von M. Korte und M.-H. Lebourdais-Weiss, Frankfurt a.M.
- Beganović D. 2010. „Krivica u prizmi popularne kulture: *Auschwitz café* Dragana Radulovića“, ders.: *Protiv kanona. Mlada crnogorska književnost i okamenjeni spavač*, Ulcinj, 111-125.
- Benthien C. 1999. *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg.
- Ćirić S. 2011. „La Chute i Šut“, *Ulaznica* 224/225, 191-198.
- Dimitrijević N. 2011. *Duty to Respond. Mass Crime, Denial and Collective Responsibility*, Budapest.

---

zwei ermordeten Soldaten zu dicht an das Geheimnis des Aufenthaltsorts des gesuchten Kriegsverbrechers General Ratko Mladić gekommen sind und deshalb sterben mussten.“

- Ilić D. 2011. *Tranziciona pravda i tumačenje književnosti. Srpski primer*, Beograd.
- Ilić D. 2005. *Berlinsko okno*, Beograd.
- Ilić D. 2010. *Pad Kolumbije*, Beograd.
- Jakovljević B. „Psihogeografija ubist(a)va“, <http://pescanik.net/2010/12/psihogeografija-ubistava/>. Letzter Zugriff, 11.4.2012.
- Jameson F. 1992. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Bloomington und Indianapolis.
- Lachmann R. 1998. „Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der Phantastischen“, Graevenitz, Gerhart von / Odo Marquard (Hg.), *Kontingenz. Poetik und Hermeneutik XVII*, München, 403-432.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butzer, Günter / Zapf, Hubert (Hg.), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Band V*, Tübingen und Basel, 93-115.
- Landfester U. 2012. *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur*, Berlin.
- Lasić S. 1972. *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*, Zagreb.
- Molnar A. 2008. *Oproštaj od prosvetiteljske ideje ustavotvorne skupštine? O rotacionom kretanju revolucije u Srbiji od 2000-2007*, Beograd.
- Molnar A. „Šmitova ideja suverene diktature u delima Zorana Đinđića“, <http://pescanik.net/2010/04/smitova-ideja-suverene-diktature-u-delima-zorana-dindica/>. Letzter Zugriff 11.4.2012.
- Rancière J. 2010. *Die stumme Sprache. Essay über die Widersprüche der Literatur*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Zürich.
- Rosić T. 2008. *Mit o savršenoj biografiji. Danilo Kiš i figura pisca u srpskoj kulturi*, Beograd.
- Vasović N. 2004. *Lažni car Šćepan Kiš. Polemički osvrt na delo i ideje Danila Kiša*, Beograd.
- Vermehren I. 1979. *Reise durch den letzten Akt. Ravensbrück. Buchenwald, Dachau: Eine Frau Berichtet*, Reinbek bei Hamburg.
- Vervaeet S.. 2013. „Facing the Legacy of the 1990s: Saša Ilić's *Berlinsko okno*“, *Slavic and East European Journal* 57.1.
- Vukićević, D. „Delo“, <http://balkanwriters.aforizmi.org/broj14/dejanvukicevic14.htm>  
Letzter Zugriff 11.4.2012.
- Wachtel A. 1998. *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford.
- Wolf-Griebhaber K. 1998. „Anatomiestunde – Verführung zum Denken“, *Rowohlt Literaturmagazin*, Nr. 41, 60-76.
- Živanović M. 2011. *Razbijanje*, Zagreb.

Wolf Schmid

## THOMAS MANNS OBLIQUE ZEUGENSCHAFT IN *DOKTOR FAUSTUS*

Als Thomas Mann seinen *Doktor Faustus* im Jahr 1943 begann, schrieb er an seinen Sohn Klaus:<sup>1</sup>

Ich möchte gern wieder etwas schreiben und verfolge einen sehr alten Plan, der aber unterdessen gewachsen ist: eine Künstler-(Musiker-) und moderne Teufelsverschreibungsgeschichte aus der Schicksalsgegend Mau-passant, Nietzsche, Hugo Wolf etc., kurzum das Thema der schlimmen Inspiration und Genialisierung, die mit dem Vom Teufel geholt Werden, d. h. mit der Paralyse endet. Es ist aber die Idee des Rausches überhaupt und der Anti-Vernunft damit verquickt, dadurch auch das Politische, Faschistische, und damit das traurige Schicksal Deutschlands. (Brief vom 27.4.1943; Mann 1963, 309)

Das Werk wurde ein testimonialer Roman, den der Autor später „Bekennniswerk“ (zit. in Wysling 1975-1981, Bd. III, 254), „Geheimwerk und Lebensbeichte“ (Mann 1990a, 165) nannte.

Das Geschehen spielt auf drei Ebenen. In der Diegesis wird die Lebensgeschichte des Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt, der, nach dem Pakt mit dem Teufel zu genialischer Kreativität gehoben, elendig an der Syphilis zugrunde geht. In die Diegesis wird eine Vorgeschichte eingeblenet, „die Geschichte der deutschen Innerlichkeit“, wie der Autor sie in dem 1945 vor der Library of Congress in Washington gehaltenen Vortrag „Deutschland und die Deutschen“ (Mann 1990d, 1146) nannte. Diese Geschichte der deutschen Seele und Irrationalität wird vom frühen 16. Jahrhundert mit den Schlüsselfiguren Dürer und Luther skizziert und in lutherischen Figuren der diegetischen Zeit bewusst gehalten, z. B. in den Universitätslehrern Leverkühns. Die sprachliche Stilisierung des Erzähltextes führt immer wieder in die frühneuhochdeutsche Zeit.

In der Seelengeschichte des Deutschen spielt das Teuflische und Dämonische eine besondere Rolle. Schon die Zeit Dürers und Luthers war, wie Leverkühns Teufel sie nennt, eine „verteufelt deutsche Zeit“ (*Doktor Faustus*, Mann 1990b, 309). Auch die erzählte Geschichte erklärt die Genese des Faschismus, der nicht

<sup>1</sup> In dem oben zitierten Brief an den Sohn Klaus kündigt Thomas Mann schon an: „Das Ganze ist sehr altdeutsch-lutherisch getönt [...], spielt aber in dem Deutschland von gestern und heute“ (Mann 1963, 309).

eine Ausnahme oder Verirrung ist: in den Gesprächen Leverkühns mit seinen Kommilitonen, in den Ausführungen der akademischen Lehrer, in den zivilisationsfeindlichen Reden des Dr. Chaim Breisacher und in den Gesprächsrunden bei Dr. Sixtus Kridwiß, die der Autor „erzfascistisch“ nannte, wird die alltägliche Präsenz der romantisierend-völkischen Mentalität demonstriert.

Die erzählte Geschichte beginnt mit Leverkühns Geburt im Jahr 1885 und endet mit seinem Tod im Jahre 1940, die Exegesis, die Ebene des Erzählens, setzt 1943 ein und wird bis 1945 geführt. Ab der Mitte des Romans, die vom Teufelsgespräch eingenommen wird, beschreibt der Erzähler zunehmend intensiver die Kriegslage und den kommenden Untergang Deutschlands, wobei die Urteile über die Hitlerzeit vielfach Manns amerikanischen Essays entnommen sind (Kurzke 1999, 503). So wird Leverkühns Schicksal mit dem Deutschlands äquivalent gesetzt. Das Teufelsbündnis des Musikers, das in deutscher Tradition steht, wird zum symptomatischen Bild für den Teufelspakt Deutschlands. Die prekären Äquivalenzen hat Thomas Mann in seinem Vortrag „Deutschland und die Deutschen“ von 1945 ausformuliert:

Wo der Hochmut des Intellekts sich mit seelischer Altertümlichkeit und Gebundenheit gattet, da ist der Teufel. Und der Teufel, Luthers Teufel, Faustens Teufel, will mir als eine sehr deutsche Figur erscheinen, das Bündnis mit ihm, die Teufelsverschreibung, um unter Drangabe des Seelenheils für eine Frist alle Schätze und Macht der Welt zu gewinnen, als etwas dem deutschen Wesen eigentümlich Naheliegendes. Ein einsamer Denker und Forscher, ein Theolog und Philosoph in seiner Klausur, der aus Verlangen nach Weltgenuss und Weltherrschaft seine Seele dem Teufel verschreibt, – ist es nicht ganz der rechte Augenblick, Deutschland in diesem Bild zu sehen, heute, wo Deutschland buchstäblich der Teufel holt? (Mann 1990d, 1131)

Im Roman wird die Parallele zwischen Leverkühns und Deutschlands fatalem Teufelspakt im Schlussabsatz von *Doktor Faustus* pliziert:

Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte. (Mann 1990b, 676)

Den konkreten Terror der Nazizeit deutet Leverkühns Teufel an, wenn er die Hölle, das Unzugängliche und Unbenennbare, in den Kategorien eines Gestapo-verliebes beschreibt (vgl. Koopmann 1990, 491):

[...] eigentlich kann man überhaupt und ganz und gar nicht davon reden, weil sich das Eigentliche mit den Worten nicht deckt [...] Das ist die geheime Lust und Sicherheit der Höllen, dass sie [...] vor der Sprache geborgen ist, dass sie eben nur ist, aber nicht in die Zeitung kommen, nicht

publik werden, durch kein Wort zur kritisierenden Kenntnis gebracht werden kann, wofür eben die Wörter „unterirdisch“, „Keller“, „dicke Mauern“, „Lautlosigkeit“, „Vergessenheit“, „Rettungslosigkeit“ die schwachen Symbole sind.“ (Mann 1990b, 326)

Warum aber musste Leverkühn Musiker sein? Darauf hat Thomas Mann in „Deutschland und die Deutschen“ geantwortet. Die deutsche Tiefe bestehe in der Musikalität der deutschen Seele, in ihrer Innerlichkeit, im „Auseinanderfallen des spekulativen und des gesellschaftlich-politischen Elements menschlicher Energie und der völligen Prävalenz des ersten vor dem zweiten“ (Mann 1990d, 1132).

Die Musik ist dämonisches Gebiet [...] Sie ist berechnete Ordnung und chaoträchtige Wider-Vernunft zugleich [...], abstrakt und mystisch. Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt, – das Verhältnis eines dämonisch angehauchten Professors, ungeschickt und dabei von dem hochmütigen Bewusstsein bestimmt, der Welt an „Tiefe“ überlegen zu sein. (Ebd., 1131f.)

Die ausholende Äquivalentsetzung, die auch solche Latenzen umfasst wie Leverkühns Wiederholung von Nietzsches Schicksal, seines Bordell-Erlebnisses und seiner Syphilis-Symptome, nennt der Autor in der *Entstehung des Doktor Faustus* seine „Montage-Technik“. Ihr hafte etwas Bedenkliches an, und sie sei hervorgegangen aus einer „seltsamen und lizenziösen Lockerung“, aus dem Charakter des Romans „als Geheimwerk und Lebensbeichte“ (*Die Entstehung des Doktor Faustus*; Mann 1990a, 165).

Zu dieser Lebensbeichte gehört, dass der, der als Amerikaner vor Amerikanern auf Englisch über das deutsche Böse spricht, sich von ihm nicht ausnimmt, für sich nicht auf die Rolle des guten Deutschen präntiert:

Eines mag die [melancholische] Geschichte [der deutschen Innerlichkeit] uns zu Gemüte führen: dass es nicht zwei Deutschland gibt, ein böses und ein gutes, sondern nur eines, dem sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug. [...] Darum ist es für einen deutsch geborenen Geist auch so unmöglich, das böse, schuldbeladene Deutschland ganz zu verleugnen und zu erklären: „Ich bin das gute, das edle, das gerechte Deutschland im weißen Kleid, das böse überlasse ich euch zur Ausrottung.“ Nichts von dem, was ich Ihnen über Deutschland zu sagen [...] versuchte, kam aus fremdem, kühlem, unbeteiligtem Wissen; ich habe es auch in mir. („Deutschland und die Deutschen“, Mann 1990d, 1146)

Bei all ihrer Ernsthaftigkeit und ihrer persönlichen Beteiligung ist Thomas Manns Zeugenschaft für die deutsche Tragödie *oblique* zu nennen, oblique im Sinne von ‚schräg‘ oder ‚indirekt‘ und auch – wie wir sehen werden – im Sinne

von ‚vorbehaltlich‘. Der Obliquus kann hier auf vierfache Weise beobachtet werden:

1. Buchstäblich schräg ist die räumliche Perspektive. Thomas Mann schrieb den Zeugnisroman in den Jahren 1943 bis 1947 im Exil, im wohlhabenden, sonnenüberfluteten Pacific Palisades zwischen Santa Monica und Malibu, auf der Höhe des San Remo Drive, im Haus Nr. 1550, das sich der ‚notorische Villenbesitzer‘ so hatte bauen lassen, dass er von seinem Schreibtisch direkt auf den Stillen Ozean blicken konnte.

Eine beachtenswerte Verstärkung des Obliquus bestand darin, dass die Manns bis 1944, als sie die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielten, Bürger der Tschechoslowakei waren. Die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft war ihnen 1936 verliehen worden, nachdem ihre deutschen Pässe abgelaufen waren und sie sich für die Verlängerung nicht nach München begeben konnten. Thomas Mann empfand seine neue Staatsbürgerschaft als seltsam, man könnte versucht sein zu sagen – als *oblique*: „Bevor ich Amerikaner wurde, hatte man mir erlaubt, Tscheche zu sein; das war höchst liebenswürdig und dankenswert, aber es gab keinen Reim und Sinn“ („Deutschland und die Deutschen“, Mann 1990d, 1127).

Thomas Mann fühlte sich wohl im Exil. Er liebte Kalifornien, und er war in Los Angeles umgeben von deutschen Emigranten, mit denen er regen gesellschaftlichen Verkehr pflegte: Bruno Walter, Bruno Frank, den Werfels, den Feuchtwangers, Horkheimers, Adornos, von Hanns Eisler, Arnold Schönberg, Ernst Křenek. Ludwig Marcuse nannte ihn den „Kaiser aller deutschen Emigranten“. Für die wohlige Befindlichkeit des Exilanten, die jede authentische Zeugenschaft für die deutsche Tragödie auszuschließen scheint, ist ein Tagebucheintrag von 1938 repräsentativ:

Ein Himmel überhellen Lichtes, unter dem Palmenfächer schaukeln, strahlt durch die Jalousien herein; Orangenbäume duften, in Blüte und Frucht stehend zu gleicher Zeit, und malaisische Diener, Philippinos, räumen den Frühstückstisch ab im Nebenzimmer [...] Es ist ja wie immer. Ein Tisch ist da, ein Sessel mit Lampe zum Lesen, eine Bücherreihe auf der Konsole, – und ich bin allein. Was verschlägt es, dass ich ‚weit weg‘ bin? Weit weg wovon? [...] In den Arbeiten, die ich mit mir führe, ist meine Heimat. [...] Sie sind Sprache, deutsche Sprache und Gedankenform, persönlich entwickeltes Überlieferungsgut meines Landes und Volkes. Wo ich bin, ist Deutschland. (zit. nach Kurzke 1999, 450)

2. Ein zweiter Obliquus ist die Vermittlung der persönlichen und nationalen Tragödie durch den Studienrat Dr. phil. Serenus Zeitblom, einen „durchaus



rational-humanistisch gesinnten Referenten“<sup>2</sup> und, wie dieser von sich selbst sagt, „eine gesunde, human temperierte, auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete Natur“ (*Doktor Faustus*; Mann 1990b,10), dessen Name doppeltes Programm ist: heiterer Zeuge finsterner Zeit. Die Wahl dieses Erzählers diene nach Manns eigenen Worten der „Durchheiterung des düsteren Stoffes“ und dem Ziel, „[ihm] selbst wie dem Leser seine Schrecknisse erträglich zu machen“ (*Die Entstehung des Doktor Faustus*; Mann 1990a, 164).<sup>3</sup> In der Fortsetzung dieser Worte aus der *Entstehung des Doktor Faustus* hebt der Autor unmissverständlich auf jene Struktur ab, die wir Obliquisierung genannt haben, und er verweist auf ihre entlastende Wirkung:

Das Dämonische durch ein exemplarisch undämonisches Mittel gehen zu lassen, eine humanistisch fromme und schlichte, liebend verschreckte Seele mit seiner Darstellung zu beauftragen, war an sich eine komische Idee, entlastend gewissermaßen, denn es erlaubte mir, die Erregung durch alles Direkte, Persönliche, Bekenntnishafte, das der unheimlichen Konzeption zugrunde lag, ins Indirekte zu schieben. (*Die Entstehung des Doktor Faustus*; Mann 1990a, 164)

Für die Einschaltung des Narrators, der bei aller Fremdheit gegenüber den Abgründen, von denen er zu berichten hat, ein durchaus zuverlässiger Erzähler ist,<sup>4</sup> nennt Mann noch ein zweites Motiv, die Möglichkeit nämlich, die Erzählung auf zwei Zeitebenen spielen zu lassen, wir würden sagen: die zurückliegenden Schrecknisse der Diegesis mit den gegenwärtigen Schrecknissen der Exegesis ungeachtet ihres zeitlichen Abstands simultan zu präsentieren, „polyphon zu verschränken“ (ebd., 164f.) und ihre Ursachen aufeinander zu beziehen. Wir haben es hier mit jener Äquivalenzstruktur zu tun, die Thomas Mann mit dem Begriff der „Montage-Technik“ bezeichnet hat. Während Zeitblom von der zurückliegenden Tragödie des deutschen Tonsetzers erzählt, die ihn aufs Äußerste erschüttert, wird er durch die „Vibrationen ferner Bombeneinschläge“ (ebd., 165) erschreckt, die zu seiner Erzählgegenwart gehören, deren Ursachen aber in

<sup>2</sup> Brief an Agnes Meyer vom 21.6.1943 (Mann 1963, 324).

<sup>3</sup> Den Begriff der „Durchheiterung“ gebraucht Th. Mann schon im Tagebuch vom 2.6.1943 und im Brief an Agnes Meyer vom 21.6.1943 (Mann 1963, 324).

<sup>4</sup> Jürgen Petersen (2008) weist darauf hin, dass Zeitblom eine Reihe von Vorgängen berichtet, deren Zeuge er nicht war und die ihm nicht auf andere Weise bekannt geworden sein konnten. Die Verteidigung dieses ‚Wissens‘ durch den ‚Figuren-Erzähler‘ (die ‚furchtbare Intimität‘ mit Leverkühns Geschichte mache ihn ‚zum Augen- und Ohrenzeugen auch ihrer verborgenen Phasen‘, *Doktor Faustus*; Mann 1990b, 576), nennt er etwas ‚Unlogisches und argumentativ Albernes‘ (Petersen 2008, 183). Man sollte die vom Autor bewusst und ironisch gebrochene Motivierung freilich nicht als Begründung für die ‚Unzuverlässigkeit‘ des Erzählers ansehen, wie es Petersen tut. In allem, was Zeitblom konjiziert, entspricht er durchaus dem ‚Geist der Erzählung‘, den Thomas Mann dann im *Erwählten* ironisch beschwören wird (s. dazu Mann 1990f).

der von ihm mehr oder weniger bewusst erzählten Geschichte der deutschen Seele liegen.

Zeitblom beginnt seinen biographischen Bericht im bayrischen Freising an der Isar am 23.5.1943, an demselben Tag, an dem in der Realität von Pacific Palisades Thomas Mann den Roman zu schreiben beginnt. Gleichwohl ist der Gedanke an eine Identifizierung des Autors mit seinem Narrator zu einsinnig. Der Autor stattete Zeitblom zwar mit eigenen Meinungen aus, z. B. mit der Kriegsbejahung von 1914, der Distanz zur Räterepublik 1918/19 und einigen politischen Ansichten aus den Radiobotschaften „Deutsche Hörer“, von denen Mann insgesamt 55 aus Amerika an die Landsleute schickte, aber die Äquivalenz betraf nur die Meinungen, nicht die Existenz (vgl. Kurzke 1999, 513). Nicht der humanistisch gestimmte, zutiefst bürgerliche Zeitblom ist die Identifikationsfigur des Autors, sondern verborgenerweise der zum kreativen Alleinsein, zur Existenz ohne Liebe verurteilte Künstler Leverkühn, der allen Wonnen des Lebens um des genialischen Schöpfertums willen entsagt. Mann bekannte mehrfach seine geheime Nähe zu der problematischen Künstlergestalt. Aus einem Brief des Jahres 1948 stammt die Äußerung: „In Adrians Lebensstimmung ist mehr von meiner eigenen, als man glauben sollte – und glauben soll.“<sup>5</sup> Im Tagebuch von 1944 nennt Mann Leverkühn sein „Ideal“, er habe „nie eine Imagination so geliebt“, „[e]ine bewunderungsvolle und ergriffene Zärtlichkeit erfüllt mich für ihn“ (zit. nach Kurzke 1999, 513). Hermann Kurzke verweist darauf, dass Mann in der Überarbeitung dieser Äußerung, als er sie in die *Entstehung des Doktor Faustus* übernahm, die narzisstische Zärtlichkeit für Leverkühn änderte – zugunsten einer Identifikation mit Zeitblom, und dass er damit seine geheime Nähe zum verdammten Künstler kaschiert habe (ebd.). Mann hatte guten Grund, diese Nähe zu verbergen, denn die Sympathie mit dem Teufelsbündler gefährdete die Objektivität seiner Zeugenschaft für die diegetisch und exegetisch präsentierten Schrecknisse.

Psychologen haben Leverkühn als die „dunkle, verdrängte Seite“ des Autors gedeutet (Krüll 1993, 393). In psychologisch biographistischer Spekulation könnte man zu dem Schluss gelangen, der Autor habe sein Ich aufgeteilt, einerseits auf den hellen, human gesinnten und bürgerlich gesitteten Zeitblom und andererseits auf den dunklen Leverkühn, den radikalen Künstler und Teufelsbündler, dem um der Genialisierung willen verboten war zu lieben. Im schrecklichen Untergang des Musikers könnte man bei solcher Deutung eine symbolische Selbstbestrafung des Autors sehen, der für seine Kunst die Liebe opferte.

Bei aller Dissoziation von seinem Narrator, den er eine „Parodie“ seiner selbst<sup>6</sup> nannte, bezeugt ihm der Autor tiefe Empathie, wenn er Zeitblom in der

<sup>5</sup> Brief an Paul Amann vom 21.10.48 (der Brief wurde eigentlich am 21.11.48 verfasst, aber irrtümlich auf den 21.10.48 datiert, Mann 1959, 69)

<sup>6</sup> Ebd.

Nachschrift auf sein Werk zurückblicken und seine doppelte Zeugenschaft für die Schrecknisse der Geschichte und der Erzählgegenwart beschwören lässt:

Es ist getan. Ein alter Mann, gebeugt, fast gebrochen von den Schrecknissen der Zeit, in welcher er schrieb, und von denen, die den Gegenstand seines Schreibens bildeten, blickt mit schwankender Genugtuung auf den hohen Haufen belebten Papiers, der das Werk seines Fleißes, das Erzeugnis dieser von Erinnerung sowohl wie von Gegenwartsgeschehen überfüllten Jahre ist. (*Doktor Faustus*; Mann 1990b, 668)

Der diegetische und exegetische Zeuge spricht hier und im Weiteren insgeheim wohl auch für seinen Autor, der ihn als obliques Medium fingiert hat:

Eine Aufgabe ist bewältigt, für die ich von Natur nicht der rechte Mann, zu der ich nicht geboren, aber durch Liebe, Treue und Zeugenschaft berufen war. Was diese zu leisten vermögen, was Hingebung vermag, das ist geleistet worden, – ich muss es gut damit sein lassen. (Ebd.)

3. Der dritte Obliquus besteht in der überreichen Intertextualität. Heterogene Prätexte sind für den allusionsreichen Roman ausgemacht worden. Unter ihnen wird wohl zu Recht dem Volksbuch *Historia von Doktor Johann Fausten* von 1587 größte Relevanz eingeräumt. Obwohl der Roman eine ganze Reihe von Goethe-Reminiszenzen enthält, betonte Mann mehrfach nachdrücklich, dass sein Roman mit Goethes *Faust* nichts zu tun habe. Ein Motiv für diese Absage mag sein, dass Mann die Beschwörung der Goetheschen Humanitätsphilosophie, die zum 100. Todestag 1932 einen Höhepunkt erreicht und der er selbst hinreichend Tribut gezollt hatte, angesichts der Gräueltaten des deutschen Krieges nicht mehr erneuern wollte.<sup>7</sup> Möglicherweise wandte er sich dem Volksbuch zu, um auf diese Weise seinen Helden mit archaischeren und weniger aristokratischen Denkweisen in einen Kontakt zu bringen, einen Kontakt, der für die Geschichte der deutschen Seele unabdingbar war. Bezeichnenderweise lässt der Autor Leverkühns Vater, einen Mann „besten deutschen Schlages“ mit einer Physiognomie, „wie ländlich aufgespart und herübergebracht aus deutschen Tagen von vor dem dreißigjährigen Kriege“ (*Doktor Faustus*; Mann 1990b, 20), die „elementa spekulieren“, womit er eine Formulierung des Volksbuchs für Faustens Tätigkeit aufgreift.

Unter den zahlreichen Prätexten sollen hier Dostoevskijs *Brüder Karamazov* besonders betrachtet werden, deren hoher Relevanz für den Roman bislang nicht die rechte Aufmerksamkeit zuteil geworden ist. Natürlich ist oft auf die Nähe der Teufelsgespräche in den beiden Romanen hingewiesen worden,<sup>8</sup> nicht zuletzt durch Thomas Mann selbst (der allerdings vor allem die Differenzen

<sup>7</sup> Diese Erklärung für die „Abkehr von Goethe“ erwägt Koopmann 1990, 493.

<sup>8</sup> Vgl. z. B. Bergston 1974; Voss 1975; G. M. Fridlender 1977; Michael Wegner 1988.

herausstreicht),<sup>9</sup> und man hat auch schon angemerkt, dass der Teufel bei Mann wie bei Dostoevskij eine „Emanation des eigenen Inneren“ ist oder eine „Ausgeburt der Seele, zugleich aber Realität“, wie Helmut Koopmann konstatiert (*Doktor Faustus*; Mann 1990b, 490). Aber daneben gibt es noch andere, kaum entdeckte Beziehungen. Die Äquivalenz der Teufelsgespräche und die Relation zu andern Texten Dostoevskijs bedarf noch umsichtiger Analyse. Wir wollen uns hier damit nicht beschäftigen. Es mag der vorläufige Hinweis genügen, dass Mann die paradoxe Dialektik von Identität und Alterität, die zwischen Leverkühn und dem Teufel herrscht, offensichtlich Dostoevskijs dialogischem Erzählmonolog *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* verdankt, den er gut kannte.<sup>10</sup> Die paradoxe Logik ist hier folgende: Der Sprecher leugnet die Existenz und Präsenz eines Gegenübers, aber die Leugnung ist an niemand andern als den Geleugneten gerichtet. In beiden Fällen spaltet sich das sprechende Ich in zwei Instanzen, zwischen denen es einen Dialog inszeniert. Die fehlende Alterität des Gesprächspartners wird durch die Alterität des Sprechers sich selbst gegenüber kompensiert. Bei Dostoevskij wie bei Mann ist das Teufelsgespräch, in dem so tiefe Dinge wie Glauben und Unglauben oder der Sinn des Bösen bzw. die Krise der Musik und ihre Überwindung durch die rauschhafte Paralyse verhandelt werden, ein Meisterstück – so paradoxal es klingt – des Humors. Betrachten wir nur je ein Beispiel: Dostoevskijs Diabolus, ein gutmütiger Kleinbürger, weiß nicht so recht, warum ihm als einzigem Wesen in der Welt als Aufgabe die „Ekligkeiten“ zugefallen sind. Man will ihm das Geheimnis seiner Bosheit auch nicht eröffnen. Er argwöhnt: wenn er um das Geheimnis wüsste, würde er sofort Hosianna losbrüllen. Dann verschwände aber das „obligatorische Minus“, und es begäbe in der Welt die Einsicht, und mit ihr wäre dann alles aus, sogar die Zeitungen und Journale, denn wer würde die dann noch abonnieren.<sup>11</sup> Der

<sup>9</sup> Im Brief an Walter-Landau vom 7. 3. 1950 schrieb Mann: „Ihre Parallelisierung des Teufelskapitels aus *Dr. Faustus* mit Iwan Karamasows Vision ist interessant – nicht weniger, weil sie schon mancher Kritiker gezogen hat. Der Vergleich liegt ja nahe, und ich glaube, er wird nie ganz zu meinen Ungunsten ausfallen, weil ja der ‚Engel des Giftes‘, der ‚Versucher‘ und ‚Enthemmer‘ in meinem Roman eine viel zentralere Rolle spielt und mehr Realität hat. Er sitzt ja nicht unversehens dort auf dem Sofa, sondern ist, sich immer deutlicher anmeldend, in dem Buch eigentlich von Anfang an gegenwärtig, ebenso wie das Motiv der Kälte, das dem armen Serenus durch den Charakter seines Freundes nur zu vertraut ist und erst in der Teufelsszene physisch wird. Auch führt dieses Gespräch weiter in moderne Probleme künstlerischer, kultureller, moralischer Art hinein. Ferner bleibt die Frage der Objektivität des Gesprächspartners zweifelhafter. Es kann sein, dass Adrians Gehirnzustand ihm seine Erscheinung vorspiegelt, kann aber auch sein, dass er es ihm ermöglicht, ihn zu sehen“ (Wysling 1975-1981, Bd. III, 246).

<sup>10</sup> Vgl. seine Beschreibung dieses „Schrecken und Ehrfurcht einflößenden Beispiels“ für Dostoevskijs „furchtbare Erfahrungheit“ in „Dostojewski – mit Maßen“, Mann 1990c, 671.

<sup>11</sup> F. M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy, Polnoe sobranie sočinenij v 30 t.*, Leningrad 1972–1990, Bd. 15, 82. Deutsche Ausgabe (der die hier gegebene eigene Übersetzung allerdings nicht folgt): *Die Brüder Karamasow*. Neu übersetzt von Swetlana Geier, Frankfurt a. M.

Teufel in *Doktor Faustus* empört sich vor Leverkühn komischerweise gegen die Bezweifelung seiner Alterität: „Ist [...] meine Existenz an deinen inzipienten Schwips gebunden? Gehör ich [...] in dein Subjekt? Da möchte ich bitten!“ (Mann 1990b, 313).

Der „große Humorist“, als den Thomas Mann Dostoevskij, den „Gekreuzigten“, feiert („Dostojewski – mit Maßen“; Mann 1990c, 668), hatte dem deutschen Zeugen finsterner Zeit noch eine Anregung zu geben, nämlich die, Lockerung und Entlastung zu schaffen durch die Einführung des Mediums eines zwar zuverlässigen, aber den Abgründen seines Stoffes nicht ganz gewachsenen Erzählers. Der Erzähler der *Brüder Karamazov* fluktuiert zwischen zwei Erscheinungsformen. Große Partien des Romans werden von einer objektiven Instanz erzählt, die ungehinderte Introspektion in das Innere der Helden hat. In bestimmten, gerade besonders ernsten Teilen aber konkretisiert sich diese Instanz zu einem persönlichen, ziemlich unprofessionellen Chronisten, der sich vor allem zu Beginn so verschwätzt, dass man um den zügigen und kompetenten Fortgang der Erzählung fürchten muss. Der Effekt, der sich hierbei ergibt, ist der einer gewissen Inadäquatheit, eine vom Erzähler nicht beabsichtigte und auch gar nicht erkannte Komik, eine Dissonanz zwischen Erzählweise und Erzähltem. Der Autor überlässt seine Wahrheit, an der ihm alles gelegen ist, dem kompromittierenden Wort des dilettantischen Erzählers (vgl. Schmid 1981 u. 1983). Thomas Mann, der zu Beginn seiner Arbeit am *Doktor Faustus* die *Brüder Karamazov* noch einmal frisch und – wie er in der *Entstehung* schreibt – „mit distanzierter Aufmerksamkeit“ (Mann 1990a, 731) gelesen hatte, was die zahlreichen handschriftlichen Randnotizen im benutzten Exemplar der Insel-Ausgabe<sup>12</sup> bezeugen, muss der humoristische, entlastende Effekt dieser Zweistimmigkeit von Erzählen und Erzähltem sehr plausibel erschienen sein. Denn für seinen Roman intendiert er Vergleichbares, wie seine wiederholte Rede von der „Durchheiterung“ belegt, die Zeitbloms biederer Wesen bewirken soll. „[Das Dämonische]“ – so fordert er im Essay „Dostojewski – mit Maßen“ – „möge, tunlichst in humoristischer Verhüllung, aus der Tiefe eines Werkes reden“ (Mann 1990c, 657).

Auch im Ideellen hat die Dostoevskij-Lektüre ihre Spuren hinterlassen. Die *Brüder Karamazov* sind konzipiert als eine Theodizee, als Rechtfertigung Gottes angesichts des von ihm in der Welt zugelassenen Bösen. Mit ostinater Referenz auf das Hiob-Buch des Alten Testaments entwickelt Dostoevskij eine latente Argumentation, in der der Gedanke der unbedingten Freiheit im Mittelpunkt steht, einer Freiheit, von deren Bürde der Großinquisitor die Schwachen mit Hilfe seiner drei Trümpfe Autorität, Wunder und Geheimnis zu entlasten vorgibt (vgl. Schmid 1996 u. 1998). Dostoevskijs Lösung des Theodizee-Problems lautet in

---

2008, 999.

<sup>12</sup> Im Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich.

maximaler Konzentration: Gott lässt das Böse zu um der Freiheit willen, der Freiheit, die die Möglichkeit einschließt, sich gegen ihn zu entscheiden. Dass ein zum Mord Entschlossener in letzter Sekunde von seiner Tat ablassen kann, also ungeachtet allen Affekts in seinem Handeln grundsätzlich frei ist, wird an Dmitrij Karamazov demonstriert, der den verhassten Vater nicht erschlägt, obwohl er den Arm zum Schlag schon erhoben hat (vgl. Schmid 2005).

Thomas Mann repliziert auf Dostoevskijs zentrales Thema mit seinem diabolischen Privatdozenten Eberhard Schleppfuß, bei dem Leverkühn und Zeitblom in Halle theologische Vorlesungen hören. Diese kreisen – nicht zufällig – um die Theodizee und die sie begründende Freiheit. Schleppfuß lehrt ganz im Sinne von Leibnizens *plénitude*-Argument:

Das Böse trug bei zur Vollkommenheit des Universums, und ohne jenes wäre dieses nicht vollkommen gewesen, darum ließ Gott es zu. (*Doktor Faustus*; Mann 1990b, 139)

Das Böse und d e r Böse sind ein „notwendiger Ausfluss und ein unvermeidliches Zubehör der heiligen Existenz Gottes selbst“ (ebd., 135). Das Laster aber besteht nicht aus sich selbst, sondern zieht „seine Lust aus der Besudelung der Tugend“ (ebd.). Das klingt nach Dostoevskijs *Kellerloch*. Das Laster besteht im „Genuss der *Freiheit*“ (ebd.). „Freiheit ist eine sehr große Sache, die Bedingung der Schöpfung, das, was Gott hinderte, uns gegen den Abfall von ihm zu feien“ (ebd., 137).

Der solchermaßen à la Dostoevskij definierte Begriff der Freiheit bringt den erzählenden Zeitblom auf den Gedanken, dass dem deutschen Volk unter der Herrschaft kühnster Willkür vielleicht zum erstenmal in seinem Leben ein Begriff davon dämmere, was es mit Freiheit auf sich habe (ebd., 136). Für den Roman sind solche assoziativen Sprünge von der Diegesis zur Exegesis charakteristisch. Sie dienen der Verklammerung von Leverkühns Geschichte und ihrer deutschen Vorgeschichte mit der vom Erzähler erlebten deutschen Kriegsgegenwart, vor allem dann, wenn in langen Passagen wie auf den Schleppfuß-Seiten die Äquivalenzen zwischen den drei Zeitebenen außer Sicht zu geraten drohen.

Die etwas boshaft artikulierte Freiheitsbotschaft des jesuitischen Diabolus Schleppfuß irritiert den biedereren Erzähler, der es auch in seiner exegetischen Gegenwart „aus Reinlichkeitsgründen“ nicht mag, wenn „gewisse Leute“ von „Freiheit, Vernunft und Humanität“ sprechen (ebd., 137). Schleppfuß aber exemplifiziert die Humanität just an der Inquisition: sie entreiße die sündige Seele mit Hilfe des Scheiterhaufens noch im letzten Augenblick dem Teufel. Wir erkennen hier Dostoevskijs Großinquisitor und seine Argumentation wieder. Auf diese Weise vergegenwärtigt Mann zentrale Motive der *Karamazovs* in seinem urdeutschen Roman.

Manns eigener Humanitätsbegriff erfährt an Dostoevskij eine merkliche Flexibilisierung und Erweiterung. In den „gequälten Paradoxen“, die der Kellerlochmensch der „Zivilisation und Demokratie“, den „Menschheitsfreunden und Melioristen“ entgegenschleudert, erkennt Mann den Ausdruck der Humanität, einer „neuen, vertieften und unrhetorischen, durch alle Höllen des Leidens und der Erkenntnis hindurchgegangenen Humanität“ („Dostojewski – mit Maßen“, Mann 19490c, 673).

So kann Mann auch die „religiöse Schrecklichkeit“ von Dostoevskijs „Seelenkunde“ gegen die „psychologischen nouveautés“ Marcel Prousts geradezu ausspielen:

Die psychologischen Funde, Neuheiten und Keckheiten des Franzosen sind das reine Amusement, verglichen mit den bleichen Offenbarungen Dostoevskijs, eines Menschen, der in der Hölle war. (Ebd., 659)

Über die Äquivalenz einzelner Kernmotive hinaus ist der ganze Dostoevskij, wie auch der nie genannte Nietzsche, im gesamten Roman präsent. Aufgedeckt hat Thomas Mann die Leitsterne seines Spätwerks im Essay „Dostojewski – mit Maßen“, den er während der Arbeit am *Faustus* schrieb und in dem er sich als Kenner des gesamten Dostoevskij zu erkennen gab.

Die beiden bewunderten Meister Dostoevskij und Nietzsche verbindet Mann mit der Triade „Krankheit, Verbrechen, Genialität“. Mit der bedenklichen Idealisierung der Krankheit als Stimulans der Kreativität scheint ein Rückfall in *Vorzauberberg*-Zeiten stattzuhaben. Sollte ein Grund dafür zu finden sein, dass die Gedanken des 1946 geschriebenen Essays älteren Datums sind, gefasst worden in Zeiten, als es sich Thomas Mann versagte, über Dostoevskij und Nietzsche zu schreiben? Entscheidend scheint aber zu sein, dass das Spätwerk Thomas Manns überhaupt weniger unter dem Vorzeichen Goethes und Tolstoj's und ihrer „göttlich-heidnischen Gesundheit“ steht als unter dem Vorzeichen der mit der Triade „Krankheit, Verbrechen, Genialität“ verbundenen Meister. Wie dem auch sei, das lange Aufgestaute ergießt sich nun, nach der Mitte der Vierziger Jahre, in zwei große Essays über die beiden Meister. Mann gesteht nun, dass seine „Ehrfurcht vor den Vertrauten der Hölle, den großen Religiösen und Kranken [d. h. Dostoevskij und Nietzsche] im Grunde weit tiefer – und nur darum schweigsamer – ist als die vor den Söhnen des Lichts [d. h. Goethe und Tolstoj]“ („Dostojewski – mit Maßen“, Mann 1990c, 657).

Wenn Thomas Mann in „Dostojewski – mit Maßen“ den „Herrenmenschen“ Stavrogin „die vielleicht unheimlich anziehendste Figur der Weltliteratur“ nennt, deckt er nicht nur einen latenten Prototypen für Leverkühn auf, sondern auch eine der literarischen Quellen – neben Ivan Karamazov – für Nietzsches Übermensch (vgl. Pavlova 1990, 202).

Dass die Triade „Krankheit, Verbrechen, Genialität“ auch für den *Faustus* relevant ist, könnte fraglich erscheinen. Begeht Leverkühn denn ein Verbrechen? Ja, er begeht es, indem er kalt berechnend Rudi Schwertfeger für sich werben lässt und ihn damit zum Opfer eines Mordes macht, den er – weitsichtig, wie er ist – voraussehen und provozieren kann.<sup>13</sup>

Inwiefern aber bedeutet die intertextuelle Durchwebung des Romans eine Obliquisierung der Zeugenschaft? Das dichte Netz der literarischen Allusionen literarisiert das Zeugnis unweigerlich und ‚entfaktualisiert‘ es. Es kommt so zu einem Tauziehen zwischen der aufrechten, authentischen Zeugenschaft für das aus eigener Schuld darniederliegende Deutschland und der kaum verhohlenen Faszination am Verbrecherischen und Künstlerischen von Leverkühns Existenz. Bedenklich oft setzt Mann im zeitgleichen Dostoevskij-Essay das Verbrecherische mit dem Künstlerischen gleich. Und er pflichtet Nietzsches Aphorismus, der besagt, dass jede „Entfremdung vom bürgerlich Anerkannten, jede denkerische Selbständigkeit und Rücksichtslosigkeit der Existenzform des Verbrechers verwandt sei“, nicht nur bei, sondern er radikalisiert das Diktum zur Äußerung, dass jedes Künstlertum im weitesten Sinne des Wortes verbrecherisch sei („Dostojewski – mit Maßen“; Mann 1990c, 663).<sup>14</sup>

4. In einem vierten und letzten Sinne ist Manns Zeugenschaft oblique zu nennen, oblique im Sinne von ‚vorbehaltlich, inszeniert, ambivalent‘. Wir müssen uns hierfür zu Bewusstsein rufen, dass Thomas Mann seit Beginn des Krieges die Rolle eines Mahners und Erziehers spielt. Er ist in allen seinen Essays und Rundfunkansprachen voll bei der politischen Sache, wirft sich kräftig ins Zeug, predigt und poltert. Aber es gibt aus dieser Zeit auch einige private Äußerungen, leise, relativierende und skeptische, die deutlich machen, dass sich Thomas Mann im *Casus rectus* nicht ganz wohl fühlte, dass er sich einer ‚Rolle‘ unterwarf. Sehr eindeutig ist ein Brief an René Schickele aus dem Jahr 1937, also aus dem Beginn seiner politischen Aufklärungstätigkeit. Er müsse nun, schreibt Mann, leider für Amerika politische Philosophie treiben und etwas über „den zukünftigen (sehr zukünftigen) Sieg der Demokratie“ ausarbeiten:

Treulich entwickle ich da die Gedankenwelt des demokratischen Idealismus – ich glaube, ziemlich richtig [...] –, und es kommt eine Art von politischer Sonntagspredigt zustande, bei der mir wohler wäre, wenn ich

<sup>13</sup> Vgl. dazu die *Entstehung*: „Was [Adrian] an Rudi verübt, ist ein prämeditierter, vom Teufel verlangter *Mord* – und Zeitblom weiß es“ (Mann 1990a, 167; Kursiv im Original)

<sup>14</sup> In diesem Zusammenhang beruft sich Mann auf Dmitrij Merežkovskij, der das Wort „verbrecherisch“ in seinen Arbeiten zu den *Karamazovs* mehrfach gebraucht habe, „und zwar in doppeltem Sinn: indem er es einmal auf Dostojewski selbst und die ‚verbrecherische Neugier seiner Erkenntnis‘ bezieht, das andere Mal auf das Objekt dieser Erkenntnis, das menschliche Herz, dessen verborgenste und *verbrecherischste* Regungen jener bloßlege (Mann 1990c, 658 f.).



sie von einer Romanfigur halten lassen könnte, statt sie extemporischer und traumhafter Weise ganz auf eigene Hand zu halten. Glaube ich denn daran? Weitgehend! Aber doch wohl nicht so, dass ich sie ganz im eigenen Namen halten dürfte. Unter uns gesagt, ist es eine Rolle, – mit der ich mich so weit identifiziere, wie ein guter Schauspieler sich mit der seinen identifiziert. Und warum spiele ich sie? Aus Haß auf den Faschismus und auf Hitler. Aber sollte man sich von solchen Idioten seine Gedanken und seine Rolle vorschreiben lassen?“ (Vom 27.11.1937, zit. nach Kurzke 1999, 448f.)

Auch wenn die Zeugenschaft im *Doktor Faustus* über Zeitblom vermittelt wird und obwohl Thomas Mann gegen Zeitbloms Zeugnis nichts einzuwenden hat, ist er als Urheber des Ganzen vom Casus rectus ein wenig geniert. Er teilt die Überzeugung Čechovs, dass es nicht Sache des Erzählkünstlers ist, Meinungen zu haben, sondern in Figuren das Entstehen und Schwinden von Meinungen darzustellen. Und er betont in einer Rede von 1952, dass der „Grundtrieb“ des Künstlers das Spiel sei und nicht die Tugend, ja, dass er sich in aller Naivität herausnehme, „mit den Fragestellungen und Antinomien der Moral [...] dialektisch zu spielen...“ („Der Künstler und die Gesellschaft“; Mann 1990e, 386).

Zweifellos war für Thomas Mann der Kampf gegen den Faschismus nicht einfach eine Frage der Moral, mit der er hätte spielen können. Gleichwohl können wir nicht umhin, ihn als Autor des *Doktor Faustus* hin und her gerissen zu sehen zwischen der angetragenen Rolle des „Wanderredners der Demokratie“, einer Rolle, für deren Komik er, wie er bekundete, „selbst zur Zeit seines leidenschaftlichsten Verlangens nach Hitlers Untergang, nie ohne Blick war“ (ebd., 397), und der Rolle des spielenden Künstlers, die für ihn nicht ohne Wahrheit und – um sein befremdliches Wort aufzugreifen – nicht ohne „Güte“ (ebd., 398) war. Im Roman zeigt sich dieser vierte Obliquus in der kaschierten und dennoch nicht zu verkennenden Sympathie des (abstrakten) Autors für den mit dem Teufel paktierenden Künstler.

## Literatur

- Bergston G. 1974. *Thomas Manns Doktor Faustus: Untersuchung zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, Tübingen.
- Dostoevskij F.M. 1972-90 *Brat'ja Karamazovy, Polnoe sobranie sočinenij v 30 t.*, Leningrad, Bd. 15.
- Dostoevskij F. M. 2008 *Die Brüder Karamasow*, Neu übers. von Svetlana Geier, Frankfurt a.M.
- Fridlender G.M. 1977. „Dostoevskij i Tomas Mann“, *Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka*. Moskau, Jg. 36, Heft 4, 314-324.

- Krüll M. 1993. *Im Netz der Zauberer. Eine andere Geschichte der Familie Mann*, Frankfurt a. M.
- Koopmann H. 1990. „Doktor Faustus“, ders. (Hg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Frankfurt a.M.
- Kurzke H. 1999. *Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk*, München.
- Mann Th. 1959. *Briefe an Paul Amann 1915-1952*, hg. v. H. Wegener, Lübeck.
- Mann, Th. 1963. *Briefe 1937-1947*, Hg. von Erika Mann, Frankfurt a. M.
- Mann, Th. 1990a [1949]. *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. XI*, Frankfurt a.M.
- Mann Th. 1990b [1947]. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. VI*, Frankfurt a.M.
- Mann Th. 1990c [1945/46]. „Dostojewski – mit Maßen“, *Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. IX*, Frankfurt a.M.
- Mann Th. 1990d [1945]. „Deutschland und die Deutschen“, *Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. IX*, Frankfurt a.M.
- Mann Th. 1990e [1952]. „Der Künstler und die Gesellschaft“, *Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. X*, Frankfurt a. M.
- Mann Th. 1990f *Der Erwählte*, Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. VII, Frankfurt a.M.
- Pavlova N. 1990. „Thomas Mann und die russische Literatur“, Koopmann H. (Hg.) *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart, 200–211.
- Petersen J. 2008. „Der unzuverlässige Narrator. Figuren-Erzählen in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*“, *Revista de Filologia Alemana* 16, 165–187.
- Schmid W. 2005. „Ereignishaftigkeit in den *Brüdern Karamasow*“, *Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society, New Series*, Bd. 9, S. 31–44.
- Schmid W. 1998. „*Brat'ja Karamazovy* – nadryv avtora, ili roman o dvuch koncach“, Šmid V., *Proza kak poëzija. Puškin – Dostoevskij – Čechov – avangard*, Sankt-Peterburg, 171–193.
- Schmid W. 1996. „Die *Brüder Karamazov* als religiöser ‚nadryv‘ ihres Autors, Fieguth R. (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, Wien (= WSA. Sonderband 41), 25–50.
- Schmid W. 1983. „Narration and Narrative Content in *The Brothers Karamazov*“. Amsenga B.J. u.a. (Hg.), *Miscellanea Slavica. To Honour the Memory of Jan M. Meijer*, Amsterdam, 389–402.
- Schmid W. 1981. „Edinstvo raznonapravlennyh vpečatlenij vosprijatija. Rasskazyvanie i rasskazyvaemoe v *Brat'jach Karamazovyh*. In: *Dostoevsky Studies* 2, 51–59.  
(online: [www.utoronto.ca/tsq/DS/02/051.shtml](http://www.utoronto.ca/tsq/DS/02/051.shtml)).

- Voss L. 1975. *Die Entstehung von Th. Manns Roman Doktor Faustus*, Tübingen.
- Wegner M. 1988. „Zu den Teufelsgestalten bei Thomas Mann und Fedor Dostoevskij“, *Dostoevsky Studies* 9, 33-43.  
(online: <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/09/033.shtml>).
- Wysling H. (Hg.) 1975-1981. *Dichter über ihre Dichtungen. Bd. 14 I-III: Thomas Mann*, München.



Annette Werberger

**KANDINSKIJ TRIFFT EIN BUNTES VOLK,  
CHLEBNIKOV LÄSST NIXEN SINGEN,  
ODER: DAS PRIMITIVE ALS EVIDENZERZEUGER DES MODERNEN**

Die Entzauberung der modernen Welt ist ein strapazierter Topos moderner Selbstreflexion und wird von Max Weber 1919 unmittelbar an die Abgrenzung zum Wilden gebunden.<sup>1</sup> Allerdings sind die Bewohner einer immer graueren Welt eben früher oder später an Farbe interessiert. Deswegen entnehmen Künstler und Autoren diese Buntheit den primitiven Kulturen der vormodernen Welt, einer Restwelt, die beim Prozess der Modernisierung ausgegrenzt wurde.<sup>2</sup> In den Künsten oder im Medium der Literatur dürfen Färbungen in allen Formen experimentiert werden. So entzaubern und verzaubern die Modernen ihre Welt zugleich, auch wenn sie das vermeintlich nach Bereichen (z.B. entzauberte Wissenschaft vs. magische Kunst) trennen. Aber die Sache ist komplizierter: Auch in der Literatur ‚geschieht‘ Modernisierung und auch hier wird das Nicht-Moderne als *Evidenzерzeuger* modernen Schreibens eingesetzt, denn erst das semantische Feld des Archaischen und seine epistemischen Voraussetzungen machen das künstlerische Schaffen in seiner Modernität eigentlich produktiv und überzeugend.

Nicht alles Primitive geht dabei aus dem direktem Kontakt mit dem Feld hervor, aber bis zum 2. Weltkrieg sind die Verbindungen zwischen dem ethnographischen Feld und den Künstlern und Literaten sehr intensiv (vgl. zum Beispiel Albers 2004, Schüttpelz 2005, Hahn 2011). Zur Restwelt haben die Modernisten und Avantgardisten durch Reisen und durch die Rezeption ethnographischer Zeugnisse Zugang. Sie wird in vielen Bildern und Texten strategisch eingesetzt, um Modernität auszustellen. Vorwegnehmend lässt sich sagen,

<sup>1</sup> Max Weber (1975, 17) schreibt in *Wissenschaft als Beruf*: „Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muss man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche.“

<sup>2</sup> „Die Modernisierung zwang dazu“, schreibt Latour (2004, 19), „den Verlust aller farbenfrohen Anmaßungen zu betrauern, all der kunterbunten Kosmologien und der vielen Lebensformen mit ihren prächtigen Ritualen“.

dass dabei einzelne kulturelle Translationsprozesse aus dem ethnographischen Feld verdunkelt, während avancierte künstlerische Verfahren und Werkzeuge gerne überbelichtet werden. Nach einer allgemeinen Einführung in die Zusammenhänge von Avantgarde und Primitivismus werden anhand der Beispiele Kanndinskis und Chlebnikovs zwei Feldkontakte samt ihrer Besonderheiten gezeigt.

## 1. Archaistische und futuristische Illusionen

„Gerade diese Kunst, deren restlose Modernität man rühmt, ist von abergläubisch-atavistischen Tendenzen erfüllt“, reflektiert Carl Einstein in *Die Fabrikation der Fiktionen* in den 1930er Jahren über die Avantgardebewegung, der er selbst prominent angehört (Einstein 1973, 20). Restlose Modernität und abergläubischer Primitivismus ähneln sich Einstein zufolge mehr, als es die Modernen zugeben wollen. Eine Ausgangsthese dieses Aufsatzes ist, dass die Modernen die Primitiven beschreiben, zitieren und bebildern, um ihre eigene Avantgarde evident zu machen. Beweise für diese avantgardistische Evidenzstrategie finden sich überall: Ein wichtiges Beispiel ist Malevičs Idee einer ‚absoluten Schöpfung‘ in seinem Aufsatz *Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei (Ot kubizma k suprematizmu v iskusstve, k novomu realizmu živopisi)* von 1915, in dem er die bisherigen Künste als ‚Sklaven der Naturformen‘ sieht, die nicht ihre eigene Sprache sprechen dürfen.<sup>3</sup> Im gleichen Jahr fügt er in einer erweiterten Version des Aufsatzes, der 1916 unter dem Titel *Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus, neuer malerischer Realismus (Ot kubizma i futurizma k suprematizmu, novyj živopisnyj realizm)* publiziert wird, nicht zufällig die „Wilden“ in seine Argumentation ein. Sie erhalten nun genau den Ort der „Naturalisten“ bzw. der Naturformenanhänger. In dem Kapitel „Die Kunst der Wilden und ihre Prinzipien“ („Iskusstvo dikarja i ego principy“) schreibt er: „Der Wilde hat als erster das Prinzip des Naturalismus eingeführt“ („Dikar’ – pervyj položil princip naturalizma“) (Malevič 1995, 36).<sup>4</sup> Von diesem Anfangspunkt, der Ursünde des Naturalismus gewissermaßen, schlägt er einen Bogen bis zur avantgardistischen Kunst: der Primitive mit seiner unkreativen, variierenden Naturimitation und der Suprematist stehen in Malevičs Perspektive am jeweils anderen Ende der Kunstentwicklung.

Nicht immer funktioniert die Trennung in primitives und avantgardistisches Kunstschaffen. Oftmals droht den Vertretern der klassischen Modernen oder den

<sup>3</sup> Hier zitiere ich aus Groys/Hansen-Löve (2005, 188). Hansen-Löve verweist in seinem Kommentar darauf, dass Malevič Schrift „als Broschüre gleichzeitig zur bahnbrechenden letzten futuristischen Bilder-Ausstellung ‚0,10‘“ erschien und damit als „Übergangsmantel“ vom Futurismus zum Suprematismus gelten kann (ebd. 195).

<sup>4</sup> Soweit nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von der Verfasserin, A.W.

Avantgardisten wie Malevič, dass die mangelnde Differenz zwischen Modernität und Primitivität sichtbar wird: Sie verwenden archaische Bilder und Topoi als Ressource, um sich als modern zu beweisen, aber die Unterscheidungen in altmodisch/neu, natürlich/künstlich, handwerklich/avanciert, magisch-aber gläubisch/wissenschaftlich, ekstatisch/rational oder traditionell/avantgardistisch können nicht immer aufrechterhalten werden. Trotz dieser Probleme bleibt das Feld des Primitiven bis in die 1940/50er Jahre hinein gut geeignet, um ‚Futurismus‘ zu bezeugen. Aber es lohnt sich, auf die Schwierigkeiten bei den Reinigungsprozessen der Modernen zu achten.<sup>5</sup>

Insbesondere in der visuellen Kultur, in der modernen Kunst, ist das Primitive überall präsent. Erst die postkolonialen Theoretiker erforschten das Primitive im Kontext der Moderne wirklich kritisch. Als ein wichtiger Auftakt gilt hier die New Yorker Ausstellung *Primitivism in 20th century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* im *Museum of Modern Art* von 1984, die insbesondere die primitivistische Bildtopik in der Klassischen Moderne ausstellte und schon im Titel die seltsame Nachbarschaft und „Affinität“ zwischen moderner und tribaler Kunst („Stammeskunst“) innerhalb der Bewegung des „Modernist Primitivism“ in den Blick nimmt (Rubin 1984, Lam/Deutch 2004, 315).

Aus heutiger Sicht – dreißig Jahre später – scheint es nicht mehr nötig zu sein, das Primitive zu rehabilitieren. Stattdessen muss man versuchen, die kategoriale Rolle des Primitiven als Evidenzerzeuger von Modernität besser zu verstehen, um etwas über unsere Lebensweisen und unser Selbstverständnis als Moderne zu verstehen.<sup>6</sup> Denn vielleicht, überlegt Bruno Latour, hat der „modernistische Held nie wirklich in Richtung Zukunft geblickt, sondern immer in Richtung Vergangenheit, einer archaischen Vergangenheit, vor der er erschrocken flieht“ und erst heute sind wir gezwungen, wirklich an die Zukunft zu denken (Latour 2010).

<sup>5</sup> Die Reinigungsarbeiten in Wissenschaft, Literatur und Folkloreforschung haben sehr überzeugend Baumann/Briggs (2003) in *Voices of Modernity* dargelegt.

<sup>6</sup> Ich beziehe mich hier auf Richard Rottenburg und seine Reflexion über Bruno Latours Versuch, die Alterisierung in Moderne und Primitive aufzuheben sowie die Versuche, das Primitive an sich zu rehabilitieren. Er verweist in Umkehrung auf Latours Programm darauf, die Vormoderne in unserer wissenschaftlichen Praxis zu suchen, und unter Bezugnahme auf den Leipziger Ethnologen Bernhard Streck auf die Idee der Selbstrehabilitation und die Idee, das „Primitive in der Moderne zu rehabilitieren“ (Rottenburg 2008, 418). Zum Programm der Rehabilitation des Primitiven schreibt Rottenburg (2008, 418) allgemein: „Das wohlmeinende Programm der Rehabilitation enunziert eine Differenz zwischen zwei vermeintlich homogenen Wesenheiten, die ohne dieses Programm anders aussähe. Es unterstellt, dass das Abendland die Welt rationalisiert und entzaubert, dass es die Welt mit kalten und rationalen Monstern bevölkert hat. Während die einen darin eine schmerzhaft, aber ruhmreiche Errungenschaft sehen, erkennen die anderen darin eine beispiellose Katastrophe. Doch über die Sache sind sie sich einig. Rehabilitation der Anderen und Selbstarstellung der Moderne bestätigen und festigen sich dementsprechend gegenseitig.“

Ich möchte versuchen, einige notwendige Strategien aufzuzeigen, die der Avantgardist unternimmt, um sich neben seiner manifestorientierten, diskursiven oder kommentatorischen Theorieproduktion über primitivistische Verfahren und Bilder als Moderner zu erweisen. Hierzu haben die Künstler und Autoren insbesondere ab 1900 Texte und Bilder in einen kontrastiven zeitlichen und räumlichen Bezug zu einer archaischen Vergangenheit und einer umzirkelten Tradition gestellt.

Trotz der schon erwähnten unfreiwillig bleibenden Ähnlichkeiten bei dieser Kontrastierungsarbeit in primitiv vs. modern erzeugt erst die Evokation des Primitiven moderne Kreativität. Als vormoderne Plastik, orales Sprechen oder Linienführung wird es der modernen Schreibweise und Formensprache entgegengesetzt oder als fiktives Element eingesetzt.

Das Primitive lässt sich als Oberflächenphänomen in der Bildenden Kunst oder als literarisches Motiv der Klassischen Moderne schnell identifizieren. Es ist eine scheinbar unendlich reiche, aus den kolonialen oder peripheren Rändern gewonnene Ressource, die die Gestalt einer afrikanischen Maske, eines russischen Lubok, eines ekstatischen Trancephänomens oder infantilen Lallens annehmen kann. Die bildliche Bezugnahme auf „Stammeskunst“ im indigenen Amerika, in der Südsee und in Afrika oder auf alteuropäische Folklore wurde von avantgardistischen Malern und Künstlern nicht versteckt: ihre theoretischen Schriften (siehe hierzu Flam/Deutch 2003), ihre Bilder und selbst ihre Gedichte sind voller Belege, Hinweise und Beobachtungen, die zeigen, wie fasziniert die Avantgardisten von fremdkulturellen „Ausdrucksformen“ waren. Aber erst ein Blick auf die Herausarbeitung des Primitiven in der Moderne über einen mehrstufigen Prozess, der selten von den Künstlern offen dargelegt wird, legt die eigentliche Vernetzung zwischen wissenschaftlichem Denken und Kunst bzw. archaischer<sup>7</sup> und futuristischer Illusion offen und destabilisiert die starre Unterscheidung. Trotz der formulierten Skepsis gegenüber der Dichotomie modern/primitiv möchte ich im Folgenden versuchen, anhand zweier Beispiele aus der russischen Avantgarde die einzelnen Etappen modernistischer Reinigungs- und Trennungsarbeit aufzuzeigen. Dazu gilt es den einzelnen Übersetzungsschritten aus dem ethnographischen Feld in die Kunst zu folgen.

Anhand der Fallbeispiele von Vasilij Kandinskij (1866-1926) und Velimir Chlebnikov (1885-1922) soll dieser Translationsprozess, der im Feld bei der ethnographischen Arbeit beginnt und in Reinigungsarbeiten und Desymmetrisierung bei der künstlerischen Übersetzungsarbeit kulminiert, verdeutlicht werden. Dabei ist der Fall von Chlebnikovs lyrischer Szene *Galizische Nacht* (Noč v

<sup>7</sup> Der Begriff der „archaischen Illusion“ bezieht sich auf Claude Levi-Strauss' gleichnamiges 7. Kapitel in *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* von 1949. Vgl. auch Erhard Schüttpelz (2005, 282-284).



Galicii, 1913) besonders interessant, weil er als einer der wenigen Schriftsteller die moderne Arbeit am Primitiven ironisch offenlegt.

## 2. Kandinskij ohne Samowar bei den Syrjänen

„In Schoj-jag gibt es richtige Wilde“ („В Шой-яге совершенные дикари“), schreibt Vasilij Kandinskij zunächst begeistert in sein Vologda-Tagebuch von 1889, nur um dann im nächsten Satz seine Enttäuschung darüber zu äußern, dass er an diesem Ort keinerlei neue Volkslieder auffinden und mangels Samowar nicht einmal seine russische Teezeremonie abhalten kann (Kandinsky 2007, 70f.). Wo es keinen Samowar gibt, da reicht Europas Zivilisation (hier in der russischen Variante) nicht hin und die Menschen an diesem Rand Europas scheinen in Kandinskij's Perspektive in zwei Gruppen zu zerfallen: stumme, staunende Primitive und mürrische, enttäuschte Moderne, die umsonst nach *neuen Zeichen* von Tradition suchen:

Нигде ничего нового. Кроме разве изменений в прибаутках [...]. На меня смотрели как на нечто чудесное и никогда невиданное. Посмелее трогали очки, а робкие издали тыкали пальцами и быстро тараторили, обращаясь ко мне. Самовар просил знаками, иначе не понимали. Не оказалось.

Nirgends etwas Neues, außer Varianten in den volkstümlichen satirischen Vierzeilern [...]. Man hat mich wie etwas Wunderbares und noch nie Dagewesenes betrachtet. Die Kühnsten haben meine Brille berührt, und die Schüchternen haben aus einiger Entfernung auf mich mit dem Finger gezeigt und rasch geplappert, sich an mich wendend. Ich habe mit Zeichen um einen Samowar gebeten, anders konnten sie mich nicht verstehen. Es war keiner aufzutreiben. (Kandinsky 2007, 71f.)

Vasilij Kandinskij steht wie viele seiner Zeitgenossen im Sog der Suche nach Archaik und ‚Volkstümlichkeit‘, wenn er 1889 das Gouvernement Vologda im Nord-Osten Russlands bereist. Er unternimmt die Reise zwar im Zuge seines Jurastudiums und seines Studieninteresses am Gewohnheits- oder ‚Bauernrecht‘, er verfolgt dabei aber auch persönliche wissenschaftlich-ethnographische Anliegen (Cichlo 2007, 654). Zwei Schriften entstehen im Kontext dieser Reise: ein Tagebuch und seine retrospektiv auf Deutsch verfassten und im expressionistischen Verlag *Der Sturm* veröffentlichten *Rückblicke* (1913). Während er 1913 in *Rückblicke* seine Erfahrung in Vologda als entscheidende Erfahrung beschreibt, so ist er ein Vierteljahrhundert früher bei seiner Expedition enttäuscht, wenn er auf tatsächliche Syrjänen oder russische Bauern als Vertreter primitiven Lebens trifft: „Alles ist wild und unendlich arm. Armut, Armut, unendlich, allüberall. Nur Jämmerlichkeit, man kann es nicht anders sagen“ („Все дико и бесконечно бедно. Везде бедно, бедно. Только и жалоб, только и слов“). In

der Folge erscheint ihm die Poststation wie eine „Oase in ‚Europa‘“ („оазис среди ‚Европы‘“), wobei er Europa in Anführungszeichen setzt, um die Unzivilisiertheit dieses vor dem Ural liegenden ländlichen Gebiets zu unterstreichen (Kandinsky 2007, 58f.). Auch seine modernistische Hoffnung auf naturreligiöse Praktiken wie Hexerei und Aberglauben wird nur zum Teil erfüllt: „Es gibt keine Beschwörungen für das Vieh gegen Raubtiere, aber Fürbitten“ („Her зарыворов скота от зверя, а молебны“) (ebd., 68f.). Ironisch schreibt er wiederum über die anrührende Provinzialität der Komi: Ein Vater fragt ihn naiv, ob er seinen Sohn kenne, der als Rekrut in Moskau lebe – als sei die Großstadt Moskau ein Dorf (ebd., 73).

Im Anschluss an die Reise entstehen diverse Rezensionen zu ethnologischen und volkskundlichen Themen. Kandinskij ist fasziniert von den finno-ugrischen Syrjänen (heute nennen sie sich selbst Komi), nimmt aber nicht eigentlich an ihrem Leben teil, sondern sucht meist nur Rechts- und Amtsvertreter auf (Cichlo 2007, 655). Sein letztendlich enttäushtes Interesse an den Ausdrucksformen des Uralten und Ursprünglichen bringt er aus Moskau mit. Das zeigt sich nicht zuletzt dadurch, dass er während seines Aufenthalts nicht zufällig im finnischen *Kalevala*<sup>8</sup> liest und er sich für Animismus (als primitive Religion) und orale Volkspoese interessiert. Das *Kalevala* ist im eigentlichen und umfassendsten Sinne gerade deswegen ein wirklich moderner Text, weil er ‚Tradition‘ durch mehrere wissenschaftliche und künstlerische Operationen als sein Anderes erschafft und ausstellt, die Perspektive des modernen Sammlers und Bearbeiters aber unsichtbar gemacht wird.<sup>9</sup> Kandinskij besitzt ‚kalevalische‘ Absichten in Bezug auf die Syrjänen, die sich während seiner Reise nicht erfüllen. Trotzdem konzipiert er die Reise später in *Rückblicke* zu einem Schlüsselerlebnis, bei dem er die Volkskunst „auf ihrem richtigen Boden und in ihrer urwüchsigen Form zum ersten Mal sah“ (Kandinsky 1913, XIV).

Die Bedeutung der Künstlerreise nach Italien im frühen 19. Jahrhundert wandelt sich bei den Modernen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer Fahrt zu den Primitiven und Bauern in die noch nicht verstäderten ruralen Gebieten Alteuropas (Alpen, Karpaten, Bretagne etc.) und insbesondere in die exotischsten

<sup>8</sup> „Habe in der Kalevala gelesen. Ich verneige mich.“ (Kandinsky 2007, 59).

<sup>9</sup> Beim *Kalevala* handelt es sich um eine in Europa vielrezipierte Sammlung traditioneller epischer Texte, die zusammen als finnisches „Nationalepos“ gelten. Die Sammlung wurde in den 1830er Jahren von Elias Lönnrot nach mehreren Feldforschungsaufenthalten vor allem in Karelien (Russisches Reich) zusammengestellt, bearbeitet, antikisiert und als schriftlicher Beleg einer zusammenhängenden altfinnischen oralen Kultur konzipiert. Die Sammlungs- und Konzipierungsoperationen Lönnrots und der Finnischen Literaturgesellschaft können als gelungene Versuche gelten, die Tradition durch wissenschaftliche Ethnographie als authentische Stimme des Volkes zu markieren und dabei das eigene modernistische Tun als wissenschaftliche Arbeit so unsichtbar wie möglich zu machen. Insbesondere in Russland war das *Kalevala* sehr populär, nachdem es 1888 übersetzt worden war (vgl. hier zu Anttonen 2005, 139f. und 153f.).

Gegenden außerhalb Europas.<sup>10</sup> Manchmal folgt auch das eine auf das andere: So geht bei Emil Nolde der Fahrt nach Neu-Guinea (1913/14) eine intensive Auseinandersetzung mit der friesischen Landschaft voraus.

Vologda ist für Kandinskij ethnographischer Erstkontakt mit dem ‚Feld des Primitiven‘, wobei er die Ethnographie als eine der Wissenschaften bezeichnet, die ihn an der Universität neben der Nationalökonomie das abstrakte Denken lehrte und von der er sich „anfänglich die Seele des Volkes“ versprach (Kandinskij 1913, VIII). In seinen *Rückblicken* von 1913 interpretiert er diese Reise als Initiation zu einem Denken, das in die Abstraktion führen wird. Nicht mehr die Mimesis von primitiver Landschaft, Menschen und Bauten steht im Zentrum, sondern Vologda ist der fremdkulturelle, ferne Ort, den Kandinskij als Ursprungsort seines amimetischen Malens vermerkt:

Ich fuhr erst mit der Bahn in dem Gefühle, daß ich auf einen anderen Planeten reise, dann einige Tage mit dem Dampfer auf dem ruhigen und in sich vertieften Fluß Suchona, später in primitiven Wagen durch unendliche Wälder, zwischen bunten Hügeln, über Moraste und durch Sandwüsten [...]. Ich kam in Dörfer, wo plötzlich die ganze Bevölkerung von oben bis unten grau gekleidet war und gelblichgrüne Gesichter und Haare hatte, oder plötzlich eine Buntheit der Trachten zeigte, die wie bunte lebende Bilder auf zwei Beinen herumliefen. Die großen, mit Schnitzereien bedeckten Holzhäuser werde ich nie vergessen. In diesen Wunderhäusern habe ich eine Sache erlebt, die sich seitdem nicht wiederholt hat. Sie lehrten mich im B i l d e mich zu bewegen, im Bilde zu leben. Ich weiß noch, wie ich zum ersten Mal in die Stube trat und vor dem unerwarteten Bilde an der Stelle stehen blieb. Der Tisch, die Bänke, der im russischen Bauernhause wichtige große Ofen, die Schränke und jeder Gegenstand waren mit bunten, großzügigen Ornamenten bemalt. Auf den Wänden Volksbilder: ein Held in symbolischer Darstellung, eine Schlacht, ein gemaltes Volkslied [...]. Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von der Malerei, in die ich also hineingegangen war. (Kandinsky 1913, XIV)

Bei der ersten Lektüre obigen Abschnitts frappt, wie Kandinskij die Grenzen zwischen Leben und Malen bewusst verwischt. Die erinnerten Menschen werden zu bewegten gelblichen oder bunten Dingen reduziert, zu „bunten lebende[n] Bildern auf zwei Beinen“ und ihr Wohnraum wird zu einem dreidimensionalen künstlichen Bild, das man betreten kann. 1911, zwei Jahre vor seiner autobiographischen Schrift *Rückblicke* zeigt Kandinskij auf der Ausstellung des Blauen Reiters die *Komposition V* als Bild neuen Typs, das Leah Dickermann zufolge ein „monumental manifesto for abstraction“ darstelle (Dickerman 2012,

<sup>10</sup> Siehe hierzu Christoph Otterbachs (2007) Buch *Europa verlassen* über die Künstlerreisen des 20. Jahrhunderts.

16).<sup>11</sup> 1913 war Abstraktion schon ein vieldiskutiertes Thema und Kandinskij liefert in *Rückblicke* seine Lesart von der Genese der Abstraktion aus seiner (nicht-teilnehmenden) beobachtenden Erfahrung in einem fremden ruralen Feld, das er als einfach strukturiert beschreibt, um es auf Farben und exotische Linien (Schnitzereien, Holzhaus) reduzieren zu können.<sup>12</sup> Insgesamt ließe sich schnell schließen, dass Kandinskij hier die bäuerliche Welt in Vologda ästhetisiert und seine Oberfläche abstrahiert. Er rationalisiert Landschaft, indem er sie auf essentielle Formen und Farben reduziert, auf das was ein Moderner als „ungewöhnlich“ wahrnimmt.

Meiner Meinung nach sollte man diese Stelle aber umgekehrt lesen: nicht als Evidenz für eine antizipierte malerische Moderne, sondern für primitivistisches Denken innerhalb der Moderne. Man könnte angesichts der fehlenden Begeisterung im Tagebuch und der 25-jährigen Distanz zur Reise folgern, dass Kandinskij seine eigenen abstrakten Bilder im Nachhinein animistisch beseelt und ihnen so die primitivistische Weihe gibt, indem er sie mit bäuerlicher Ästhetik vergleichbar macht. „Belebte Materie, beseelte und sozialisierte Natur, handelnde Dinge, Geister und Verwandlungen: das sind Phänomene, die der Begriff Animismus seit Taylors *Primitive Culture* [1871], seit Wundt, seit Freud, auf den Plan ruft“ schreiben Anselm Franke und Irene Albers in ihrem Sammelband *Animismus. Revisionen der Moderne* (Albers/Franke 2012). Und genau diese Beseeltheit der Dinge evoziert Kandinskij in der kurzen MalerSelbstbiographie, in der er seine Entdeckung der Abstraktion nachzeichnet. Konsequenterweise ist es gerade die Trennung zwischen Kultur und Natur<sup>13</sup>, d.h. der Antinaturalismus bzw. die Abkoppelung und Autonomisierung der Welt der Kunst, die ihm letztendlich zum Durchbruch zur Modernität verhelfen werden. Gleichzeitig zeigt sich hier noch einmal, dass er von primitivistischen Logiken angesteckt ist: Nur einige Abschnitte vor dem Vologder Erlebnis unterstreicht er, dass ‚die Ziele und Mittel der Natur und Kunst wesentlich verschieden sind‘, d.h. dass die Natur erst von der Kultur getrennt werden muss, damit sie letztendlich primitivistisch funktioniert. Nur nach der Unterscheidung steht das ganze archaisch-

<sup>11</sup> Zur Abstraktion in der modernen Kunst und bei Kandinskij vergleiche die Ausstellung aus dem Jahre 2013 an der MOMA und den von Leah Dickerman herausgegeben Katalog *Inventing Abstraction 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*.

<sup>12</sup> Hier wäre es interessant Kandinskij's Farbenphilosophie einmal mit Taussig's Hinweise zu Farbe und kultureller Codierung quer zu lesen. Michael Taussig verweist unter Bezugnahme auf Goethes Farbenlehre darauf, dass Buntheit mit unzivilisierten und emotional überbordenden Menschen, Primitiven und Unterschicht assoziiert wird (Taussig 2009, 3ff.).

<sup>13</sup> Kandinskij schreibt: „Es mußten viele Jahre vergehen, bis ich durch Fühlen und Denken zur der einfachen Lösung kam, daß die Ziele (also auch die Mittel) der Natur und Kunst wesentlich, organisch und weltgesetzlich verschieden sind – und gleich groß, also auch gleich stark. Diese Lösung, die heute mein Werk leitet [...] vernichtete die unnütze Qual [...], sie strich diese Qual. Seitdem kann ich diese beiden Weltelemente in vollen Zügen genießen“ (Kandinsky 1913, VI).

naturalistische Handlungsregister samt Animismus, Totemismus und Ekstase zur Verfügung:

Die Lösung [die Trennung von Natur und Kunst] befreite mich und öffnete mir neue Welten. Alles „Tote“ erzitterte. Nicht nur die bedichteten Sterne, Monde, Wälder, Blumen, sondern auch ein im Aschenbecher liegender Stummel, ein auf der Straße aus der Pfütze blickender, geduldiger weißer Hosenknopf, ein fügsames Stückchen Baumrinde, das eine Ameise im starken Gebiß zu unbestimmten und wichtigen Zwecken durch das hohe Gras zieht, ein Kalenderblatt, nach dem sich die bewußte Hand ausstreckt [...] – alles zeigte mir sein Gesicht, sein innerstes Wesen, die geheime Seele, die öfter schweigt als spricht. So wurde für mich jeder ruhende und jeder bewegte Punkt (= Linie) ebenso lebendig und offenbarte mir seine Seele. Das war für mich genug, um mit meinem ganzen Wesen, mit meinen sämtlichen Sinnen die Möglichkeit und das Dasein der Kunst zu „begreifen“, die heute im Gegensatz zur „Gegenständlichkeit“ die „Abstrakte“ genannte wird. (Kandinsky 1913, VI)

Suchte er in seiner Vologder Zeit noch die ‚Seele des Volkes‘, ist er in dieser Phase durch Trennungsgedanken zum Animisten geworden, der alles Tote erzittern lässt und mit den Alltagsgegenständen kommuniziert.

„Wenn die Moderne sich umdreht“, schreibt Irene Albers mit Bezug auf Yoko Tawada, „dann wird ihr animistisches Gedicht sichtbar“ (Albers/Franke 2012, 261). Kandinskij's Selbstinterpretation seiner Vologda-Reise und seines Weges in die Abstraktion lassen sich auf diese Weise noch einmal gegen den Strich, gegen die Selbstinterpretation Kandinskij's lesen. Kandinskij ist nicht nur der Vertreter der hypermodernen abstrakten Malerei, sondern letztendlich zugleich ein primitiver Animist.

Ich möchte noch einmal zusammenfassen: Kandinskij trifft im ethnographischen Feld 1889 auf das reale Primitive und Andere als fremdbleibende Kultur und nicht auf das erhoffte attraktive Primitive. In seinem Tagebuch ist diese Begegnung mit den Syränen noch als unmittelbare erschreckende Erfahrung im Feld beschrieben, unverpackt in moderne Erzähl- und Bildstrategien. Sie kann auf diese Weise noch nicht als Teil der eigenen Theorie und Selbstinterpretation als moderner Künstler wirken. Die Erfahrungen in Vologda taugen noch nicht als Evidenzerzeuger für modernistisches Schaffen. Man hat Kandinskij's Reise zu den Komi-Syränen als frühe Initiation zur primitiven Kunst gelesen, die letztlich in die abstrakte Kunst führt (Weiss 1995). Man kann dies auch weiterhin behaupten, aber man sollte das Erlebnis in Vologda weniger als Initiation fassen, denn als realen Anfangspunkt für einen Translationsprozess, der langsam die Diskrepanz zwischen der realen Gegenwart der Primitiven im Feld und der vermittelten Präsenz in der Kunst verschwinden lässt. Anhand der Vologder Episode kann man ersehen, wie viele mediale und künstlerische Etappen zwischen dem modernen Treiben im ethnographischen Feld und dem Auftauchen

der Primitiven in den modernen Künsten liegen. Hier gibt es keine natürliche Evidenz, sondern ‚Natürliches‘ wird über die Beobachtung der Naturmenschen erst als Gegenteil der gemachten Welten der Avantgarde codiert. Das Störende am Primitiven, wie zum Beispiel das Elend, die Unoriginalität, der irritierende ärmliche Kontext müssen dabei in mehreren Schritten gesäubert werden, ehe primitive Topoi erfolgreich in Kandinskys moderne Bilder und Texte geraten können. Nur durch diesen Übertragungs- und Reinigungsprozess kann das Primitive erst Modernität evident machen.

### 3. Masken, Völkerkunde und Zirkulationen volkskundlichen Wissens

Kandinskis Schock im Feld wird bei anderen Künstlern durch Besuche in den kolonialen Raub- und Wunderkammern ersetzt, d.h. durch die Besuche der Völkerkunde-Museen. Die berühmten afrikanischen Masken auf Picassos Gemälde *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) markieren diesen Zusammenhang exemplarisch. Zwei der fünf Frauenakte im Gemälde erhalten von Picasso ein afrikanisches Maskengesicht. Weiblichkeit, Nacktheit und außereuropäische Masken werden hier im Verbund mit einer innovativen Malweise zu einer Ikone der Moderne. Aber es sind eben keine afrikanischen Masken aus Holz, sondern Masken, die in den zweidimensionalen, farbigen Bildraum aus Leinen übertragen werden: malerische Abbildungen afrikanischer Maskentypen. Dabei ist die Maske Carl Einstein zufolge der Faszination auslösende Gegenpol zum Identitäts-Kult der Europäer. Einstein nennt die Tiermasken „fixierte Ekstase“, die ihn „erschüttern“ und ihn noch mehr als Kandinskij (bei seinen Erfahrungen vor dem Ural) aus der Ruhe bringen.<sup>14</sup> Die Maske besitzt somit für europäische Künstler einen erschreckenden Fremdheitscharakter und einen hohen Wiedererkennungswert.

Picasso gibt an, dass er Masken bei der ersten direkten Betrachtung im Völkerkunde-Museum kennengelernt hat. Nach den Aussagen Kandinskis und Einsteins muss man sich nun nicht mehr darüber wundern, dass auch Picasso von ihnen irritiert war, ja, dass er das Trocadero mit seinen Exotica abscheulich findet. Auch er leidet in der Folge unter dem sehr uneuropäischen leidenschaftlichen Affekt des unfreiwilligen Ergriffenseins<sup>15</sup>, wie er Malraux gesteht:

<sup>14</sup> Vgl. Einstein 2012, 29 und 30: „Die Tiermasken erschüttern mich.“ Er schreibt zuvor: „An der Maske versteht der psychologisierende und zugleich theatrale Europäer dies Gefühl am ehesten. Der Mensch verwandelt sich immer etwas, jedoch bleibt er bemüht, eine gewisse Kontinuität, die Identität zu wahren. Gerade der Europäer bildet dies Gefühl zu einem fast hypertrophen Kult; der Neger, der weniger vom subjektiven Ich befangen ist und die objektiven Gewalten ehrt, muß, soll er sich neben ihnen behaupten, sich in sie verwandeln, gerade, wenn er sie am gesteigertsten feiert“ (ebd., 28f.).

<sup>15</sup> Zum pathischen Affekt, der das Erleiden und passive Erfahren umfasst. Siehe die interessanten Hinweise in Busch/Därmann (2007) bzw. die ältere Arbeit von Torgovnick (1996).

Man spricht immer von dem Einfluß, den die Negerkunst auf mich hatte. Wie das? Gewiß, wir alle liebten Fetische [...]. Ihre Formen übten auf mich nicht mehr Einfluß aus als auf Matisse oder Derain. Aber für sie waren die Masken Skulpturen wie alle anderen auch [...]. Als ich zum Trocadero [dem früheren Pariser Völkerkundemuseum] ging, *fand ich es abschaulich* [...]. Aber ich blieb, denn ich begriff, daß etwas Entscheidendes vor sich ging. *Es widerfuhr mir etwas*. Die Masken waren nicht Skulpturen wie die anderen auch. Keineswegs. *Es waren magische Dinge*. Die Negerstücke waren [...] gegen alles, gegen unbekannte, bedrohliche Geister. Ich schaute immer noch die Fetische an, und auf einmal begriff ich: *Auch ich war gegen alles* [...] Fetische waren Waffen, sie sollten die Leute vor Geistern schützen, sollten zur *Unabhängigkeit* verhelfen. Die „Demoselle d'Avignon“ müssen mir eben an diesem Tag eingefallen sein, aber nicht wegen der Formen [dieser Masken]; vielmehr weil dies mein erstes exorzistisches Gemälde war [...]. (Herding 1992, S. 41, Hervorhebungen von der Verfasserin, A.W)

Der Schock und das Erschrecken verweisen auf die Fremderfahrung, unterstreichen andererseits aber auch die Wirksamkeit der fremden Denkart, Lebensweisen und Dinge. Picasso nennt hier gleich ein ganzes Arsenal primitivistischer Topoi: afrikanische Kunst, Masken, Geister, Fetische, Exorzismus. Wahrscheinlich ist hier der retrospektive Blick ein Grund für die Fülle an Topoi, vielleicht vereinfacht auch der fehlende Kontakt mit dem Feld, das vielfältige Archiv des Völkerkundemuseums, die schnelle, unkomplizierte Übertragung einer formelhaften Maske ins moderne Bild und die magische Aufladung des Gemäldes mit quasi fremdkultureller Energie.

Auch Picassos Beispiel zeigt, dass das Primitive im Kontext der modernen Malerei und Plastik besonders *augenfällig* gemacht werden kann. Als bildliche Mimikry an vermeintlich archaische, elementare Formensprache ist das Primitive leicht wiedererkennbar, was es als Evidenzerzeuger so produktiv macht. Aber auch auf motivlicher Ebene der Literatur und Kunst kann Primitives aufscheinen, allerdings ist hier die Austauschbarkeit und Ersetzbarkeit auf der paradigmatischen Ebene frappierend: das Kind, der Irre, der Bretoner, der Afrikaner, der Huzule oder Ostjude können hier in irritierender Weise zum Stellvertreter des Primitiven werden. Joachim Schultzes *Wörterbuch zum Primitivismus* legt darüber Rechenschaft ab (Schultz 1995).

Weniger einfach erschließt sich der literarische Primitivismus, da die Autoren die Hürde der Fremdsprachigkeit nicht nehmen können bzw. hier mit einer gesteigerten Übersetzungsproblematik konfrontiert sind (vgl. Schüttpelz 2005, 359ff.). Deswegen wird im literarischen Fall zumeist Mimikry der ‚archaischen Lautoberfläche‘ betrieben, wie sie ein Sprachunkundiger wahrnimmt oder sich gar vorstellt, d.h. krude Imitation von Lauten und Performanz: „Jolifanto bambla o falli bambla“ beginnt Hugo Balls Lautgedicht „Karawane“ in seiner schamanistischen Dada-Aufführung von 1916, der Sotho-Neger in Tristan Tzaras

*Negerlieder* (1916/17) „singt“ „a ee ea ee ea [...]“ und der bekannteste Text in diesen Zusammenhang ist sicherlich Aleksej Kručenyčs „dyr byl ščyl“ von 1913 (Riha/Schäfer 1994, S. 55, 69).<sup>16</sup>

Motive, Formensprache und Lautmalerei sind die häufigsten und einfachsten stilistischen Verfahren zur Erzeugung einer im Primitiven gespiegelten Moderne in Literatur und Kunst. Hingegen bleibt die Bedeutung des „Primitiven“ als Kategorie westlichen Denkens<sup>17</sup> notwendigerweise verschlossen und unhinterfragt. Nur eine Revision der Moderne selbst hat schließlich auf die kategoriale Rolle des Primitiven als Bestandteil unseres Moderneverständnisses verwiesen (Latour 2008 [1991]): Erst wenn Modernität nicht mehr als Ergebnis naturwissenschaftlichen und fortschrittlichen Treibens gesehen wird, von dem die Primitiven durch ihren Mangel an naturwissenschaftlichem Denken ausgeschlossen sind, werden die rohen Unterscheidungen in Primitives und Modernes, Natur und Kultur, in Subjekt und Objekt, Gesellschaft und Umwelt etc. verunsichert.

Wenn das Primitive auf stilistischer und motivlicher Ebene präsent ist, werden zugleich die dahinter versteckten Operationen verdeckt. Ein relativ unverdeckter Übersetzungsschritt steht hingegen hinter den folkloristischen Motiven in Chlebnikovs *Galizische Nacht* (*Noč' v Galicii*, 1913), das in der Frühzeit des Futurismus publiziert wurde. Chlebnikov verleugnet hier nicht die Bezüge zwischen ethnographischem Feld, Wissenschaft und Literarisierung bei der Repräsentation des Primitiven, sondern legt sie offen. Er wirft damit ein Schlaglicht auf das Arbeiten der Modernen. Chlebnikov macht das Primitive noch nicht als Denkkategorie, sondern als vielstufigen Prozess evident, und deswegen ist sein Text so wertvoll in diesem Zusammenhang. Er nutzt das Primitive als Oberflächenform (Aufnahme von Motiven und Mimikry von natürlichen Sprechformen), zeigt aber zugleich, dass Primitivisierungsstrategien in Wissenschaft und Kunst produziert werden. Sein kurzer Text verunsichert die Trennung zwischen dem archaischen und futuristischen Treiben. Chlebnikovs *Galizische Nacht* zeigt die Verflechtungen zwischen ethnographischer und künstlerischer Arbeit bzw. wie Wissen aus volkskundlichen Beobachtungen aus den Rändern der Metropolen in die künstlerischen Zentren zirkuliert.

<sup>16</sup> Kručenyč verbindet in *Die Apokalypse der russischen Poesie* (Apokalipsis v ruskoj literature) nicht zufällig „Zaum“ mit einer „ursprünglichen Form der Poesie“ („pervonačal'naja forma poézii“) und dem Urlaut (*pra-zvuk*). Vgl. Groys/Hansen-Löve 2007, 124 bzw. Kručenyč 1923, 45.

<sup>17</sup> Vgl. hierzu Schüttpelz (2005) unter Bezug auf Johannes Fabians, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object* (1983).



#### 4. Der Primitive liest – Chlebnikovs *Galizische Nacht*

Chlebnikov veröffentlichte 1913 die lyrische Szene *Die Galizische Nacht* (*Noč v Galicii*), die gemeinsam mit dem Gedicht *Perun* veröffentlicht wurde. Beide Texte wurden von Pavel Filonov litographiert. Seine Litographien geben den Text der *Galizischen Nacht* als vorgutenbergische, amoderne Handschrift aus. Durch die unregelmäßigen Buchstaben imitiert er die manchmal roh und ungenlenk wirkende Malweise der russischen Volkskunst wie zum Beispiel die „Lubki“ (Volksbilderbögen).<sup>18</sup>

Chlebnikovs Text hat wie viele moderne lyrische Dramen keine eigentliche Handlung, sondern ruft eher eine bestimmte Stimmung und Szenerie auf, hier bildet es ein lyrisches Kondensat volkstümlicher Stimmung aus dem östlichsten Teil der Habsburger Monarchie. Es sprechen mehrere mythologische Figuren kurze Monologe: Nixen (*rusalki*), ein Recke (*vitjaz*), ein *obrišok*, Hexen und „sich unterhaltende Galizierinnen“. Letztere verweisen dabei in ihrer Rede auf weitere Figuren, die seit der Jahrhundertwende in der ukrainischen und polnischen Folkloristik als Vertreter des Primitiven gerade en vogue waren: Der Huzule, der im Text mit der Mavka, einer Dämonin aus der ukrainischen Mythologie (die Chlebnikov auch in anderen Texten erwähnt), hoch auf den karpatischen Alpen lebt.

Von gucul idet“  
 V svoej černoj bezrukavke  
 On živet  
 Na gorach s vysokoj Mavkoj.  
 (Chlebnikov 2003, 275)

Hier kommt der Huzule  
 Mit seiner schwarzen Weste  
 Er lebt  
 Auf den Bergen mit der großen Mavka.

Alle auftretenden Figuren stammen aus dem gemeinslavischen oder karpatischen Folklorerepertoire. Chlebnikov verwendet einen ganzen Katalog des Primitiven in einer alteuropäischen Variante für sein Minidrama. Die russischen Futuristen und Avantgardisten bezogen sich allgemein viel weniger als ihre Schriftsteller oder Künstlerkollegen in Deutschland, Frankreich oder Italien auf überseeische Primitive, sondern auf Gruppen, die bei der inneren Kolonisierung Russlands als vormoderne menschliche Überbleibsel gelten konnten.

<sup>18</sup> Ein Wiederabdruck dieser Erstausgabe findet sich in Sažins (1999) Anthologie zur Dichtung des russischen Futurismus und in Auszügen in Chlebnikovs Werkausgabe (2003, S. 271-275).

*Die Galizische Nacht* hebt mit einem Monolog der Nixe an, der aus zwei Quartetten in vierhebigen Trochäen – dem beliebtesten Metrum des 19. Jahrhunderts – und Kreuzreim besteht und schließlich vom Recken mit einem weiteren trochäischen Quartett abgelöst wird. Die zwei sich daran anschließenden Monologe fallen insofern aus dem Rahmen, als sie Lautgedichte<sup>19</sup> darstellen und nur hin und wieder auf russische Worte oder Morpheme verweisen. Hier die Worte des Recken und die ersten lautmalerischen Verse :

*Vitjaz' [Recke]*  
 Ètot cholid okajannyj,  
 Dikij voj rusalki p'janoj,  
 Vsjudu voj i sumatocha,  
 Otstavat'sja stalo plocho.  
 (*Uchodit*).

*Pesnja Ved'mi [Lied der Hexen]*  
 La-la sov! Li-li sob!  
 Žun-žan – sob lele.  
 Sob lele! la,la, sob.  
 Žun-žan! žun-žan!

*Rusalki [Nixen]*  
 Ia io colk  
 Cio ia pacco!  
 Pic paco! pic paco!  
 Io ia colk!  
 [...]

(Chlebnikov 2003, 271f.)

Diese ersten lautmalerischen Stellen werden unterbrochen von erzählerischen Partien, nur um sich in beschwörende Passagen der Nixenlieder zu verwandeln, die dann wieder von den begleitenden Worten eines Oprišken (vom Raub lebende, widerständige Deserteure) bei der Beerdigung eines Kameraden – eine weitere Figur der karpatischen Folklore – unterbrochen werden. Deutlich spielt hier Chlebnikov auf primitive Praktiken der Beschwörung und Magie an, die den Schwerpunkt auf eine geheimnisvolle Lautfolge statt auf Semantik legen. Die dadurch erzeugte Unverständlichkeit vermag die heilende oder fluchende Wirkung erst zu erzeugen, denn Sprache kommuniziert hier durch ihre Materialität und durch ihren Überschuss an lautlicher Energie. ‚Je unverständlicher die Bedeutung, desto wirkungsvoller die Worte und Laute‘ könnte man hier die futuristisch-primitivistische Strategie bezeichnen.

<sup>19</sup> Die Genese der Lautgedichte könnte man als eine ethnologisch angeregte sibirisch-deutsch-russische Verflechtungsgeschichte bezeichnen, welche von der Verfasserin gerade als Aufsatz vorbereitet wird.

Nun kann man diesen Text in den Kontext der futuristischen Zaum'-Poetik oder früher Gedichte Chlebnikovs und Kručenychs stellen – man denke nur an das berühmte, schon 1908/09 verfasste *Zakljatie smechem* (*Beschwörung durch Lachen*). Damit hätte der Primitivismus innerhalb der Avantgarde einen Ort als Vorbild für die Erschaffung eines magischen Sprechens – hier ausbuchstabiert als die Superstitio-Welt der rückständigen Karpaten. Aber Chlebnikovs Text zeigt überraschend mehr an: Er verweist in einer „Regieanweisung“ offen auf seine Verknüpfung mit dem „Feld“, in dem der Primitive ethnographiert und beschrieben wurde. Nach dem oben zitierten Lied der Nixen setzt Chlebnikov folgenden Kommentar: „sie [die Nixen] halten ein Lehrbuch Sacharovs in den Händen und singen daraus“ („держат в руке учебник Сахарова и поют по нему“) (Chlebnikov 2003, 271). Er spielt damit auf I.P. Sacharovs Buch *Legenden des Russischen Volkes* (*Skazanija russkogo naroda*), das 1841 in St. Petersburg veröffentlicht wurde, an. Durch diese *mise en abyme* macht Chlebnikov die Primitiven als eigentlich moderne Geschöpfe evident: Die durch Ethnographie hervorgebrachten und Zauberlieder singenden Nixen lesen selbst in dem Buch des Ethnographen und Sammlers, dessen Werk Chlebnikov für diese lyrische Szene herangezogen hat. Einige Worte spielen dabei auf Morpheme von Liedern aus Sacharovs Sammlung an. Damit zeigt Chlebnikovs Drama die Rolle der ethnographischen Wissensproduktion für sein Schaffen und ironisiert zugleich die Rolle, die die Modernen den Primitiven zuschreiben. Man könnte an die kontrovers diskutierte „Schreibstunde“ von 1938 in Lévi-Strauss' *Traurige Tropen* (1955) denken, bei der der Häuptling der Nambikwara ‚zu lesen und schreiben vorgibt‘. In Velimir Chlebnikovs fiktivem Text können die Primitiven lesen und zeigen, dass sie sich an ethnographischen Schriften orientieren, um die Vorstellungen der Modernen zu erfüllen.

Roman Jakobson hat an verschiedenen Stellen in seinem Werk auf seinen Anteil an der Entstehung von Chlebnikovs *Galizischer Nacht* verwiesen:

Am nächsten Tag, es war der 30. Dezember des Jahres 13, erschien ich morgens bei ihm und brachte ihm eine eigens vorbereitete Zusammenstellung von Beschwörungsformeln mit, die ich in der Bibliothek des *Rumjancev-Museums* aus verschiedenen Sammlungen abgeschrieben hatte: einiges war *Zaum'* in Reinform, anderes *Zaum'* in Ansätzen. Ein Teil stammte aus der Sammlung Sacharovs: Dämonenlieder, Zaubersprüche und obendrein noch Abzählreime und Märcheneinleitungen. Chlebnikov begann das alles sofort mit gespannter Aufmerksamkeit durchzusehen und verwendete diese Exzerpte bald darauf in seinem Poem „Nacht in Galizien“, in dem die Nixen „Sacharov lesen“. Unterdessen traf Kručenych ein. Er hatte aus der Druckerei die ersten, noch druckfrischen Exemplare von „Wau!“ mitgebracht. Der Autor überreichte mir ein Exemplar, in das er geschrieben hatte: „Für Roman Jakobson, der die Verwandtschaft zwischen den Sonnenjungfrauen und dem Kahlen Berg hergestellt hat [Устраивившему родство с солнцевыми девами], zum Zeichen zukünftiger

Gefechte – V. Chlebnikov. (Jakobson 1999, 27. Die Hervorhebungen stammen von Jakobsons Herausgeber.)

Jakobson ist hier der Vermittler zwischen Ethnographie und Kunst. Er kann als eine Relaisstelle oder ein Übersetzungspunkt im Netz zwischen den primitiven literarischen Gattungen und der avantgardistischen „Zaum“ gelten. Roman Jakobsons Aktivitäten als Feld- und Folkloreforscher sind meist nur den Slavisten bekannt, aber es ist nicht überraschend, dass er I.P. Sacharovs Buch *Legenden des Russischen Volkes* gut kannte. Tatsächlich findet man bei Sacharov verschriftlichte orale Texte aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Chlebnikovs und Kručenychs Experimenten in onomatopoetischer Hinsicht frappierend ähneln, Texte wie *Das Lied der Hexen vom Kahlen Berg* (*Pesnja ved'mi na Lysoj gore*), das Chlebnikov in seiner obigen Widmung an Jakobson erwähnt und dem er eine Verwandtschaft und unmittelbare Ähnlichkeit („rodstvo“) mit seinen Gedichten nachsagt. Allerdings tauchen die Texte einmal im Kontext der Avantgarde als „Lyrik“, das andere Mal im Kontext einer romantisch inspirierten, „natürlich“ entstandenen Volkssammlung als „Lied“ auf. Macht nun die Nähe zur Avantgarde die Volksdichtungen avantgardistisch bzw. die Avantgarde zu Epigonen und Bewahrern der verlorenen Magie der Sprache? Schauen wir zunächst in einige von Sacharovs Texten und seine Erläuterungen, um dann noch einmal differenzierter auf die Ähnlichkeiten zurückzukommen.

Das *Lied von den Hexen vom Kahlen Berg* verweist schon im Titel auf einen berühmten Ort hexenhafter Verschwörung, den Kahlen Berg, der eine slavische Analogie zum deutschen Brocken darstellt. Das Lied besitzt eine Dramatik, die sich allein aus Morphemen, einzelnen Vokalen, Wiederholungen, Epiphern speist.

*Pesnja ved'mi na Lysoj gore*

Kumara,

nich, nich, zapalam, bada. Ešocho, lava, šiboda.

Kumara.

A.a.a. – o.o.o. – i.i.i. – è.è.è. – y.y.y. – e.e.e.

La, la, sob, li, li, sob, lu, lu, sob!

Žunžan

Vichada, ksara, gujatun, gujatun.

Liffa, prrada, gujatun, gujatun.

Happalim, vašiba, buchtara.

Mazitan, puachan, gujatan.

Žunžan. Jandra, kulajnimi, jandra,

Jandra.

(Sacharov 1885)

Sacharovs Kommentar zu diesem Hexenlied verweist auf die mythologische Entstehung des Textes und bietet wenig wissenschaftliche Erläuterungen. Man

muss seine Arbeit noch dem romantischen und weniger dem primitivistischen Kontext zusprechen, er sortiert und reinigt noch nicht, sondern sammelt und nimmt die Idiosynkrasien der folkloristischen Textsorten als Merkmal für ihr Alter. Er vermittelt nur die slavisch-mythologischen Herkunft. Sacharov gibt an, ein Kosake habe diesen Text auf dem Kahlen Berg am Hexensabbat gehört, die Hexen hätten ihn in der Folge im Fluss ertränkt und seit dieser Zeit wandere das Lied durch die Welt. Dabei unterstreicht er die Unverständlichkeit und ontologische Unschärfe des Textes:

Нет почти никакой возможности постигнуть смысл этих слов. Это какая-то смесь разнородных звуков языка, никому не известного и, может быть, никогда не бывалого (Sacharov 1885).

Es ist fast unmöglich, den Sinn dieser Worte zu verstehen. Es ist eine Mischung von heterogenen Sprachlauten, die niemandem bekannt sind und die es vielleicht niemals gab.

Auch in einem zweiten Text, dem *Zauberlied der Nixen* (*Čarodejskaja pesnja rusalok*), gibt Sacharov eine kurze Erläuterung über die Wirkung des Liedes: Die Bewohner schreiben dem Lied Kräfte über junge Leute zu; es lässt sie angeblich einschlafen:

*Čarodejskaja pesnja rusalok*  
 Šivda, vinza, kalanda, minorama!  
 Ijda, ijda, jakutalima, batama!  
 Huffaša, zinzama, ochuta, mi!  
 Kopoco, kopocam, kopocama!  
 Jabudala, vīkgasa, mejda!  
 Io, ia, o – io, ia, cok! Io, ia, pipacco!  
 Zookatama, zooscoma, nikam, nikam, šolda!  
 Pac, pac, pac, pac, pac, pac, pac, pac!  
 Pinco, pinco, pinco, dynza!  
 Šono, pinco, pinco, dynza!  
 Šono, čichodam, vīkgaza, mejda!  
 Bocopo, chondyremo, bocopo, galemo!  
 Ryachado, rydno, rydno, galemo!  
 Io, ia, o! io, ia, colk! Io, ia, colk! Io, ia, colk!  
 Nippuda, boaltamo, giltobeka, šolda!  
 Koffudamo, širaffo, scochalemo, šolda!  
 Šono, šono, šono!  
 Pinco, pinco, pinco!  
 (Sacharov 1885)

Sacharov beschreibt auch dieses Lied als unverständlich, aber nicht als unsinnig oder bedeutungslos. Seine Bedeutung liegt aber nicht im Künstlerischen, es ist kein Kunstwerk, aber es besitzt eine lebensweltliche Geltung durch seine

magisch-heilende oder bedrohliche Wirkung, die durch Performanz ausgelöst wird.<sup>20</sup> Sacharov mythologisiert die Textgenese, hebt die Oralität und Zauberkraft der Lieder im Kontext der regionalen Mythologie hervor und verweist beständig auf sein Unvermögen, die Texte zu interpretieren. Unverständlichkeit ist hier ohne den modernen Kontext des Bruchs und der Subversion kein Markenzeichen für die Avantgarde, sondern für eine vormoderne Sprechweise. Sacharov trägt hier Reste der noch nicht entzauberten Welt zusammen, unterlässt aber noch größere Interpretier- oder Reinigungsarbeiten.

Viele von Chlebnikovs Texten beerben die Sacharovschen Zaubерlieder. Aber welche okkulten oder esoterischen Kräfte wohnen Chlebnikovs Texten inne? Meiner Meinung nach versucht Chlebnikov primitivistisch zu schreiben und vermeidet es zugleich. Er spielt in *Galizische Nacht* auf bestimmte Lautfolgen (z.B. „paco, paco“) des Sacharovschen Nixenliedes an, aber statt sie wie ein verbales Readymade zu inszenieren, gibt er den genauen Fundort an. Einerseits bietet er als moderner Schriftsteller eine skeptische Sicht auf diese vor-modernen archaischen Formen der Heilung und Alchemie und andererseits ist er fasziniert von der Wirkmacht, die ein Wort durch seine Materialität erhalten kann. Das Traditionelle ähnelt hier dem Modernen und Chlebnikov dankt Jakobson dafür, dass er ihn darauf aufmerksam gemacht hat. Man kann Chlebnikovs Begeisterung verstehen, dass hier in der Volksliteratur Dinge gemacht werden, die die Avantgarde erst erfinden musste. In diesem Sinne ist es wirklich ein Moment der Anagnosis, des Wiedererkennens seitens Chlebnikovs

Was Chlebnikovs und die Folkoretexte trotz ihrer Verwandtschaft über onomatopoetische Verfahren unterscheidet, ist letztendlich nur der Kontext bzw. die modernistische oder nicht-modernistische Rahmgebung: Einmal ist das Lautgedicht als primitive, natürliche Gattung Teil der Evidenzstrategie eines modernen Schriftstellers, das andere Mal verweist es nur auf einen veralteten magischen Sprechmodus, der hier künstlerisch hervorgerufen wird. Der unterschiedliche Kontext (wissenschaftliche Sammlung vs. Gedichtband) verhindert „Identität“ und beweist, dass Modernität nicht nur etwas mit der Entwicklung avancierter Verfahren, Mal- und Schreibweisen zu tun hat, sondern mit der Versuchung, das Vormoderne immer wieder in die Moderne hereinzuholen.

Chlebnikovs *Galizische Nacht* imitiert ganz offen ein primitives Sprechen, das nicht auf Diskurs oder künstlerisches Sprechen, sondern auf sprachmagische heilende Kommunikation zielt. Einmal wird das lautmalerische Lied als Ergebnis kollektiven oder anonymen Schaffens präsentiert, das andere Mal als Text eines bekannten avantgardistischen Schriftstellers; hier autonome Kunst, dort reiner Naturalismus; hier volkstümliches „Lied“, dort lyrisches Drama – eine

<sup>20</sup> „Звук слов этой песни совершенно непонятен, не говоря уже о значении“ (Sacharov 1885).

Gattung, der sich hochangesehene Symbolisten wie Mallarmé oder Rilke bedienten.

Es bieten sich zunächst zwei Lesarten an: Man könnte den Text von Chlebnikov „traditionalisieren“ und sagen, er ist nicht so avantgardistisch wie er aussieht, weil man schon 1841 Ähnliches lesen konnte oder man könnte rehabilitierend feststellen, dass die Volkskunst „avantgardistischer“ ist, als es ihr von der Wissenschaft und den Zeitgenossen Chlebnikovs zugestanden wird. Die Unterscheidungen verwischen sich ohne eine kontextuelle Fassung durch moderne Institutionen offensichtlich schnell. Vielleicht kann man deswegen eine dritte historisierende Lesart in Betracht ziehen, die darauf verweist, dass Primitives eben von den Modernen als Evidenzerzeuger verwendet wurde, indem Ähnlichkeiten zu Differenz umgestaltet wurde, so dass Folklore und Avantgarde getrennte Entitäten blieben. Wie immer scheinen bei diesen Verdrängungs- und Trennungsoperationen die Hinausgedrängten durch die Hintertür zurückzukehren. In vielerlei Hinsicht haben die neueren kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Primitiven oder den inflationären „anderen Geschichten der Moderne“ gezeigt, wie viel wir ‚im Westen‘ über unser Moderneprojekt lernen, wenn wir uns genauer anschauen, was wir den Primitiven zuschreiben.<sup>21</sup> Fetische, Dinge, wie Tätowierung, Pathos, Trance, Trommeln, Tanz oder Animismus – all diese vermeintlichen Zustände, Objekte und Formen, die man ab dem späten 19. Jahrhundert zum primitiven Feld zählte, wurden in den letzten zehn Jahren zum integrativen Teil unseres revidierten Moderneseins erklärt und intensiv beforscht.

#### 4. Jakobson und die Primitivisierung und Modernisierung des literarischen Feldes

Dem modernistischen Trennungseifer soll abschließend noch einmal wissenschaftshistorisch nachgegangen werden. Es ist nicht schwer, die oben von Roman Jakobson in Bezug auf Chlebnikov betonte Nähe zwischen Futurismus und Wissenschaft noch einmal vom anderen Ende her zu betrachten. Man muss hierzu nur die Anfänge der an der literarischen Moderne inspirierten sprach- bzw. literaturwissenschaftlichen Avantgarde abschreiten: Roman Jakobson, der Chlebnikov auf die unheimliche Ähnlichkeit zwischen den angeblich „traditionellen Liedern“ und den Zaum-„Gedichten“ aufmerksam gemacht hat, trägt vielleicht wegen dieser ‚Familienähnlichkeiten‘ selbst zur Schrumpfung eines breiten Literaturbegriffs und zur Trennung in Folklore und Literatur bei.<sup>22</sup> Dabei

<sup>21</sup> Es sind viele Untersuchungen entstanden, die dem Primitiven in unserer Welt nachgehen. Erhard Schüttpelz (2005) versuchte als einer der ersten eine Symmetrisierung von Primitiven und Modernen. Vgl. auch Sven Werkmeister (2010).

<sup>22</sup> Schüttpelz (2005, 352f.)

hat er mit vielen anderen russischen oder mitteleuropäischen Wissenschaftlern sehr produktiv in beiden Feldern gearbeitet. Er hilft folglich mit, das Feld der „Folklore“ zu primitivisieren und trennt die moderne Literatur scharf von ihr ab: Nachdem die Trennung in den 1960er Jahren längst vollzogen ist, macht er im Rückblick ein archaisches Stadium des Literaturbegriffs aus, in dem eben orale und schriftliche Literatur noch vermengt wurde. So schreibt er in seinem autobiographischen Text *Retrospect* aus dem Jahre 1966 über seine Zeit als Student der Folklore und Volkskunde an der Moskauer Universität in den Jahren 1915/1916:

According to the current tenet of our teachers and older colleagues, folklore was but a part of literature, and the dissimilarities between oral and written poetry were only quantitative. [...] If we recognize folklore and letters as two autonomous varieties of one genus, we can hardly encompass this whole by the label "literature" because the latter suggests primarily the idea of writings; the phrase "oral literature" carries the tinge of an oxymoron. (Jakobson 1966, 645)

Jakobson bewertet den noch sehr weiten Literaturbegriff seiner Universitätslehrer zu Beginn des 20. Jahrhunderts negativ und stellt diesem die bis heute kaum problematisierte Ansicht gegenüber, es gebe zwei „genera“, nämlich orale und schriftliche Literatur und beide könnten nicht unter einem Begriff von Literatur subsumiert, analysiert und gelehrt werden. Jakobson zufolge kann nur eine rhetorische Figur wie das Oxymoron orale und schriftliche Literatur noch zusammenbinden.

Fast 40 Jahre früher, 1929, hat Jakobson in einem berühmten, mit Petr Bogatyrev verfassten Aufsatz *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens* aktiv „Aufklärungsarbeit“ gegen die archaische Fusion von mündlicher und schriftlicher Literatur noch Widerstand leisten müssen. Er nennt die Verquickung eine romantische Idee und assoziiert stattdessen Folklore mit „langue“ und Literatur mit „parole“. Der Aufsatz und sein *Retrospect* bezeugen die allmähliche Entkoppelung der Folklore von der Literatur, so dass es Jakobson 1966 möglich war, den weiten Literaturbegriff seiner im 19. Jahrhundert ausgebildeten älteren Kollegen und Lehrer als eine Art Märchengeschichte aus lang vergangener Zeit zu erzählen. Sein *Retrospect* berichtet somit auch von der Modernisierung und Ausdifferenzierung eines wissenschaftlichen Feldes, das einst schlicht von einer Disziplin bearbeitet wurde und sich über die Jahre ausdifferenziert hat, wobei die „vormodernen“ und „mündlichen“ Teile schließlich zum Untersuchungsfeld von Ethnologie, Ethnolinguistik, Mediävistik oder Volkskunde gehören, die auf wissenschaftliche Weise primitive, ländliche und populäre Kulturen untersuchen. Dabei mag man zurecht darüber spekulieren, ob nicht gerade der sehr breite Literaturbegriff in Russland und auch noch in der Sowjetunion ein Grund dafür war, dass gerade die russische Literaturwissen-



schaft so viele hervorragende Literaturtheoretiker wie die russischen Formalisten, Propp, Bachtin oder Lotman hervorgebracht hat. Zudem ist die russische Kultursemiotik als kulturwissenschaftliche Methode so erfolgreich, weil hier der Zusammenhang von Folklore und Literatur aufrechterhalten wird.<sup>23</sup>

## 5. Schluss

Renate Lachmann ist in vielen ihrer Arbeiten der mnemotechnischen Funktion der Literatur nachgegangen. So hat sie beispielsweise die Phantastik sehr treffend als die Begegnung einer Kultur mit ihrem Vergessen bezeichnet (Lachmann 2002, 11). Das Forschungsfeld der primitivistischen Moderne scheint mir nun ein kultureller Fall zu sein, in dem sich der Sachverhalt umgekehrt verhält. Unsere moderne Kultur hat die Primitiven nicht vergessen können, sondern sie in ihrer Literatur und Kunst ab dem späten 19. Jahrhundert obsessiv ans Licht gezerrt. Erst die im ethnographischen Feld und am Schreibtisch zusammenkomplierten Vertreter des Archaischen machten den Fortschritt in Kunst und Literatur erst richtig evident.

Was machen wir aber mit den Ähnlichkeiten zwischen der ‚Zaum‘-Dichtung und dem Sacharovschen Hexenlied, der Buntheit und Ornamentalität der Komi und Kandinskij's animistischen abstrakten Gemälden? Muss alles Fremdkulturelle aus Rehabilitierungszwecken ähnlich gemacht werden und in zukünftigen Literaturgeschichten als verkannte Avantgarde ihren gerechten Platz erhalten? Sicherlich nicht. Meiner Meinung nach ist das Primitive auch weiterhin für den Literaturwissenschaftler ein exzellentes heuristisches Mittel, modernistische Strategien aufzudecken und zu beschreiben. Nicht zuletzt kann der Primitivismus viel über die Bedürfnisse und Sehnsüchte der Modernen aussagen. Aber diese Modernität stellt eben keinen Sieg über das Primitive dar. Das Moment der *Anagnoresis* im Falle Chlebnikovs in Bezug auf das lautmalerische Volkslied und das avantgardistische Gedicht, dem er durch den Regieverweis auf Sacharov Rechnung trägt, zeigt deutlich, dass für die Avantgardisten die modernistische Trennungspolitik essentiell war, es ihnen aber mitunter möglich war, die archaische und futuristische Illusion zu reflektieren. Aber ohne die archaische Illusion wäre ihnen das Leben als Futuristen offensichtlich sehr schwer gefallen.

<sup>23</sup> Für diesen Hinweis danke ich Susi Frank.

## Literatur

- Albers, Irene/Franke, Anselm (Hg.) 2012. *Animismus. Revisionen der Moderne*, Zürich.
- Albers, Irene/Pfeiffer, Helmut 2004. *Michel Leiris. Szenen der Transgression*, München.
- Anttonen, Pertti J. 2005. *Tradition through Modernity. Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*, Helsinki.
- Baumann, Richard/Briggs Charles (Hg.) 2003. *Voices of Modernity. Languages Ideologies and the Politics of Inequality*, Cambridge.
- Busch, Kathrin/Darfmann, Iris 2007. „Einleitung“, dies. (Hg.): *Pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, Bielefeld, 7-32.
- Cichlo, Boris 2007. „Wassily Kandinskys Erfahrungen in der Ethnographie. Ansichten eines Ethnologen“, *Wassily Kandinsky 2007. Gesammelte Schriften 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, hrsg. von Hans K. Roethel/Jelena Hahl-Koch, München/Berlin/London/New York, 653-662.
- Chlebnikov, Velimir 2003. *Sobranie sočinenij, 4. Band: 1904-1922*, Moskva.
- Dickerman, Leah (Hg.) 2012. *Inventing Abstraction 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, London.
- Einstein, Carl 2012. *Negerplastik*, Stuttgart.
- Einstein, Carl 1973. *Die Fabrikation der Fiktionen. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von Sibylle Peukert, Reinbek bei Hamburg.
- Flam, Jack/Miriam Deutch (Hgg.) 2003. *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, Berkeley/Los Angeles.
- Groys, Boris/Hansen-Löve (Hgg.) 2005. *Am Nullpunkt. Positionen der Russischen Avantgarde*, Frankfurt a.M.
- Hahn, Marcus 2011. *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne*, Göttingen.
- Herding, Klaus 1992. *Pablo Picasso. Les Demoiselle d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt a.M.
- Jakobson, Roman 1999. *Meine futuristischen Jahre*, hrsg. von Bengt Jangfeldt, Berlin.
- Jakobson, Roman 1966. *Selected Writings IV: Slavic Epic Studies*, The Hague/Paris.
- Kandinsky, Wassily 2007. *Gesammelte Schriften 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, hrsg. von Hans K. Roethel/Jelena Hahl-Koch, München/Berlin/London/New York.
- Kandinsky, Wassily 1913. *Rückblicke*, Berlin.
- Kručenych, Aleksej 2001. *Stichotvorenija, poëmy, romany, opera*, Sankt-Peterburg.
- Kručenych, Aleksej 1923. *Apokalipsis v russkoj kul'ture*, Moskva.
- Latour, Bruno 2004. *Krieg der Welten – wie wäre es mit Frieden?* Berlin.

- Latour Bruno 2008 [1991]. *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt.
- Latour, Bruno 2010. *Ein Versuch, das „Kompositionistische Manifest“ zu schreiben*. <http://www.heise.de/tp/artikel/32/32069/1.html> (abgerufen 5.1.2012).
- Malevič, Kazimir 1995. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm, ders.: *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Bd. 1*, Moskva, 35-55.
- Otterbach, Christoph 2007. *Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts*, Köln.
- Riha, Karl/Schäfer, Jörgen (Hg.) 1994. *Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart.
- Rottenburg, Richard 2008. „Übersetzung und ihre Dementierung“, Kneer, Georg/Schroer, Markus/Schüttpelz, Erhard (Hg.), *Bruno Latours Kollektive*, Frankfurt a.M, 401-424.
- Sacharov, I.P. 1885. *Skazanija ruskogo naroda*, Sankt Peterburg, <http://www.bibliotekar.ru/rusSaharov/> (abgerufen am 6.1.2013)
- Sažin, V.N. (Hg.) 1999. *Poëzija ruskogo futurizma*, Sankt Peterburg.
- Schulze, Joachim 1995. *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus*, Gießen.
- Schüttpelz, Erhard 2005. *Das Primitive im Spiegel der Moderne*, München.
- Taussig, Michael 2009. *What Color is the Sacred*, Chicago/London.
- Torgovnick, Marianna 1996. *Primitive Passions. Men, Women, and the Quest for Ecstasy*. Chicago.
- Weber, Max 1975. *Wissenschaft als Beruf*, Berlin.
- Weiss, Peg 1995. *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*, New Haven.
- Werkmeister, Sven 2010. *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in der Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, München.



Thomas Grob

**EVIDENZEN DES LEEREN.  
NARRATIVE ÜBER DAS NICHTS ZWISCHEN ORTHODOXER  
BILDTRADITION, AVANTGARDE UND SCIENCE FICTION<sup>1</sup>**

„[...] dass es (das Nichtsein) nicht ist und nicht sein kann – [...] denn Nichtsein  
kannst du nicht erkennen noch etwas darüber sagen – es ist nicht zu (be-)greifen.“<sup>2</sup>  
Parmenides<sup>2</sup>

„Gott ist ein lauter nichts“.  
„Nichts werden ist Gott werden.“<sup>3</sup>  
Angelus Silesius<sup>3</sup>

„Nothing is more real than nothing“<sup>4</sup>  
Oliver Sacks<sup>4</sup>

**1. Exposition: Nullen, Nichtse und Schwarze Löcher als Erzählproblem**

Nichts drängt sich in Diskursen um das Nichts so auf wie der Kalauer, und kaum etwas wertet den Kalauer so rasch zur – und sei es vermeintlichen – philosophischen Sentenz auf wie das Nichts. Nicht nur, meint die auf Physik spezialisierte Wissenschaftsjournalistin K. C. Cole, sei das Thema „schwammig“ und „endlos“, auch könne man sich „im Dickicht des Sprachwitzes über Nichts verlieren“ und dabei „kuriose Fakten“ anhäufen (Cole 2005, 7); auch Philosophen und Autoren verloren sich nicht selten in „the linguistic gymnastics of nihil

<sup>1</sup> Die folgenden Überlegungen beruhen auf Vorarbeiten aus verschiedenen Bereichen, von denen einige durch die Zusammenarbeit mit Renate Lachmann angeregt oder mitgeprägt sind. Es sind dies die Phantastik- und Phantasieforschung und insbesondere die Geschichte von russischen (leeren) Teufelsbildern und Visionen, die Science Fiction, die Berührung der Avantgarde zu mystischen Denk- und Sprechweisen und anderes mehr. Ihre Verbindung im Moment des ‚Nichts‘, wie sie hier versucht werden soll, ist noch eher ein Forschungsprojekt als die Darstellung von Resultaten.

<sup>2</sup> So die Übersetzung von Helmut Hille ([www.helmut-hille.de/parmen1.html](http://www.helmut-hille.de/parmen1.html)). Jaap Mansfeld übersetzt: „[...] dass es nicht ist und dass es sich gehört, dass es nicht ist [...]“; denn es ist ausgeschlossen, dass du etwas erkennst, was nicht ist, oder etwas darüber aussagst: denn solches lässt sich nicht durchführen“ (Parmenides 1981, 7).

<sup>3</sup> Angelus Silesius 1981, 266 (VI, 130) bzw. 31 (I, 25).

<sup>4</sup> Sacks 1987.

paradoxes“ (Barrow 2000, 90). Sieht man sich einige der einschlägigen (populär-)wissenschaftlichen physikalischen, mathematischen, kosmologischen oder philosophischen Monographien zu den Themen von Nichts, Leere und Vakuum an,<sup>5</sup> erhält man rasch den Eindruck, dass dieser Gefahr kaum zu entgehen ist: Die Versprachlichung der oft faszinierenden Beobachtungen um das Nichts besitzt eine ganz eigene Dynamik. Sprache und Denken sind dabei schwer zu trennen, und so sprechen Physiker bei solchen Themen, sobald sie ihre Zahlen und Formeln verlassen, gelegentlich wie Theologen, Philosophen oder Esoteriker.<sup>6</sup>

Sprechen über das Nichts ist beinahe immer auch Sprechen über (das) ‚Alles‘. Man ist versucht anzunehmen, dass im Grunde nur die Mystiker sich in diesen Sprachspielen ganz zu Hause fühlen können: denn nichts entspricht einem Diskurs über (das) Nichts – wehe den (slawischen) Sprachen, die keine Artikel kennen – so sehr wie die zirkulären oder paradoxen Formulierungen, wie sie die Mystik für die Fülle des Nichts kennt.<sup>7</sup> Nur die neuere Teilchenphysik scheint diese Sprachgesten noch überbieten zu wollen.<sup>8</sup> Kein Diskurs über das Nichts scheint so ganz ohne Theologie im weitesten Sinne auszukommen – alle führen sie fast unweigerlich zu den letzten Dingen von ‚Sein‘ und ‚Ursprung‘. Die besondere Nähe der Denktradition des Nichts zu einer *negativen* Theologie – die immer mystik-affin war – und deren *via negationis* ist dabei offensichtlich.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Die Begriffe werden hier nicht scharf getrennt, in der Hoffnung, die Gründe dafür würden sich im Laufe der Überlegungen klären. Ich verweise nur darauf, dass auch Naturwissenschaftler hier kaum Trennschärfe zeigen: nicht nur werden diese Paradigmen (zusammen etwa mit der Nullzahl) oft zusammen erörtert, es kommt sogar vor, das ein Buch, in dem es primär um das Vakuum geht, erst „Void“ heißt und dann plötzlich „Nothing“ (Close 2009).

<sup>6</sup> Bezug genommen wird von physikalischer Seite aber fast ausschließlich auf vormoderne Philosophen, die sozusagen genealogisch adoptiert werden. Umgekehrt scheinen heutige Philosophen eine gewisse Abneigung dagegen zu haben, Physiker denkerisch ernst zu nehmen (vgl. z.B. Schmidt 2007, 159f.).

<sup>7</sup> Schön und beliebt sind etwa die Eckhartschen Formulierungen, z.B.: „Und als er alle Dinge als (ein) Nichts sah, da sah er Gott“ (Predigt zu Apg. 9,8, zit. nach Lanczkowski 1988, 203).

<sup>8</sup> Zahlreiches Anschauungsmaterial verschiedener Art bietet Cole 2002. Formulierungen wie „Als das Nichts sich veränderte, wurde das Universum geboren“ (26), „Das Universum ist eine einzige große Null“ (203), „Wo der Raum zur Zeit wird, könnte man sagen, hat die Zeit angefangen“ (217), „ist Nichts das Potential, dass Dinge geschehen“ (278) oder „Wenn das Nichts vollkommen ist, dann ist das Etwas zerborstenes Nichts“ (284) würde man als Laie nicht ohne Weiteres einem naturwissenschaftlichen Diskurs zuordnen. Die Annahme, dass das Universum „aus dem Nichts entstanden“ sein könnte, gilt bereits als „selbstverständlich“ (217) – ist aber ein Anfang, nicht das Ende der Probleme, es zu verstehen. Anderes klingt eher nach Science Fiction als nach Mystik: „Es ist tatsächlich gar nicht so unmöglich, dass unser Universum durch einen ‚Unfall‘ in einem anderen Universum entstand“ (118).

<sup>9</sup> Ob bzw. wie dies auch noch für den deutsch-französischen Existentialismus (Heidegger, Sartre) der Fall ist, wage ich nicht zu entscheiden (vgl. etwa zu Heidegger Kobusch 1984, Sp. 834ff., Pöggeler 1990). Mit Blick auf den russischen Kontext, wo die Resonanz dieser Denkrichtungen minim war, ist dies aber relativ unerheblich. Aus dem gleichen Grund

Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, die Diskursgeschichte(n) des Nichts im abendländischen Denken – die dieses punktuell mit dem noch einschlägigeren östlichen, bes. buddhistischen Denken verbindet<sup>10</sup> – nachzuzeichnen. Im Folgenden interessieren Aspekte der Versprachlichung und Narrativierung, dies eher in Bezug auf das Bild und weniger auf das Problem von Reden und Schweigen oder das mystische Paradox. Es sei vorgängig jedoch auf zwei Aspekte hingewiesen, die in die folgenden Lektüren einfließen werden. Der erste Hinweis betrifft den ‚Sinn‘ des Nichts bzw. seine Herkunft, aber auch die Folge seiner Substantivierung. Die Typologien des Nichts – als gedankliches Konzept verstanden, das auf einem verallgemeinernden Begriff bzw. Wort beruht – variieren in ihren Begrifflichkeiten „je nach Bezugsfeld“ (Riesenhuber 1973, 1002). Die Bestimmungen bewegen sich etwa im philosophischen Denken von der Andersheit bzw. „gegenstrebigem Fügung“ (d.h. der Differenz) über die „Negativität des Seienden“ und das „Nichts des Anfangs“ bzw. das „Noch-Nicht“, die „indifferente Leere“, den „Ursprung des Seienden aus dem Nichts der Kontingenz“ mit Bezug auf die „Schöpfung aus Nichts“ bis hin zum „absoluten Nichts“ (ebd., 1001f.). Solche Typologieversuche zeigen deutlich ihre eigene Gebundenheit an ein „Bezugsfeld“, und dessen Eigengesetzlichkeit ist gerade in der Art der Versprachlichung zu erkennen. Die genannten Kategorien – sogar diejenigen des ‚relativen‘ und des ‚absoluten‘ Nichts (ebd., 1002) – können zudem nicht als scharf voneinander abgegrenzt begriffen werden.

Der zweite Aspekt hängt mit dieser Abhängigkeit von Kontexten und Sinngebungen zusammen. In den genannten Typologisierungen scheinen zwei Pole sichtbar zu werden. Der eine wäre ein sozusagen pragmatisch-relativer oder differentieller, der andere ein ‚substantivierender‘, einer, der zu Diskursen des Absoluten drängt. Das Umschlagmoment darin kann anhand der Zahl Null in der Mathematik gezeigt werden. Würde der eine Pol des ‚relativen‘ Nichts darauf hinweisen, dass die Zahl Null als Resultat eines einfachen Algorithmus der Subtraktion aus den natürlichen Zahlen abgeleitet werden kann – zwei, eins, null –, spricht schon die um Jahrhunderte verspätete europäische Übernahme der Nullzahl mit ihrem aus der indischen Mathematik stammenden Zeichen, das die Problematik ihrer Darstellbarkeit ikonisch zum Ausdruck bringt, für eine viel komplexere Sachlage. Verschiedentlich wird die Vermutung geäußert, diese Verzögerung lasse sich nur mit einer grundsätzlichen Abwehr gegen die Vorstellung des Leeren bzw. dagegen, das Nichts als reale Größe zu denken, bereits

---

übergehe ich die Diskussion um das Nichts und die Negative Theologie in der westlichen postmodernen Literatur bzw. poststrukturalistischen Philosophie; vgl. dazu die Übersicht und die weiterführenden Literaturhinweise in Mehtonen 2005 und die anderen Materialien in diesem Band; zu Derrida, Deleuze u.a. auch Noys 2010.

<sup>10</sup> Vgl. die dialogische Auseinandersetzung des Jesuiten und Religionswissenschaftlers Hans Waldenfels (1976) mit dem japanischen Buddhismus mit Bezug auf den japanischen Philosophen Keiji Nishitani und dessen Sicht der christlichen Theologie.

bei den logikgebundenen Griechen und umso mehr in der katholischen Theologie erklären. Physikhistoriker verweisen auch auf die Geschichte des „Äthers“, der das Vakuum verdinglichte und bis Einstein trotz aller Zweifel nie aufgegeben wurde.<sup>11</sup>

Tatsächlich schließt (auch) in der Mathematik die Nullzahl nicht einfach eine Lücke. Eher stellt sie im Verhältnis zur restlichen Reihe der natürlichen Zahlen ein „Metazeichen“ dar (Rotman 2000, 23):<sup>12</sup> „An der Null reflektiert das Zählen sich selbst“ (Baecker 2000, 9). Die Null pflegt mit der Unendlichkeit eine seltsame Symbiose,<sup>13</sup> und sie bringt mathematische Operationen rasch in paradoxe Situationen<sup>14</sup> – am extremsten natürlich die Division.<sup>15</sup> Auch denkerisch oder theologisch ist das Nichts meist keineswegs nur Abwesenheit, sondern der Umschlag des Etwas in ein ganz Anderes. So verwundert es wenig, dass seine Thematisierung so leicht in Diskurse des Unendlichen und Absoluten gerät. Dies zeigen die Physiker und Astronomen nicht weniger als die Philosophiegeschichte seit der griechischen Antike; nachdem Parmenides seinen Lehrsatz über die unmögliche Existenz des Nichts in die Welt gesetzt hatte,<sup>16</sup> waren die ionischen Naturphilosophen, die ‚Atomisten‘ und Sophisten<sup>17</sup> lange mit der Frage des Seins oder Nichtseins des Nichts befasst, bevor Aristoteles mit einem Naturgesetz des *horror vacui* das Nichts zu bannen versuchte.

Das Nichts scheint immer eine Größe zu sein, die ihren Denkraumen transzendiert. Vielleicht liegt hier ein struktureller Grund für die Verwandtschaft mit dem anthropologischen Konzept der Phantasie (Lachmann 2002) – dem menschlichen Vermögen, das alles kann, aber nichts ‚ist‘. Das Nichts kann ein Ort besonderer Aktivität der Phantasie werden, so wie dieser immer wieder ihre eigentliche Leere vorgeworfen wurde. Doch ist die Nähe von Nichts und Phan-

<sup>11</sup> Vgl. zur Null etwa Rotman 2000, 32 u. 102ff., Cole 2002, 46ff.; zum historischen Ätherproblem Genz 1999, 204ff., Cole 2002, 53ff., Close 2009, 71ff.

<sup>12</sup> Analog dazu wurde in der Teilchenphysik und Kosmologie die ‚Leere‘ zu einem der größten Probleme überhaupt: „[...] dieses ideale Nichts bleibt ein elementares fehlendes Teilchen im komplizierten Puzzle des Universums. Bis wir es verstehen, spielt die Suche danach wahrscheinlich weiterhin eine kritische Rolle in all unserem Denken, in der Mathematik, in den Naturwissenschaften“ (Cole 2002, 271).

<sup>13</sup> „Und die Null reißt die Tore zur Unendlichkeit stets sperrangelweit auf“ (Cole 2002, 164).

<sup>14</sup> „Die Menschen schufen das Nichts, weil sie es als Werkzeug benötigten, und das Nichts seinerseits schuf Chaos. Beinahe sofort nach Erscheinen begann es Paradoxe zu produzieren, unlösbare Probleme zu stellen und insgesamt eine Büchse der Pandora voller Kontroversen, Komplexität und Verwirrung zu öffnen“ (Cole 2002, 62, zur Zahl Null).

<sup>15</sup> „Tatsächlich gibt es beinahe keine mathematische Operation, die nicht durch die Division durch Null zu Brei reduziert würde“ (ebd., 63).

<sup>16</sup> Parmenides von Elea (ca. 515-445 v. Chr.) gilt als der erste Denker, der das Nichts thematisierte. In seinem fragmentarisch erhaltenen *Lehrgedicht*, auch unter dem Titel *Über das Sein* bekannt (Parmenides 1995), schließt die autoritative Stimme der Göttin die Existenz des Nichts bzw. des Nichtseins aus dem Denken aus.

<sup>17</sup> Vgl. Kobusch 1984, Sp. 805f.





und Raum. Gemeinsam ist auch die Herausforderung, die immer unvorstellbaren Nullpunkte kommunizierbar zu machen.

Die Probleme dieser Versprachlichung sind mehrschichtig. Unterscheiden könnte man zuerst zwischen einer Rhetorik und einer Narrativik im Reden über das Nichts. So könnte man als *rhetorisch* etwa das Problem der Terminologie und der Metaphorik betrachten, wie sie in solchen Rand- und Außenregionen des menschlichen Vorstellungsvermögens bisweilen überbordend eingesetzt werden. Die Rhetorisierung verbindet das Reden über das Nichts bei Physikern und Metaphysikern. Das vielleicht zentrale rhetorische Problem bildet der oben angesprochene Aspekt, dass alle Versprachlichung und sprachliche Konzeptualisierung aus Kontexten außerhalb des an sich bedeutungsfreien Nichts abgeleitet werden muss. Auch ‚absolute‘, substantivierte Formen des Nichts sind nur in Negativ- und Vergleichsoperationen zu denken – das macht ihre Dunkelheit wie ihr Potential aus.

Schwieriger zu fassen sind vielleicht die Narrativierungen des Nichts. Die Evidenz einer mystischen Bildlichkeit muss kommunikativ authentisiert sein, was schon im Mittelalter eigene, komplexe Narrative leisten.<sup>22</sup> Analog haben die Erkenntnisse der Kosmologen in den letzten Jahrzehnten eine blühende narrative Darstellungs- und Vermittlungskultur hervorgebracht. In beiden Bereichen bereitet die narrative Konstruktion außernarrativer Gegebenheiten, die nicht im Bild selbst gelöst werden können, komplexe narrative Probleme. Geht man eher von einem handlungsorientierten Begriff des Narrativs aus, wird etwa der Moment interessant, in dem metaphorisch-terminologische Umschreibungen kosmologischer Beobachtungen in Ursprungs- und Entwicklungsgeschichten des Universums oder einzelner Teile davon umschlagen – Erzählungen, wie sie keineswegs nur in Versionen für Laien beliebt sind. Sieht man das Narrative eher in der besonderen Konstruktion möglicher Welten, dann geraten auch lokalere wissenschaftliche und populärwissenschaftliche ‚Erzählungen‘ kosmischer oder atomarer Sachverhalte und Prozesse in den Blick.

Die naturwissenschaftlichen oder wissenschaftsjournalistischen<sup>23</sup> Erzählungen um das Nichts, die häufig auf erweiterten, gleichsam realisierten Metaphern beruhen (‚geboren werden‘, ‚sterben‘, ‚verschluckt werden‘, ‚gefangen sein‘ etc.), können sich durchaus mit fiktionalen oder literarischen Erzählungen berühren; umgekehrt hält sich das naheliegende Genre der Science Fiction nur im Ausnahmefall eng an die Korrespondenzen mit naturwissenschaftlichen Gesetzen. Im breiten typologischen Spektrum von Erzählungen um das Nichts und die

<sup>22</sup> Vgl. das Material in Dintelbacher 1981; der Autor erwähnt anderswo beiläufig, dass solche Visionstexte „in der Ostkirche kaum aufscheinen“ (Dintelbacher 1998, 514).

<sup>23</sup> Zwischen diesen Textsorten scheint es keine klare Grenze zu geben; die WissenschaftsjournalistInnen stammen meist aus diesen Wissenschaften und übernehmen aus ihnen ihre metaphorische Terminologie.

Leere, seien sie wissenschaftlich, theologisch oder fiktional, könnten zwei Pole benannt werden, die ich behelfsweise als den ‚negativen‘ und den ‚ekphrastischen‘ bezeichnen möchte: einen, an dem das Bild vermieden wird oder leer bleibt, und einen, an dem das vorgestellte Bild eine Evidenz für das Unvorstellbare zu schaffen versucht. Beide Möglichkeiten können ineinander übergehen.

Besonders fiktionale Texte, und um solche soll es im Folgenden vorwiegend gehen, sind damit konfrontiert, dass das Nichts kein Phantasma im Sinne üblicher phantastischer Literatur darstellt. Zwar kann es ähnliche erzählerische Funktionen einnehmen; doch die für phantastische Texte einschlägige ‚Unschlüssigkeit‘ (vgl. Lachmann 2006) über den (Realitäts-)Charakter des Phantasmas ergibt in Bezug auf das Nichts keinen (phantastischen) Sinn. Das Nichts kann jedoch als Zeichen einer Unschlüssigkeit fungieren, wenn es im Rahmen eines evidenten Etwas als unentscheidbares Anderes semantisiert wird; auf ein solches Beispiel komme ich zurück. Finden kann ich das (literarische) Nichts nicht zuletzt da, wo ich das ‚Universum‘ erwarte, also – da der Raum des Atoms bisher kaum fiktionsgenerierend in Erscheinung trat – im physischen Kosmos. So oder so muss seine Semantik literarisch kontextualisiert und konstruiert werden, so sie nicht buchstäblich leer bleiben soll.

Ich werde im Folgenden drei Bereiche ansprechen. Im ersten geht es um die Frage der (Nicht-)Bildhaftigkeit als mögliche kulturelle Prägung, die in diesen Fragen mitbedacht werden muss; dann wird anhand des Spätavantgardisten Daniil Charms ein extremer Fall der Literarisierung eines modernen negativ-‚mystischen‘ Zugangs zum Nichts diskutiert, und drittens werde ich anhand einiger Beispiele aus der *naučnaja fantastika* sozusagen aus gewendeter Perspektive literarische Konstruktionen des Nichts in Anlehnung an naturwissenschaftliche Paradigmen thematisieren. Dies alles erlaubt zwar kein abschließendes Bild, sollte aber doch exemplarisch an Fragen der literarischen Konstruktion und Symbolisierung von Evidenzen des Leeren heranzuführen.

## **2. Die Frage der kulturellen Spezifik des Leeren und das Nichts der orthodoxen Mystik**

Wenn Semantik(en) und sprachliche Bestimmungen des Nichts aus Kontexten gewonnen werden müssen, stellt sich die Frage nach der Rolle kultureller Prägungen im engeren wie im weiteren Sinn – solche von Fachkulturen nicht weniger als etwa religiöse, sind Religionen doch genuin zuständig für die Frage der (Nicht-)Bildlichkeit in der Repräsentation des Absoluten wie auch der absoluten Konnotationen des Leeren. Teil einer solchen kulturellen Spezifik könnten gerade Positionierungen im narrativen Feld zwischen dem Leeren bzw. Negativen einerseits und dem Ekphrastischen andererseits sein.

Nun ist es geradezu ein Klischee, dass die orthodoxe mystische Tradition dem visionären Bild des Göttlichen skeptischer gegenübersteht als die westlich-katholische, so wie sie auch einer negativen Theologie näher steht. Dies ist im Zusammenhang mit der aus Byzanz übernommenen, paradox angelegten Bildtheorie der Ikone zu sehen, welche das Bild gerade durch eine religiöse Funktionalisierung stark symbolisiert und in Gestalt und Verwendung kanalisiert. Tatsächlich scheint, was in seinen Konsequenzen wenig beachtet wird, die orthodoxe Tradition die bildlich leere Vision gegenüber der gegenständlichen stark zu favorisieren. Allerdings bietet sich die Situation einem Nicht-Theologen nicht sehr übersichtlich dar, sogar wenn man von der komplexen theologischen Frage absieht, was Status und Bedeutung des in der mystischen Gotteschau Gesehenen sein könnten.

Einer der einschlägigen Informanten für die bei den frühen Kirchenvätern einsetzende russische Denktradition der mystischen Gotteschau ist Vladimir Lossky (1903-1958). Der im Westen aufgewachsene und lehrende russische Theologe ist selbst Vertreter einer negativen Theologie. Lossky legt seinen Fokus auf die west-östliche Differenz. Er sieht im „Osten“ eine generelle Neigung zu apophatischen Denkweisen,<sup>24</sup> diese würden aber „nicht in der Gottferne, in der völligen Leere“ enden (Lossky 1961, 57), sondern es gelte – nach Gregor von Nazianz – den Weg zu beschreiten „zur Gegenwart Gottes und zur Fülle des Seins“ (ebd.).

Nikolaj Losskys besonderer historischer Fokus liegt auf der hesychastischen Erneuerung der asketischen Spiritualität im 14. und 15. Jh., die über den Athos nach Bulgarien und Russland vermittelt wurde und mit dem Hesychasmusstreit in Byzanz verbunden war. Er vertritt die Möglichkeit einer mystischen „Vereinigung mit Gott“ (276) und die Ansicht, dass biblische Stellen „von der göttlichen Erleuchtung, von Gott, der Licht ist“ (277) „keine bloßen Metaphern“ seien (ebd.). Die Schau der Gottheit bleibt Mysterium, doch „gelangen jene, die dessen würdig sind, schon in diesem Leben zur Schau ‚des Gottesreiches, das in seiner Macht kommt‘ (Mk 9,1), wie die drei Apostel es auf dem Berg Tabor geschaut haben“ (280). Lossky verteidigt die Vorstellung des „ungeschaffenen“ Taborlichts, der mystischen Lichtvision, die auf die biblische Verklärung von Christus auf dem Berg zurückgeht. Diese mit der reinigenden Wirkung des Jesusgebets mögliche Vision ist eine unvermittelte Schau Gottes, dessen ungeschaffene Energie sich im Licht zeigt.

Die Darstellung Losskys, der als Apophatiker auch vom „mystische[n] Dunkel des Unerkennens“ spricht (37), übergeht aber weitgehend den innerorthodoxen, ja innerhesychastischen Konflikt um die Lichtvision. Denn auch das Licht ist in diesen Visionskonzeptionen immer wieder eine problematische Größe. Die wichtigsten Zeugen für die Lichtvision sind für Lossky

<sup>24</sup> Zum Apophatismus als „Mark der östlichen Tradition“ s. Lossky 1961, 56 und passim.

Symeon der Neue Theologe (949-1022) sowie der für die hesychastische Erneuerung stehende Gregorios Palamas (1296-1359).<sup>25</sup> Er übergeht an dieser Stelle in derselben Tradition stehende Kirchenväter wie Gregor von Nyssa oder Maximus Confessor, die beide das Dunkel betont haben, in das sich Gott zurückzog,<sup>26</sup> sowie den berühmtesten Vertreter des russischen Hesychasmus, Nil Sorskij (1433-1508). Während Symeon tatsächlich auf ungewöhnlich explizite Weise seine Visionen schildert (Meyendorff 1998, 44ff.), wird die Lage bei Palamas, der zum Hauptzeugen hesychastischer Spiritualität wird, komplizierter. Berühmt wurde seine Polemik gegen Barlaam von Kalabrien, einen späteren Lehrer Petrarca's; diesen hatte seine Verehrung für Dionysios und die Nichterkennbarkeit Gottes zu einem Nominalismus geführt, der sich intellektuell besser in die italienische Renaissance einfügte als in die Orthodoxie, aus der er stammte (vgl. ebd., 81ff.). Sorskij, der dogmatische Begründer der Unterscheidung von Essenz und Energien Gottes, argumentiert gegen ihn vorwiegend mit Dionysios Areopagita, dessen ‚helles Dunkel‘ als Ort Gottes<sup>27</sup> er allerdings in Richtung des ewigen Lichtes akzentuiert. Palamas betont das Reale dieses Lichts, das immer dasselbe (Triada I, 3, 43)<sup>28</sup> und gleichzeitig das biblische Taborlicht wie das Licht einer eschatologischen Zukunft ist (Meyendorff 1998, 111).

Auch Palamas' Licht ist jedoch weder eine körperliche Erfahrung (russ. Ощущение, I, 3, 18), noch ein Denken; es übersteigt als Geheimnis jeden Verstand, auch den negativen (I, 3, 42), und ist kein „Reden über Gott“ (ebd.). Die Erfahrung des Lichts setzt die Reinigung des Herzens durch das Gebet voraus,

<sup>25</sup> Vgl. zur Rolle des letzteren für Lossky auch ders. 1998, wo Lossky Palamas als „Synthese“ der frühen Ansichten zur Gottesschau sieht.

<sup>26</sup> Vgl. Meyendorff 1998, 38f. In Losskys Liste von ‚Zeugen‘ (283) ist auch Maximus enthalten; dort, wo er dessen Vorstellung der ‚Vergottung‘ eingehender bespricht (Lossky 1998, 100ff.), ist vom Licht aber keine Rede.

<sup>27</sup> Vgl. Pseudo-Areopagitas Schrift *Über mystische Theologie*, die beginnt mit: „Überwesentliche, übergöttliche und übergute Dreifaltigkeit, [...] führe uns auf den über-unerkenbaren, über-leuchtenden höchsten Gipfel der mystischen Sprüche Gottes, wo die einfachen, (von aller Umkleidung) losgelösten, unwandelbaren Mysterien der Theologie in dem überlichthaften Dunkel des mysterienverbergenden Schweigens verhüllt sind (nach anderen Lesarten: aus dem Dunkel des mysterienverbergenden Schweigens enthüllt werden), die in ihrem Finstersten das Überhellste überstrahlen und in dem ganz Unfaßbaren und Unsichtbaren mehr als der überschönste Glanz die augenlosen (nicht mit leiblichen Augen sehenden) Geister erfüllen“ (Dionysius 1981, 91). Später heißt es: „[...] und über alle Stufen aller heiligen Höhen hinweg emporsteigen und alle göttlichen Lichter, Klänge und Worte vom Himmel her abseits liegen lassen und in das Dunkel eindringen, wo in Wahrheit, wie die heiligen Sprüche sagen, der jenseits von allem Wesende wohnt“ (ebd., 92). Die Übersetzungen differieren beträchtlich; die letzte Stelle wird auch übersetzt als: „[...] und alle göttlichen Lichter und Stimmen und himmlische Worte hinter sich lassen, und in die Finsternis hineingehen, wo der, der jenseits von allem ist, wie die Schrift sagt, sich wirklich befindet“ (William J. Hoyer; [www.hoyer.de/mystik/denistxt.pdf](http://www.hoyer.de/mystik/denistxt.pdf)).

<sup>28</sup> Der Einfachheit halber zitiere ich nach den in allen Ausgaben identischen Abschnitten; benutzt wird die kommentierte russische Ausgabe Palama 2004.

um sich über die *pomysly*, die bösen Gedanken, zu erheben, bleibt aber Gnade. Das Licht ist ein Seiendes und steht über jeder Symbolik (II, 3, 20) und damit über jeder konkreten Sinngebung. Dionysios steht bei Palamas dafür, dass dieses Licht über aller Natur sei und „frei von jeder Gestalt“: ein „Seiendes über allem Seienden“ (II, 3, 23). Mit Dionysios wird auch begründet, dass die „Vereinigung“ mehr sei als „Negation“ (II, 3, 35), und so behauptet Palamas, sein Licht stehe durchaus im Einklang mit Dionysios' Vorstellung von Gott als Helle und Dunkel zugleich (II, 3, 50f.). Denn der im Licht Seiende, sage Dionysios, „sehe und sehe nicht“ – er sehe durch sein Nichtsehen und Nichtwissen (II, 3, 52). Auch diese scheinbar ‚positivierende‘ Deutung der Vision steht damit deutlich außerhalb jeder noch so abstrakten Bildlichkeit. Nil Sorskijs Lichtvision ist, so Fairy von Lilienfeld, „eingebettet in die Schilderung des asketischen Kampfes gegen die Logismoi, die bösen Gedanken, die Laster“ (Lilienfeld 1963, 139). Seine Darstellung dieser Bewusstseinszustände ist von deutlich mehr „Vorsicht“ als bei Symeon geprägt und von weniger Materialität (ebd.). Die höchste Stufe des Gebets ist die „Ekstase“, doch gerade dabei wird, so Lilienfeld, „vor jedem Trugbild, jeder bildhaften Phantasie“ gewarnt (156).

Letzteres hat eine lange Tradition, die aus dem asketischen Diskurs stammt und von den hesychastischen Autoren bis zu den frühen Kirchenvätern verfolgt werden kann. Gerade solche warnenden Stellen werden im späten 18. Jh. in die hesychastische Anthologie *Philokalia* (russ. *Dobrotoljubie*)<sup>29</sup> aufgenommen und verbreiten sich dann in Kurzfassungen und Popularisierungen;<sup>30</sup> sie finden so bis ins 20. Jh. weite Verbreitung. In diesen Passagen wird vor falschen Eingebungen wie der Erscheinung von Christus oder eines Engels gewarnt. Eine stammt vom einflussreichen Gregorios Sinaites (1255-1346), der selbst maßgeblich den Hesychasmus beeinflusste:

Wenn du alles vorgenommen hast und du siehst ein Licht oder einen Feuerschein in dir oder außerhalb, oder ein Gesicht – Christus zum Beispiel –, oder einen Engel, oder sonst jemanden, kümmere dich nicht darum, um keinen Schaden zu nehmen. Und selbst mach dir keine Bilder [...]. Denn sie alle, die von außen eingprägten und die vorgestellten, dienen der Versuchung deiner Seele.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Die Anthologie *Philokalia*, die Auszüge mehrheitlich asketisch-hesychastischer Schriften von Kirchenvätern aus dem 4. bis 15. Jh. enthält, erschien 1782 auf griechisch in Venedig, dann 1793 als *Dobrotoljubie* in der Übersetzung Paisij Veličkovskijs auf Kirchenslavisch; später folgten russische Varianten (1877 mit demselben Titel vollständig in 5 Bänden).

<sup>30</sup> Die bekanntesten sind die *Otkrovennye rasskazy strannika duhovnemu svoemu otcu* (dt. *Aufrichtige Erzählungen eines russischen Pilgers*; zuerst Kasan 1881).

<sup>31</sup> Aus den Erörterungen des Gregorios Sinaites zum Gebet und zum Schweigen (so der Titel im *Dobrotoljubie*), Kap. 10 (O prelesti; *Dobrotoljubie* V, 233). Der Text der *Philokalia* weicht leicht von anderen Textfassungen ab, vgl. z.B. [st-jhouse.narod.ru/biblio/sinaite\\_2.htm](http://st-jhouse.narod.ru/biblio/sinaite_2.htm) oder [simvol-veri.ru/xp/o-bezmozlvii-i-dvux-obrazax-molitvi.html](http://simvol-veri.ru/xp/o-bezmozlvii-i-dvux-obrazax-molitvi.html).

Doch wird in der russischen Mönchskultur bereits ganz früh die Bedrohung durch Bild und Phantasie in der Askese thematisiert, und dies konnte auch das leere Bild des Lichts meinen. Bereits die als Lesestoff über die gesamte russische Geschichte weit verbreiteten hagiographischen Erzählungen aus dem *Väterbuch des Kiever Höhlenklosters* legen nahe, dass die relevante Frage weniger darin besteht, ob man Visionen des göttlichen Lichts erleben kann oder nicht, sondern darin, ob das Licht nicht ein Trugbild ist. So sieht Isakij peščernik (Isaak der Höhlenmönch) ein Licht, „heller als die Sonne“, das von engelhaften Jünglingen ausgeht, von denen einer, der am hellsten leuchtende, sich als Christus ausgibt; der heilige Mönch kann nicht erkennen, dass es sich um „Dämonen“ handelt (Väterbuch 1988, 274ff.). Andererseits hat Ioann Zatvornik (der Klausner) eine echte Vision eines sonnengleichen Lichts, begleitet sogar von einer göttlichen Stimme, die ihn über die überwundenen Versuchungen aufklärt (ebd., 221). Zwar wird der Leser in keiner dieser Erzählungen über den wahren Charakter der Erscheinung im Zweifel gelassen, doch verfügen nicht einmal die heiligen Mönche per se über die *prozorlivost*, die Fähigkeit, die göttlichen von den teuflischen Gesichtern und Gedanken, den *pomysly* (d.h. die genannten *logismoj*), zu unterscheiden.

Somit erfolgt die Legitimierung der mystischen Lichtvision bzw. des Taborlichts, wo sie denn zu finden ist, auch *innerhalb* des Hesychasmus in der Defensive und nur im Rahmen einer apophatischen Theologie. Raum für bildliche Visionen – die es immerhin in Form von Erzählungen über die Erscheinung von Heiligen, die dann meist ihrer Darstellung auf der Ikone gleichen, gibt – bleibt hier kaum. Dies korrespondiert mit der an das Urbild gebundenen Darstellung von Transzendenz in der Ikone und ist in Parallele zu sehen zum weitgehenden Fehlen einer Texttradition mystischer Visionsbeschreibungen, die im westlichen Europa eine so reiche Texttradition bilden, wie auch mit der fehlenden Entwicklung ‚phantastischer‘ Teufelsfiguren, wie sie sich in der westlichen (spät-)mittelalterlichen Kunst insbesondere in Darstellungen des Heiligen Antonius entwickeln (vgl. Holländer 2003). Trotz der Beliebtheit der Vita dieses Heiligen als Lesestoff fehlt eine Abbildungstradition zu den Versuchungen des Antonius im ostslavischen Bereich.

Das Göttliche erscheint palamitisch im „ungeschaffenen“ Licht als eine auf reine Präsenz reduzierte Bildlichkeit jenseits von Psychologie, Körperlichkeit und Symbolik. In einer gesteigerten Form zieht sich die Darstellung ganz auf eine Bildlichkeit *ex negativo* zurück: Evidenz und Adynaton fallen hier gleichsam zusammen, und die höchste Form von Präsenz liegt jenseits jeder Beschreibbarkeit.

### 3. Die Präsenz des Nichtgewussten als Wunder: Daniil Charms *vestniki*

Mit all dem ist noch nicht viel gesagt über die Nachwirkung dieser Tradition in der russischen Neuzeit und Moderne. Sicher trat sie eine lange Zeit deutlich in den Hintergrund. Die mystik-affinen Autoren des 19. Jhs. – man denke etwa an V. F. Odoevskij – rezipierten intensiv westliche Autoren wie Jakob Böhme, Quirinius Kuhlmann, John Pordage, Emanuel Swedenborg, Louis-Claude de Saint-Martin oder Franz von Baader (auffallenderweise mehr als etwa Meister Eckhart), die kulturell bedeutenden russischen Freimaurer waren europäisch eingebunden und die russischen Modernisten orientierten sich eher an esoterischen Lektüren eines Rudolf Steiner oder Papus (Gérard Encausse). Russische Akteure in diesem Feld wie Helena Blavatsky oder P.D. Uspenskij, bei denen kaum eine orthodoxe Denktradition beobachtet werden kann, stehen am ehesten für einen auffallenden Synkretismus.

Und dennoch ist gerade seit dem 19. Jh. auch wieder eine Wirksamkeit der ‚anderen‘ Tradition zu erkennen, und es könnten – auch in der Kunst – doch einige Beispiele dafür angeführt werden, in der Tendenz eine Differenz zwischen dem russischen und dem katholisch-westeuropäischen Umgang mit der Bildlichkeit des ‚Anderen‘ anzunehmen. Stellvertretend für die Literatur des 19. Jahrhunderts sei hier nur auf Gogol's *Portret* hingewiesen (*Das Portrait*, 1835 in *Arabeski*, zweite Fassung 1842). In der ersten Fassung wird die höchste Form der beschreibenden Darstellung des Realen, der *istina* (Wahrheit), als Grenzüberschreitung dargestellt, als Verletzung einer Grenze (*čerta*), die den Künstler Čertkov, der diese im Namen trägt, für das Teuflische anfällig macht:

Они чувствовали, что это верх истины, что изобразить ее в такой степени может только гений, но что этот гений уже слишком дерзко перешагнул границы воли человека. (Gogol' 1984, Bd. 3, S. 234)<sup>32</sup>

Damit wird die ‚übertriebene‘ Ekphrasis des Wirklichen zum Einfallstor des Teuflischen überhaupt – die zu präzise dargestellte Wahrheit muss das reale Falsche sein. Auch wenn es ein weiter Weg ist von Gogol's teuflischer Mimesis quer über den Realismus zu Kandinskys geistigem Abstraktionismus oder Malevičs im Grunde mystischem *Schwarzen Quadrat*, so wären doch die inneren Verbindungslinien untersuchenswert.

Ich möchte ein Beispiel anführen, das eher für den typologischen und historischen Endpunkt dieser antimimetischen Tradition steht. Es entstammt einerseits einem zugespitzten, in Diskursen des Nichts kulminierenden poetischen

<sup>32</sup> „Sie fühlten, dass dies die Spitze der Wahrheit war, dass nur ein Genie sie auf dieser Stufe darstellen konnte, dass dieses Genie aber schon allzu kühn die Grenzen des menschlichen Willens überschritten hatte.“ (Die nicht eigens gekennzeichneten Übersetzungen stammen von mir, Th.G.)



Denken der „totalen Evidenz“,<sup>33</sup> andererseits dem Bereich mystischer Schreibweisen in der russischen Literatur. Bei Daniil Charms gibt es eine kurze, für den engen, abgeschlossenen Diskussionskreis der ehemaligen Obëriuten verfasste Erzählung darüber, wie den Ich-Erzähler die *vestniki*, die Boten aus einer anderen Welt, besucht hätten.<sup>34</sup> Sie gehört in einen Gruppendiskurs über Präsenz und das ‚Anderer‘ an sich – denn die *vestniki* verkörpern keine bestimmten Qualitäten –, den ich hier nicht aufgreifen kann.<sup>35</sup>

Die Erzählung beginnt damit, dass der Erzähler erwähnt, etwas habe „in der Uhr“ geschlagen (oder geklopft), und dass die *vestniki* zu ihm gekommen seien. Nur habe er das nicht gleich bemerkt, denn es klang, als könnte die Uhr kaputtgegangen sein. Alles ist aber normal, der Erzähler nimmt einen Durchzug an, und obwohl er eben noch den korrekten Gang der Uhr feststellte, schließt er aus dem unkorrekten Gang der Uhr und dem Durchzug auf die Präsenz der Boten. In seiner Erregung will er Wasser trinken, und er nimmt den Krug:

Тут я понял, что ко мне пришли вестники, но я не могу отличить их от воды. [...] Что это значит? Это ничего не значит. (Charms 2001, 24)<sup>36</sup>

Er fragt sich, ob er das Wasser trinken dürfe. Plötzlich aber sucht er das Wasser im ganzen Zimmer, nimmt Gegenstände in den Mund, isst eine gefundene Bulette und sieht immer noch dieselbe Zeit – die er nun als korrekt anerkennt – auf der Uhr, woraus er schließt, dass die *vestniki* gegangen seien. Deren unbelegbare, unsichtbare Anwesenheit erfolgte so nicht nur in einem Loch der Zeit, sondern auch in einem des Sinns.

Das Zusammenfallen von Sinnleere mit Unsichtbarkeit und Präsenz eines ‚Anderen‘ ist sicher nicht das Modell der späteren französischen Absurdisten. Obwohl eine gewisse Vorsicht angebracht ist, Druskins religiöse Position auf Charms zu übertragen, wird er später in diesem Zusammenhang zu Recht betonen, dass es sich beim Absurden der *činari* nicht um ein Modell der Negierung

<sup>33</sup> So Hansen-Löve 1994, 310; vgl. ebd. zur Faszination an der Zahl Null (v.a. S. 361ff.). Viele Aspekte der Null-Thematik bei Charms finden sich in Jaccard 1991.

<sup>34</sup> „O tom, kak menja posetili vestniki“ (Wie mich die *vestniki* besuchten; Charms 2001, 24f.).

<sup>35</sup> Die Kontexte, auch beteiligte Nullpunkt-Modelle des Glaubens wie der Existenz, sind ausführlicher dargestellt in Grob 1993. Hinweisen möchte ich hier nur auf Jakov Druskins Gegenbegriff der *ignavia* als einen existentiell gewendeten Begriff der Negation. Er meint die unerträgliche Abwesenheit des Glaubens an die Möglichkeit eines Wunders, auch das Sehen in der absoluten Leere (vgl. ebd. 83ff.). Charms' Erzählung reagiert auf zwei Texte Druskins über das Verschwinden und Wiederkehren der *vestniki* (vgl. die Texte „Ignavia I“ sowie „Vozvraščenie vestnikov“ in Druskin 1988 bzw. „Razgovory vestnikov“ und „Kak menja pokinuli vestniki“ in Vvedenskij u.a. 1998, Bd. 1, S. 758-811).

<sup>36</sup> „Da verstand ich, dass die *vestniki* zu mir gekommen waren, aber dass ich sie nicht vom Wasser unterscheiden kann. [...] Was bedeutet das? Es bedeutet gar nichts.“

eines mimetischen oder kommunikativen Modells handele;<sup>37</sup> eher versteht er diese Absurdität als konsequente Umsetzung einer apophatischen Weltsicht und als Ausdruck eines „Glaubens, der nicht glaubt“ (Druskin 1988, 109ff.). Erst die positive Sinnlosigkeit (*bessmyslica*) schafft hier die Voraussetzungen für das Wunder und die Begegnung mit dem Anderen – die aber aus rationaler (oder dritter) Sicht unentscheidbar bleiben muss. Damit ist die Leere nicht bedrohliche Abwesenheit, sondern als Abwesenheit des Zeichenhaften potentiell Zeichen von Präsenz; sie ist wohl alleinige Möglichkeit zur Transzendierung des Realen. Die potenzierte Abwesenheit wird bei Charms, und dies ist ein entscheidender Motor seiner späten Poetik, zur Möglichkeit des „Wunders“, so man diese Potentialität überhaupt erkennen kann.<sup>38</sup> Damit wird das mittelalterliche und religiöse Modell einer Bilderlosigkeit bis in die absolute Potenzialität, die Bilderlosigkeit des Bilderlosen, radikalisiert.

#### 4. Aufladungen des leeren Kosmos: Die Brüder Strugackij und Stanislaw Lem<sup>39</sup>

Sollte es zutreffen, dass die der negativen Theologie verpflichtete orthodoxe Tradition der leeren Bildlichkeit des Visionären auch die neuzeitliche und moderne russische Kultur prägt, so würde umgekehrt dem Leeren, dem Nichts eine gesteigerte assoziative Nähe zum Absoluten bzw. zum Anderen eines Absolutums zukommen. Sollte eine konsistente Traditionslinie dieser Art in der russischen Literatur zu erkennen sein, so wäre ein neuerer Vertreter davon sicher Viktor Pelevin, der diese Haltung – etwa in *Čapaev i pustota* (dt. erschienen als *Buddhas kleiner Finger*) – an das buddhistische Denken bindet. In dieser Tradition würden idealtypisch die Motiviken des Leeren mit denjenigen von Evidenz und reiner Präsenz literarisch zusammengeführt, und das Leere würde zum Extrempunkt aller Evidenzfragen. Die Sowjetliteratur mit ihrer Festlegung des Realen auf soziale Wirklichkeit unter Abwehr aller Mystik und Phantastik, zu dem Diskurse des Nichts literarisch immer tendieren, muss hier auf den ersten Blick eine Lücke bilden. Doch können – vielleicht als Anzeichen

<sup>37</sup> Vgl. auch dazu ausführlicher Grob 1993.

<sup>38</sup> Die Leere als Potentialität des ‚Alles‘ findet sich heute weniger in mystischen als in naturwissenschaftlichen Kontexten wieder, etwa zum Stichwort (falsches) Vakuum: „Tatsächlich braucht es nur eine Unze ‚falsches‘ Vakuum, um das gesamte Universum zu schaffen“ (Cole 2002, 208). Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie (oder ist es mehr?), dass die physikalische Vorstellung der Entstehung des Universums aus dem ‚Nichts‘ letztlich der Denkrevolution Einsteins zu verdanken ist. Dessen Theorie war nach 1920 auch auf Russisch zugänglich und nahm auf die avantgardistische Ablehnung des ‚normalen‘ Realitätsbildes Einfluss.

<sup>39</sup> Dieser Abschnitt nimmt einige Lektüren aus Grob 2011 noch einmal auf, wo die Leere aber als Frage nach einem kybernetischen Gott und unter dem Aspekt von Ordnung und Zufall, von Immanenz und Experiment behandelt wird.

einer generellen Diskursverschiebung vom ‚Mystischen‘ zum ‚Naturwissenschaftlichen‘ im 20. Jahrhundert – gewisse Texte der Science Fiction aus ihrem ‚literarischsten‘ Bereich dieser Linie zugerechnet werden.

Wie andere phantastische Elemente müssen das Nichts, die Leere in der Fiktion in ihrer Bedeutungshaltigkeit beglaubigt werden – Phantastik arbeitet sich immer an ihrem narrativen Grundproblem der Authentisierung, sozusagen an der Evidentialisierung des Nicht- oder Kontraevidenten ab. Was die Leere betrifft, so gibt es wohl drei Wege, sie literarisch ‚evident‘ zu machen: denjenigen der Todorovschen *hésitation* – was, wie wir gesehen haben, höchstens mittelbar oder *ex negativo* funktionieren kann –, einen abstrakten wie in der sog. ‚Neophantastik‘ im Sinne eines Borges oder Kržižanovskij<sup>40</sup> und drittens einen der reinen Evidenz. Letzteres ist generell ein Merkmal der ‚wissenschaftlichen‘ Phantastik,<sup>41</sup> was hier zweifach interessiert, da sie auch eine Brücke zu wissenschaftlichen Konzepten der Leere schlägt. Da dieses Evidenzverfahren des Phantasmatischen Todorovs ‚Wunderbarem‘ entspricht, wird die SF von den Theoretikern meist aus der Phantastik ausgeschlossen. Tatsächlich kennt die SF weder den Bruch in der logischen Konstruktion der Wirklichkeit noch die meta-fiktional-paradoxen Brechungen der Neophantastik. Sie spielt mit – aus der Welt der Leser gesehen – Unmöglichem, doch präsentiert sie dieses im Gewande des selbstverständlich Gegebenen und legitimiert es idealtypisch im Rekurs auf Naturwissenschaft und Technik – und seien diese fiktiv. Die Frage ist für den Leser höchstens, ob das Unmögliche in der Zukunft seiner Welt zu einer Möglichkeit werden kann.

Was die Leere betrifft, so kann die SF von der Realität des ‚leeren‘ Kosmos ausgehen und sie dennoch zu ihrem phantastischen Gegenstand machen. Dies bedeutet nicht, dass die Leere dabei nicht ihre explosive, schwer zu bändigende, Dimensionen sprengende Wirkung entfalten könnte. Von den drei Autoren, die im Folgenden zur Sprache kommen sollen – der Pole Stanisław Lem, die russischen Brüder Arkadij und Boris Strugackij – ist es v.a. Lem, der die physisch evidente Leere des Kosmos immer wieder thematisiert. Alle drei stammen aus einer Generation, die im kommunistisch-aufklärerischen Glauben an den unumkehrbaren technischen und sozialen Fortschritt und an die Idealität einer künftigen Welt zu schreiben begonnen hatten. Ihr Genre wurde die ‚wissenschaftliche Phantastik‘, wie sie in der nachstalinischen Sowjetunion Ivan Efremov (*Tumanost' Andromedy / Andromedanebel*, 1957) in Anknüpfung an Aleksej Tolstoj und Sergej Beljaev neu begründet hatte. Lem wie die Strugackijs verabschiedeten sich um 1960 von dieser Position, und erst dann entstanden die Texte, die man heute noch liest. Ihre spätere Literatur ist deshalb immer von einem zwei-

<sup>40</sup> Vgl. zu deren ‚Logophantasmen‘ Lachmann 2002, 22 u. 109ff.

<sup>41</sup> Aus Gründen der Einfachheit und Kürze nenne ich die *naučnaja fantastika* im Folgenden trotz der etwas anderen Nuance ‚Science Fiction‘ bzw. ‚SF‘.

fachen Gestus der Abgrenzung geprägt: einmal gegenüber dem *main stream* der Science Fiction und deren Leseerwartungen, dann gegenüber dem offiziellen Zukunftsoptimismus, der sich in der offiziell geförderten Kosmosbegeisterung spiegelte.

Wenn Lem einen leeren Kosmos thematisiert, ist dies zuerst einmal als polemisches Statement der Annäherung an die wissenschaftliche Realität zu verstehen und damit als Polemik gegen den üblicherweise übervölkerten Kosmos der SF. Lem weiß die Astronomie auf seiner Seite, wenn er seinen Piloten Pirx in der Erzählung *Patrol* den schon fast buchstäblich unendlich langweiligen Überwachungsdienst ausführen lässt – in einem leeren Raumsektor, in dem er selbst nicht größer sei als ein Atom im Vergleich zur ganzen Welt: „Im übrigen war der Raum wirklich leer. Keine alten Kometenbahnen, keine kosmischen Staubwolken – nichts“ (Lem 2003, 220). Lem wäre jedoch nicht Lem, wenn er nicht diese Erzählung wie einen Krimi beginnen würde – es verschwinden nacheinander mehrere Kollegen auf solchen Kontrollflügen. Lem, diesbezüglich ein würdiger Akteur des Genres, würde niemals die Raumzeit seiner Erzählungen vom Wissen über die Leere des Kosmos affizieren lassen.

Die Leere als polemisches Argument findet sich auch in anderen Texten Lems; sie kann auch erzählerisch mit pointiertem Humor aufgefangen werden. In der *Kyberjade* (*Cyberjada*), einer Sammlung von abstrakten „Robotermärchen“, heißt eine der Geschichten „Jak ocala! świat“<sup>42</sup>. Der geniale Trurl baut eine Maschine, die alle Gegenstände produzieren kann, die mit dem Buchstaben –n– beginnen. Sein etwas neidischer Kollege Klapaucjusz will sie testen und trägt ihr auf, „Wissenschaft“ (*nauka*) herzustellen und sie setzt einen Haufen sich streitender Wissenschaftler in die Welt. Die Aufgabe, *nice* – „Nichtse“ – herzustellen, führt dazu, dass die Maschine Antiprotonen, -elektronen usw. hervorbringt. Als sie „nichts“ herstellen soll, bringt sie das zum Stillstand. Auf die Forderung nach „dem Nichts“ allerdings fängt sie an, Dinge für immer aus der Welt zu schaffen. Das Entsetzen der Konstrukteure ist groß, die Maschine wird gestoppt, doch die von ihr eliminierten Dinge bleiben für immer verschwunden: der Himmel ist seither, abgesehen von ein paar Sternen, völlig leer und die Welt voller schwarzer Löcher des Nichts.

Das so hergestellte Nichts beruht logisch zwar auf einer operativen und damit gleichsam harmlos-immanenten Herleitung der Subtraktion. Indem es aber die Sprecher, ja die Sprechsituation des Textes selbst zu eliminieren droht, grenzt das drohende Nichts an die Metaebenen des Sprechens und an das Paradox. Doch was geschieht, wenn die sich wissenschaftlich nennende Phantastik mit dem Leeren, dem Nichts konfrontiert wird und dieses evidente Nichts dem Absoluten näher steht als technischen Zukunftsdiskursen – und dies bei Autoren, die ihrem expliziten Selbstverständnis nach Atheisten bzw. Agnostiker waren?

<sup>42</sup> Dt. übersetzt als „Wie die Welt noch einmal davonkam“ (Lem 1992, 9ff.).

Eine erste Konsequenz scheint zu sein, dass sich der ‚kosmologische‘ Diskurs – der genreimmanent immer auch ein anthropologischer und gesellschaftstechnokratischer ist – in einen reflexiven, erkenntnistheoretischen verschiebt. Auch dies wird in den Episoden um den Piloten Pirx, die Lem zwischen 1959 und 1971 verfasste, zum Thema. Der nähere, befahrbare Kosmos hat hier sein ‚Anderes‘ bereits verloren: es ist weder mit Zukunftshoffnungen, noch mit Abenteuern verbunden, sondern wird, auf völlig nicht-utopische Weise, ökonomisch genutzt. Anstelle von künftigen fremden Welten – wie Lem eine noch im technisch optimistischen, sozial aber antiutopischen Roman *Eden* (1959) beschrieben hatte – wird hier die Leere des Raums zum durchgehenden Motiv. In der genannten Erzählung *Patrol* (Die Patrouille) entdeckt Pirx auf dem Radarschirm seiner Rakete einen rätselhaften Lichtpunkt; er macht sich an die Verfolgung, die in ihren Mitteln immer rabiater wird – bis er kurz vor der Selbsterstörung alle Manöver abbricht, weil er merkt, dass das Licht auf einen Defekt in der eigenen Apparatur zurückgehen muss.

Die Konfrontation mit der Leere erzeugt die Selbstbegegnung. Pirx sieht sich während der wilden Verfolgungsmanöver als verzerrtes Monster in einem Spiegel; es ist die Selbstbezüglichkeit, die Pirx auf die rettende Idee bringt. Pirx, der wie ein Antiheld wirkende Held und Problemlöser, zeichnet sich nicht zuletzt durch seine Fähigkeit aus, mit der Leere umzugehen und selbstbezügliche Schlaufen zu erkennen; an seinem Erfolg lässt sich vielleicht tatsächlich ablesen, dass „der Autor ihn mag“ (Jarzębski 1986, 111). Eine andere Erzählung des Zyklus, „Odruch warunkowy“ (Der bedingte Reflex), erzählt von der letzten Prüfung der auszubildenden Kosmonauten. Pirx muss sich in eine Wanne legen, in der alle körperlichen Empfindungen auf Null reduziert werden. Dieses Bad des Wahnsinns, wie es auch genannt wird, ist eine Erfahrung des Nichts, und Pirx meint, er habe aufgehört zu existieren. Diese Konfrontation mit sich selbst wird zu derjenigen mit der Angst, sich aufzulösen:

Eine Zeitlang war er nicht da, dann wieder existierte er vervielfältigt, dann fraß ihm etwas das Hirn leer, dann geschahen gewisse verworrene, undefinierbare Ungeheuerlichkeiten... Die Angst schweißte alles zusammen. (Lem 2003, 61)

In diesem psychologischen *horror vacui* verbindet sich die Erfahrung der Selbstauflösung und Selbstvervielfachung mit derjenigen einer metaphysischen Leere. Im Verschwinden aller Bilder sieht und erlebt Pirx aber nicht das große Andere, sondern sein verzerrtes Ich. Damit wird ein intrinsischer Zusammenhang hergestellt zwischen der Leere, der Begegnung mit dem Nichts und der Konfrontation mit sich selbst. In einer Pirx-Episode jedoch findet sich tatsächlich eine Begegnung mit dem Anderen. Sie ist erzählt wie eine klassische phantastische Geschichte: Die ganze Mannschaft ist betrunken oder schläft, Pirx

zweifelt an seinen Sinnen, die Aufnahmegeräte sind defekt – da sieht er ein gewaltiges Raumschiff an sich vorbeiziehen, ein totes, uraltes Wrack, das allerdings ein Rätsel bleibt. Pirx erzählt hier ausnahmsweise selbst; listig meint er vorab, er möge nur die „unwahren“ phantastischen Geschichten – denn die authentischen Erzählungen von der Kosmonautik könnten nur von der schrecklichen Unbeweglichkeit der Sterne berichten, von der Stille, von da, wo es nur „Leere in Raum und Zeit“ gebe.

Lem kommt mit erstaunlicher Konsequenz auf Gedankenfiguren des Leeren in ganz verschiedenen Formen und Zusammenhängen zurück. In seinem Buch *Doskonala próznia* (*Die vollkommene Leere*, 1971) etwa versammelt er in den Fußstapfen von Borges Rezensionen nicht existierender Bücher unter verschiedenen Pseudonymen. Diese werden begleitet von einer Rezension über das Buch selbst, verfasst von einem Stanislaw Lem, der sich über das zu lange (nicht existente) Vorwort mokiert und befürchtet, Lem könnte als weitere Finte behaupten, er, Lem, habe diese Rezension geschrieben. Mehrstufige selbstbezügliche Schlaufen, die ironisch eingesetzt werden können und hier wieder direkt aus einem Diskurs um die Leere entstehen, sind ein eigentliches Markenzeichen von Lem als Autor. Satirische Seitenhiebe gelten dabei auch einem modischen existentialistischen „Nichts“: Der Rezensent macht sich über den Nouveau Roman lustig, indem er ein Buch einer Solange Marriot mit dem Titel *Rien de tout, ou la conséquence* rezensiert. In dieser Polemik argumentiert er gegen einen ganz simplen Begriff des Nichts: „Das Nichts schreiben ist ja dasselbe wie nichts zu schreiben“ (Lem 1981, 80). Der *horror vacui*, von dem hier die Rede ist, hat tatsächlich nichts Metaphysisches.

Lem beschäftigt Leere und Nichts weniger aus einem metaphysischen denn aus einem erkenntniskritischen Zusammenhang.<sup>43</sup> Nichtwissen und Pseudowissen fungieren bei ihm in anthropologischem wie technologiekritischem Sinn. Für den Antimetaphysiker Lem wird negative Theologie philosophisch desavouiert, wenn sie zur Form eines Transzendenzdenkens wird. Lems Texte vertreten damit tendenziell ein ‚positives‘, ekphrastisch-evidentes Bild des Leeren, eines allerdings, das gerade über Gesten des Autoreflexiven in erkenntnistheoretische Tiefen führt. In Lems aus derselben Zeit stammendem Essaykonvolut *Phantastik und Futurologie* (*Fantastyka i futurologia*, 1970) gibt es ein Kapitel über „Die Metaphysik der Science Fiction“.<sup>44</sup> Hier unterscheidet er zwei Arten des Bezugs der SF auf metaphysische Themen: einerseits das „Phantasieren über phantastische Themen“ (als Beispiel nennt er Karel Čapeks *Fabrik des Absolu-*

<sup>43</sup> Dieser Skeptizismus überträgt sich auch auf Lems Bild von Gesellschaft und Kultur, die er aufgrund ihres letztlich kontingenten Ursprungs als „leeres Spiel“ sah (Jarzębski 1986, 194ff., bes. 201). Lem zeigt auch einen zunehmenden Pessimismus, ob Wissen überhaupt einen realen gesellschaftlichen Fortschrittseffekt besitzt.

<sup>44</sup> „Metafizyka science fiction i futurologia wiary“, dt. in Lem 1984, Bd. 2, S. 199ff.

ten / *Továrna na absolutnom*, 1922), andererseits die Reaktion von Religionen auf kosmologische (durch Kontakt etc.) oder zivilisatorische Ereignisse (z.B. geistvolle Maschinen) (199f.). Es dürfe aber, meint er auch hier, in der SF nicht darum gehen, die Transzendenzfragen über das Medium des Phantastischen zu retten.<sup>45</sup>

Obwohl er sich hier explizit als „Atheist“ bezeichnet (204) und behauptet, sein „Beitrag zu dieser Thematik“ sei bescheiden (242), sind die genannten Themen auch seine eigenen. Als Beispiel aus eigenen literarischen Werken nennt er einen Text aus den Tagebüchern des Ijon Tichy, in dem ein Kybernetiker eine geschlossene Welt elektronischer Schächtelchen baut, die sich für menschliche Wesen halten; es gehe, so Lem, um eine „Version der alten metaphysischen Frage nach der Realität des Seins“ und um die Möglichkeit einer Hierarchie ineinander verschachtelter Phantomwelten (243). Doch auch diese Metaphysik ist vollständig diesseitig. Das Schweigen gerät in die Nähe des frühen Wittgenstein, dessen Name im Buch aber nur einmal beiläufig auftaucht: Es ist die Grenze des Aussprechbaren, aber es ist deswegen kein beredtes, kein volles Schweigen. Oder, wie es in der *Vollkommenen Leere* heißt: „Was bleibt übrig? Für den gesunden Menschenverstand nichts anderes, als zu schweigen“ (Lem 1981, 11).

Wenn die wissenschaftliche im Unterschied zur klassischen Phantastik per se immanent operiert, dann sind die Grenzen zu Diskursen des Anderen schon deswegen schwieriger zu ziehen. Wird bei Lem diese Evidenz oft durch eine Reflexionsebene unterlegt, die das Gedankenspiel der Textanlage bloßlegt, so verleihen Arkadij und Boris Strugackij ihren Welten eher den Status in sich geschlossener Lebenswelten. Auch sie lieben das intertextuelle Spiel, am deutlichsten vielleicht im Roman *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu* (Der Montag beginnt am Samstag, 1965),<sup>46</sup> in dem sie alles leibhaftig in einem ‚Forschungsinstitut‘ versammeln, was man in der phantastischen Tradition so finden kann. Das Institut heißt „Научно-исследовательский институт чародейства и волшебства“ (Wissenschaftliches Forschungsinstitut für Hexerei und Zauberei), abgekürzt NIICAVO – einer klare Verballhornung des Wortes ‚Nichts‘.

Die hermetische Immanenz der Welten stellt die Figuren der Strugackij-Romane vor eine geradezu erdrückende Form unentrinnbarer Gegebenheit. So stellt etwa der „Wald“ in *Ulika na sklone* (Die Schnecke am Hang) ein beinahe undurchdringliches Gebilde dar, in dem immer neue, rätselhafte Erscheinungen auftreten, die aber alle den gleichen Realitätsstatus aufweisen, während im

<sup>45</sup> Letzteres wirft er, zusammen mit einem „konformistische[n] Antiintellektualismus“, v.a. der US-amerikanischen SF vor (Lem 1984, Bd. 2, S. 237ff.).

<sup>46</sup> Vgl. die Verfilmung durch Konstantin Bromberg in Odessa unter dem Titel *Čarodei* (1982) – ein für diese Zeit trotz der Verkleidung als musikalische Komödie erstaunlich ‚phantastischer‘ Film, zu dem die Strugackijs das Drehbuch verfassten.

Gegen-Ort der Stadt eine kafkaeske Bürokratie herrscht, die fast ‚phantastischer‘ ist. Die Bewohner haben jeweils keinerlei gesicherte Kenntnis von der anderen Welt, über die sie jedoch permanent sprechen, und in beiden Milieus hat sich das Denken vollständig an die Umgebung adaptiert. Wie meist bei den Strugackijs endet die Erzählung, ohne dass die Rätsel aufgelöst würden.

Ein Nichts kann es hier, so scheint es, nicht geben, da sich die Welt in der Präsenz erschöpft; noch die quasi-religiösen Denkgesten der Figuren sind gezeichnet von den undurchdringlichen Grenzen dieser Welten. Neben deren kybernetisch-experimenteller Anlage (vgl. Grob 2011), die sie gegen außen unbeeinflussbar macht,<sup>47</sup> gibt es bei den Strugackijs aber immer wieder auch die ‚Löcher‘ im Kosmos dieser Welten, die ihr Anderes evident, wenn auch nicht verständlich machen. Die Leere, das Nichts der Strugackijs steht für ein leeres Anderes, es bezeichnet primär die Unzugänglichkeit des Raums hinter der definierten Welt. Strukturell jedoch ist sie Fülle *ex negativo* – und so auch dem *vestniki*-Text von Charms, zumindest wenn man ihn auf den Erzähler perspektiviert, verwandt.

Der Gestus des leeren Anderen widerspricht insofern dem Genre, als dieses sich in seiner ursprünglichen Anlage stark dem sogenannten ‚Kontakt‘ widmete, der kommunikativen Begegnung mit dem Anderen, dem man über die kosmische Reise begegnet. Der Kontakt ist das kommunikative Gegenstück zur Leere des Kosmos; er verbindet deswegen semantisch Leere und Fremdheit. Auch bei Lem und den Strugackijs war dieser Kontakt von Anfang an ein zentrales Thema; nicht nur ist dafür ein eigenes Besatzungsmitglied (der Kybernetiker) zuständig, es gibt dafür meist auch eine eigene (fiktive, aber textübergreifende) Wissenschaft der „Kontakttheorie“. Im erwähnten frühen Roman Lems *Eden* (1959), in dem vieles – z.B. das gesellschaftliche Fortschrittsmodell – in Frage gestellt wird, kann dank dem „Kybernetiker“ – die Figuren sprechen mehrheitlich als Rollen – sehr rasch eine syntaktisch abgehackte, aber dennoch differenzierte Kommunikation mit einem Bewohner des fernen Planeten, welche die Menschen wegen ihrer doppelten Gestalt *dubelt* nennen, aufgebaut werden.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Dies ist das Thema des Romans *Trudno byt' bogom* (1964; dt. *Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein*), wo es sich als unmöglich herausstellt, von außen einer ‚mittelalterlichen‘ quasi-menschlichen Gesellschaft zu raschem Fortschritt zu verhelfen.

<sup>48</sup> Schon in *Astronauti* (1951) ging es darum, Spuren eines Raumschiffunfalls zu deuten; der Kontakt auf der Venus, zu dem das führt, scheitert daran, das sich diese Zivilisation selbst zerstörte. Die Kommunikationsfrage ist natürlich ein altes Erzählproblem des Genres. Aleksandr Bogdanov thematisiert im *Roten Stern* (*Krasnaja zvezda*, 1908) das Sprachproblem nur beiläufig, und in Sergej Beljaevs Erzählung *Desjataja planeta* (Der zehnte Planet), im Erscheinungsjahr 1946 ein erstaunlicher Text (dessen Phantastik sich allerdings in einen Traum auflöst), findet sich auf dem zehnten Planeten eine technisch überlegene Bevölkerung, die sich innerhalb von Minuten die menschliche Sprache aneignet. Später dekonstruiert Lem das Kontaktthema, etwa in *Glos pana* (Die Stimme des Herrn, 1968), wo ein kosmi-



Lem und die Strugackijs treffen sich persönlich in ihrem gesellschaftlichen Skeptizismus und metaphysischen Agnostizismus bzw. Atheismus, textlich in den Verfahren der Demystifizierung des Leeren, des Außen. Dennoch operieren sie mit religiösen und biblischen Mustern; die Strugackijs tun dies sogar mit hoher Konsequenz. Hier scheint es jedoch eine Differenz zu geben, die das Bild der Leere, des Nichts affiziert. Wenn die Leere der Strugackijs positiv sichtbar wird, dann nicht wie für Pirx als objektiv leerer Raum, sondern als scheinbare Totalität. Ihre typischsten Figuren sind nicht scheiternde Wissenschaftler – die gibt es auch –, sondern einfache Sonderlinge, deren Verlangen nach Transzendenz (die sehr unterschiedlich semantisiert sein kann) so groß wie hoffnungslos ist, was ihr immer einen ‚negativen‘ Charakter verleiht, ohne aber zum bewussten „credo quia absurdum“ zu werden. Auf Textebene wiederum scheint es eine sonderbare Denkform zu geben, in der durch die positive Wertung dieser Figuren Glauben und Agnostizismus zusammenfallen. Die als solche entlarvte Leere wird zum Argument eines unmöglich zu erkennenden Anderen, dessen ‚Existenz‘ so offen bleibt wie Charms’ *vestniki*.<sup>49</sup>

Im Roman *Malyš* (dt. *Die dritte Zivilisation*; 1971) verwenden die Strugackijs ein Verfahren, das man durchaus als apophatische Phantastik bezeichnen könnte. Da auch die Protagonisten, deren Horizont wir teilen, nicht viel verstehen und keine Informationen besitzen, beruht unser ganzes Wissen über die fremde Welt auf deren Beschreibung. Dieses in hohem Maße ekphrastische Erzählen führt hier aber an die Grenzen des Narrativen überhaupt. Das Personal bildet ein Team von Wissenschaftlern, das auf den Planeten Kovčeg (Arche) kommt, der als unbewohnt, aber bewohnbar gilt. Der Planet wirkt äußerlich beinahe perfekt irdisch: Die Atmosphäre eignet sich zur Atmung, es gibt Berge und Hügel sowie Wasser in Form von Seen und einem Ozean. Dennoch heißt das erste Kapitel „Pustota i tišina“ (Leere und Stille), denn das Auffallende an diesem scheinbar so idyllisch-vollständigen Bild ist die Abwesenheit – es gibt keinerlei lebende Wesen, nicht einmal Viren oder Bakterien. Alles ist in einem sonderbaren Sinn erfüllt von Leere, und sogar das Baden im See hat etwas Schauerliches, da er „zu leer“ ist, wie eine „verrückt große Wanne“ (Strugackij 1993, 13).

Die Wissenschaftler finden das Wrack einer vor zwölf Jahren verunglückten Rakete von der Erde, die mit einem Paar besetzt gewesen war. Sie hören gelegentlich seltsame Stimmen – Kinderweinen, eine Frau, die von ihren Schmerzen spricht –, bis sich schließlich herausstellt, dass diese von einem Jungen stam-

---

sches Signal unerklärlich bleibt. In seinem letzten Roman, *Fiasko*, führt der Kontakt gar in die Katastrophe.

<sup>49</sup> Die *vestniki* (Boten) gibt es in auffällender Parallelität auch bei den Strugackijs: nämlich als *stranniki* (Wanderer). Von diesen geheimnisvollen Vertretern einer hoch entwickelten Zivilisation ist in mehreren Romanen die Rede; sie sind von unbekannter Gestalt und niemals gesichtet worden, haben aber – vermutlich – auf verschiedenen Planeten Spuren hinterlassen.

men, der das damals neugeborene Kind des verunglückten Paares sein muss; allerdings ist unklar, wie er hatte überleben können. Der „Xenopsychologe“ des Teams betreut den Jungen; dieser lernt sehr rasch sprechen, doch seine Mimik und seine Bewegungen sind seltsam verzerrt. Als man ihn heimlich mit einer Kamera versieht, zeigt diese seinen Weg in eine unterirdische Höhle: Man sieht „eine Vielzahl dunkler Gestalten, die eine der anderen aufs Haar gleichen. [...] Es war der Kleine in tausendfacher, stets gleicher Ausführung, so als würde er von unzähligen Spiegeln reflektiert“ (146). Als seltsame Spur davon, dass der Planet von irgendwelchen Wesen bewohnt oder beeinflusst war, erheben sich hinter den Bergen manchmal riesige Föhler.

Von nun an enttäuscht der Text systematisch sämtliche evozierten Lesehypothese. Nicht nur scheitert die Mission, und jeder Kontakt erscheint unmöglich (158). Alle Fragen bleiben in einem Maß offen, das fragen lässt, warum die Geschichte überhaupt erzählt wird. Der Junge, zu dem, wie aus dem Epilog erkennbar, ein minimaler Kontakt aufrechterhalten wird, kann nichts erzählen, die potentiellen Bewohner bleiben abwesend und stumm, der Unfall ungeklärt; es erweist sich, dass die vermeintlichen Beobachter selbst (im besten Fall) Beobachtete waren. Der Ort mit dem biblischen Namen „Arche“ kann nicht besiedelt werden, weil er allzu leer ist, und die evidente Leere wird damit ambivalent und phantastisch. Der Platz des Anderen bleibt narrativ leer, und diese Leere wirft alle menschlichen Überlegungen auf sich selbst zurück.

Es lohnt sich, noch einen kurzen Blick auf die im Westen aufgrund von Andrej Tarkovskijs Verfilmungen berühmtesten Romane der Autoren, nämlich *Solaris* von Stanisław Lem und *Piknik na obočine* (*Picknick am Wegesrand*, 1972) von Arkadij und Boris Strugackij, zu werfen. Im Roman *Solaris* (1961) wird eine Wissenschaft ironisiert, die sich seit langem mit Hypothesen zu einem rätselhaften gallertartigen Ozean, der den Planeten Solaris bedeckt, überbietet, ohne das geringste gesicherte Verständnis zu entwickeln. Dieser Ozean scheint eine Art Wesen zu sein, und neuerdings schickt er den Forschern in ihre Station auf seiner Umlaufbahn verkörperlichte Kopien aus ihrem eigenen Gedächtnis; wiederum sind wir mit dem Spiegelthema des Vervielfachens konfrontiert. In *Piknik na obočine* gibt es in einer abgesperrten „Zone“ physikalisch unerklärliche Gegenstände, die wohl Außerirdische zurückgelassen haben und die ohne Erklärung bleiben. Auch hiermit beschäftigt sich eine eigene Wissenschaft, parallel jedoch hat sich eine illegale ökonomische Ausbeutung durch sogenannte *stalker* – im Russischen damals ein Neologismus – etabliert; später werden Roboter sie ersetzen. Zu diesen fremdartigen Gegenständen gehören die sogenannten Nullen: „rätselhafte, unverständliche Dinge“, bestehend aus zwei untrennbaren Kupferscheiben, zwischen denen nichts ist: „absolut nichts, nur Leere“ (Strugackij 1981, 11). Doch ist die Zone selbst eine Nullzone, ein Nicht-Ort als

Steigerung der Foucaultschen Heterotopie; das Andere dieses Ortes bleibt schweigsam.

Beide Romane sind so angelegt, dass sie welt-transzendierende Überlegungen provozieren. Es geht dabei weniger um das klassische phantastische Problem der Tatsache, dass hier die klassische Physik und die bekannte Stofflichkeit transzendiert werden – dies ist einfach gegeben. Die Gegenstände kämen dennoch strukturell dem mittelalterlichen Wunder nahe, handelte es sich um eine Doppel- und nicht um eine Vielfachwelt (die übrigens durchaus kompatibel ist mit heutigen kosmologischen Theorien, in denen die gewohnte menschliche Objektwelt einen Spezialfall und die menschliche Vorstellungskraft eine darauf beschränkte Adaptation darstellen könnte). Auch ist ein textliches Wunderbares ohne entsprechende Bedeutung traditionell nicht denkbar, und diese bleibt in diesem Roman offen.

Stanisław Lem behauptet über seinen Roman *Solaris*, dass:

*Solaris* nichts mit der metaphysischen Problematik zu tun hat, ganz im Gegenteil: dieser Roman geht von der Unmöglichkeit der Metaphysik im Sinne der Transzendenz aus. (Lem 1984, Bd. 2, 143)

Nun könnte man sich auf die Spitzfindigkeit berufen, dass der Nachweis der Unmöglichkeit von Metaphysik ein Unternehmen innerhalb eines metaphysischen Diskurses ist. Doch es verwundert kaum, dass auch Lem mit seinen beharrlichen Erkundungen der Grenzen positiven Wissens gelegentlich als nicht religiöser ‚Metaphysiker‘ wahrgenommen wurde.<sup>50</sup> Tatsächlich hat aber der *horror vacui* seiner Figuren – die kosmische Leere oder die Empfindungslosigkeit bei Pír wie das Nichtwissen und der Nicht-Kontakt in *Solaris* – auf den ersten Blick wenig gemein mit dem *horror metaphysicus*, den sein nur sechs Jahre jüngerer Kompatriot Leszek Kołakowski (mit dem Lem in eine polemische Fehde verwickelt war)<sup>51</sup> kurze Zeit danach ins Zentrum seiner Überlegungen zur Negativen Theologie stellen wird. Kołakowski plädiert in *Der metaphysische Horror* für die Notwendigkeit metaphysischen Denkens in der Moderne und knüpft dabei auch an Denkweisen von Mystik und negativer Theologie an (Kołakowski 2002). Lems Rezensent der Solange Marriott spottet zwar über den modischen *horror vacui*, die Vorstellung einer „krebsartigen Gier des Nichts“, die alles verschlinge, erst recht über das „negative Absolute“ (1981, 87), und sieht in dieser Leere eher den „Fluss des Nichtdenkens“ (86). Doch ist an seiner (und Lems) eigenen, eher a- als antimetaphysischen Position nicht zu zweifeln.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Vg. z.B. Louis 1989.

<sup>51</sup> Vg. z.B. Plaza 2006, 166-168.

<sup>52</sup> Eite Diskussion metaphysischer Fragen bei Lem, allerdings kaum auf die Frage des Nichts bezogen, findet sich bei Plaza 2006, 367-436; enger an Religiösem interessiert ist Oramus 2007, 50-69 (Kap. „Bogowie Lema“).

Dennoch ist es Lems agnostischer Wissenschaft nicht ganz unähnlich, wie Kołakowski, der sich hier selbst „nahe [...] dem doppelten Nichts des Damascius sieht“ (2002, 61), das Absolute und das Nichts zusammenbringt:

Und da das Absolute [...] begrifflich auf nichts anderes reduziert werden kann, ist sein Name, wenn es denn einen gibt, Nichts. Somit errettet ein Nichts ein anderes aus seiner Nichtigkeit. Das ist der horror metaphysicus. (62)

Erstaunlich bleibt, wie leicht sich Lems Ansatz metaphysisch wenden lässt. Dies unternimmt im Grunde Andrej Tarkovskij mit seiner *Solaris*-Verfilmung (1972), mit der er nicht das Genre der SF bedienen wollte.<sup>53</sup> Er hielt sich jedoch – von einigen Erweiterungen abgesehen – erstaunlich eng an Lems Text. Im Zentrum der ‚Metaphysik‘ stehen bei ihm eher die menschliche Psyche und die ethische Persönlichkeit als etwa das Religiöse. Lem zielt denn in seiner Kritik am Film v.a. auf die Psychologisierung:

Ich habe prinzipielle Vorbehalte gegenüber dieser Adaptation. Erstens hätte ich den Planeten Solaris gerne gesehen, aber der Regisseur hat es mir nicht ermöglicht [...]. Zweitens hat er [...] gar nicht *Solaris*, sondern *Schuld und Sühne* verfilmt. [...]

Bei mir entschließt sich Kelvin, ohne die leiseste Hoffnung, auf dem Planeten zu bleiben, Tarkowski hingegen hat eine Vision geschaffen, die eine Insel zeigt, und auf ihr eine kleine Hütte, und wenn ich von der kleinen Hütte und der Insel höre, könnte ich vor Wut aus der Haut fahren...<sup>54</sup>

Vor allem der letzte Teil von Lems Aussage erstaunt, gibt es bei ihm doch zum Schluss eine Art Begegnung mit dem Ozean, die bei Tarkovskij fehlt. Doch die metaphysische Grundierung Tarkovskijs in seiner Rückbindung des Stoffs an Psyche und Ethik erlaubt ihm einen menschlich optimistischeren Ausklang, als ihn der Roman des Skeptikers beabsichtigte.

Lem meint hier, den Strugackijs sei mit *Piknik na obočine* (in der Verfilmung *Stalker*, 1979) etwas Ähnliches passiert wie ihm selbst (Lem / Bereś 1989, 146). Obwohl die Strugackijs dieses Drehbuch maßgeblich mitverfasst haben,<sup>55</sup> ist das wohl teilweise zutreffend. In diesem Fall gewinnt der metaphysische Einschlag aber einen über das Psychologische und Individuelle hinausreichenden Charakter, und dies nicht nur, weil Tarkovskij im hinzugefügten Schluss ein nur andeutungsweise potentialisiertes Wunder inszeniert, wenn sich vor dem Kind auf

<sup>53</sup> Einen guten Überblick über die Fragen zu *Solaris*, Tarkovskij und Lem bzw. die SF bietet Anochina 2011.

<sup>54</sup> Lem / Bereś 1989, 145/147; vgl. [english.lem.pl/around-lem/adaptations/qsolarisq-by-tarkovsky/176-lem-about-the-tarkovskys-adaptation](http://english.lem.pl/around-lem/adaptations/qsolarisq-by-tarkovsky/176-lem-about-the-tarkovskys-adaptation).

<sup>55</sup> Es ist denn auch, wie alle Texte der beiden Autoren, im Internet unter ihren Namen zugänglich ([lib.ru/STRUGACKIE/stalker.txt](http://lib.ru/STRUGACKIE/stalker.txt)).

dem Tisch die Gläser unter seinem Blick bewegen.<sup>56</sup> Tarkovskij entfernt hier die Wissenschaftsdiskussion und konzentriert sich auf einen Zonenbesuch der Hauptfigur, des *stalkers* Šuchart. Dieser ist eine für die Strugackijs typische Figur, das diametrale Gegenstück zu den intellektuellen Zugängen zum Anderen der Zone, ein ehrlicher Dieb und ewig Betrogener, der sich unter permanenter Lebensgefahr und ohne den gängigen ökonomischen Zynismus ganz auf die Zone eingelassen hat – obwohl dieser vermutlich die Mutation seiner Tochter zuzuschreiben ist.

Dieser Šuchart hat eine eigentliche Mythologie, ja eine Religion der Zone entwickelt; diese wird bei Tarkovskij in der Mitte durch Zitationen aus der Apokalypse biblisch untermalt.<sup>57</sup> Die Erzählung endet, als er die sogenannte ‚Goldene Kugel‘ findet, die dem Finder alle Wünsche erfüllen soll. In seinem Schlussmonolog, explizit mit einem Gebet verglichen, wünscht sich der *stalker* „Glück für alle, niemand soll erniedrigt von hier fortgehen.“ Stanisław Lem hat diesen Schluss als zu märchenhaft und damit gattungsfremd kritisiert.<sup>58</sup>

Doch weder das Märchenhafte, noch das Pathos relativieren, dass ein Verstehen der Zone nicht möglich ist. Im Roman tritt ein skeptizistischer Nobelpreisträger auf, der die „Xenologie“ für eine Pseudowissenschaft hält. Von ihm stammt der Satz, der oft zitiert wird, wenn es um die Religionsfrage bei den Strugackijs geht:

Гипотеза о бoге дает ни с чем не сравнимую возможность абсолютно всё понять, абсолютно ничего не узнавая.<sup>59</sup>

Tarkovskijs Verfilmung verwendet ein Verfahren, das Charms' Erzählung von den *vestniki* analog ist: das Wunderbare der Zone, im Roman sachlich beschrieben, bleibt unsichtbar und unfilmbar – alles Übernatürliche existiert nur in der Vorstellung des *stalkers* selbst.

<sup>56</sup> Das ‚mutierte‘ Mädchen Martyška scheint in der letzten Szene (2:31ff.) mit seinem Blick die Gläser auf dem Tisch zu bewegen, wobei das Winseln eines Hundes – ein klassisches phantastisches Motiv – den Effekt unterstützt. Der sich nähernde, nur hörbare Zug dient einerseits der Ambiguisierung, da er als Ursache in Frage kommt, andererseits aber schüttelt er darauf bei der Durchfahrt die Gläser anders – was den vorherigen Effekt wieder wundersamer macht. Übrigens fliegt hier ebenso plötzlich und unmotiviert Pappelflaum wie in der Kirche in *Andrej Rublev*, in der es um die Möglichkeit des Malens des Jüngsten Gerichts geht – und nur weiße Wände zu sehen sind (Teil *Strašnyj sud*, 1:12ff., hier um 1:23); die sichtbare Malerei beschränkt sich auf abstraktes Beschmieren der Wände (um 1:30). Der losgelöste Schluss dann beschränkt sich mit dem filmischen Abtasten von Rublevs Fresken auf die reine Ekphrasis in einem engeren Sinne.

<sup>57</sup> Der mit offenen Augen liegende Stalker hört, während seine Begleiter schlafen, die durch Lachen unterbrochene Stimme seiner Frau (1:20ff.); er übernimmt dann selbst Textstücke.

<sup>58</sup> Vgl. Lems Nachwort in Strugatzky 1981, 189-215.

<sup>59</sup> „Die Hypothese von Gott beispielsweise liefert die unvergleichliche Möglichkeit, absolut alles zu verstehen und dabei absolut nichts zu erfahren“ (vgl. Strugatzki 1981, 130f.).

Auffallend ist, dass Tarkovskij seinen Effekt *gerade* durch Abwesenheit in der Darstellung erreicht, und insbesondere dadurch, dass er – in beiden Filmen – die Motiven der Leere verstärkt.<sup>60</sup> Extrem lange Einstellungen evozieren gewissermaßen Zeitlöcher, und gleichzeitig wird tendenziell das semantische Substrat des Gezeigten durch eine Reduktion auf seine Materialität aufgelöst. In *Stalker* geschieht dies in Aufnahmen in Industrieruinen, in denen das auf das Evidente reduzierte Gezeigte, etwa durch Nahaufnahmen, gleichsam von seinem Sinnkontext abgelöst und in die Form eines Anderen, Unausgesprochenen verwandelt wird – die übertriebene ekphrastische Nähe erzeugt, wenn auch anders als bei Gogol', den Effekt der Präsenz eines Anderen. In der Verfilmung von *Solaris* entsprechen dem die langen Einstellungen mit Bildern von Natur – Wasser, Strömungen und Nebel – und der langen Fahrt auf leeren Autobahnen. Die Bilder sind alle vollständig ‚real‘, auch der Ozean auf Solaris, der als Wolkenbilder gezeigt wird, hat bildlich nichts Phantastisches an sich – im Unterschied zum Roman, in dem etwa von den sichtbaren, von ihm produzierten Gebilden die Rede ist. Auch in diesem Film verleiht die allerletzte, phantastische oder zumindest traumhafte Einstellung, die Lem so ärgerte – das Haus des Vaters wird zur Insel in einem Meer von konzentrisch sich darauf zu bewegenden Wellen – der Handlung eine leicht andere Dimension. Aus dem *stalker* des Strugackij-Romans wird bei Tarkovskij eine religiös aufgeladene Leidensfigur, die eine Art kynische Philosophie mit einem umfassenden Leidensethos verkörpert:

„Да, вы правы, я – гнида, я ничего не сделал в этом мире и ничего не могу здесь сделать... [...] Все мое – здесь. Понимаете! Здесь! В Зоне! Счастье мое, свобода моя, достоинство – все здесь!“<sup>61</sup>

Die Heterotopie des leeren Ortes ist in dieser Figur Tarkovskijs zum Raum unendlicher, wenn auch nur potentieller Fülle geworden.

<sup>60</sup> Ähnliches wird Aleksandr Sokurov in der beinahe ereignislosen, in Sepia-Tönen gehaltenen, bildlich a-phantastischen Verfilmung des Strugackij-Romans *Za milliard let do konca sveta* (dt. als *Eine Milliarde Jahre vor dem Weltuntergang*) wiederholen (*Dni zatmenija / Tage der Finsternis*, 1988). Er verlegt die Handlung in die steppenartige Landschaft Mittelasiens.

<sup>61</sup> „Ja, Sie haben recht, ich bin eine Nisse, ich habe nichts geleistet in dieser Welt und kann hier auch nichts leisten. [...] Alles, was ich habe, ist hier. Verstehen Sie? Hier! In der Zone! Mein Glück, meine Freiheit, meine Würde – alles ist hier!“ (lib.ru/STRUGACKIE/stalker.txt, unpaginert). Die Stelle findet sich so im Roman nicht.

## 5. Schluss: Leere Worte?

Es ist nicht einfach festzulegen, wo erzählte Negativitäten über die reine Negierung, aber auch über das Sprachspiel hinausgehen, und es mag nur bedingt tröstlich sein, dass Naturwissenschaftler das gleiche Problem haben: ‚Leere‘ ist hier wie dort eine komplexe, höchst volatile und dynamische Erscheinung, die sich mit dem ‚Nichts‘ überschneiden kann, aber nicht muss. Im Erzählen aber ist dies wohl meist der Fall, und kommunikative, physische, bildliche und andere Formen des Leeren kulminieren narrativ im Nicht-Sagen und / oder in der reinen, Evidenz stiftenden (oder simulierenden) Beschreibung des Leeren oder der Abwesenheit. Das erzählte Nichts kann so seine Potentialität entfalten, und wie in der fiktionalen Phantasie selbst liegen in ihm das Volle und das Leere nah beieinander.

Es wäre weiter zu untersuchen, inwiefern die orthodoxe Tradition der Bilderlosigkeit außerhalb der Ikone und der Theologie nachwirkt in Form von Aufladungen moderner Bilder des Leeren oder als Tendenz, ein mystisches Anderes in der Leere, in der Unentschiedenheit des Bildes zu suchen. Tarkovskij, der auf diese Tradition in seinem Film aus dem Jahr 1966 über den (nicht nur lange Zeit schweigenden, sondern auch als ‚Nichtmaler‘ gezeigten) Ikonenmaler Andrej Rublev Bezug nahm, ebnet wohl nicht zufällig eine Differenz zwischen Lem und den Strugackijs ein. Denn man kann – mit aller Vorsicht – sagen, dass Lem letztlich zu einem eher kataphatischen und die Strugackijs eher zu einem apophatischen Zugang zum Anderen tendieren; dass Charms, trotz seiner westlichen esoterischen Interessen oder der Liebe zu Gustav Meyrink,<sup>62</sup> zu letzterem tendiert, ist kaum zu übersehen.<sup>63</sup> Lem experimentiert mit unterschiedlichen, oft markierten Modellwelten, und sein Ozean auf Solaris ist wie viele seiner Elemente des Fremden durchaus kommunikativ. Die Strugackijs pflegen einen konsequenteren Realismus des Nichtrealen. Obwohl sie an sich ‚ekphrastischer‘ schreiben als der abstraktere, eher konzeptorientierte Lem, ja geradezu versessen auf lebensweltliche Details, ist es für sie bezeichnend, wenn man auf dem Planeten in *Malyš* alles Wesentliche *nicht* sehen kann. Auch wenn der Leser oft mehr weiß als die Figuren, bleibt das Rätselhafte meist offen und der Blick der Figuren in ihrer Welt gefangen. Wenn der *stalker* seine religiöse Mythologie in einer Operation *ex negativo* schöpfen muss, sind ihm aber die Empathie und Sympathie des Textes sicher.

Sollte eine solche Differenz, die nicht mit der Ost-West-Dichotomie Losskys deckungsgleich ist und nur eine höchst relative Kulturgrenze bildet, zu belegen

<sup>62</sup> Vgl. Grob 1993.

<sup>63</sup> Dies bedeutet nicht, dass nicht noch andere Dynamiken im Spiel sein können, insbesondere die Enttäuschung über den frühavantgardistischen Glauben an das realitätsschöpfende Wort. Der Weg, den die Enttäuschung geht, bleibt auffallend.

sein, dann sollte man diese auf weltliche Weise metaphysische Einstellung auch bei antimetaphysischen Autoren des 20. Jahrhunderts finden. Doch auch Nietzsche stellte bereits 1887 – drei Jahrzehnte vor Freuds Feststellung über die narzisstischen Kränkungen des Menschen durch Kopernikus, Darwin und die Psychoanalyse (Freud 1947) – fest:

Seit Kopernikus scheint der Mensch auf eine schiefe Ebene geraten – er rollt immer schneller nunmehr aus dem Mittelpunkt weg – wohin? Ins Nichts? Ins „durchbohrende Gefühl seines Nichts“? (Nietzsche 1997, 893)

Nietzsche befürchtete, diese Bewegung fördere noch das von ihm verachtete „asketische Ideal“ (ebd.). Tatsächlich fällt es schwer, die neuen Realitäten des Nichts in einen Sinnkosmos einzubinden, der Raum lässt für menschliche Dimensionen. Und da das nur argumentativ und narrativ geschehen kann, sind sich die Mystiker, die Schriftsteller und die Physiker nie näher gekommen als heute. Was sie verbindet, ist nicht zuletzt die Auseinandersetzung mit dem Nichts, dem Anfang von Allem.<sup>64</sup>

## L i t e r a t u r

- Angelus Silesius 1984. *Cherubinischer Wandersmann. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. L. Gnädinger, Stuttgart.
- Anochina J. 2011. „Soljaris“ do i posle Tarkovskogo, *Kinovedčeskie zapiski* 98, nach: [www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina3.html](http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina3.html) [unpaginiert].
- Baecker D. 2000. „Der Nullpunkt“, Rotman, B., *Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunkts*, aus d. Engl. v. P. Sonnenfeld. Berlin, 7-17.
- Barrow J. D. 2000. *The book of nothing*, London.
- Charms D. 2001. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 4 (*Neizdannij Charms*), hrsg. v. V. N. Sažin, St. Peterburg.
- Close F. 2009. *Das Nichts verstehen. Die Suche nach dem Vakuum und die Entwicklung der Quantenphysik*, aus d. Engl. v. Th. Filk, Heidelberg.
- Cole K.C. 2002. *Eine kurze Geschichte des Universums*, Berlin [*The hole in the universe*, 2001].
- Dinzelbacher P. 1998. „Vision“, ders. (Hg.), *Wörterbuch der Mystik*, Stuttgart, 2. A., 514f.
- Dinzelbacher, P 1981. *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart.
- Dionysius A. 1981. *Von den Namen zum Unnennbaren*, hrsg. v. Endre von Ivánka, 2. Auflage, Einsiedeln.

<sup>64</sup> „Im ersten Kapitel begannen wir mit der Frage: ‚Wo kommt eigentlich alles her?‘ [...] gelangen wir nun zur Antwort der heutigen Wissenschaft: ‚Alles kam aus dem Nichts‘“ (Close 2009, 157).



- Dobrotoljubie v russkom perevode, dopolnennoe*, Izd. 2-e., Bde 1-5, Moskva 1900 [Reprint YMCA-Press, Paris 1988].
- Druskin J. 1988. *Vblizi vestnikov*, hrsg. v. G. Orlov, Washington D.C.
- Freud S. 1947. „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, ders., *Gesammelte Werke*, Band XII: Werke aus den Jahren 1917-1920, Frankfurt a.M., 3-12.
- Genz H. 1999. *Die Entdeckung des Nichts. Leere und Fülle im Universum*, Reinbek.
- Gogol' N. 1984-1986. *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. 1-7, Moskva.
- Grob Th. 2011. „Into the Void. Philosophical fantasy and fantastic philosophy in the works of Stanisław Lem and the Strugatsky brothers“, Maurer E. et al. (Hg.), *Soviet space culture. Cosmic enthusiasm in socialist societies*, Houndmills, Basingstoke, 42-56.
- Grob Th. 1993. „Daniil Charms als ‚mystischer‘ Spätavantgardist. Eine verschlungene Annäherung an ein existentiell-poetologisches Konzept des Paradoxen“, Locher J. P. (Hg.), *Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Bratislava, Sept. 1993*, Bern u.a., 57-111.
- Hansen-Löve Aage A. 1994. „Konzepte des Nichts im poetischen Denken der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“, *Poetica* Bd. 26, 308-373.
- Holländer H. 2003. „Wunderbare und seltsame Sachen. Antonius und die Versuchungen der Malerei“, Ivanovič Chr. u.a. (Hg.), *Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*, Stuttgart, 75-93.
- Jaccard J-Ph. 1991. *Daniil Harms et la fin de l'Avantgarde russe*, Bern et al.
- Kobusch T. 1984. „Nichts, Nichtseiendes“, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter et al., Bd. 6, Darmstadt, 805-836.
- Kořakowski L. 2002. *Der metaphysische Horror*, aus d. Engl. v. F. Griese, München.
- Lachmann R. 2006. „Schlüssiges-Unschlüssiges. Nach und mit Todorov“, Ruthner C. u.a. (Hg.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, 87-97.
- Lachmann R. 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a.M.
- Lanczkowsky J. (Hg.) 1988. *Erhebe dich, meine Seele. Mystische Texte des Mittelalters*, Stuttgart.
- Lem St. 2003. *Pilot Pirx. Erzählungen*, aus d. Poln. v. R. Buschmann u.a., Frankfurt a.M.
- Lem St. 1992. *Kyberjade. Fabeln zum kybernetischen Zeitalter*, aus d. Poln. v. J. Reuter u.a., Frankfurt a.M.
- Lem St. 1984. *Phantastik und Futurologie*, aus d. Poln. v. B. Sorger / W. Szacki / E. Werfel, Bd. 1-2, Frankfurt a.M.
- Lem St. 1981. *Die vollkommene Leere*, aus d. Poln. v. K. Staemmler, Frankfurt a.M.

- Lem St. / Bereś St. 1989. *Lem über Lem. Gespräche*, aus d. Poln. v. E. Werfel u. H. Nürenberger, Frankfurt a.M. [Orig.: St. Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Kraków 1987].
- Lilienfeld F. von. 1963. *Nil Sorskij und seine Schriften. Die Krise der Tradition im Russland Ivans III*, Berlin.
- Lossky Vl. 1998. *Schau Gottes*, aus d. Franz. v. B. Hirsch, Schliern b. Köniz.
- Lossky Vl. 1961. *Die mystische Theologie der morgenländischen Kirche*, übers. v. M. Prager, Graz u.a.
- Louis J-P. 1989. „Science-fiction et métaphysique de Stanislas Lem“, *Esprit* 13 No. 150, 46-51.
- Mehtonen P. 2007. „Pilgrims of the road to nowhere. Towards a poetics of nothingness“, ders. (Hg.), *Illuminating darkness. Approaches to obscurity and nothingness in literature*, Helsinki, 9-26.
- Meyendorff J. 1998. *St Gregory Palamas and orthodox spirituality* [1959], New York.
- Nietzsche F. 1997. Zur Genealogie der Moral, ders., *Werke in drei Bänden* [1955], hg. v. K. Schlechta, Bd. 2, Darmstadt, 761-900.
- Noys B. 2010. *The persistence of the negative. A critique of contemporary continental theory*, Edinburgh.
- Oramus M. 2007. *Bogowie Lema*, Zakrzewo.
- Palama Sv. Gr. 2004. *Triady v zaščitu svjaščennno-bezmolstvujuščich*, übers. v. V. V. Bibichina, St. Peterburg.
- Parmenides. 1981. *Über das Sein*, hg. v. H. von Steuben, Stuttgart.
- Pöggeler O. 1990. „Sein und Nichts. Mystische Elemente bei Heidegger und Celan“, Böhme W. (Hg.), *Zu dir hin. Über mystische Lebenserfahrung von Meister Eckhart bis Paul Celan*, Frankfurt a.M., 270-301.
- Riesenhuber Kl. 1973. „Nichts“, *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, hg. v. Hermann Krings et al., Bd. 4, München, 991-1008.
- Rotman B. 2000. *Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunkts*, aus d. Engl. v. P. Sonnenfeld, Berlin.
- Sacks O. 1987. „Nothingness“, Gregory R. L. (Hg.), *The Oxford Companion to the Mind*, Oxford, [zit. nach einer aktualisierten online-Version auf [www.oxfordreference.com](http://www.oxfordreference.com); unpaginiert].
- Schmidt H. 2007. *Nichts und Zeit. Metaphysica dialectica – urtümliche Figuren*, Hamburg.
- Strugatzki [Strugackij] A. u. B. 1993. *Die dritte Zivilisation*, aus d. Russ. v. A. Möckel, Frankfurt a.M.
- Strugatzki [Strugackij] A. u. B. 1981. *Picknick am Wegesrand. Utopische Erzählung*, aus d. Russ. v. A. Möckel, Frankfurt a.M.
- Das Väterbuch des Kiewer Höhlenklosters*. 1988, hg. v. F. Freydank u.a., Leipzig.

- Vvedenskij A. / Lipavskij L. / Druskin Ja. / Charms D. / Olejnikov N. 1998. „...Sborišče družej, ostavlennyh sud'boju“. „Činari“ v tekstach, dokumentach i issledovanijach, Bde 1-2, Moskva.
- Waldenfels H. 1976. *Absolutes Nichts. Zur Grundlegung des Dialogs zwischen Buddhismus und Christentum*, Freiburg.

(Alle verwendeten Internetquellen wurden am 1.8.2012 geprüft.)



Tomáš Glanc

## ACHTUNG! HIER ENDET DIE LITERATUR

Der Begriff „psychedelisch“ ist Humphry Osmond zuzuschreiben, der ihn – im Englischen als „psychedelic“ – im Jahre 1957 in dem Artikel „A Review of the Clinical Effects of Psychotomimetic Agents“ verwendete. Dieser neue Terminus markiert den Anfang eines psychedelischen Diskurses, in dem Protagonisten wie Timothy Leary, Autoren der Beat Generation oder des Psychedelic Rock<sup>1</sup> eine prägende Rolle gespielt haben. Gleichzeitig plausibilisieren die Bezeichnung und ihre weiteren poetologischen und kognitiven Herausarbeitungen das Thema des veränderten Bewusstseinszustandes und dessen Anwendungen in der Kultur und Wissenschaft seit dem Altertum auch retrospektiv. Die Darstellung psychedelischer Zustände wurde gerade in der Periode seit der zweiten Hälfte der 1950er bis in die 1970er Jahre zu einem Phänomen der Alltagskultur, sie wurde als ein nicht nur in poetologischer, sondern auch biographischer Hinsicht alternativer Zustand kultiviert, als ein noetisches Instrument, das dem Subjekt sonst unzugängliche Bereiche seiner Erinnerung und Wahrnehmung eröffnet (Grogan 2008, 179).

In Bezug auf literaturwissenschaftliche Fragestellungen im Zusammenhang mit dem Psychedelischen wird auf der biographischen Ebene auffallen, dass der Psychiater Humphry Osmond und Aldous Huxley,<sup>2</sup> der mit Meskalin, Psilocybin und LSD experimentierte<sup>3</sup> und diese Selbstversuche in seinen literarischen Werken beschrieben hat, befreundet waren (Partridge 2005, 88). Die Beschäftigung mit psychedelischen Zuständen provoziert persönliche Erfahrungen mit Drogen, stimuliert den körperlichen und psychischen Bestandteil der Imagination. In diesem Sinne scheint die Verbindung zwischen Medizin (Osmond studierte Medizin und beendete seine Ausbildung zum Psychiater) und Ästhetik durch biographische Fakten verständlich zu werden.

---

<sup>1</sup> Siehe: Hopfgartner (2003), DeRogatis (2003)

<sup>2</sup> Huxleys dystopischer Roman *Brave New World* stellt eine Gesellschaft dar, in der die Droge Soma, eine Kombination aus Antidepressiva und Aphrodisiaka, die auf die kultischen Tränke der Indo-Arier verweist, der Neutralisierung des kritischen Denkens dient und den „Alpha-Plus“ genannten „Kontrolleuren“ die Herrschaft über die Bevölkerung erleichtert.

<sup>3</sup> Huxley und Osmond widmeten sich offensichtlich in den 1950er Jahren Versuchen mit Meskalin, dessen Wirkung essentiell für Huxleys Essays „The Doors of Perception“ (1954) sowie „Heaven and Hell“ (1956) wurde.

Huxley schreibt einen privaten Brief an Osmond, der das von ihm erfundene Wort „phanerothyme“ („Sichtbarkeit der Seele“) enthält. Der spielerische, ausgelassene Briefwechsel oszilliert zwischen autobiographischer Zeugenschaft und einer Vision, die den Erkenntnishorizont erweitert bzw. überschreitet und eine Bildlichkeit einführt, in der mystische Ekstase und synästhetische Perzeptionsmechanismen zum Ausdruck kommen. Huxley sendet Osmond folgenden Vers: „To make this trivial world sublime, take half a gram of phanerothyme.“ Osmond antwortet darauf: „To fathom Hell or soar angelic, just take a pinch of psychedelic“ (ebd.). Hier wird ein psychedelischer Pakt geschlossen. (Philippe Lejeune beschreibt in seinem Buch *Le pacte autobiographique*, 1975 die Autobiographie als ein poetologisches und rezeptionsästhetisches Bündnis.) Zu diesem Pakt gehört zum einen die oft überschätzte autobiographische Komponente, zum anderen aber vor allem ein Repertoire von Bildern und Verfahren, die die veränderten Bewusstseinszustände artikulieren, vermitteln und als literarisch gestalten<sup>4</sup>.

Unabhängig von der Verknüpfung Osmond-Huxley deutet schon das Kompositum „Psychotomimetic Agents“ in der Überschrift des Artikels zur Abgrenzung des Psychedelischen auf einen Bezug zum literarischen Erzählen hin. Welche Form einer mimetischen oder diegetischen Strategie führt zur Darstellung psychedelischer Situationen und mit welcher Art von Agent/Auslöser haben wir es hier zu tun?

Ein psychotomimetischer Agent/Auslöser ist laut Osmond eine Droge, die eine Veränderung des Bewusstseinszustandes stimuliert.<sup>5</sup> In Osmonds Begriff des Psychotomimetischen meint „Mimesis“ die unmittelbare Wiedergabe bestimmter Zustände oder möglicher Transformationen, und gleichzeitig Inszenierungen eines Zustandes, der den Ausgangszustand umformt oder transponiert. Es geht demnach um einen mit Sokrates/Platon korrespondierenden Mimesis-Begriff sowie um eine Ausdifferenzierung zwischen Mimesis und Diegesis.

Die Mimesis als direkte Rede und die Diegesis als dialogfreie Erzählung stellen die treibende Kraft der psychedelischen Literatur dar, die zwischen einer Akzentuierung der direkten Rede im Zeugnis der Selbsterfahrung, des mimetischen Bezeugens, und dem diegetischen Erzählen innerhalb des Genres der fantastischen Erlebnisse und Visionen, der Vermittlung des Jenseitigen, oszilliert.

Es geht hierbei nicht darum, in Abhängigkeit von Erzählsubjekten, Erzählertext und Figurentext voneinander abzugrenzen, sondern vielmehr um zwei

<sup>4</sup> Natürlich ist auch der gesellschaftliche Umgang mit dem Phänomen des Psychedelischen eine Konstruktion, eine Konstellation der Macht, Gesetzlichkeit und der medizinischen Regelung, wie es Sylvia Kloppe (2004) beschrieben hat.

<sup>5</sup> Dabei ist es für unseren Kontext unerheblich, dass er eine solche Droge gegenüber jenen bevorzugt, die Abhängigkeit und Störungen des Nervensystems hervorrufen und die stimulierende Funktion so den Nebenwirkungen überordnet, sich auf die jahrhundertealten Erfahrungen von Naturvölkern stützt.

miteinander verkoppelte Modalitäten. Die eine operiert mittels akzentuierter Faktizität, detaillierter dokumentarischer Aufzeichnung des psychedelischen Zustandes, eventuell auch des Konsumierens psychoaktiver Stoffe, der häufig autobiografisch konzipierten Selbstbeobachtung und des Zeugnisablegens über den Verlauf des Experiments. Die andere Modalität konzentriert sich auf jene Welt, die als Ergebnis entsteht, wie ein Feld variabler Phantasmen, die wiederum eine autonome, nicht empirische Welt, ein Universum im Sinne der Diegesis<sup>6</sup> konstituieren, in der sich Geschichten abspielen (Genette 1998, 201), eine Welt außerhalb der Realität, die nur über eine narkotische Initiation zugänglich wird.

Von *Confessions of an English Opium-Eater* von Thomas de Quincey (1821) bis hin zur zeitgenössischen Literatur – in Russland z. B. im Werk von Vladimir Sorokin, Viktor Pelevin und Pavel Pepperstejn – lässt sich dieser Dualismus in der psychedelischen Poetik, diese Spannweite zwischen Protokoll oder Bekenntnis (in beiden augustinischen Bedeutungen: *confessio* im Sinne von „Schuldbekentnis“ und *confessio* im Sinn von „Glaubensbekenntnis“) und Vision verzeichnen. Der Versuch, die veränderten Bewusstseinszustände zu erfassen und sie zu nutzen, egal ob explizit oder implizit, führt gleichzeitig zu einem Gewinn für die Technik der literarischen Darstellung.

Es erscheint dabei offensichtlich, dass sich auch auf der historischen Ebene Dichotomien im Umgang mit psychedelischen Phantasien beobachten lassen: während die Romantik, ebenso wie beispielsweise die Beat Generation oder die Samizdatkultur des Undergrounds, bei der Darstellung von veränderten Bewusstseinszuständen oftmals eine zeugnishaft Authentizität präferieren, können wir die dem entgegengesetzte Neigung zu einem entpersonalisierten Umgang mit psychedelischen Exzessen feststellen. Allgemein bekannter Ursprung einer psychedelischen Ekstase ist bei Homers Lotofagen<sup>7</sup> zu finden, die James Joyce, *The Cantos* von Ezra Pound, die *Dialektik der Aufklärung* von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno sowie der Nick Cave-Song „Night Of The Lotus Eaters“ (2008)<sup>8</sup> zitieren.

Lotofagen sind keine kranken oder experimentierenden Menschen, sondern es handelt sich um ein ganzes Volk, das sich ausschließlich von Lotos ernährt, also von einer dattelähnlichen Frucht mit berauscher Wirkung, die bekanntlich verursacht, dass Odysseus' Männer ihre Heimat und den Zweck ihrer Reise

<sup>6</sup> Diegese in dem Sinne, wie Souriau diesen Ausdruck 1948 im kinematographischen Kontext eingeführt hat (das diegetische Universum als Ort des Signifikats im Gegensatz zum Leinwanduniversum als Ort des filmischen Signifikante). (Genette 1998, 201; siehe auch: Kessler 2007)

<sup>7</sup> Homer, *Odyssee*, IX. Gesang, v. 82-104. Wesentliches Merkmal der Lotophagen sind paradiesische Konnotationen ihres (auch aus Homers Perspektive) archaischen Lebens, das als eine „Vorwelt“ apostrophiert wird. (Dörr 2007, 171)

<sup>8</sup> „Get ready to shield yourself/ Grab your sap and your heaters / Get ready to shield yourself/ On the night of the lotus eaters.“ (Aus dem Album *Dig, Lazarus, Dig!!!*, 2008.)

vergessen. Der Extremismus ihrer Haltung hat nicht den Charakter einer Normüberschreitung, sie verorten sich nicht außerhalb der Gesellschaft, sondern stiften lediglich eine alternative Norm, nämlich eine psychedelische. Eine Linie der psychedelischen Poetik, zu der die Lotofagen sowie auch Pavel Pepperštejn's narkotische Märchenwelt in seinem Roman *Mifogennaja ljubov' kast* oder im Erzählzyklus *Svastika i Pentagon* gehören, inszeniert die veränderte Bewusstseinszustände nicht als eine individuelle und singuläre Trance und Ekstase, sondern als ein Modus, eine Disposition, eine eigenständige Realität.

In dieser „objektiven“ halluzinatorischen Poetik geht es nicht um den Trip als ein individuelles Abdriften, als ein Ausbrechen aus der alltäglichen Realität, sondern um eine psychedelische Ordnung, die das Individuum, aber auch seine Umgebung, seine Lebenswelt formatiert. Nicht das (autobiographische) Subjekt ist der Agent und Träger des Psychedelischen, sondern das Psychedelische wird zur Eigenschaft einer Gesellschaftsordnung, einer Konstellation, in der sich die Figuren befinden.

Der Schriftsteller Sigizmund Kržižanovskij kanonisierte in seinen Erzählungen, vor allem der 1920er und 1930er Jahre, diese Poetik einer Vision, in der nicht nur das Bewusstsein, sondern auch der Raum und andere Aspekte der Realität mutieren, ohne dass dies unbedingt durch stimulierende Präparate motiviert wäre. Seine Prosa ist ein Nachweis dafür, dass bewusstseinsverändernde Prozesse und deren Resultate Transpositionen sind, die nicht notwendigerweise ihren Bewegungen, ihre Treibkraft verraten, entblößen oder akzentuieren.

Eine Erzählung von Kržižanovskij, welche die Autobiographie, also eine für die dokumentarische Sachlichkeit der „narkotischen“ Erzählung prominente Gattung thematisiert, trägt symptomatischerweise den Titel *Avtobiografija trupa* (1925). Hier geht es um die „reine“, d.h. nicht narkotisch motivierte Bewusstseinsstörung oder Hyperaktivität des Bewusstseins. Ähnlich wird in den 1980er Jahren in Andrej Monastyrskij's Roman *Kaširskoe šosse* der Wahnsinn als ein selbständiges Konzept der Realität geschildert. Die Leiche „implementiert“ sich in Kržižanovskij's Erzählung in eine andere Figur, wobei sich gleichzeitig fundamentale räumliche Exzesse ereignen. Den Raum nimmt der Protagonist als etwas Monströses wahr, er ist grenzenlos und willkürlich (Grenzenlosigkeit – *bespredel'nost'*). Seine Gestaltung beruht nicht auf etwas Gegebenen, sondern formiert sich als etwas Einzigartiges, Wildes in der Brille des Protagonisten, die ihrerseits das Gesehene unkenntlich macht.<sup>9</sup> Der Initiator dieser Umwandlung ist nicht das Subjekt, sondern die „objektive Welt“ und deren Instrumente und Attribute – der Raum, die Optik (Physik), die Gegenstände. Die optischen Exzesse begleiten die räumlichen und diejenigen Exzesse, die nachträglich im

<sup>9</sup> „Перед внезапно запотевшими стеклами очков лишь прыгало и дергалось какое-то мутное пятно.“ (Kržižanovskij 1991/2000, 90; „Vor den plötzlich beschlagenen Brillengläsern hüpfte und zuckte irgendeinen trüber Fleck“; Übers. T. Glanc).



Bewusstsein gespiegelt werden. Das Subjekt kann nur mikroskopisch oder makroskopisch sehen, es erreicht die Grenze des Bewusstseins, sein „ich“ wird labil usw.<sup>10</sup> Diese radikalen Zustände sind aber mit keiner (narkotischen) Kausalität vernetzt, sie werden allein aus der Umgebung generiert, aus der Realität der Erzählwelt.

Andere bewusstseinsverändernde Strategien initiiert das Geschehen – oder sind als Folge, als Resultat des Geschehens zu deuten – in der Erzählung *Stranstvujuščeje „stranno“* (1930). Der Titel deutet die starke sprachliche Dominante der exzessiven Semantik, indem er das Wort *stranstvovat'* (reisen) mit *stranno* (merkwürdig) verbindet. Die Reise kann man auch psychedelisch als einen „Trip“ verstehen, als einen narkotischen Ausflug, den ein Katalysator, eine Droge hervorruft. Dieses Präparat, eine Flüssigkeit von blauer, gelber oder roter Farbe,<sup>11</sup> ist jedoch außergewöhnlich bzw. im Vergleich zur gewöhnlichen Droge seiner Wirkung nach konträr. Der Stoff lässt nämlich nicht die Wahrnehmung, den psychischen und physischen Zustand des Individuums, sondern die äußere Welt mutieren. Eine solche Tinktur kann z.B. die ganze Welt auf die Größe einer Tasche zusammen ziehen. Die Hauptfigur der Erzählung nimmt allerdings eine andere, rote Tinktur ein, die „traditionell“ psychedelisch agiert – sie verursacht eine Metamorphose der Selbstwahrnehmung in zweierlei Hinsicht: zunächst unterliegt der eigene Körper einer starken Veränderung, gleichzeitig ereignen sich auch mit dem Raum schockierende Prozesse; anders aber als bei der kontrahierenden Tinktur vollzieht sich hier ein Wandel, der die Bestandteile des Raums, etwa die Wände oder die Decke des Raums, aktiviert und damit durch das Verfahren der Anthropomorphisierung (Personifikation, *prosopopoeia*) belebt.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> „Дойдя до ‚порога сознания‘, до черты меж ‚я‘ и ‚мы‘, она останавливалась и или воровачивала вспять, или делала чудовищный прыжок в ‚звездность‘, -- трансцендент – ‚иные миры‘... Видение имело либо микроскопический, либо телескопический радиус: то же, что было слишком дальним для микроскопа и слишком близким для телескопа, попросту выпадало из видения, никак и никем не включалось в поле зрения.“ (ebd.; „Als sie bis zur ‚Schwelle des Bewusstseins‘, bis zur Linie zwischen dem ‚ich‘ und dem ‚wir‘ vorgedrungen war, hielt sie an und kehrte entweder um, oder machte einen ungeheuerlichen Sprung ins ‚Land hinter den Sternen‘, ins ‚Transzendente‘, in ‚andere Welten‘. Das Sichtfeld hatte entweder den Radius eines Mikroskops oder den eines Teleskops; das aber, was für ein Mikroskop zu weit entfernt und für ein Teleskop zu nah war, fiel einfach aus dem Blick, fügte sich überhaupt nicht ins Sichtfeld ein“).

<sup>11</sup> „Под их притертými пробками внутри вспучившегося стекла мутно мерцали жидкости: желтая, синяя и красная.“ (ebd.; „Unter ihren Abschlusspfropfen im anschwellenden Glas schimmerten trüb Flüssigkeiten: eine gelbe, eine blaue und eine rote“).

<sup>12</sup> In einem Satz wird die Veränderung wie folgt dargestellt: „Тело мое, уже в ту секунду, когда я записывал стекло в обойную щель, стало вдруг стягиваться и плыть, как прорванный воздушный пузырь: стены бросились прочь от меня, рыжие половицы под ногами, нелепо разрастаясь, поползли к внезапно раздвинувшемуся горизонту, потолок прынул кверху, а плоский желто-красный обойный цветок, который я за секунду перед тем, взясь с пузырьком, отогнул, прикрывая пальцами руки, вдруг, неестест-

Das Prinzip der individuellen, autobiographischen Zeugenschaft ist zwar ein Leitmotiv der psychedelischen Literatur, das zweite, nicht weniger prägende Leitmotiv funktioniert aber als ein Korrelat der autobiographischen Selbstreferentialität und zeigt nicht die Wahrnehmung, sondern (auch) das Wahrgenommene, bzw. die Mittel der veränderten Wahrnehmung als den Kern der Poetik, welche psychedelische Prozesse thematisiert. Symptomatisch sind für dieses Korrelat die „neuen“ Drogen, die spezifisch agieren, wie der Lotos bei Homer, die literarischen Drogen bei Sorokin (*Dostoevskij Trip*) oder ein neuer, vor Tschernobyl unbekannter Pilz aus Miloš Urbans Auseinandersetzung mit Karel Čapeks *Věc Makropulos* (*Die Sache Makropulos*, 1922).

Der Roman *Boletus arcanus* (2011) des tschechischen Prosaautors Miloš Urban, der mit der tschechischen Leidenschaft des Pilzesammelns und zugleich mit dem narkotischen Potenzial eines neuentdeckten Pilzes spielt, erzählt die Geschichte des jungen Redakteurs Gregor Marty,<sup>13</sup> der mit wundersamen Drogen zu kämpfen hat, dabei Jugend, Schönheit und erotisches Charisma erlangt, aber auch als Abhängiger dazu gezwungen ist, sich zu entscheiden, ob er mit dem fatalen Rausch fortfahren oder versuchen wird, in ein „normales Leben“ zurückzukehren. Seine banale Geschichte spielt sich hierbei in einem Milieu ab, das durch „*Boletus arcanus*“ umgestaltet wurde. Abgesehen von den individuell veränderten Bewusstseinszuständen sind hier mehr noch die veränderten Realitätszustände zu betrachten.

In der Inszenierung psychotomimetischer Agenten (Erreger), die als die veränderten Realitätszustände selbst zu verstehen sind, liegt narratologisch der Akzent nicht auf der Zuverlässigkeit einer *true story*, da hier nicht nur die subjektive Erfahrung, sondern sowohl die erzählte Realität als auch deren literarische Gestaltung artikuliert oder in Frage gestellt wird.

In der psychedelischen Semantik wird zwar die Dimension einer individuellen phantas(ma)tischen Reise nie aufgehoben, die narrative Plattform akzentuiert aber zugleich auch die psychedelisch umgewandelten Szenerien, Landschaften oder Stillleben – das Innere (*intérieur*) und das Äußere (*extérieur*) des literarischen Geschehens.

---

венно ширясь желто-красными разводами, пополз, забирая рост, пестрой кляксой вверх и вверх.“ (ebd.; „Bereits in jenem Augenblick, als ich das Glas in die Tapetenritze steckte, begann mein Körper sich mit einem Mal zusammenzuziehen und auszudehnen wie eine zerplatzte Luftblase. Die Wände stürzten vor mir zurück, die roten Dielenbretter unter meinen Füßen streckten sich unsinnig wuchernd dem plötzlich sich teilenden Horizont entgegen, die Zimmerdecke sprang in die Höhe, und die flache Tapetenblume, die ich einen Moment zuvor, als ich mich mit der Blase abmühte, geradegebogen hatte, indem ich sie mit den Fingern bedeckte, rankte plötzlich, an Größe zunehmend, sich zu unnatürlichen gelbroten Mustern ausbreitend, als bunter Farbklecks höher und höher.“

<sup>13</sup> Emilia Marty ist die mehr als 300 Jahre alte Sängerin in der anti-utopischen Prosa von Karel Čapek. Eine andere Figur heißt bei Čapek Ellian Mac Gregor; Urban paraphrasiert Čapeks Titel in der Figur namens McRoupolos usw.

Diese Ebene der psychedelischen Phantastik korrespondiert mit den durch die neuen Medien generierten virtuellen Welten, die Viktor Pelevin ausgiebig nutzt, und die gleichzeitig auch eine alte Frage aufwerfen, die besonders in der Prosa von Vladimir Sorokin eine Dringlichkeit gewinnt: Was ist überhaupt der Status des literarischen Textes und worin besteht der Sinn, ihn zu konsumieren? Ist Literatur als eine Droge zu denken?

Die Grenzen der Literarizität werden in dem Schlüsseltext von Thomas de Quincey bereits auf der Gattungsebenen Frage gestellt. Die Konfession lenkt das literarische Erzählen in den Bereich des Bußsakraments, ist im Unterschied zum literarischen Werk von ihrem Wesen her nicht öffentlich.<sup>14</sup> Die Berichte von den Ausflügen über die Grenze des obligaten Bewusstseins hinaus sind implizit oder auch explizit Expeditionen an die Grenzen der Literatur oder darüber hinaus.

So erwähnt der Verleger und Reisende F.H. Richard (František „Fero“ Richard Hrabal) in seinem Prosatext *Panoptikum* (Samizdat 1988) die Rauscherlebnisse seines autobiografischen Helden noch bevor die Erzählung mit der naiven Proklamation beginnt: „POZOR! ZDE KONČÍ LITERATURA“ (ACHTUNG! HIER ENDET DIE LITERATUR). Ähnlich akzentuiert Valtr Černý, der nahezu vergessene tschechische Dramatiker und Schriftsteller der 1930er und 40er Jahre, unmittelbar im Untertitel seiner Gedichtsammlung *Blahoslavený člověk* (*Der glückselige Mensch*) aus dem Jahr 1933 [nicht paginiert]: „kniha pravdy života choré duše“ („das Buch der Wahrheit des Lebens einer kranken Seele“). Diese Wahrheit wird anschließend präzisiert durch die Abkehr von den Worten und die spezielle Adressierung des Werkes: „nehledal jsem slova ale žil jsem život / dávám tuto knihu přírodě bohu lékařům vědě a lidem“ („ich habe nicht nach Worten gesucht, sondern das Leben gelebt / ich gebe dieses Buch der Natur, Gott, den Ärzten, der Wissenschaft und den Menschen“).

Eine Voraussetzung für das literarisch Psychedelische ist eine enge Verknüpfung folgender drei Ebenen des Werks: des Autors, der häufig veränderte Bewusstseinszustände autobiographisch als eigene Erfahrung inszeniert, der Figuren des Werks, die selbst Agenten des Trips sind, und des Textes, der auf der einen Seite über die Veränderung des Bewusstseinszustandes referiert, auf der anderen Seite aber diese auch mit seinen Mitteln inszeniert.

Davon unabhängig stellt sich schließlich die Frage, ob es möglich, ist die Literatur selbst in gewissen Ausprägungen als Droge zu begreifen, wie Vladimir Sorokin in seinem Drama *Dostoevskij Trip*, in dem er die Poetiken einzelner Schriftsteller – Kafka, Gor'kij, Šolochov, Charms oder Proust – in synthetische Rauschsubstanzen transformiert, welche die Beschaffenheit der immanenten Werkwelten der einzelnen Autoren induzieren. Dabei können einige dieser Ex-

<sup>14</sup> Das mündliche Eingeständnis einer Verfehlung während eines Gesprächs unter vier Augen mit einem Beichtvater ist im Gegenteil zu einem öffentlichen literarischen Werk immer geheim (Privatbeichte).

peditionen in die literarischen Welten bzw. zu den unterschiedlichen Typen der Ekstase nur kollektiv unternommen werden. So wie im Fall der Titeldroge *Dostoevskij Trip*, die auf sieben Anwender aufgeteilt wird. Der Aspekt der kollektiven Bewusstseins transformation findet sich auch in Sorokins *Den' opričnika*, wo die Angehörigen des russischen Establishments der nahen Zukunft sich gemeinschaftlich intravenös chinesische Fische applizieren – eine neue Generation der Psychostimulantien, die sie in einen siebenköpfigen Drachen verwandeln, der wie in einem Zaubermärchen in ferne Länder fliegt, keineswegs in den Osten, sondern in den Westen, wo er im Stil eines Vernichtungsthrillers todbringende Luftangriffe auf die Schiffe der Gottlosen unternimmt (Sorokin 2006, 92-97).

Diese kollektiven narkotischen Erfahrungen sind ein weiteres Argument für die Entindividualisierung der psychedelischen Erzählweise. Die Extension des Individuellen legitimiert implizit das narkotische Protokoll als einen (literarischen) Text. Besonders offensichtlich wird diese Translation bei Sorokin, der schon die Droge literarisch definiert.

Das Psychedelische in der Literatur ist nicht abhängig von der physischen Erfahrung des Autors und verlangt nicht unbedingt das Vorkommen konkreter Stoffe. Die Zeugenschaft als Genre unterliegt keiner biographischen und/oder faktischen Kausalität. Darüber hinaus überzeugt uns *The Holotropic Mind* von Stanislav Grof (1972) davon, dass als Motor des entgleisten Bewusstseinszustandes auch die Luft und der Atem dienen können.

Als invariant lässt sich nicht einmal eine narkotische Konstellation betrachten, wenn das „High werden“ („to get high“) eine lustvolle, ekstatische Emanzipation vom alltäglichen Bewusstsein bedeutet, während die Reise zurück ein qualvoller Kater ist. Vladimir Sorokin dreht diese Logik in dem Roman *Metel'* (2010) um und lässt die Dorfbewohner aus der russischen Provinz der Zukunft ein Präparat mit dem Namen „Pyramide“, das genau entgegengesetzt wirkt, konsumieren. Es löst bei den Konsumenten so grauenhafte Erlebnisse aus, dass ihnen im Vergleich dazu die Wirklichkeit wie ein paradiesischer Zustand erscheint:

Пирамида же словно открывала жизнь земную. После пирамиды хотелось не просто жить, а жить как в первый и последний раз, петь радостный гимн жизни. И в этом было подлинное величие этого удивительного продукта (Sorokin 2010, 188ff.).

Pyramide jedoch eröffnete einem gleichsam das irdische Leben. Nachdem man Pyramide genommen hatte, wollte man nicht mehr einfach nur leben, sondern leben wie zum ersten und letzten Mal, wollte die Freudenhymne des Lebens singen. Und darin bestand die wahre Größe dieses erstaunlichen Produkts. (Übers. T. Glanc)

Literatur, in der das Bewusstsein Entdeckungsreisen unternimmt und deren Folgen und Verlauf, Umstände und Rückkehr des Wanderers festhält, ist durch „prismatische Ränder“ (Walter Benjamin) gekennzeichnet, durch die die Präsenz von Grenzen zwischen verschiedenen Realitäten und des Vorhandenseins der Zeugenschaft über diese Realitäten sowie die Bewegung zwischen ihnen angezeigt wird. In Benjamins *Haschisch in Marseille* heißt es: „[...] der Rausch setzt sich in der Nacht mit schönen prismatischen Rändern gegen den Alltag ab“ (Benjamin 1972, 51).<sup>15</sup>

Weniger bekannt ist ein ähnliches Bild in dem Prosatext *Singapur* von Genrich Sapgir:

Вынимал из кармана хрустальную пробку – она вспыхивала на солнце. И, поворачивая ее, медленно, всеми гранями, погружался в это мерцание – в транс. (Sapgir 1999, 12).

Ich nahm den kristallinen Pfropfen aus der Tasche, er leuchtete in der Sonne. Und als ich ihn drehte, langsam, nach allen Seiten hin, versank ich in diesem Schimmern, versank ich – in Trance. (Übers. T. Glanc)

Konstitutive Merkmale psychedelischer Poetik lassen sich im Rahmen einer Arbeitshypothese in sieben Punkte gliedern (vgl. Glanc 2011), die sich in konkreten Texten unterschiedlich stark gegenseitig durchdringen und vermischen:

1. Autobiographischer Dokumentarismus, Protokolle,<sup>16</sup> Bezeugungen und das Registrieren eigener Erfahrungen, authentische Notizen.

2. Mnemonische Exzesse; eine rauschhafte Phänomenologie des Erinnerns. Veränderte Bewusstseinszustände werden häufig als erweitertes Erinnerungsvermögen, als ein Entsinnen an das, was schon vergessen wurde, wahrgenommen. Inna aus Gumilevs Erzählung *Putešestvie v stranu ěfira* (1922) erfährt in der Welt des Äthers das Ende der Ekstase als das Sperren des Zugangs zu wichtigen Erinnerungen: „Я не помню, я не помню, но ах, если бы я могла вспомнить!“ („Ich erinnere mich nicht, ich erinnere mich nicht, ach könnte ich mich doch erinnern!“) (Gumilev 2005, 116).

3. *Pleasures and Pains*, Polarisierung paradiesischer und infernalischer Aspekte. Die meisten Autoren rauschhafter Reisen, Tagebuchschreibende und Erinnerungskünstler halten sich an die Dichotomie, die de Quincey mit der Gliederung der *Bekenntnisse eines Opiumessers* formalisierte. Auf die Beschreibung erhabener und paradiesischer Zustände der Ekstase, in denen das Subjekt Milch aus Edens Quellen trinkt, so wie in Coleridges Gedicht aus dem Jahre 1798, und davon *p'janitel' raja* wird, wie es Benedikt Livšic mittels eines Neologismus in einem Gedicht aus dem Jahre 1911 ausdrückt, folgen Hölle und Depression, das

<sup>15</sup> Erstveröffentlichung: 1932. „Haschisch in Marseille“, *Frankfurter Zeitung*, 04.12.1932

<sup>16</sup> Vgl. „Protokolle“, Benjamin 1972, 63-143.

Erlebnis der Todesnähe (bei Tolstoj in *Anna Karenina*, wo die Protagonistin vor dem Schlaf Opium nimmt und den Schlaf als die Nähe des Todes erkennt). Quasignostische Merkmale hat das psychedelische Paradies der Legenden über die Assassinen, die Marco Polo in seinen Reiseberichten aus dem 13. Jahrhundert beschreibt. Die pragmatische Rede suggeriert den jungen Männern unter Drogeneinfluss, dass sie sich im Paradies befinden, und nach der Ernüchterung ist ihre Sehnsucht nach der Rückkehr so stark, dass sie bereit sind, jedwede Aufgabe zu erfüllen, die ihnen gestellt wird, einschließlich Mord.

4. Exotik und Erotik; typische Attribute psychedelischer Formen sind der Orient, *sachchidananda* als Zustand verbindender Glückseligkeit, des Daseins und des Wissens (Huxley 1954, 12), phantastische Landschaften und radikales kognitives Kartieren (*mental mapping*) („Der Leser, hoffe ich, wird mir verzeihen, dass ich die ganze Molukkenhalbinsel – auch Malaysia und Thailand – Singapur nenne. Dies ist mein, ist unser Singapur.“ / „Читатель, надеюсь, меня извинит, что я весь Молуккский полуостров называю Сингапур — и Малайзию, и Таиланд. Это мой Сингапур, наш“; Sargir 1999, 39). „Eros“ und „Exotik“, das „Auswärtige“, sind häufig zwei Seiten einer Medaille. Die sexuelle Ekstase gehört in einer Reihe von Darstellungen zum Psychedelischen und generiert unterschiedliche Phantasmen – manchmal inszeniert als nicht traditionelle Form des Koitus –, so wie in Pelevins *Svjaščennaja kniga oborotnja* die Füchsin und der Wolf kopulieren, indem sie ihre Antennen (Schwänze) ineinander verschlingen, wodurch eine halluzinatorische Trance erfolgt, die für schwanzlose Wesen unfassbar ist (Pelevin 2004, 266).

5. Offenbarung, Wunder, Aspekte des Mystischen; das psychedelische und mystische Überschreiten der Realität ist schon in dem Kompositum aus der Wurzel *ψυχή* (Geist) und *δήλος* (das Offenbaren) selbst kodiert. Eine programmatische Schrift mit dem Titel „Haschisch und Hellsehen“ schrieb zu diesem Thema Gustav Meyrink, einen nicht minder anschaulichen Zusammenhang zwischen den beiden semantischen Bedeutungen erfassen auch Aleister Crowley oder Timothy Francis Leary.

6. Noetische Mechanismen; die Reduktion der Rationalität als Bestandteil des Rauschzustands stellt Valtr Černý im Gedicht *Blázinec na prahu metropole* (*Irrenhaus an der Schwelle zur Metropole*, 1933 [nicht paginiert]) dar: „kastrován rozum/ zbylo jen torso“ („Verstand kastriert/ bleibt nur der Torso“). Dieser Torso ist der Zustand AMENTIA, wie es Černý in einem anderen Gedicht ausdrückt. Das heißt Neukonstituierung der Wahrnehmung bzw. der Wirklichkeit, Verwirrtheit und Inkohärenz des Denkens, welche die allgemeine Psychopathologie auch als Bewusstseinssteigerung mit daraus folgenden Synthesen in amentuellen<sup>17</sup> Bildern, unter anderem hervorgerufen durch den Gebrauch von

<sup>17</sup> Ein amentielles Syndrom (Amentia) ist eine akute halluzinatorische Verwirrtheit mit Desorientiertheit, illusionärer Verknennung der Wirklichkeit und zusammenhanglosem Denken.

Meskalin, Haschisch oder LSD, bezeichnet (Scharfetter 2002, 70). Für jene, die neue Formen der Erkenntnis in psychedelischen Zuständen suchen, etabliert sich in den 1970er Jahren der Terminus „Psychonaut“ – den „Psychonauten“ führt Ernst Jünger in seinem Essay *Annäherungen. Drogen und Rausch* (1970) ein.

7. Der politische und gesellschaftliche Status, das Übertreten von Gesetzen, die Provokation der öffentlichen Ordnung; metonymisch reicht es aus, das Motto anzuführen, das Timothy Leary der Beat Generation bot: „Turn on, tune in, drop out“ – und seinen Aufruf zur Revolution: „Our revolution is creating a new, post-political society based on Ecstasy, i. e. the experience of individual freedom“ (Leary 1990, 2).

Das Dramatische, die „Energie“ der literarischen Inszenierung des Psychedelischen, ihre Poetik liegt in der Exterritorialisierung der individuellen Zeugenschaft, im Spannungsfeld zwischen Evidenz und Phantasma, zwischen Zeugnis und Imagination.

Auf der einen Seite steht das Herausscheinende, die unbestreitbare Evidenz, die eine detaillierte Beschreibung des Verlaufs und der Umstände des Trips herbeiführt. In gewissem Sinne ist nicht erst der Trip das Ergebnis, sondern bereits der Weg zu ihm. So löst am Anfang des „Dostoevskij-Trips“ schon allein das Warten auf den Dealer einen narkotischen Rausch aus. Die Rauschgiftsucht antizipiert den Exzess, der sich ankündigt, sie projiziert den Zustand, der erst noch eintreten wird. Die unmittelbare Beobachtung äußert sich in der „Formatierung“ der Séance als wissenschaftliches Experiment und detailliertes Protokoll. In Bulgakovs *Morfij* überträgt sich diese Akribie von der Beschreibung des Drogenkonsums und dessen Folgen auf die Schreibutensilien, mittels derer der Morphiumabhängige sein Verhalten festhält, schriftlich und im Prozess des Schreibens selbst:

[...] тетрадь типа общих тетрадей в черной клеенке. Первая половина страниц из нее вырвана. В оставшейся половине краткие записи, вначале карандашом или чернилами, четким мелким почерком, в конце тетради карандашом химическим и карандашом толстым красным, почерком небрежным, почерком прыгающим и со многими сокращенными словами. (Bulgakov 1989, 156).

[...] ein gewöhnliches Schreibheft, in schwarzes Wachstuch gebunden. Die erste Hälfte der Seiten ist herausgerissen. Auf den restlichen Seiten kurze Eintragungen, anfangs mit Bleistift oder Tinte geschrieben, in deutlicher, kleiner Handschrift, gegen Ende des Hefts mit Kopierstift und dickem Rotstift, in schlampiger, hüpfender Schrift mit vielen abgekürzten Wörtern. (Übers. T. Glanc)

Die Betonung der Evidenz in der psychedelischen Literatur privilegiert die Identifizierung des Erzählten mit dem Bekenntnis, dem Tagebuch, Erinnerungen, dem Protokoll, Notizen, dem Krankheitsbericht.

Die andere Seite der narkotischen Poetik sind aleatorische Welten, generiert aus hypertropher Vorstellungskraft/Phantasie. Diese erschafft demiurgisch eine Realität, die schließlich die empirische Wirklichkeit angreifen kann.

Charakteristisch für diese Realität ist, dass aus dem narkotischen Raster der Wahrnehmung eine Parallelwelt entsteht, in der das erzählende Subjekt Bewohner oder Besucher und zugleich Demiurg ist. Historische und faktische Realien wie das Schloss Xanadu in Coleridges Gedicht, „Ein prunkvolles Vergnügungsschloss“, die Sommerresidenz des Mongolenherrschers Kublai Khan, wird zur Metapher phantasmatischer Landschaften und Konstellationen, deren Vorbilder wir bei Baudelaire ebenso wie bei Pepperštejn finden. Dies sind mittels narkotischer Stimulation konstruierte Parallelwelten.

Lapidar verfährt Valtr Černý in einem Gedicht, das eine Stadtlandschaft mit der Logik der Halluzination, die sowohl die Stadt als auch ihre Einwohner ergreift, verschmilzt:

bulváry  
tratoáry  
uličky  
mění se v bludičky  
halucinace

nohy se boří  
do prahu hrobů  
hrdlo je vyprahlé  
a ruce z kovu

Boulevards  
Trottoirs  
Gässchen  
changieren in Irrlichtern  
der Halluzinationen

Beine sinken  
auf die Schwelle der Gräber  
die Kehle ist ausgedörft  
und die Hand aus Metall

Die ganze Szenerie umrahmt eine Feuersbrunst, die psychedelische Substanzen erzeugt:

a dole  
hořeji požárem  
maková pole  
(Černý 1933 [nicht paginiert])

und unten



das lodernde Feuer  
Mohnfeld  
(Übers. T. Glanc)

Evidenz und Phantasma sind zwei Seiten derselben psychedelischen Medaille, wobei diese Kopplung nicht nur auf Gegensätzlichkeit basiert, sondern zugleich auf Kontinuität. Es sind zwei Aspekte desselben generischen Mechanismus, den Valtr Černý im Gedicht *Morphium* als bizarre Bilder, die eine phantasmatische Realität konstituieren, darstellt, das Ergebnis von Netzhautaktivitäten und insoweit Übertragungsmechanismen zwischen Licht und Nervenimpulsen:<sup>18</sup>

kreslila sítnice  
obrazy bizarní  
shořely lékárny  
vymřela ulice

v obrovské rozměry  
makový květ  
rozkvet  
a opojil  
vesmír i svět  
(Černý 1933 [nicht paginiert])

die Netzhaut zeichnete  
bizarre Bilder  
die Apotheken sind verbrannt  
die Straße ist ausgestorben

in riesigen Ausmaßen  
Mohnblumen  
Aufblühen  
und es berauschte sich  
Weltall und Welt  
(Übers. T. Glanc)

Bei aller kreativer Produktivität der psychedelischen Bildhaftigkeit, die aus einem gewissen Blickwinkel als Meritum der Literarizität als solcher wirken könnte, sollte man nicht die metapsychedelische Ironie vergessen, die Fähigkeit in mystischen Offenbarungen veränderter Bewusstseinszustände banale oder müßige Possen zu entdecken. Der tschechische Underground liefert dazu Belege in der Dichtung Egon Bondys:

<sup>18</sup> Die Netzhaut ist eine Schicht von spezialisiertem Nervengewebe, in ihr wird das auftreffende Licht in Nervenimpulse umgewandelt.

*Toxika*

JSEM OBĚTÍ VÁZANOSTI  
 toxikomanické  
 Mohlo by to býti k zlosti  
 ale je to komické

Piju pivo beru prášky  
 stejně sotva usnout smím  
 Ráno prodám prázdné flašky  
 Julie mi helfne s tím

1974

(Bondy 1999, 52)

*Toxika*

ICH BIN OPFER EINER ABHÄNGIGKEIT  
 einer toxikomanischen  
 es könnte wütend machen  
 aber es ist komisch

Ich trinke Bier, ich schluck Tabletten  
 ich darf sowieso kaum einschlafen  
 Morgens verkaufe ich die leeren Pullen  
 Julie hilft mir dabei  
 (Übers. T. Glanc)

oder:

*Spofo Blues*

Co to mému žaludku dá práce  
 než usnu

Amitriptilin a Thioridazin  
 Dormogen a Meproamat  
 Nitrazepam Diazepam  
 tři dvanáctky a tři rumy  
 Encephabol Lipovitan  
 v malé dávce je vždy vítán

Od půl osmé všeko beru  
 na intervaly neseru  
 Ale po půlnoci přeci  
 zpřeházím zas všecky věci  
 a beru teď:

Encephabol Lipovitan  
tři dvanáctky a tři rumy  
Nitrazepam Diazepam  
Dormogen a Meprobamat  
Amitriptilin a Thioridazin

Pak teprv do postele dorazím

1974

(Bondy 1999, 57)

*Spofo Blues*

Was mein Magen Arbeit hat,  
bevor ich eingeschlafen bin

Amitriptilin und Thioridazin  
Dormogen und Meprobamat  
Nitrazepam Diazepam  
drei Biere und drei Rum  
Encephabol und Lipovitan  
in kleiner Dosis stets willkommen

Ab halb acht nehm' ich alles  
die Zeit dazwischen ist mir scheißegal  
aber so gegen Mitternacht  
werf' ich wieder das ganze Zeugs durcheinander  
dann nehm' ich:

Encephabol, Lipovitan  
drei Zehntel und drei Rum  
Nitrazepam Diazepam  
Domorgen und Meprobamat  
Amitriptilin und Thioridazin

Dann erst komm' ich im Bett an

Die ironische Subversion zerstört das Pathos der narkotischen Vision, der „Weg“ wird zu einem mechanischen Verfahren, zu einer komischen, mühsamen Reise ... ins Bett.

## Literatur

- Ageev M. 1936 (1934). *Roman s kokainom*, Paris.
- Benjamin W. 1972. *Über Haschisch*, Frankfurt a.M. (Erstveröffentlichung: 1932. „Haschisch in Marseille“, *Frankfurter Zeitung*, 04.12.1932).
- Bondy E., 1999 (1974). *The Plastic People of the Universe*, Riedel J. (Hrsg.), Praha.
- Bulgakov M. A. 1989. *Morfij (Sobr. soc. v 5 tomach, t. 1)*, Moskau.
- Černý V., 1933. *Blahoslavený člověk. Kniha pravdy života choré duše*, Praha.
- DeRogatis J. 2003. *Turn on Your Mind: Four Decades of Great Psychedelic Rock*, New York.
- De Quincey T. 1922. *Confessions of an English Opium-Eater*, Oxford 1989.
- Dörr G. 2007. *Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule*, Würzburg.
- Genette G. 1998. *Die Erzählung*, München. 2. Aufl.
- Glanc T. 2011. „Literatura i izmenennye sostojanija soznanija“, *Welt der Slawen* Jg. LVI (Heft 2,2011).
- Grogan J. L. 2008. *A Cultural History of the Humanistic Psychology Movement in America*, Ann Arbor.
- Gumilev N. 2005. *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach. Tom 6*, Moskau.
- Hopfgartner H. 2003. *Psychedelic Rock: Drogenkult und Spiritualität in der psychedelischen Rockmusik und ihre musikpädagogische Reflexion*, München.
- Hrabal F. R. (Richard F.H.) 1988. *Panoptikum*, CAD PRESS (Samizdat).
- Huxley, A. 1954. *The Doors of Perception*, London.
- Jünger E. 1998. *Annäherungen. Drogen und Rausch*, Stuttgart.
- Kessler F., 2007. „Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese“, *Montage/AV* 16/2/2007, 9-16.
- Kloppe S. 2004. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Suchtkrankheit: Soziologische und philosophische Aspekte der Genese vom traditionellen Drogengebrauch in der Vormoderne bis zum Konstrukt des krankhaften Drogenmissbrauchs in der Moderne*, München.
- Kržižanovskij S. D. 1991/2000. *Skazki dlja vunderkindov*, Moskau.
- Leary T. 1968. *The Politics of Ecstasy*, Berkeley 1990.
- Lejeune P. *Der autobiographische Pakt (1975)*, Frankfurt a.M.1994.
- Meyrink G. 1927. „Haschisch und Hellsehen“, *Prager Tagblatt* (Jg. 52., Nr. 169 v. 17.7.1927), 4-6.
- Osmond H., 1957. „A Review of the Clinical Effects of Psychotomimetic Agents“, *Annals of the New York Academy of Sciences* 66, 418–434.
- Partridge C. J. 2005. *The Re-enchantment of the West, Vol 2: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*, London/New York.

- Pelevin V. O. 2004. *Svjaščennaja kniga oborotnja*, Moskva.
- Pepperštejn P. V. 2006. *Svastika i Pentagon*, Moskau.
- Pepperštejn P. V. 2002. *Mifogennaja ljubov' kast*, Moskau.
- Sapgir G. V. 1999. *Armageddon. Mini-roman, povesti, rasskazy*, Moskau.
- Scharfetter C. 2002. *Allgemeine Psychopathologie. Eine Einführung*, Stuttgart.
- Sorokin V. G. 2010. *Metel'*, Moskva.
- Sorokin V. 2006. *Den' opričnika*, Moskva.
- Urban M. 2011. *Boletus arcanus*, Praha.



Riccardo Nicolosi

**EVIDENZ UND KONTRAFAKTIZITÄT IM (RUSSISCHEN)  
NATURALISMUS. DIE REDUCTIO AD ABSURDUM  
DES ‚KAMPFES UMS DASEIN‘  
IN D.N. MAMIN-SIBIRJAKS ROMAN CHLEB (KORN)**

**1. Evidenz und Kontrafaktizität im Naturalismus.  
Einleitende Bemerkungen**

Im Naturalismus findet sich eine besondere Form literarischer Evidenz, in der ein ungewöhnliches Wechselspiel von epistemischen und rhetorisch-narrativen Momenten zu beobachten ist. Das ist insofern ungewöhnlich, weil Evidenz als Inbegriff gesicherter, unmittelbarer Erkenntnis und Evidenz als Anschaulichkeit, die durch rhetorische bzw. literarische Verfahren mittelbar hergestellt wird, entgegengesetzte Konzepte sind. Aus erkenntnistheoretischer Sicht bedeutet ‚Evidenz‘ Selbstevidenz, d.h. Einsicht ohne argumentative Begründung und methodische Vermittlung, wie im Falle der „unbeweisbaren Grundsätze“, auf denen nach Aristoteles das apodeiktische Wissen (*epistēmē*) gründet (*Analytica Posteriora* I, 3, 72b 18ff.). Dieser Evidenzbegriff ist der Rhetorik aus zwei Gründen fremd: Zum einen, weil Rhetorik prinzipiell mit diskursiver Erkenntnis zu tun hat, und zum anderen, weil das ihr spezifische enthymematische Argumentationsverfahren auf dem Prinzip des Wahrscheinlichen – und nicht des Wahren – basiert (Aristoteles, *Topik* I, 1, 100 b 22ff.). In diesem Sinne schließen sich Selbstevidenz und Rhetorik gegenseitig aus: „Alles, was diesseits der Evidenz übrigbleibt, ist Rhetorik“ (Blumenberg 1981, 111).

Zu den klassischen Aufgaben der Rhetorik gehört wiederum die Herstellung von Einsicht, wo es an Selbstevidenz mangelt (vgl. ebd., 117). Die anschauliche Gewissheit, die die Rhetorik herzustellen vermag, ist jedoch eine prinzipiell fingierte Gewissheit. Rhetorische Evidenz ist eine Als-Ob-Konstruktion, die Unmittelbarkeit lediglich simuliert, d.h. ein Trugbild unmittelbarer Erkenntnis.<sup>1</sup> Um Evidenz zu erzeugen, verfügt die Rhetorik nicht nur über argumentative Strategien, sondern auch über nicht-diskursive Verfahren, die mit dem Oberbegriff

<sup>1</sup> Über die „Listen der Evidenz“ vgl. Cuntz u.a. 2006. Über die weitreichenden kulturwissenschaftlichen Implikationen, die diese Zweiteilung der Evidenz besitzt, vgl. Campe 2004, Haverkamp 2004.

*evidentia* bezeichnet werden. Diese Techniken der Veranschaulichung bzw. des Vor-Augen-Stellens reichen von der aristotelischen *enérgeia*, der Vergegenwärtigung des Abwesenden beispielsweise durch Metaphern (Aristoteles, *Rhetorik* 1411 b 24ff.), bis hin zur stoischen *enárgeia*, der detaillierenden, ausmalenden Darstellung, die den Zuhörer „quasi zum Augenzeugen“ macht (Ueding/Steinbrink 1986, 294). Die *enárgeia* wurde in der römischen Rhetorik als *evidentia* übersetzt und kodifiziert (vgl. Cicero, *Topica* 26, 97; Quintilian, *Institutio oratoria* VIII, 3, 61ff.), worunter u.a. *hypotyposis*, *illustratio*, *demonstratio* subsumiert wurden (vgl. Kemmann 1996, 40).<sup>2</sup>

Literarische Evidenz wird üblicherweise in diesem *evidentia*-Bereich verortet, wodurch Fragen der Text-Bild-Beziehung bzw. der visuellen Anschaulichkeit durch *descriptio*-Verfahren ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken (vgl. beispielsweise Willems 1989). Vor diesem Hintergrund hebt sich naturalistische Evidenz – so die erste These – in zweifacher Hinsicht ab: Zum einen weist sie keine deskriptive, sondern eine narrative Grundstruktur auf, und dies ungeachtet der bildreichen Beschreibungskunst, die besonders das Romanwerk Émile Zolas charakterisiert und die als modernistische *hypotyposis* gelten kann. Zum anderen dient diese näher zu beschreibende narrative Anschaulichkeit wiederum der Herstellung epistemischer Evidenz: Der umstrittene Anspruch des Naturalismus, wissenschaftliche Hypothesen mittels Fiktion „experimentell“ verifizieren zu können, wird im Folgenden unter dem Aspekt der Simulation wissenschaftlicher Evidenz durch narrative Verfahren betrachtet. Diese nicht-diskursive Konstruktion anschaulicher Evidenz soll anhand der Fiktionalisierung der darwinistischen Metapher des ‚Kampfes ums Dasein‘ exemplifiziert werden. Dabei soll auch ersichtlich werden, dass der Naturalismus dadurch an die rhetorischen Strategien anknüpft, mit denen die Wissenschaft der Zeit ihrerseits Evidenz konstruiert.

Kontrafaktizität kommt ins Spiel – so die zweite These –, wenn man die Modellierung dieser epistemisch-rhetorischen Konfiguration im russischen Naturalismus betrachtet. Am Beispiel des sozialen Romans *Chleb* (*Korn*, 1895) von Dmitrij N. Mamin-Sibirjak, dem „Zola der russischen Literatur“,<sup>3</sup> soll gezeigt werden, wie im russischen Naturalismus die literarische Evidenz des ‚Kampfes ums Dasein‘ als reines fiktionales Konstrukt entlarvt wird, als bloße Simulation wissenschaftlicher Evidenz. Diese Dekuvrierung nicht-diskursiver Verfahren findet wiederum diskursiv statt, nämlich durch die Anwendung der kontrafaktischen Argumentationsform *reductio ad absurdum*. Mamin-Sibirjak

<sup>2</sup> Über die *evidentia* in der rhetorischen und poetischen Phantasie-Tradition vgl. Lachmann 2002, 54-56, 67.

<sup>3</sup> Zur Verbreitung dieser Antonomasie schon zu Lebzeiten Mamin-Sibirjaks vgl. Iezuitova 1984, 249. A.M. Skabičevskij (1903, 600) verglich als einer der ersten Kritiker Mamin-Sibirjak mit Zola.



stellt die epistemische Validität des ‚Kampfes ums Dasein‘ in Frage, indem er ‚Versuchsanordnungen‘ inszeniert, in denen die Wahrheit naturalistischer Welten mit ihrer biologistischen Tiefenstruktur zunächst kontrafaktisch angenommen wird, um im Handlungsverlauf die Konsequenzen, die mit dieser Tiefenstruktur in Widerspruch stehen, zu zeigen. Die ‚Absurdität‘, die damit aufgezeigt wird, betrifft nicht nur den ‚Kampf ums Dasein‘ als normatives Deutungsmuster der Wirklichkeit, sondern auch die narrative Evidenzkonstruktion in seiner klassischen naturalistischen Inszenierung.<sup>4</sup>

Der vorliegende Text hat somit eine doppelte Zielsetzung: Neben der Erforschung literarischer Anschaulichkeit an der Schnittstelle zwischen Epistemologie und Narration leistet er auch einen Beitrag zur Erforschung einer bislang unbeachteten Form von Kontrafaktizität in der Fiktion.<sup>5</sup>

## 2. Exemplarische Daseinskämpfe. Narrative Evidenz im Naturalismus

Die fiktionale Konstruktion wissenschaftlicher Evidenz im Naturalismus hängt mit dessen spezifischem Erzählsystem zusammen. Allgemein gesprochen, modellieren naturalistische Erzählwerke eine fiktive Welt, in der die wahrnehmbare Wirklichkeit lediglich die Manifestationsebene einer ursprünglichen, biologistischen Fundierungsebene darstellt. Sie setzen eine unbändige „vitalistische Energetik“ (Stöber 2006) voraus, die alles menschliche Handeln determiniert und aus der sich das Milieu ableitet, „das von der Ursprungswelt eine Zeitlichkeit als sein Schicksal erhält“ (Deleuze 1989, 173). Der wissenschaftliche Anspruch naturalistischer Literatur besteht darin, dieser „Ursprungswelt“ durch temporal-kausale Linearisierung eine narrative Gestalt zu verleihen. Der Naturalismus greift narrative Ordnungsstrukturen wie Vererbung, Degeneration oder den ‚Kampf ums Dasein‘ auf und baut um diese biologistische Achse die Sujet-

<sup>4</sup> Über diese für Mamin-Sibirjak typische Strategie der ‚Dekonstruktion‘ naturalistischer Wissenschaftlichkeit am Beispiel des Degenerationsnarrativs vgl. Nicolosi 2010. Manche der im vorliegenden Text enthaltenen Überlegungen über die ‚gegendiskursive‘ Dimension des russischen Naturalismus gehen auf diesen Aufsatz zurück, werden aber hier um die Dimension des Kontrafaktischen erweitert.

<sup>5</sup> Literaturwissenschaftlich wurde das Kontrafaktische bislang unter anderen Aspekten untersucht. Den bekanntesten Forschungsbereich stellen fiktionale Alternativgeschichten („Uchronien“) dar, deren Plot auf kontrafaktischen Geschichtsspekulationen („Was wäre gewesen, wenn...?“) basiert (vgl. zuletzt Widmann 2009). Kontrafaktische Konditionale spielen aber auch in der strukturalistisch ausgerichteten Literaturtheorie eine Rolle, die die modallogische Theorie der ‚möglichen Welten‘ auf fiktionale Texte angewandt hat (vgl. u.a. Eco 1984, Ryan 1991). Hilary P. Dannenberg (2008) hat in dieser Tradition ein dynamisches Konzept von „plotting“ ausgearbeitet, in dem das Kontrafaktische in realistischen Texten vor allem der Simulation einer Kausalität dient, die – unsere realen Denkmodelle wiederholend – im Modus des Irrealis innerfiktional ‚erprobt‘ wird. Zum Kontrafaktischen als Synonym für das Irreale bzw. das Gegenwirkliche innerhalb einer anthropologisch subversiven Phantastik vgl. Lachmann 2002, 12.

fügung auf.<sup>6</sup> Diese wissenschaftlichen Narrative bestimmen sowohl die Auswahl von Geschehensmomenten bei der Bildung der Geschichte als auch deren Linearisierung in einer temporalen Darbietungssequenz, die in jedem Erzählwerk die Transformation der Geschichte zur Erzählung bedingt.<sup>7</sup> Daraus resultiert die Aufspaltung der Erzählebenen in eine Tiefenstruktur – ein fundierendes, homogenes Basisschema, das deterministische ‚Naturgesetze‘ reproduziert –, und einen Erzähldiskurs, der die vielfältigen Erscheinungen dieses fundierenden ‚Gesetzes‘ auf der Ebene der erzählten Geschichte entfaltet.

Auf der Basis dieses Erzählsystems realisiert der Naturalismus seinen Anspruch auf die Herstellung wissenschaftlicher Evidenz durch fiktionale Mittel. Dazu knüpft der Naturalismus an die ausgeprägte rhetorische Dimension an, die die Wissenschaft der Zeit bekanntlich charakterisiert.<sup>8</sup> Vor allem unter den Bedingungen eines (noch) nicht exakten Wissens, das weder empirisch bzw. experimentell beweisbar noch formalisierbar ist, tendiert die Wissenschaft im 19. Jahrhundert dazu, die Grenzen zwischen Empirie und Imagination zu überschreiten. Das bekannteste Beispiel dafür ist sicherlich Charles Darwins *On the Origin of Species* (1859), wo an die Stelle fehlender experimenteller Demonstrationen u.a. „imaginary illustrations“ treten (vgl. Lennox 1991), die zum breiten rhetorisch-narrativen Instrumentarium von Darwins „one long argument“ gehören.<sup>9</sup>

An diese Durchlässigkeit der Diskurse knüpft Émile Zola explizit an, wenn er die Legitimität des erkenntnistheoretischen Anspruchs des Naturalismus nicht zuletzt dadurch begründet sieht, dass sich die wissenschaftlichen Erkenntnisse über den Menschen noch in einem frühen Stadium der Entwicklung von Hypothesen befinden und dass deshalb der Phantasie, auch der literarischen, eine wichtige Erkenntnisfunktion zukommt. Diese Funktion wird von Doktor Pascal, dem Protagonisten des letzten Romans des *Rougon-Macquart*-Zyklus und Alter Ego des Autors, in Bezug auf die Vererbungs- und Degenerationstheorie folgendermaßen beschrieben:

Ah! Ces sciences commençantes, ces sciences où l'hypothèse balbutie et où l'imagination reste maîtresse, elles sont le domaine des poètes autant que des savants! Les poètes vont en pionniers, à l'avant-garde, et souvent

<sup>6</sup> Als Inszenierung einer bestimmten Wissenskonfiguration ist naturalistische Literatur eine „epistemologische Metapher“ – so Elke Kaiser (1990, 10f.) in Anlehnung an Umberto Eco's Begriff der „metafora epistemologica“.

<sup>7</sup> Für das narratologische Modell der narrativen Konstitution vgl. Schmid 2005, 241-272.

<sup>8</sup> Und dies ungeachtet der programmatischen Negierung dieser Dimension im Positivismus: „Die reine Einbildungskraft verliert [...] unwiderruflich ihre alte geistige Vorherrschaft und ordnet sich notwendig der Beobachtung unter [...]“ (Comte 1994, 16).

<sup>9</sup> Darwin selbst bezeichnete sein Traktat als „one long argument“. Zu Darwin als Rhetoriker vgl. u.a. Depew 2009; Campbell 1990, 1997; Pera 1994.

ils découvrent les pays yjerges, indiquent les solutions prochaines. (Zola 1966-1977, Bd. 6, 1234)<sup>10</sup>

Diese Interaktion von rhetorisierte Wissenschaft und verwissenschaftlichter Literatur lässt sich am Beispiel der darwinistischen Metapher des ‚Kampfes ums Dasein‘ gut erläutern. Diese Metapher geht bekanntlich auf den englischen Ökonom Thomas Malthus zurück, der in seinem Bevölkerungstraktat *An Essay on the Principle of Population* (1798) von der Prämisse ausging, dass die Menge der Nahrungsmittel, die der Menschheit zur Verfügung stehen, nur linear wächst, während die Bevölkerung exponentiell zunimmt. Daraus leitete er das Naturgesetz eines notwendigen und ständigen Auftretens von „Hemmnissen“ (*checks*) für die Bevölkerungszunahme her. Elend und Laster seien die stärksten Elemente unter diesen Regulativen und sie betreffen „naturgemäß“ vor allem die Armen. Zusammen mit anderen Geißeln wie Seuchen und Hungersnöte bringen sie „die Bevölkerungszahl und die Nahrungsmenge der Welt auf den gleichen Stand“ (Malthus 1977, 68). In Opposition zu den egalitären Gesellschaftsutopien seiner Zeit sah Malthus das Leben als permanenten „Kampf ums Dasein“ (*struggle for existence*), in dem notwendigerweise Eigenliebe, Konkurrenz und Klassenunterschiede herrschen (ebd., 31).<sup>11</sup>

Mithilfe der metaphorischen Übertragung des sozioökonomischen Konzeptes des ‚Kampfes ums Dasein‘ auf die Biologie wollte Darwin die komplexen Beziehungen zwischen Organismen untereinander und zwischen den Organismen und ihren abiotischen Lebensbedingungen begrifflich prägnant fassen. Zusammen mit einer weiteren Metapher, der des *survival of the fittest*, die er von Herbert Spencer übernahm, und zusammen mit der Analogisierung von künstlicher und natürlicher Zuchtwahl (*selection*) baute Darwin eine zutiefst rhetorisch-dialektische Argumentation auf, um seine Evolutionstheorie trotz fehlender empirischer Beweisbarkeit plausibel zu machen, d.h. um Anschaulichkeit herzustellen, wo es (noch) keine Anschauung gab.<sup>12</sup>

In der naturalistischen Literatur wird die Metapher des ‚Kampfes ums Dasein‘ wiederum zu einem *Masterplot*, der die fiktive Welt *in toto* strukturiert.<sup>13</sup> Besonders der deutsche soziale Roman der 1880er-1890er Jahre bedient sich des

<sup>10</sup> „Ach, diese beginnenden Wissenschaften, diese Wissenschaften, in denen die Hypothese stammelt und die Phantasie sich noch frei entfalten kann, sie sind ebenso sehr der Bereich der Dichter wie der Wissenschaftler! Die Dichter marschieren als Bahnbrecher in der Vorhut, und oft entdecken sie jungfräuliches Land, weisen auf kommende Lösungen hin“ (Zola 1974, 88)

<sup>11</sup> Malthus Traktat ist explizit gegen William Godwins frühsozialistische Schrift *An Enquiry Concerning Political Justice* (1793) gerichtet.

<sup>12</sup> Die Metaphorizität des Begriffes war Darwin selbst bewusst. Vgl. dazu Darwin 1985, 116f. Zu Darwins metaphorischer Argumentation vgl. u.a. Schnackertz 1992, 26-62; Bulhof 1992, 57-91.

<sup>13</sup> Zum Begriff „Masterplot“ vgl. Abbott 2008, 46ff.

‚Kampfes ums Dasein‘, um soziale Modernisierungsprozesse, d.h. den Verlust einer als ursprünglich-organisch inszenierten Nahwelt (Gemeinschaft) und die Ausdifferenzierung abstrakt-mechanischer Sozialbeziehungen (Gesellschaft), zu erzählen.<sup>14</sup> Wie Ingo Stöckmann (2009, 41-137) überzeugend dargelegt hat, modellieren Autoren wie Conrad Alberti, Max Kretzer, Felix Hollaender, Curt Grottewitz und Wilhelm von Polenz eine Wirklichkeit, die als Manifestationsebene eines fundierenden Substrats konzipiert wird, in dem der ‚Kampf ums Dasein‘ das alles steuernde Prinzip darstellt. Die Transkription dieser Tiefenstruktur in narrative Kategorien bedeutet zum einen den Entwurf antagonistischer Figurenkonstellationen mit ausschließlich zwei oppositionellen anthropologischen Typen: den starken, überlebensfähigen und den schwachen, dem Untergang geweihten Menschen. Zum anderen orientiert sich die Handlung am Verlaufssinn des Daseinskampfes, der durch die Gestaltung zweier komplementärer, von Anfang an feststehender Handlungsabläufe narrativ entfaltet wird: des Siegeszuges des Neuen und des Absterbens des Alten. In seinem elementaren Charakter reduziert das Narrativ des ‚Kampfes ums Dasein‘ gesellschaftliche Modernisierungsprozesse auf einen einzigen Kernprozess, der jede Form von Entwicklung, vor allem die sozioökonomischen Entwicklungen, kausal-mechanisch steuert.<sup>15</sup>

Inwiefern lässt sich behaupten, dass diese Transkription biologistischer Konzepte in narrative Strukturen wissenschaftliche Evidenz erzeugt? Wodurch wird evident, dass der ‚Kampf ums Dasein‘ das deterministische ‚Gesetz der Moderne‘ darstellt? Für Émile Zola erfüllt der naturalistische Text diese evidenzgenerierende Funktion, weil er wie ein wissenschaftliches Experiment funktioniert. In seiner Studie *Le roman expérimental* (1879),<sup>16</sup> die als Zitat-Collage aus

<sup>14</sup> Dabei ergeben sich auch semantische Verschiebungen, denn naturalistische Texte implizieren eine Teleologie, die der Theorie Darwins eigentlich fremd war. Darwin hatte bekanntlich den Zufall als Hauptkriterium der Evolution postuliert, was aber in der Rezeption seiner Theorie im 19. Jahrhundert häufig ausgeblendet wurde: Hier bedeutet Evolution einen zielgerichteten Fortschritt, der noch in der Tradition des Lamarkismus steht. Zum Wechselwirkungsverhältnis zwischen Darwins Evolutionstheorie und der Literatur im 19. Jahrhundert vgl. Beer 1983; Levine 1988; Sprengel 1998; Gamper 2010.

<sup>15</sup> Zugleich offenbart die literarische Fiktionalisierung des ‚Kampfes ums Dasein‘ auch die sprachlich-diskursive Dimension dieser biologistischen Universalie, da hier ihre analogische Struktur durch die Umkehrung der semantischen Felder der Metapher besonders hervorgehoben wird. Darwins Analogisierung der Gesetze des natürlichen Lebens (die ‚Evolution‘) mit denen des sozialen Lebens (der ‚Kampf‘) wird im Naturalismus (sozialdarwinistisch) umgekehrt gedacht: Das vermeintliche Naturgesetz der Evolution manifestiert sich nun auf der Ebene sozialer Prozesse. Die Naturalisierung der Metapher, die hier stattfindet, schließt auch das semantische Feld ein, das ihr ursprünglich als *improprrium* gedient hatte.

<sup>16</sup> Der Aufsatz über den Experimentalroman erschien zunächst im September 1879 auf Russisch in der Reihe der *Parížskie pis'ma* (*Pariser Briefe*), die Zola in der Petersburger Kulturzeitschrift *Vestnik Evropy* (*Der europäische Bote*) monatlich publizierte. Die französische Version der Studie erschien im Oktober 1879 in der Pariser Zeitschrift *Le Voltaire*. 1880

Claude Bernards *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) angelegt ist, postuliert Zola, dass der naturalistische Roman die experimentelle Untersuchung des sensitiven und geistigen Lebens des Menschen ermöglicht, um die „Gesetze des Denkens und der Leidenschaften“ zu formulieren und „praktische Soziologie“ zu betreiben (Zola 1904, 22). Von Bernard übernimmt Zola die Unterscheidung von Beobachtung und Experiment sowie die fiktionale Natur der Hypothesenbildung, die den Bernardschen Experimentbegriff auf diese Weise anschlussfähig für den literarischen Diskurs macht (vgl. Gamper 2005, 152):

[L]e romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige de le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. (Zola 1966-1970, Bd. 10, 1178)<sup>17</sup>

Der „Determinismus der Phänomene“ konstituiert die innere Logik der narrativen Versuchsanordnung, während die erzählte Geschichte der Verifizierung dieser wissenschaftlichen Sinnlinie dienen soll. In Übereinstimmung mit der positivistischen Weltanschauung ist das Leben des Menschen für Zola von einem dichten Netz von Kausalzusammenhängen determiniert, das grundsätzlich von zwei Faktoren geregelt wird: von einem sozialen äußeren Milieu (*milieu extérieur*) und einem inneren Milieu (*milieu intérieur*) mit seinen physiologischen Gesetzen, unter denen die Vererbung die zentrale Rolle spielt. Die vom naturalistischen Autor entworfene fiktionale Welt soll als Experimentierfeld fungieren, in dem die Kausalzusammenhänge zwischen den Handlungen der Protagonisten, ihrer Erbanlage und dem Einfluss des Milieus deutlicher als in der Wirklichkeit gezeigt werden können. Dabei hebt Zola hervor, dass der Experimentalroman keine reine, photographische Beobachtung der Wirklichkeit darstellt, sondern eine im Bernardschen Sinne experimentell herbeigeführte Beobachtung, einen aktiven Eingriff in die Wirklichkeit: Er reproduziert nicht dokumentiertes

---

publizierte Zola den Text, zusammen mit anderen literaturtheoretischen Arbeiten, auch in Buchform.

<sup>17</sup> „Der Romanschriftsteller besteht ebenfalls aus einem Beobachter und einem Experimentator. Der Beobachter gibt ihm die Tatsachen so wieder, wie er sie beobachtet hat, setzt den Ausgangspunkt fest und bereitet den festen Boden, auf dem die Personen aufmarschieren und die Erscheinungen sich entwickeln können. Dann erscheint der Experimentator und bringt das Experiment zur Durchführung, das heißt, er bewegt die Figuren in einer spezifischen Geschichte, um zu zeigen, daß die Folge der Tatsachen so sei, wie es der auf die Probe gestellte Determinismus der Phänomene verlangt“ (Zit. nach Gamper 2005, 154).

Geschehen, sondern entwirft auf der Basis der beobachteten Realität und deren deterministischen Gesetze eine als wissenschaftliche „Deduktion“ verstandene narrative Geschichte, die eine „Modifikation“ dieser Wirklichkeit bedeutet (Zola 1904, 15).

Es ist nicht verwunderlich, dass Zolas Überzeugung, Literatur könne zur experimentellen Verifizierung nomothetischer Erklärungsmodelle dienen, von Anfang an stark umstritten war.<sup>18</sup> Denn es ist mehr als offensichtlich, dass ein literarischer Text das für das Experiment grundlegende Kriterium der Wiederholbarkeit bzw. der intersubjektiven Nachprüfbarkeit *per se* nicht erfüllen kann. Deshalb hat die Forschung Zolas Theorie lange Zeit als „bloße Imitation physiologischen Gedankenguts, das sich zur Übertragung auf die Literatur ganz und gar nicht eignet“ angesehen (Lepenes 1976, 126). Erst in jüngster Zeit hat man begonnen, den Experimentalroman und seine zweifelsohne vorhandenen Aporien einer differenzierteren Betrachtung zu unterziehen. Dass Zola dem fiktionalen Eingriff in die Wirklichkeit die Beweiskraft eines wirklichen wissenschaftlichen Experiments zuschreiben konnte, liegt in der Logik der positivistischen Epistemologie des 19. Jahrhunderts begründet, d.h. in ihrem spezifischen Kurzschluss von empirischer Beobachtung und metaphysischer Spekulation: Durch die reine Beobachtung der Erscheinungen und deren ‚unmittelbarer Ursachen‘ (*causes prochaines*) glaubte man, die ontologischen Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit zu ergründen, wie Hans Ulrich Gumbrecht (1978, 15-10) im Anschluss an Michel Foucault gezeigt hat.<sup>19</sup>

Im Zuge dieser Kontextualisierung wurde Zolas Theorie des Experimentalromans vor allem auf seine narrativen Implikationen hin gelesen. Jutta Kolkenbrock-Netz beispielsweise sieht die Bedeutung der Experimentalpoetik des französischen Naturalisten vor allem in ihrem (eher traditionellen) literarischen Gestaltungspotenzial: „Zola stellt in der Terminologie Bernards eine bestimmte ästhetische Konzeption des literarischen Realismus dar. Danach besteht der

<sup>18</sup> Exemplarisch für die zeitgenössische Kritik am „Experimentalroman“ stehen Max Nordaus Äußerungen in „Zola und der Naturalismus“: „Der Begriff des Romans schließt von vornherein den Begriff des Experiments aus. Dieses hat mit Tatsachen, jenes hat mit Einbildung zu tun. Zola glaubt, ein Experiment gemacht zu haben, wenn er nervenranke Personen erdichtet, diese in erdichtete Verhältnisse stellt und sie erdichtete Handlungen vollführen lässt. Das ist aber ebenso wenig ein neuropathologisches Experiment, wie ein lyrisches Gedicht ein biologisches Experiment ist. Ein naturwissenschaftlicher Versuch ist eine an die Natur gerichtete Frage, auf welche die Natur, nicht der Frager selbst, die Antwort geben soll. Zola stellt ebenfalls Fragen, das gebe ich zu; aber an wen? An die Natur? Nein, an seine eigene Einbildungskraft. Hierin liegt der Unterschied zwischen Zola und dem Naturforscher, ein Unterschied, der so groß ist, dass er komisch wirkt“ (Nordau 1890, 170).

<sup>19</sup> In seiner Pionierarbeit hat Gumbrecht auf die Verankerung Zolas in der ‚Episteme‘ des 19. Jahrhunderts hingewiesen und somit den Weg frei gemacht für weitere Untersuchungen, die den Nexus zwischen Wissenschaft und Literatur bei Zola neu bewertet haben. Vgl. u.a. Kolkenbrock-Netz 1981; Link-Heer 1983; Müller 1987; Kaiser 1990; Föcking 2002; Albers 2002.

Kunstcharakter der Literatur gerade in der Geschlossenheit der Fiktion, und die ästhetische Realisierung einer ‚Idee‘ von der Wirklichkeit offenbart zugleich ihre Wahrheit im höheren Sinne“ (Kolkenbrock-Netz 1981, 212). Zolas Experimentalpoetik wäre somit nichts anderes als eine in positivistisch-wissenschaftlicher Terminologie formulierte Beschreibung naturalistischer Fiktionsbildung schlechthin: Im Sinne des oben geschilderten Erzählsystems des Naturalismus ‚verifiziert‘ jede einzelne Narration die immergleiche, präkonstituierte Hypothese über die deterministischen Gesetze der Wirklichkeit, indem sie das bereits erzählte Grundschema nochmal variierend erzählt, um dadurch dessen ‚epistemologische Richtigkeit‘ zu ‚bestätigen‘.<sup>20</sup>

In diesem Sinne produziert der naturalistische Text keine neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse im Modus des Experiments, vielmehr simuliert er Evidenz im Modus des exemplarischen Erzählens, d.h. eines Erzählens, das die Demonstration von vorgefertigten Erklärungsmodellen der Wirklichkeit wie dem ‚Kampf ums Dasein‘ durch den Entwurf von narrativen *exempla* erzielen will. Der naturalistische Roman entfaltet somit die Fähigkeit von Fiktion im Allgemeinen, komplexe Möglichkeitshorizonte in kohärenter Form zu plausibilisieren, um die der Narration zugrundeliegenden Thesen durch anschauliche Evidenz nicht diskursiv zu beweisen, sondern vielmehr zu illustrieren. Dadurch rückt der naturalistische Roman in die Nähe des Thesenromans, mit dem ihn bestimmte strukturelle Merkmale verbinden. Wie Susan Rubin Suleiman (1993) dargelegt hat, zielt der *roman à thèse* darauf, eine bereits existierende ideologische, philosophische oder wissenschaftliche These oder ein bestimmtes „Weltbild“ durch die Modellierung einer exemplarischen Geschichte anschaulich und zugleich eindeutig zu illustrieren, wobei – genauso wie im Erzählsystem des Naturalismus – Elemente wie auktoriale Erzählperspektive, teleologische Sujetföngung, schematisches Wertesystem und antagonistische Figurenkonstellation eine Textsemantik konstituieren, in der – u.a. durch Redundanzverfahren auf verschiedenen Textebenen – Ambiguität und Offenheit ausgeschlossen werden sollen.

---

<sup>20</sup> Vgl. dazu Stöckmann 2009, 61-70. Zur naturalistischen „Poetik der Wiederholung“ vgl. Chevrel 1982, 118. Aus dieser Perspektive ließe sich von einer experimentellen Dimension naturalistischer Fiktion nicht so sehr im epistemologischen, sondern vor allem im *metafikcionalen* Sinne sprechen: Der Experimentalroman stellt in erster Linie ein *literarisches* Experiment dar, d.h. ein Experiment in Hinblick auf das Funktionieren einer narrativen Modellierung der Welt, die die epistemische Tiefenstruktur samt ihrer Determinismen in eine Geschichte transkribiert, und weniger ein Experiment auf der Grundlage wissenschaftlicher Hypothesen. Der Experimentalroman dient somit primär der Verifizierung von Grenzen und Möglichkeiten einer Fiktion, die von deterministischen, die Handlungsfolge zwangsläufig steuernden Faktoren eingeschränkt wird. Vgl. dazu Nicolosi 2010, 372-376.

### 3. Kontrafaktische Gedankenexperimente im russischen Naturalismus: *Reductio ad absurdum* im Roman *Chleb (Korn)* von D.N. Mamin-Sibirjak

Dass die oben beschriebene narrative Evidenzbildung des Naturalismus keine epistemische Valenz besitzt, sondern ein bloßes fiktionales Konstrukt darstellt, zeigt der russische Naturalismus mithilfe einer Modellierung fiktiver Welten, die auf der Argumentationsform *reductio ad absurdum* basiert. Dadurch bilden sich spezifische Erzählstrategien heraus, die russischen naturalistischen Texten den Charakter eines fiktionalen Gedankenexperiments verleihen.<sup>21</sup>

Mit dem Begriff *reductio ad absurdum* bezeichnet man in der Logik eine Methode des indirekten (apagogischen) Beweises, in der das Gedankenexperiment der Widerlegung einer Annahme durch das Aufzeigen einer aus ihr folgenden, nicht-hinnehmbaren Konsequenz bzw. eines Widerspruchs dient: Dadurch wird eine These durch die Widerlegung ihres kontradiktorischen Gegenteils bewiesen.<sup>22</sup> Die *reductio ad absurdum* findet in der Mathematik oder auch in der Physik seit der Antike Anwendung: Euklid beispielsweise beweist, dass es keine größte Primzahl geben kann, indem er die Annahme, es gebe eine größte Primzahl, durch das Aufzeigen eines logischen Widerspruchs in dieser Annahme widerlegt; Galileo Galilei widerlegt in *Discorsi* (1638) die aristotelische Kinetik, indem er in einem Gedankenexperiment zunächst kontrafaktisch annimmt, Aristoteles hätte recht, um dann einen Widerspruch in dieser Theorie aufzuzeigen, die sie unhaltbar macht (vgl. Kühne 2005, 31-57).

Der Anwendungsbereich der *reductio ad absurdum* beschränkt sich aber nicht nur auf die exakten Wissenschaften: Bereits bei Plato (*Politeia* I, 338c-343a) wird sie in einem dialektischen Kontext angesetzt, und auch im Alltag ist ihr Gebrauch alles andere als selten, denn die *reductio ad absurdum* ist eine der verbreitetsten Formen kontrafaktischen Imaginierens überhaupt (vgl. Fauconier/Turner 2002, 233-240). Kontrafaktische Imaginationen sind Spekulationen

<sup>21</sup> In einem weiten, aber deshalb unspezifischen Sinne ist jeder fiktionale Text ein Gedankenexperiment, d.h. eine Aussage über nicht-aktualisierte Möglichkeiten. Denn Fiktion lässt sich allgemein als Konstruktion („Mimesis“ im aristotelischen Sinne) einer wahrscheinlichen, in sich kohärenten, möglichen, aber nicht aktualisierten Wirklichkeit definieren, die in realistischen Texten in einem komplexen Ähnlichkeitsverhältnis zur ‚realen‘ Welt steht. Im russischen Naturalismus hingegen erweist sich die Rede von fiktionalen Gedankenexperimenten insofern als sinnvoll, als manche dieser Texte bestimmte poetologische und epistemologische Eigenschaften aufweisen, die sie in die Nähe von *kontrafaktischen* Gedankenexperimenten des Typus *reductio ad absurdum* rücken. Die Relationierbarkeit von wissenschaftlichen Experimentalprozessen und literarischen Schreibweisen wird in diesem Falle durch die Partizipation an einer gemeinsamen Argumentationsstruktur garantiert, in der sich logische Beweisführung und narrativ-rhetorische Verfahren gegenseitig bedingen. Über Gedankenexperimente und Literatur vgl. Macho/Wunschel 2004; Krauthausen 2010; Swirski 2007.

<sup>22</sup> Die *reductio ad absurdum* wird von Aristoteles als *reductio ad impossibile* terminologisch fixiert. Vgl. *Anal. pr.* I, 7, 29b 6.



über nicht aktualisierte Möglichkeiten, die von Prämissen ausgehen, die entweder falsch sind oder vom Sprecher als falsch unterstellt werden.<sup>23</sup> Aufgrund seines starken imaginativen Potenzials oszilliert das kontrafaktische Denken oft zwischen wissenschaftlichem und literarischem Diskurs, wie beispielsweise im Falle des historischen Kontrafaktischen: Gedankenexperimente mit der Annahme ‚was wäre gewesen, wenn...?‘ werden sowohl in der Geschichtswissenschaft (vgl. z.B. Tetlock/Belkin 1996) als auch in der Literatur, in der Gattung der ‚Uchronie‘, vielfach angestellt.

Auch im Falle der *reductio ad absurdum* lässt sich eine prinzipielle Durchlässigkeit der Grenze zwischen wissenschaftlichem und literarischem Diskurs beobachten, die sich aus der Verflechtung von narrativen, rhetorischen und argumentativen Verfahren in beiden Diskursen ergibt. Zum einen weist diese formallogische Argumentationsstruktur in manchen wissenschaftlichen Gedankenexperimenten eine ausgeprägte rhetorisch-narrative Dimension auf, die die Plausibilität der Argumentation wesentlich mitbestimmt (vgl. Nersessian 1992; 2007). Zum anderen liegt die *reductio ad absurdum* auch fiktionalen Texten zugrunde, die dadurch bestimmte Wissenskonzepte ‚falsifizieren‘. Das ist beispielsweise der Fall in Voltaires *contes philosophiques*: In der späteren Erzählung *L'Homme aux quarante écus* (*Der Mann mit den vierzig Talern*, 1768) versucht Voltaire die ökonomische Theorie der Physiokraten<sup>24</sup> zu widerlegen, indem er eine fiktive Welt inszeniert, in der diese Theorie Wirklichkeit geworden ist, um die daraus folgenden, unsinnigen Konsequenzen aufzuzeigen, die die Unsinnigkeit der Prämissen belegen sollen (vgl. Bender 2010, 43-49). Dabei handelt es sich freilich nicht um den indirekten Beweis einer der Theorie der Physiokraten entgegengesetzten Position, sondern um die Widerlegung dieser Theorie, die im Zuge des ‚Experiments‘ als fiktive, bloß imaginierte Ordnungsstruktur der Wirklichkeit, „als Strategie der Verschleierung tatsächlicher Machtlosigkeit und Sinnleere“ entlarvt wird (Dirscherl 1985, 138).

Eine ähnliche Modellierung fiktiver Welten, die sich auf die Argumentationsform *reductio ad absurdum* zurückführen lässt, weisen auch manche russische naturalistische Romane auf. Diese Romane inszenieren zunächst eine naturalistische Welt und ihre Funktion als exemplarische Illustration eines deterministischen Weltbildes, um sie dann *ad absurdum* zu führen und somit die Widersprüchlichkeit (die ‚Absurdität‘) einer solchen Modellierung der Wirklichkeit aufzuzeigen.<sup>25</sup> Bei Dmitrij N. Mamin-Sibirjak geschieht dies zunächst durch die

<sup>23</sup> Zu kontrafaktischen Imaginationen vgl. Albrecht/Danneberg 2011; Danneberg 2006.

<sup>24</sup> Die Physiokraten gingen davon aus, dass reale ökonomische Werte nur im Ackerbau entstehen, während weitere Wirtschaftszweige wie Industrie, Handel oder Finanzwirtschaft lediglich mit der Weiterverarbeitung dieser Werte beschäftigt sind. Aus diesem Grund schlugen die Physiokraten vor, die Güter nur an der Quelle zu besteuern.

<sup>25</sup> Dass naturalistische Literatur auch ein – mit Foucault (1999, 76) gesprochen – „gegendiskursives“ Potenzial besitzt, ist an sich kein neuer Befund. Die Bezugnahme auf epistemische

Umkehrung des oben beschriebenen Verhältnisses zwischen Fundierungs- und Manifestationsebene des naturalistischen Textes: Anstatt biologistische Naturgesetze wie Degeneration oder ‚der Kampf ums Dasein‘ als elementare, unveränderbare Ursprungskräfte, als Teil einer deterministisch-biologistischen Tiefenstruktur der Wirklichkeit zu gestalten, lässt er sie zum Bestandteil der fiktionalen *doxa* werden, also der allgemeinen Meinung, die in der fiktiven Welt herrscht. Die pseudowissenschaftlichen Spekulationen der Figuren über diese epistemischen Ordnungsstrukturen führen eine Art biologistische Verunsicherung in die fiktive Welt ein. Die Sujetföugung dieser Texte widerspricht letztlich dem deterministischen Verlaufssinn der wissenschaftlichen Theorien, denn der Handlungsverlauf zeigt Konsequenzen, die mit der angenommenen Tiefenstruktur dieser Welt in Widerspruch stehen, und entlarvt sie als trügerische Ordnungsstrukturen. Die indexikalischen Zeichen, die zunächst auf deterministische Gesetzmäßigkeiten hinzuweisen scheinen, erfahren schließlich einen fatalen Zusammenbruch, der den Menschen in einer Welt chaotischer Kontingenz zurücklässt. Zugleich wird nicht nur die ‚Absurdität‘ wissenschaftlicher Ordnungsstrukturen aufgezeigt, sondern auch die etablierte naturalistische Repräsentationsweise dieser Wissenskonstellationen *ad absurdum* geführt. Dadurch stellt Mamin-Sibirjak die naturalistische Konstruktion wissenschaftlicher Evidenz in Frage.<sup>26</sup>

---

Figurationen bedeutet im Naturalismus oft auch deren Infragestellung als wissenschaftliche Ordnungsstrukturen: Rainer Warning (1990) hat überzeugend gezeigt, dass Zolas Transgressionsphantasien Bilder der „wilden Ontologie“ des Lebens sind, die diese Ordnungsstrukturen zerschreiben; Joachim Küpper (1995) hat herausgearbeitet, wie bei Giovanni Verga, in *Mastro don Gesualdo*, die Sujetföugung die fundamentale Sinnlosigkeit des Naturhaften hervorhebt. Spezifisch für den russischen Naturalismus ist die Modellierung dieser gegendiskursiven Dimension mithilfe der Argumentationsstruktur *reductio ad absurdum*.

<sup>26</sup> Diese Besonderheit des russischen Naturalismus lässt sich u.a. durch zwei literaturhistorische Faktoren begründen. Zum einen durch die ungewöhnlich frühe und intensive Zola-Rezeption in Russland (vgl. Nicolosi 2010), die den russischen Autoren ermöglicht hat, die oben beschriebenen Alternativentwürfe zum Zolaschen Naturalismus zu entwickeln. Zum zweiten lässt sich zeigen, dass der russische Naturalismus an eine bestimmte literarische Tradition anschließt, die ihre Wendung ins Kontrafaktische begünstigt hat: die Tradition des sog. „tendenziösen Romans“ (*tendencioznyj roman*) der 1860er und 1870er Jahre. Es handelt sich dabei um soziale Romane, die man auf der Grundlage ihrer ideologischen Ausrichtung in „nihilistische“ und „antihihilistische“ Romane unterteilt und die im Anschluss an Turgenevs *Otcy i deti / Väter und Söhne* (1862) und vor allem an Černyševskijs *Čto delat' / Was tun?* (1863) den Konflikt zwischen alter und neuer Ideologie, zwischen den „neuen Menschen“ und der traditionellen Gesellschaft narrativ inszenieren. Die zahlreichen Romane, die diese Gattung bilden, weisen eine sehr homogene Basisstruktur auf, in der sich Figurenkonstellation, Handlungsräume und Sujetföugung von Roman zu Roman fast identisch wiederholen (vgl. Paperno 2005). Im Falle der antihihilistischen Romane (vgl. dazu Smirnov 1994, 114ff.; Starygina 2003) lässt sich der Versuch beobachten, die von Černyševskij in *Was tun?* inszenierte Weltordnung zunächst zu übernehmen, um sie dann so zu variieren, dass die nihilistische Weltanschauung in Frage gestellt wird (vgl. Paperno 2005, 809f.). Dies zeigt, dass die Vorstellung einer Fiktion, die als Verifizierung vorgefertigter Ausgangshypothesen

All dies lässt sich exemplarisch am sozialen Roman *Chleb* (*Korn*, 1895) von Dmitrij N. Mamin-Sibirjak zeigen. *Chleb* ist der letzte der großen Uralromane von Mamin-Sibirjak, zu denen u.a. *Privalovskie milliony* (*Die Privalovschen Millionen*, 1883), *Gornoe gnezdo* (*Das Bergnest*, 1884) und *Zoloto* (*Gold*, 1892) gehören. Anders als die früheren Romane, die thematisch im Bergbaumilieu angesiedelt sind, schildert *Chleb* den Einzug des Kapitalismus in den Weizenanbaugebieten entlang des Flusses Iset', der im Roman den Namen Ključevaja erhält, wobei sich die Handlung überwiegend in der Stadt Zapol'e (deren Vorbild offensichtlich Šadrinsk ist) abspielt.<sup>27</sup>

Im Zentrum der vielen Handlungsstränge, die den Roman in seiner Sujetführung als „formlos“ und „chaotisch“ erscheinen lassen,<sup>28</sup> steht die Familie Kolobov, der alte Michej Zotyč mit seinen drei Söhnen. Ihre Ankunft in Zapol'e markiert den Beginn ökonomischer und sozialer Wandlungsprozesse. Die von ihnen gebaute Weizenmühle an der Ključevaja setzt einen unaufhaltsamen Prozess in Gang, der den Übergang von einer ruralen, patriarchalischen Kultur zum wilden Kapitalismus bedeutet.<sup>29</sup> Seinen ältesten Sohn, Galaktion, verheiratet Kolobov mit einer der Töchter des Kaufmannes Chariton Artemyč Malygin, dessen andere Schwiegersöhne ebenfalls zu Protagonisten in den Transformationsprozessen in Zapol'e werden. Galaktion emanzipiert sich schnell von seinem autoritären Vater, indem er als rechte Hand des polnischen Magnaten Stabrovskij (Stabrowski) bei der Verwirklichung von dessen skrupellosen kapitalistischen Plänen mitarbeitet. Stabrovskij, der als Erster die Regeln der neuen, den russisch-altgläubigen Kleinkaufsmännern unbekanntes Geschäftswelt beherrscht, holt Galaktion auch in den Vorstand der neu gegründeten „Transuralischen Kommerzbank“, die bald zum eigentlichen Motor der neuen Ökonomie wird. In wenigen Jahren erlebt die Provinzstadt Zapol'e eine radikale Umwand-

---

fungiert und nach dem Prinzip der variierenden Wiederholung einer einmal festgelegten „Versuchsordnung“ operiert, in Russland noch vor dem Naturalismus fest verankert war. Es ist wohl kein Zufall, dass Fedor M. Dostoevskij, der selber an der Tradition des antihilistischen Romans aktiv mitgewirkt hatte, eine der ersten russischen Variationen biologistischer Erzählmuster liefert. In seinem letzten Roman *Brat'ja Karamazovy / Die Brüder Karamazov* gestaltet Dostoevskij – so meine Lektüre (Nicolosi 2008) – eine mit biologistischen Gedanken infizierte fiktive Welt mit dem Ziel, eine literarische Antwort auf Zolas Vererbungphantasmagorien zu liefern. Dabei übernimmt er die Struktur und die narrative Logik des Zola'schen Experimentalromans, um eine Gegentese zum positivistischen Determinismus zu „beweisen“: das Primat des freien Willens über jeglichen Biologismus.

<sup>27</sup> Zu den realen topographischen Modellen des Romans vgl. Mamin-Sibirjak 1958, 445 ff.

<sup>28</sup> Auf die „бесформенн[ость]“, „несоразмерн[ость]“ und „хаотичн[ость]“ der Romane Mamin-Sibirjaks weist Aleksandr Skabičevskij (1903, 604f.) hin. Skabičevskij hebt in diesem Zusammenhang die „unzählige Masse der handelnden Figuren“ („несметные толпы личностей“, ebd.) sowie die zahlreichen, parallel erzählten Handlungsstränge, deren Anfang und Ende oft jenseits der erzählten Zeit liegen, hervor.

<sup>29</sup> An dieses Sujet-incipit wird später Gor'kij in *Delo Artamonovyč* (*Das Werk der Artamonovs*) anknüpfen.

lung: An die Stelle des ruhigen und sicheren Geschäfts mit gespeicherten Kornvorräten tritt ein harter Konkurrenzkampf, der zum Bau immer größerer, auf Kredit finanzierter (Walz-)Möhlen und Schnapsbrennereien führt.

Aus diesem erbarmungslosen ‚Kampf ums Dasein‘, der die alten russischen Kaufmänner ruiniert, geht Galaktion zunächst als (einer der wenigen) Sieger hervor: Mit dem durch seine Arbeit bei Stabrovskij verdienten Geld realisiert Galaktion seinen Traum eines Dampfschiffahrts-Unternehmens auf der Ključevaja. Auch die schwere Depression, die dem jähen Aufschwung auf Spekulationsbasis folgt und – verstärkt durch Missernten – sogar zur Hungersnot führt, tangiert Galaktions Erfolg nicht; im Gegenteil, er profitiert davon, da er mit seinen Dampfschiffen billiges Getreide aus Sibirien einführen kann. Aber genauso wie die übrigen sozialen Romane Mamin-Sibirjaks kennt auch *Chleb* keinen wirklichen Sieger im kapitalistischen ‚Kampf ums Dasein‘, sondern nur Verlierer in einem ökonomischen Prozess, dessen Gesetze letztlich intransparent bleiben. Gegen unwägbare Naturbedingungen, die die Schiffahrt immer wieder behindern, und Misserfolge, die aus unkontrollierbaren Kettenreaktionen entstehen, kann auch Galaktion nichts ausrichten. Seine Geschäfte geraten ins Stocken und der sich abzeichnende finanzielle Ruin geht mit seinem zunehmenden moralischen Verfall einher. Der Freitod Galaktions, mit dem der Roman endet, mag zwar erzähltechnisch nicht ausreichend motiviert sein (Mamin-Sibirjak fehlt im Allgemeinen die Fähigkeit, Geschichten zu Ende zu erzählen), folgt jedoch der Logik eines Textes, der im Wesentlichen vom Scheitern des Menschen bei der Beherrschung kapitalistischer Prozesse handelt.

Die falsche *Prämisse* in dieser fiktionalen *reductio ad absurdum* besteht darin, dass der Text zunächst auf dem elementaren Narrativ von sozialen Auf- und Abstiegen, deren Vektorialität ein ursprüngliches Naturgesetz steuert, aufgebaut zu sein scheint. Ähnlich wie die Degeneration in *Privalovskie Milliony* (vgl. Nicolosi 2010, 384-394) stellt der ‚Kampf ums Dasein‘ ein wissenschaftliches Deutungsmuster der Realität dar, das in der fiktiven Welt von *Chleb* eine präfigurierende, wirklichkeitsmodellierende Funktion aufzuweisen scheint. Mithilfe dieses Narrativs werden zunächst vom Erzähler und von den Figuren nicht nur Ereignisse gedeutet, sondern auch deren Entwicklung vorausgesagt. Der plötzliche Einbruch des Kapitalismus in Zapol’e und Umgebung wird als anthropologischer Kampf zwischen Stärkeren, den neuen Kapitalisten, und Schwächeren, den alten Kaufmännern, gedeutet, wobei über den Triumph der Kapitalisten kein Zweifel besteht, da dies als logische Konsequenz eines Naturgesetzes verstanden wird. Einer der Träger des biologistischen Wissens in der fiktiven Welt von *Chleb* ist der Arzt Kočetov, der als Popularisator der Theorie des Kampfes ums Dasein wirkt, indem er dem ungebildeten Galaktion erklärt, dass nach diesem Schema die Veränderungen in der Geschäftswelt von Zapol’e zu deuten seien:

– Sloпаете все отечество, а благодарных потомков пустите по миру... И на это есть закон, и, может быть, самый страшный: *борьба за существование*. Оберете вы все Зауралье, ваше степенство. (Mamin-Sibirjak 1958, 101. Kursiv von mir, R.N.)<sup>30</sup>

– С одной стороны, хозяйничает шайка купцов, наживших капиталы всякими неправдами, а с другой стороны, будет зорить этих толстосумов шайка хищных дельцов. Все это в порядке вещей и по-ученому называется *борьбой за существование*... (ebd., 243. Kursiv von mir, R.N.)<sup>31</sup>

Zur narrativen Ausstattung der falschen Prämisse der *reductio ad absurdum* in *Chleb* gehört nicht zuletzt die Tatsache, dass Mamin-Sibirjaks Roman deutliche intertextuelle Bezüge zu ähnlichen naturalistischen Modellierungen des ‚Kampfes ums Dasein‘ aufweist. Trotz aller kulturhistorischen Differenzen ist *Chleb* sehr nah an den sozialen Romanen der 1890er Jahre eines Wilhelm von Polenz (z.B. *Der Büttnerbauer*, 1895), die den Verfallsprozess der patriarchalisch-genosenschaftlichen Gutswirtschaft Ostelbiens im Sinne eines Daseinskampfes mit industriellen Großbetrieben schildern (vgl. Stöckmann 2009, 336f.). Die Inszenierung einer bereits bekannten fiktiven Welt verstärkt den anfänglichen Eindruck, dass auch in *Chleb* der ‚Kampf ums Dasein‘ eine wirklichkeitsmodellierende Funktion besitzt.

Die widersprüchlichen *Konsequenzen* in der kontrafaktischen Argumentation des Textes entstehen dadurch, dass hier die Kausalmechanik fehlt, die der ‚Kampf ums Dasein‘ in der naturalistischen Literatur normalerweise besitzt und die die Transkription der Fundierungsebene in die Manifestationsebene ohne ‚Reibungsverluste‘ ermöglicht. Im Handlungsverlauf treten immer häufiger Ereignisse auf, die mit dem bekannten Verlaufsinn des ‚Kampfes ums Dasein‘ in Widerspruch stehen. Das epistemische Substrat der Wirklichkeit erweist sich hier als chaotisch und unbändig, es lässt sich nicht in eine kausalmechanische Struktur übersetzen. Soziale Prozesse wie der Einbruch des Kapitalismus erscheinen deshalb als Naturprozesse, die sich weder voraussehen noch bändigen lassen.<sup>32</sup> Der ‚Kampf ums Dasein‘ als Deutungsmuster einer sich rapide wan-

<sup>30</sup> „– Ihr schluckt noch das ganze Vaterland, und die dankbaren Nachkommen schickt ihr am Bettelstab in die Welt. Und dafür gibt es auch ein Gesetz, und das ist vielleicht das furchtbarste: *Der Kampf ums Dasein*. Das ganze Transuralien werdet ihr ausräubern, Euer Gnaden“ (Mamin-Sibirjak 1953, 166).

<sup>31</sup> „– Auf der einen Seite regiert hier eine Bande von Kaufleuten, die ihr Kapital durch Lug und Trug erworben hat, und auf der anderen Seite werden eben diese dicken Geldsäcke von einer Bande räuberischer Geschäftsmacher zugrunde gerichtet. Alles dies ist ganz in der Ordnung der Dinge, und die Wissenschaft nennt das *Kampf ums Dasein*...“ (ebd., 408).

<sup>32</sup> Auf die chaotische Tiefenstruktur der narrativen Welten Mamin-Sibirjaks hatte bereits V. Al'bov (1900) hingewiesen. Über die prinzipielle Skepsis Mamin-Sibirjaks gegenüber biologischen Determinismen vgl. Dergačev 1992, 144.

delnden Wirklichkeit, wie ihn die Figuren in *Chleb* auffassen, wird als falsche Semiotisierung einer an sich nicht sinnhaften Ursprungswelt entlarvt.<sup>33</sup>

Der Glaube an die epistemische Wirkungskraft des ‚Kampfes ums Dasein‘, der in der fiktiven Welt herrscht, lässt Mamin-Sibirjak gegen die Unbeherrschbarkeit sozio-ökonomischer Prozesse prallen, die durch keine wissenschaftliche Ordnungsstruktur deutbar sind. Die Unsteuerbarkeit kapitalistischer Prozesse

<sup>33</sup> Mamin-Sibirjaks kritische Haltung zum Kampf ums Dasein reiht sich in die allgemeine Ablehnung des malthusischen Gedankenguts in Darwins Evolutionstheorie ein, die für die russische Kultur des 19. Jahrhunderts charakteristisch war (vgl. Korostelev 1978). Wie Daniel P. Todes (1989; 1995) überzeugend dargelegt hat, zeichnet sich die russische Rezeption Darwins dadurch aus, dass die Komponenten der Evolutionstheorie, die am engsten mit Malthus identifiziert wurden, d.h. die Überbevölkerung als Ursache von Konflikten und die innerartliche Konkurrenz als deren Resultat, in Frage gestellt wurden. Bereits auf Malthus' politische Ökonomie hatte die russische Intelligenzija mit Skepsis reagiert. Zum einen war Malthus' Theorie mit den geographischen Gegebenheiten Russlands geradezu inkompatibel: Die Vorstellung, dass im spärlich bewohnten Russland ein unerbittlicher Kampf um knappe Nahrungs- und Raumressourcen ausbrechen würde, „setzte einfach zu viel Phantasie voraus“ (Todes 1995, 284). Zum anderen war die Kritik ideologisch begründet: Malthus' Theorie wurde zum paradigmatischen Beispiel für den ‚inhumanen‘ Individualismus des Westens, der dem überwiegend gemeinschaftlichen Denken des russischen 19. Jahrhunderts widersprach. Besonders die Bauerngemeinde (*obščina*) und ihr Kollektivbesitz standen für ein radikal anderes sozioökonomisches Konzept als das malthusische: Alexander Herzen beispielsweise behauptete, dass die *obščina* „die vollkommene Antithese zu Malthus' gefeierter Lehre ist: Sie erlaubt jedem ohne Ausnahme, seinen Platz am Tisch einzunehmen“ („La commune rurale russe [...] est l'antithèse parfaite de la célèbre proposition de Malthus: elle laisse chacun sans exception prendre place à sa table“; Gercen 1955, 163). Als Darwins Evolutionstheorie in Russland rezipiert wurde (die erste Übersetzung von *Die Entstehung der Arten* erschien 1864), wurde das malthusische Gedankengut in seiner Theorie fast einhellig abgelehnt. Besonders das agonale Moment in der Metapher des ‚Kampfes ums Dasein‘ (russ. *борьба за существование*) fand keinen Anklang in Russland. Während in Westeuropa Darwins Anthropomorphismen in soziokulturellen Theorien zurückübersetzt wurden (man denke hier nur an den komplexen Bereich des Sozialdarwinismus – Spencer, Haeckel, Huxley), lehnte das gesamte politische Spektrum der russischen Intelligenzija den evolutionistischen ‚Kampf ums Dasein‘ gerade aufgrund seines malthusischen Ursprungs ab: Nikolaj Černyševskij beispielsweise bemerkte 1873, dass „sich die Widerwärtigkeit des Malthusianismus auf Darwins Lehre übertragen hat“ (zit. nach Todes 1995, 287). Bezeichnenderweise verwarfen auch die meisten russischen Naturwissenschaftler die Idee des Konkurrenzkampfes zwischen den Organismen als Motor der Evolution. Stattdessen vertraten sie die Theorie der „gegenseitigen Hilfe“ (*взаимная помощь*), die zuerst vom Zoologen K.F. Kessler formuliert wurde. Für die russischen Naturforscher war das zentrale Moment im Kampf ums Dasein der Kampf der Organismen mit abiotischen Bedingungen, wobei postuliert wurde, dass die Organismen ihre Kräfte vereinigen, um diesen Kampf effektiver zu führen. Die natürliche Selektion begünstigte diese evolutionäre Kooperation. Die Theorie der gegenseitigen Hilfe machte dann Petr Kropotkin international bekannt, als er sie in seinem Pamphlet *Mutual Aid. A Factor of Evolution* (1902) dem Sozialdarwinismus von Huxley gegenüber stellte. Diese spezifisch russische Theorie der gegenseitigen Hilfe zeigt u.a., welche wissensgenerierende Rolle rhetorische Kategorien in den Naturwissenschaften auch im russischen 19. Jahrhundert spielen, denn die Alternativkonzeption der gegenseitigen Hilfe stellt nichts anderes als eine weitere Metapher dar, in der soziale und biologische Bereiche in eine analogische Relation zueinander gesetzt werden.

wird durch die analoge Gleichsetzung von sozialen und Naturkräften verdeutlicht. Beispiele für die Metaphorisierung ökonomischer Prozesse als Naturereignisse sind im Text zahlreich und betreffen die Wirkung des Kapitalismus und dessen ‚Synekdoche‘, d.h. die in Zapol’e neu gegründete Bank, aus der eine „magische Kraft“ und eine „drückende Gewalt“ ausgeht:

Открытый в Заполье банк действительно сразу оживил все, точно хлынула какая-то магическая сила. Запольское купечество заволновалось, придумывая новые ‚способа‘ и ‚средствия‘. [...] И везде почувствовалась гнетущая власть навалившейся новой силы. (Mamin-Sibirjak 1958, 188f.)<sup>34</sup>

Die neue kapitalistische Ordnung erscheint wie eine unbändige Naturgewalt: „Надвигалась какая-то страшная сила, которая ломала на своем пути все, как прорвавшая плотину вода“ (ebd., 171).<sup>35</sup> In diesem neuen sozioökonomischen System existiert der Mensch nur als „Zahl“, wobei Geld und Kapital wesentliche Züge erhalten und eine Eigendynamik entfalten, der jedes Individuum früher oder später zum Opfer fallen wird:

Это была целая система, безжалостная и последовательная. Люди являлись только в роли каких-то живых цифр. [...] В общем банк походил на громадную паутину, в которой безвозвратно запутывались торговые мухи. Конечно, первыми жертвами делались самые маленькие мушки, погибавшие без сопротивления. Охватившая весь край хлебная горячка сказывалась в целом ряде таких жертв, другие стояли уже на очереиди, а третьи готовились к неизбежному концу. (ebd., 219f.)<sup>36</sup>

Narastauender Kapitalismus является своего рода громадным маховым колесом, приводящим в движение миллионы валов, шестерен и приводов. Да, деньги давали власть, в чем Заполье начало убеждаться все больше и больше, именно деньги в организованном виде, как своего рода армия. Прежде были просто толстосумы, влияние которых не

<sup>34</sup> „Die neue eröffnete Bank in Zapol’e wirkte in der Tat belebend auf die ganze Stadt: es war, als ob eine magische Kraft plötzlich hineinströmte. Die Kaufmannschaft war sehr erregt und damit beschäftigt, neue ‚Methoden‘ und ‚Möglichkeiten‘ zu erfinden. [...] So machte sich überall die drückende Macht einer neu aufkommenden Gewalt geltend“ (Mamin-Sibirjak 1953, 316 f.).

<sup>35</sup> „Eine furchtbare Macht rollte heran, die auf ihrem Wege alles überrennen würde wie das Wasser einen gebrochenen Damm“ (Ebd., 288).

<sup>36</sup> „Das System war mitleidlos und konsequent, die Menschen erschienen darin nur noch als lebende Zahlen. [...] Im großen und ganzen glich die Bank einem riesigen Spinnennetz, in dem sich die Handelsfliegen unweigerlich verhedderten. Die ersten Opfer waren natürlich die aller kleinsten Mücken, die umkamen, ohne Widerstand zu leisten. Dieses Kornfieber, von dem das ganze Gebiet erfaßt war, dokumentierte sich in einer ganzen Reihe solcher Opfer, andere waren schon an der Reihe, und wieder andere bereiteten sich auf das unvermeidliche Ende vor“ (ebd., 368 f.).

переходило границ тесного кружка своих однокашников, приказчиков и покупателей, а теперь капитал, пройдя через банковское горнило, складывался уже в какую-то *стихийную силу*, давившую все на своем пути. (ebd. 244. Kursiv von mir, R.N.)<sup>37</sup>

Der Mensch wird schließlich vom Kapital und von der Natur beherrscht, also von den Kräften, die er zu beherrschen glaubte.<sup>38</sup> Teil dieser ökonomischen Urkraft scheinen zunächst die ausländischen Spekulanten zu sein: Der Pole Stabrowski, der Deutsche Stoff und der Jude Ećkin, die in Zapol'e am Beginn der Umwandlungsprozesse plötzlich, wie aus dem Nichts, erscheinen und eine neue Geschäftsphilosophie einführen: „Если запольские купцы не знали, что им нужно, то отлично это знали люди посторонние, которые все набивались в город. Кто они такие, откуда, чего домогаются – никто не знал“ (ebd. 73).<sup>39</sup>

An diesem ‚fremden Neuen‘ orientiert sich Galaktion, der als erster den Wechsel von einem russischen Kaufmann alten Schlages zu einem Großkapitalisten vollzieht. Die Sujetföugung des Romans zeigt jedoch, dass es im kapitalistischen ‚Kampf ums Dasein‘ keine wirkliche Sieger geben kann, sondern nur Verlierer in einem ökonomischen Prozess, dessen Gesetze letztlich intransparent bleiben: Die vermeintlich starken großkapitalistischen Naturen sind genauso dem Untergang geweiht wie die kleinhändlerischen „Mücken“. Galaktion, Lukovnikov und Stabrowski können die Bewegungen ihrer Geschäfte nicht mehr kontrollieren, die allein vom kontingenten Glück bzw. Unglück abhängen. Eine falsche Entscheidung oder ein Unfall reichen aus, um eine Kettenreaktion in Gang zu setzen, die ein Lebenswerk in kürzester Zeit zerschlagen kann:

Одним словом, шла самая отчаянная игра, и крупные мельники резались не на живот, а на смерть. Две – три неудачных операций разорвали в лок, и миллионные состояния лопались, как мыльные пузыри. (ebd., 282)<sup>40</sup>

<sup>37</sup> „Man könnte den anwachsenden Kapitalismus mit einem riesigen Antriebsrad vergleichen, das viele Millionen Wellen, Getriebe und Zahnräder in Bewegung setzt. Ja, Geld gab Macht, davon überzeuete man sich in Sapolje mehr und mehr – zumal das Geld in organisierter Form, das über ein Land kommt wie eine feindliche Armee. Früher hatte es nur die Geldsäcke gegeben, deren Einfluß auf den engen Kreis ihrer Handelspartner, Auftraggeber und Käufer beschränkt blieb, heute dagegen verdichtete sich das Kapital im Schmelztiegel der Bank zu einer *elementaren Macht*, die alles auf ihrem Weg erdrückte“ (ebd., 410).

<sup>38</sup> Nicht von ungefähr sah Mamin-Sibirjak in der Bank und in dem Fluss die wahren Protagonisten von *Chleb*. Vgl. Mamin-Sibirjak 1958, 447.

<sup>39</sup> „Wenn die Kaufleute von Sapolje nicht wußten, was sie tun sollten, so wußten es die anderen Leute, die unaufhörlich in die Stadt strömten, sehr gut. Woher sie kamen, wer sie waren, was sie wollten – niemand wußte es“ (Mamin-Sibirjak 1953, 119).

<sup>40</sup> „Es war ein verzweifertes Spiel, und auch die großen Müller kämpften um Tod und Leben. Zwei, drei unglückliche Transaktionen konnten einen in Grund und Boden ruinieren; Millionenvermögen platzten wie Seifenblasen“ (ebd., 475).



Результатом этой сцены был второй, уже настоящий удар, уложивший Стабровского на три месяца в постель. У него отнялась вся правая половина, скосило лицо и долго не действовал язык. Именно в таком беспомощном сотсоении его и застала голодная зима. И было достаточно трех месяцев, чтобы все, что подготавливалось целую жизнь, разом нарушилось. (ebd., 334)<sup>41</sup>

Um diese Semantik der Sujetfügung zu bekräftigen, wendet Mamin-Sibirjak das Verfahren der szenischen *mise en abyme* an. Auf Galaktions Dampfer hält der Deutsche Karl Stoff eine Art Lobrede auf die Bank und auf diejenigen, die – wie Galaktion – in der Lage sind, deren Kraft zu bändigen. Er vergleicht die Bank mit dem Dampfer, der die Kraft des Dampfes, d.h. – metaphorisch gesprochen – des Geldes, für sich nutzen kann. Er kann aber seine Lobrede nicht zu Ende führen, da Feueralarm geschlagen wird:

– Я сравнил бы наш банк с громадною паровою машиною, причем роль пара заменяет капитал, а вот этот пароход, на котором мы сейчас плывем, – это только один из приводов, который подчиняется главному двигателю... Гений заключается только в том, чтобы воспользоваться уже готовою силой, а поэтому я предлагаю тост за... Штофу сегодня было суждено не кончить. В самый интересный момент, когда уже стаканы были подняты, с капитанского мостика раздался голос штурмана: – Галактион Михеич, пожар! (ebd., 310)<sup>42</sup>

Die Rede Stoffs entfaltet erneut die zentrale Metapher des Textes, die Analogie zwischen sozialen und Naturkräften im Sinne ihrer Beherrschbarkeit. Aber gerade in dem Moment, in dem die Verwendung der Metapher ihren rhetorischen Höhepunkt erreicht, materialisiert sich die ‚reale‘ Naturgewalt in Form eines Brandes, der Zapol'e vollkommen zerstören wird: Die unbändige Kraft der Natur befreit sich vom ‚diskursiven Korsett‘, indem sie in ihrer ganzen Materialität in das rhetorische Konstrukt des Menschen einbricht.

In *Chleb* stehen die Figuren am Ende vor der bloßen Kontingenz von Ereignissen, die sie weder deuten noch steuern können. Die einzige Gestalt des

<sup>41</sup> „Das Ergebnis dieser Szene war ein zweiter, nun aber richtiger Schlaganfall, der Stabrowski für drei Monate ans Bett fesselte. Die ganze rechte Seite war gelähmt, das Gesicht verzogen, und er konnte lange Zeit die Zunge nicht bewegen. In diesem hilflosen Zustand überraschte ihn der Hungerwinter. Und diese drei Monate genügten, um alles, was während eines ganzen Lebens aufgebaut worden war, mit einem Schlag zu vernichten“ (ebd., 564).

<sup>42</sup> „– Ich möchte unsere Bank mit einer riesigen Dampfmaschine vergleichen, wobei das Kapital die Rolle des Dampfes spielt. Und dieser Dampfer, auf dem wir fahren, ist nur Teil des Haupttriebwerkes. Ein Genie ist nur der, der es versteht, sich der fertigen Kräfte zu bedienen. Und darum schlage ich vor, wir trinken auf das Wohl... Es war Stoff nicht vergönnt, seinen Trinkspruch zu Ende zu bringen. Im interessantesten Augenblick, als alle schon ihre Gläser erhoben hatten, erscholl von der Kommandobrücke die Stimme des Steuermanns: – Galaktion Micheič, Feuer!“ (ebd., 523 f.).

Romans, die der Zusammenbruch der (narrativen) Ordnungsstrukturen nicht tangiert, ist der Jude Ečkin. Denn Ečkin ist zwar eine der wichtigsten handelnden Figuren im kapitalistischen Prozess, akkumuliert jedoch selber kein Kapital. Vollkommen mittellos, aber stets gut gelaunt, rast er von einem Ort zum anderen auf der permanenten Suche nach neuen Geschäften, die er nur um des Geschäfts willen betreibt.

– Вот все вы так: помаленьку да помаленьку, а я этого терпеть не могу. У меня, батенька, целая куча новых проектов. [...] Стеариновый завод будем строить. [...] Потом вальцовую мельницу... да. Потом стеклянный завод, кожаный, бумагу будем делать. По пути я откупил два соляных озера.<sup>7</sup> – Ечкин не утерпел и выскочил из своего щегольского зимнего экипажа. Он так и сиял здоровьем. (ebd., 179f.)<sup>43</sup>

Для него [Галактиона] Ечкин являлся неразрешимой загадкой. Чем человек живет, а всегда весел, доволен и полон новых замыслов. (ebd., 251)<sup>44</sup>

In seiner rastlosen Beweglichkeit und Flexibilität und in der Austauschbarkeit seiner Geschäfte verkörpert Ečkin das neue kapitalistische System, in dem die permanente Zirkulation des Geldes, das sich von der konkreten Produktion von Waren abgekoppelt hat, zum eigentlichen Ziel wird.

Nicht zufällig ist Ečkin derjenige, der das wahre ‚Gesetz‘ der neuen Welt formuliert: „Сто неудач – одна удача, и в этом заключается вся высшая математика“ (ebd., 180).<sup>45</sup> Durch die Herausstellung von Kontingenz als dominierendem Faktor in den sozio-ökonomischen Prozessen der Moderne wird ein grundsätzlicher Widerspruch zum Determinismus des ‚Kampfes ums Dasein‘ aufgezeigt. Dadurch erweist sich die kontrafaktisch angenommene Ausgangstheorie, dass der ‚Kampf ums Dasein‘ den zentralen Steuerungsmechanismus der Wirklichkeit darstellt, als unhaltbar. Diese fiktionale *Reductio ad absurdum* betrifft aber nicht nur das biologistische Konzept an sich, sondern auch dessen klassische naturalistische Inszenierung, die in *Chleb* – wie gezeigt – regelrecht

<sup>43</sup> „– So seid ihr alle: immer langsam. Ich kann das nicht leiden. Ich habe einen ganzen Haufen neuer Projekte, mein Lieber. [...] Wir werden eine Stearinfabrik bauen. [...] Und dann eine Walzmühle. Später machen wir noch eine Glasfabrik und eine Lederfabrik auf. Und Papier werden wir herstellen. Unterwegs habe ich zwei Salzseen gepachtet. Ečkin konnte nicht mehr an sich halten, er sprang aus seiner eleganten Winterequipage, strahlend vor Gesundheit.“ (Ebd., 301f.).

<sup>44</sup> „Ečkin war ihm [Galaktion] ein unlösbares Rätsel. Man wusste nicht, wovon er lebte, er war immer vergnügt, zufrieden und erfüllt von neuen Plänen.“ (Ebd., 421).

<sup>45</sup> „Nach hundert Misserfolgen kommt schließlich ein Erfolg, darin besteht die ganze hohe Mathematik“ (ebd., 302).

implodiert. Von naturalistischer Evidenz bleibt bei Mamin-Sibirjak lediglich ihr wahrer Kern: reine Fiktion.

### Literatur

- Abbott H.P. 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge.
- Albers I. 2002. *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München.
- Albrecht A. / Danneberg L. 2011. „First Steps Toward an Explication of Counterfactual Imagination“, Birke D. u.a. (Hg.), *Counterfactual Thinking / Counterfactual Writing*, Berlin/Boston, 12-29.
- Al'bov V. 1990. „Kapitalističeskij process v izobraženii Mamina-Sibirjaka (kritičeskij očerk)“, *Mir božij*, Nr. 1, 112-135; Nr. 2, 62-94.
- Beer G. 1983. *Darwin's Plot. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London.
- Bender N. 2010. „Voltaire zwischen Aufklärung und Rokoko. Luxus als Notwendigkeit“, Oster A. (Hg.), *Das ‚andere‘ 18. Jahrhundert. Komparatistische Blicke auf das Rokoko der Romania*, Heidelberg, 33-49.
- Blumenberg H. 1981. „Anthropologische Annäherung an die Rhetorik“, ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 104-136.
- Bulhof I.N. 1992. *The Language of Science. A Study of the Relationship between Literature and Science in the Perspective of a Hermeneutical Ontology, with a Case Study of Darwin's The Origin of Species*, Leiden u.a.
- Campbell J. A. 1997. „Charles Darwin: Rhetorician of Science“, Harris R.A. (Hg.), *Landmark Essays on Rhetoric of Science: Case Studies*, Mahwah (NJ), 3-17.
- Campbell, J. A. 1990. „Scientific Discovery and Rhetorical Invention: The Path to Darwin's *Origin*“, Simons H.W. (Hg.), *The Rhetorical Turn. Invention and Persuasion in the Conduct of Inquiry*, Chicago/London, 58-90.
- Campe R. 2004. „Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzeptes“, Fleckner U. u.a. (Hg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 8, Berlin, 107-133.
- Chevrel Y. 1982. *Le Naturalisme*, Paris.
- Comte A. 1994 [1844]. *Rede über den Geist des Positivismus*, Hamburg.
- Cuntz M. u.a. (Hg.) 2006. *Die Listen der Evidenz*, Köln.
- Darwin C. 1985. *The Origin of Species by Mean of Natural Selection* [1859], London.
- Dannenbergh H. P. 2008. *Cocidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln/London.

- Dannenberg H. P. 2006. „Überlegungen zu kontrafaktischen Imaginationen in argumentativen Kontexten und zu Beispielen ihrer Funktion in der Denkgeschichte“, *Paragrana*, Beiheft 2, 73-100.
- Deleuze G. 1989. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M.
- Depew D.J. 2009. „The Rhetoric of the *Origin of Species*“, Ruse M. / Richards R.J. (Hg.), *The Cambridge Companion to the „Origins of Species“*, Cambridge, 237-255.
- Dergačev I.A. 1992. *D.N. Mamin-Sibirjak v literaturnom kontekste vtoroj poloviny XIX veka*, Ekaterinburg.
- Dirscherl K. 1985. *Der Roman der Philosophen. Diderot – Rousseau – Voltaire*, Tübingen.
- Eco U. 1984. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington.
- Fauconnier G. / Turner M. 2002. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York.
- Föcking M. 2002. *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen.
- Foucault M. 1999. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M.
- Gamper M. 2010. „Narrative Evolutionsexperimente. Das Wissen der Literatur aus dem Nicht-Wissen der Wissenschaft“, ders. u.a. (Hg.), „*Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!*“. *Experiment und Literatur II, 1790-1890*, Göttingen, 325-350.
- Gamper M. 2005. „Normalisierung/Denormalisierung, experimentell. Literarische Bevölkerungsregulierung bei Emile Zola“, Krause M. / Pethes N. (Hg.), *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg, 149-168.
- Gercen (Herzen) A.I. 1955. „La Russie“ [1849], ders., *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Bd. 6, Moskva, 150-186.
- Gumbrecht H.U. 1978. *Zola im historischen Kontext. Für eine neue Lektüre des Rougon-Macquart-Zyklus*, München.
- Haverkamp A. 2004. „Evidenz, Performanz, Latenthaltung. Bemerkungen zur Philologie im Lande des Literalsinns“, Kittsteiner H.D. (Hg.), *Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten*, München, 89-98.
- Iezuitova L.A. 1984. „O ‚naturalističeskom‘ romane v ruskoj literature konca XIX-načala XX v. (P.D. Boborykin, D.N. Mamin-Sibirjak, A.V. Amfiteatrov)“, *Problemy poëtiki russkogo realizma XIX veka*, Leningrad, 228-264.
- Kaiser E. 1990. *Wissen und Erzählen bei Zola. Wirklichkeitsmodellierung in den Rougon-Macquart*, München.
- Kemmann A. 1996. „Evidentia, Evidenz“, Ueding G. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Tübingen, 33-47.

- Kolkenbrock-Netz J. 1981. *Fabrikation – Experiment – Schöpfung. Strategien ästhetischer Legitimation im Naturalismus*, Heidelberg.
- Korostelev G.M. u.a. 1978. *Kritika mal'tuzianskich i antimal'tuzianskich vzgljadov. Rossija XIX-načala XX v.*, Moskva.
- Krauthausen K. 2010. „Wirkliche Fiktionen. Gedankenexperimente in Wissenschaft und Literatur“, Gamper M. (Hg.), *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen, 278-320.
- Kühne U. 2005. *Die Methode des Gedankenexperiments*, Frankfurt a.M.
- Küpper J. 1995. „Vergas Antwort auf Zola. Mastro Don Gesualdo als ‚Vollendung‘ des naturalistischen Projekts“, Engler W. u.a. (Hg.), *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*, Tübingen, 109-136.
- Lachmann R. 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a.M.
- Lennox J.G. 1991. „Darwinian Thought Experiments: A Function for Just-So Stories“, Horowitz T. u.a. (Hg.), *Thought Experiments in Science and Philosophy*, Lanham, 173-195.
- Lepenies W. 1976. *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München/Wien.
- Levine G. 1988. *Darwin and the Novelists. Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge, Mass./London.
- Link-Heer U. 1983. „Über den Anteil der Fiktionalität an der Psychopathologie des 19. Jahrhunderts“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 51/52, 280-302.
- Macho Th. / Wunschel A. (Hg.) 2004. *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, Frankfurt a.M.
- Malthus Th.R. 1977. *Das Bevölkerungsgesetz*, München.
- Mamin-Sibirjak D. N. 1958. *Chleb* [1895], ders., *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, Bd. 9. Moskva.
- Mamin-Sibirjak D. N. 1953. *Korn*, Düsseldorf.
- Müller H.-J. 1987. „Zola und die Epistemologie seiner Zeit“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 5, 74-101.
- Nersessian N. J. 2007. „Thought Experiments as mental Modeling: Empiricism without Logic“, *Croatian Journal of Philosophy* 20, 125-161.
- Nersessian N. J. 1992. „In the Theoretician's Laboratory: Thought Experimenting as Mental Modeling“, *PSA*, Heft 2, 291-301.
- Nicolosi R. 2010. „Experimente mit Experimenten. Émile Zolas Experimentalroman in Russland“, Gamper M. u.a. (Hg.), *Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!*. *Experiment und Literatur II (1790-1890)*, Göttingen, 367-394.

- Nicolosi R. 2008. „Das Blut der Karamazovs. Vererbung, Experiment und Naturalismus in Dostoevskijs letztem Roman“, Schwartz M. u.a. (Hg.), *Laien – Lektüren – Laboratorien. Wissenschaften und Künste in Russland 1850-1950*, Berlin, 147-180.
- Nordau M. 1890. „Zola und der Naturalismus“, ders., *Paris unter der dritten Republik*, Leipzig, 146-175.
- Paperno I. 2005. „La prose des années 1870-1890“, Etkind E. u.a. (Hg.), *Histoire de la littérature russe. Le temps du roman*. Paris, 789-823.
- Pera M. 1994. „Darwin's ‚One Long Argument‘“, ders., *The Discourse of Science*, Chicago, 71-88.
- Ryan M.-L. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington.
- Schmid W. 2005. *Elemente der Narratologie*, Berlin.
- Schnackertz H.J. 1992. *Darwinismus und literarischer Diskurs*, München.
- Skabičevskij A.M. 1903. „Dmitrij Narkisovič Mamin“, ders., *Sočinenija*, Bd. 2, St. Petersburg, 599-640.
- Smirnov I.P. 1994. *Psichodiachronologika. Psichoistorija ruskoj literatury ot romantizma do našich dnei*, Moskva.
- Sprengel P. 1998. *Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Würzburg.
- Starygina N.N. 2003. *Russkij roman v situacii filosofsko-religioznoj polemiki 1860-1870-ch godov*, Moskva.
- Stöber Th. 2006. *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus-Naturalismus. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Tübingen.
- Stöckmann I. 2009. *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880-1900*, Berlin/New York.
- Suleiman, S.R. 1993. *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel As a Literary Genre*, Princeton, NJ.
- Swirski P. 2007. *Of Literature and Knowledge. Explorations in Narrative Thought Experiments, Evolutions and Game Theory*, London/New York.
- Tetlock Ph.E./Belkin A. (Hg.) 1996. *Counterfactual Thought Experiments in World Politics. Logical, Methodological, and Psychological Perspectives*, Princeton, NJ.
- Todes D. P. 1995. „Darwins malthusische Metapher und russische Evolutionsvorstellungen“, Engels E.-M. (Hg.), *Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M., 281-308.
- Todes D. P. 1989. *Darwin Without Malthus. The Struggle for Existence in Russian Evolutionary Thought*, New York/Oxford.
- Ueding G./Steinbrink B. 1986. *Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart.

- Warning R. 1990. „Kompensatorische Bilder einer ‚wilden Ontologie‘: Zolas Les Rougon-Macquart“, *Poetica* 22, 355-383.
- Widmann A.M. 2009. *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr*, Heidelberg.
- Willelms G. 1989. *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen.
- Zola É. 1974. *Doktor Pascal*, Berlin.
- Zola É. 1966-1970. *Œuvres complètes*, Hrsg. von H. Mitterand, 15 Bde., Paris.
- Zola É. 1904. *Der Experimentalroman. Eine Studie* [1879], Leipzig.





Nadejda Grigorieva

**DIE KRISE DER EVIDENZ IM RUSSISCHEN SYMBOLISMUS:  
SOLOGUBS *DER KLEINE DÄMON* UND BRJUSOV'S  
*DER FEURIGE ENGEL***

Der Begriff der Evidenz geht auf die griechische Antike zurück (vgl. Halbfass/Held 1972, Mittelstraß 1980, Kamecke 2009). Epikur meinte, es gäbe eine „unmittelbare Evidenz“ (*enargeia*),<sup>1</sup> die man durch sinnliche Wahrnehmung bestätigen kann. In diesem Sinne definiert er Evidenz als einen direkten Eingriff des Realen.<sup>2</sup> Epikur gab der perzeptiven Evidenz den Vorzug vor der logischen Argumentation, die ein mittelbares Verfahren sei und deswegen Fehler enthalten könne. Der auf der unmittelbaren Einwirkung des Realen basierende Evidenzbegriff war auch für andere Erscheinungsformen der antiken Kultur relevant, die das Reale dabei unterschiedlich deutete: so stand etwa im Zentrum der Mysterien von Eleusis die Epopteia – die direkte Anschauung der mystischen Ereignisse<sup>3</sup> (für die Uneingeweihten waren „die großen Geheimnisse von Demeter“ nicht-evident).

Im Christentum verliert die Evidenz den Sinn der materiellen Unmittelbarkeit, womit die Geschichte des „metaphysischen Evidenzbegriffs“ beginnt (Kamecke 2009, 14). Der metaphysischen Evidenz kann man diverse Phänomene zurechnen: das Verschwinden des Körpers von Christus; die Lehre des Apostels Paulus von dem neuen Himmel und der neuen Erde; die Visionen der Mystiker und so weiter. Anstelle des Ergriffenseins vom Realen erfährt man im mittelalterlichen Christentum ein Ergriffensein vom Supranaturalen: Daraus entsteht eine Hyperevidenz, die die alltägliche Praxis der Wahrnehmung überwindet.

Während der Renaissance, die die antike Kultur wiederherzustellen versucht, verliert die „metaphysische Evidenz“ zum Teil an Bedeutung. Die endgültige Rückkehr zur antiken „Unmittelbarkeit“ war dennoch kaum möglich. Das Entfernte substituiert in der Renaissance das Anderssein des Mittelalters. Die sinn-

<sup>1</sup> Zum Begriff „enargeia“ vgl. Lachmann 2011, 103.

<sup>2</sup> Vgl. zum Realen, Antiseri 1987.

<sup>3</sup> Gemäß der Etymologie bedeutet Evidenz das, was „offenkundig“ ist (lat. *evidentia*) bzw. was „klar und deutlich“ vor Augen steht (*enargeia*). Diese Bedeutungsbestimmung beruht auf Visualität: Was evident ist, kann man „sehen“ (*videre*) (vgl. Kamecke 2009, 11).

liche Erkenntnis verstärkt sich durch optische Geräte (z.B. Fernrohr) und Experimente mit der Natur.<sup>4</sup>

Im Barock wird der Evidenzbegriff auf zweierlei Weisen verändert: Einerseits beharrt Leibniz darauf, dass die Wahrheit logisch beweisbar sein müsse. Evidenz (auch die Evidenz Gottes) erhält bei ihm eine logisch-argumentative Bedeutung. Andererseits wird der Evidenzbegriff infolge des radikalen „methodologischen Zweifels“ in Descartes *Discours de la méthode* (1637) relativiert. Während die Sinnesorgane uns täuschen können, sind wahre Ideen uns eingeboren. Die Evidenz wird von Descartes subjektiviert.<sup>5</sup>

All diese Evidenzmodelle, die aus verschiedenen Epochen stammen, werden in der Literatur des russischen Symbolismus in Frage gestellt: sowohl der antike „direkte Eingriff des Realen“ als auch die mittelalterliche „metaphysische Evidenz“ und schließlich auch der cartesianische Mentalismus sowie der leibnizianische Logizismus. In meinem Aufsatz möchte ich auf zwei Beispiele kurz eingehen, die die Krise der Evidenz im Symbolismus besonders treffend illustrieren: auf die Romane von Fedor Sologub *Mel'kij bes* (*Der kleine Dämon*, 1905) und Valerij Brjusov *Ognennyj angel* (*Der feurige Engel*, 1908).

### 1. Der Verfall der Evidenz in Sologubs Roman *Der kleine Dämon*

Es wurde bereits mehrmals darauf hingewiesen, dass die Grundlage der Handlung im Roman *Der kleine Dämon* aus Betrug und Täuschung besteht (vgl. Venclova 1997, Žolkovskij 1994, Pavlova 2007, Heftrich 2007 u.a.). Ein Katalog der Täuschungen im Roman wäre lang und facettenreich: Diese erstrecken sich von Wahrnehmungsfehlern bis hin zur absichtlichen Lüge, die auf den persönlichen Vorteil einzelner Helden abzielt. Wesentlich ist aber nicht die quantitative und qualitative Mannigfaltigkeit der Täuschungen im Roman, sondern eine erfolglose Sehnsucht der Protagonisten nach Evidenz. Alle obengenannten Evidenzmodelle werden im Roman demontiert: die empirische Eindeutigkeit eines „unbezweifelbaren Sachverhalts“ scheidet; die Evidenz des Jenseits wird irrelevant; die subjektive Evidenz der Erfahrung wird ständig angezweifelt und

<sup>4</sup> Vgl. dazu zwei Beiträge aus dem Sammelband *Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der frühen Neuzeit* (Berlin 2007): „Das messende Auge. Messkunst und visuelle Evidenz im 16. Jahrhundert“ von Frank Büttner und „Die Evidenz des Stiles: Galileis Sonnenflecken“ von Horst Bredekamp.

<sup>5</sup> Diese „subjektive Wende“ produziert später einen neuen Evidenzbegriff bei Husserl, der zwischen täuschenden und tatsächlichen Evidenzerfahrungen unterscheidet (Kamecke 2009, 13). Husserl begreift Evidenz als visuelle Erfahrung: Evidenz hat in seiner Philosophie die Bedeutung der sichtbaren Selbstgegebenheit (vgl. dazu Rosen 1977, 21 ff.). In den *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* formuliert er sein „Prinzip aller Prinzipien“, das verkündet, „dass jede originär gebende Anschauung eine Rechtsquelle der Erkenntnis sei“ (Husserl 1976, 51).

als falsch entlarvt; die logische Beweisbarkeit der Wahrheit wird ad absurdum geführt.

In seinem Roman schildert Sologub die russische Provinz, in der der Gymnasiallehrer Peredonov, verfolgt von einem Phantomwesen „Nedotykomka“, den Verstand verliert und seinen besten Freund Volodin tötet. Wie die christlichen Mystiker ist Peredonov von Visionen geplagt, aber seine innere Sehkraft ist nicht geistig erhaben, sondern paranoid.<sup>6</sup> Die gespenstischen Bilder der „Nedotykomka“ sind diabolisch, als pathologische Phantasie aber stellen sie die Realität eines negativen Jenseits (also der Hölle) in Frage:

Порою меж клубами ладанного дыма являлась недотыкомка, дымная, синеватая; глазки блестели огоньками, она с легким звяканьем носилась иногда по воздуху, но недолго, а все больше каталась в ногах у прихожан, издевалась над Передоновым и навязчиво мучила. (Sologub 1988, 204)

Manchmal tauchte zwischen den Weihrauchwolken der mißerzeugte Eumel [„Nedotykomka“ – N.G.] auf, ganz verräuchert und blau; seine Augen funkelten, er schwebte mit leisem Klirren durch die Luft, doch nicht lange, meistens wuselte er vor den Füßen der Kirchgänger herum, verhöhnte Peredonow, quälte ihn unablässig. (Sologub 1980, 203)

Во всем чары да чудеса мерещились Передонову, галлюцинации его ужасали, исторгая из его груди безумный вой и визги. Недотыкомка являлась ему то кровавою, то пламенною, она стонала и ревела, и рев ее ломил голову Передонову нестерпимую болью. (Sologub 1988, 253)

In allem erblickte Peredonow Zauberei und Gaukelei, seine Halluzinationen flößten ihm Entsetzen ein, entrissen seiner Brust irrsinniges Geschrei und Geheul. Der Eumel erschien ihm bald voller Blut, bald voller Flammen, er ächzte und brüllte, und von diesem Gebrüll schmerzte Peredonow der Kopf so unerträglich, als wolle er bersten. (Sologub 1980, 260)

Während die „metaphysischen“ Visionen zur Pathologie degradieren, wird die „unmittelbare“ Evidenz der Wahrnehmung Peredonovs verzerrt. Er interpretiert alle Fakten falsch, was letzten Endes zu seinem Wahnsinn führt:

Над Передоновым неотступно господствовали навязчивые представления о преследовании и ужасали его. Он все более погружался в мир диких грез. (Sologub 1988, 233)

Die Zwangsvorstellungen, der Verfolgungswahn beherrschten Peredonov

<sup>6</sup> Zu Peredonovs „Paranoia“ aus der klinischen Sicht vgl. Ivanits 1973, Heftrich 2007, Sko-  
nečnaja 2011.

unabwendbar und versetzten ihn in Schrecken. Er versank immer mehr in eine Welt wilder Phantastereien. (Sologub 1980, 236)

In dieser frei erfundenen Welt bekämpft Peredonov das Böse, das ihm in der Gestalt einer Wanze erscheint. Er parodiert damit Cervantes' Parodie des Ritterromans. Die Krise der empirischen Evidenz spitzt sich dramatisch in der Geschichte des Gymnasiasten Saša Pyl'nikov zu, den sein Lehrer für ein Mädchen hält:

Передонов поспешно обошел всех сослуживцев, от инспектора до помощников класных наставников, и всем рассказывал, что Пыльников – переодетая барышня. Все смеялись и не верили, но многие, когда он уходил, впадали в сомнение. (Sologub 1988, 133)

Noch am selben Abend suchte Peredonow unverzüglich alle seine Kollegen auf, vom Inspektor bis zu den Hilfslehrern, und erzählte überall, Pyl'nikow sei ein verkleidetes Mädchen. Alle lachten und wollten es nicht glauben, bei einigen jedoch regten sich Zweifel, nachdem Peredonow gegangen war. (Sologub 1980, 127)

Nadežda Pustygina zufolge verkörpert Peredonov eine tragische Hypertrophie der menschlichen Bestrebung nach Erkenntnis (vgl. Pustygina 1989, 126). Er ist zu allem bereit, um die verborgene Wahrheit der Welt zu entdecken. Seine Sehnsucht nach Evidenz hebt jedoch alle Grenzen des gesunden Verstandes auf. In der Romanwelt, die sich auf das Prinzip der Sinnestäuschung und Verstellung stützt (vgl. Heftrich 2007, 310), fragt Peredonov paradoxerweise immer nach der Wahrheit: „Es kann doch nicht alles Schein sein [...] – es gibt doch auch eine Wahrheit auf der Welt“ (zit. Übersetzung von Heftrich 2007, 310).

Die Poetik des Romans *Der kleine Dämon* ist regressiv, aber auch in dieser Hinsicht nicht eindeutig. Die Archaisierung der Handlung manifestiert sich auf verschiedenen Ebenen und verdichtet sich in einer Reihe von Opfern die Peredonov darbringt – eine Reihe, die in der Ermordung des schafbockähnlichen Volodin kulminiert:

Володин показался ему страшным, угрожающим. Надо было защищаться. Передонов быстро выхватил нож, бросился на Володина и резнул его по горлу. Кровь хлынула ручьем. Передонов испугался. Нож выпал из его рук. Володин все блеял и старался схватиться руками за горло. [...] Вдруг он помертвел и повалился на Передонова. (Sologub 1988, 284)

Wolodin kam ihm immer schrecklicher, bedrohlicher vor. Er musste sich gegen ihn verteidigen. Peredonow riss das Messer aus der Tasche, stürzte sich auf Wolodin und stieß es ihm in den Hals. Blut sprudelte hervor. Peredonow erschrak. Das Messer entfiel seiner Hand. Wolodin blökte

noch, wollte sich an den Hals fassen. [...] Plötzlich erstarrte er und fiel auf Peredonow. (Sologub 1980, 298)

Aber die Opferung in *Der kleine Dämon* ist durch die Geisteskrankheit des Helden motiviert, wodurch sie sinnlos wird und sich in eine leere Form des archaischen Ritus verwandelt.<sup>7</sup>

Gleichfalls kompromittiert Sologub Descartes' Zweifel am evidenten Sachverhalt. Die Evidenzskepsis, die allen Protagonisten in *Der kleine Dämon* inneohnt, äußert sich vor allem darin, dass die Personen alles um sie herum „miss-trauisch“ beäugen: „Передонов недоверчиво посмотрел на нее“ (Sologub 1988, 81; „Peredonow sah sie mißtrauisch an“, Sologub 1980, 14); „Вершина недоверчиво посмотрела на письмо“ (Sologub 1988, 85; „Die Werschina sah sich den Brief mißtrauisch an“, Sologub 1980, 73); „Все ее [...] личико выражало снисходительную недоверчивость“ (Sologub 1988, 35; „Ihr [...] Gesicht drückte herablassendes Mißtrauen aus“, Sologub 1980, 16) usw. Der Zweifel bildet die Existenzgrundlage der Personen im Roman, doch diese (quasi) philosophische Existenz ist selbst fragwürdig: Sie wird als provinzielle Lebensweise dargestellt, die nur aus gegenseitigem Belauern und Verbreiten von Gerüchten besteht. Selbst wenn die Protagonisten keine Zweifel mehr haben und eine Gegebenheit für evident halten, entlarvt die weitere Entwicklung des Sujet ihre Leichtgläubigkeit und demonstriert ein Doppelspiel der Evidenz. Als Peredonov den zweiten gefälschten Brief von der Fürstin bekommt, ist er von seiner Echtheit überzeugt: „Никаких сомнений у него не явилось“ (Sologub 1988, 85; „Zweifel kamen ihm nicht“, Sologub 1980, 73). Erst nach den Gesprächen mit Klatschmäulern der Stadt verliert der Brief für Peredonov an Glaubwürdigkeit.

Die Situation des permanenten Zweifels in *Der kleine Dämon* entspricht dem Krisenklima der symbolistischen Epoche insgesamt. Eine Krise tritt dann auf, wenn einerseits materielle und ideelle Voraussetzungen für die Erhaltung einer älteren Ordnung erschöpft sind und andererseits noch keine deutliche Alternative besteht, um diesen stagnierenden Zustand zu transzendieren. Die Krise als Wesen der symbolistischen Kultur war permanent und manifestierte sich in der Perspektivlosigkeit der Texte, die keinen Ausweg aus der semantischen Unbestimmtheit finden konnten. Diese Mehrdeutigkeit wird zur *differentia specifica* des Symbolismus.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Vgl. Venclova 1997.

<sup>8</sup> Heftrich bezeichnet Peredonovs „Vertrauen in den Bezeichnungscharakter der Sprache“ als pathologisch und interpretiert diese Pathologie als eine „Praxis symbolistischer Dichtung“. Peredonov, so Heftrich, „vermag von Anfang an zwischen „Wortvorstellungen“ und „Sachvorstellungen“ nicht recht zu trennen“ (Heftrich 2007, 310). In dieser Situation der Ununterscheidbarkeit kann man eine Krise der Sinnkonstitution diagnostizieren, die durch die Dominanz der Andeutungen und Symbole bekundet wird. In *Der kleine Dämon* zeigt dieser sym-

Aufgrund des fortwährenden Krisenklimas im Symbolismus, entstanden in der Kultur des *fin de siècle* unlösbare Dilemmata, deren Folge ein dauernder Zweifel war, der jede Evidenz vernichtete. Der Ausdruck dieser Unbestimmtheit hat im russischen Symbolismus viele Ausformungen angenommen: Zu diesem Paradigma gehören z.B. ambivalent handelnde Personen, wie Aleksandr Bloks „Unbekannte“, die zwischen der „falschen Braut“ und der ewigen Weiblichkeit oszilliert.<sup>9</sup> Die ambivalent handelnde Person taucht auch bei Sologub auf. In den Augen von Peredonov sind fast alle seine Bekannten zugleich Unbekannte und größtenteils unzuverlässig. Je näher eine Person Peredonov steht, desto unzuverlässiger erscheint sie für ihn: Warwara, die Verlobte<sup>10</sup> von Peredonov, wird in seiner Phantasie zu einer Hexe, und in der Tat betrügt sie ihn mit gefälschten Briefen. Auch sein enger Freund Volodin wirkt auf Peredonov so, als sei er sehr gefährlich.

Deshalb ist es für die zweifelnden Romanfiguren umso wichtiger, ein Vertrauen im Anderen hervorzurufen, ihren Selbstwert in fremden Augen zu behaupten. Die Reihe von Peredonovs wahnsinnigen Handlungen beginnt mit der Entscheidung, „обойти всех значительных в городе лиц и уверить их в своей благонадежности“ (Sologub 1988, 84; „alle Honoratioren der Stadt aufzusuchen, um sie von seiner Zuverlässigkeit zu überzeugen“, Sologub 1980, 71).

Der Verfall der Evidenz in *Der kleine Dämon* lässt sich u.a. als eine Verzerrung der Tradition des Detektivromans interpretieren. Als künftiger Schulinspektor verspürt Peredonov eine immer stärker werdende Sehnsucht nach Evidenz und entdeckt immer neue (z.T. phantastische) Beweise des allgemeinen Schuldzustandes. Laut Peredonov sind fast alle Bewohner der Stadt (inklusive der Kinder) Verbrecher. Seine ständige Suche nach neuen Beweisen parodiert möglicherweise die Methoden von Sherlock Holmes. Peredonovs Freund Volodin spielt unter diesen Umständen die Rolle von Doktor Watson. Doch Conan Doyle ist eine Grenzfigur, die das Ende des Positivismus markiert: In seinen Erzählungen ist die Lösung der unbestimmten Situation durch die Feststellung der Wahrheit mithilfe indirekter Beweise möglich. Bei Sologub aber scheitert jeder Versuch, die Wahrheit zu finden. Dementsprechend begeht Sologubs „Mr. Holmes“ ein Verbrechen, anstatt irgendeine Straftat aufzudecken: Er tötet seinen Vertrauensmann Volodin.

---

bolistische Wesenszug eine psychische Devianz an.

<sup>9</sup> Zu Bloks Dramen vgl. Schahadat 1995.

<sup>10</sup> Auch andere mögliche Ehepartnerinnen von Peredonov – die Schwestern Rutilovs, Ljudmila, Dar'ja und Valerija sind unzuverlässig, weil sie Peredonov verspotten. Diese Verspottung steigert sich, nachdem Peredonov zu zweifeln beginnt, welche von den Dreien er heiraten soll.

## 2. Ersatz der Evidenz in Brjusovs Roman *Der feurige Engel*

Der Roman *Der feurige Engel* erhebt Anspruch auf eine Umwertung der mystisch-philosophischen Tradition der Renaissance<sup>11</sup> und schildert eine Hexenjagd, die ein tragisches Ende für die weibliche Protagonistin nimmt – nicht aber für den Haupthelden, der in der Situation der Unbestimmtheit bleibt. Die Handlung spielt in Deutschland am Anfang des 16. Jahrhunderts; unter den handelnden Figuren finden sich Agrippa von Nettesheim und Faust. Die Romanfiguren praktizieren Magie und folgen zum Teil den Anweisungen aus der Sammlung magischer Texte von Agrippas *Occulta philosophia*. Zu den biographischen Prototypen des zentralen Helden Ruprecht gehören sowohl Brjusov selbst als auch Agrippa. Jedoch nehmen der Renaissancemensch Agrippa und der Symbolist Brjusov gegensätzliche Positionen in Bezug auf die Evidenz ein: was für Agrippa evident war, bezweifelt der Autor des *Feurigen Engels*.

Das Sujet des Romans basiert auf nicht-evidenten Umständen. Der Ich-Erzähler schreibt den Roman unter dem unmittelbaren Eindruck von Ereignissen, die er als extrem ambivalent erlebt hat. In einem Hotel in Köln verliebt sich der Ich-Erzähler Ruprecht – ein Arztsohn, ehemals Landsknecht und nun Philosoph – in die junge und schöne Renata, welche an mysteriösen Anfällen leidet. Während dieser Anfälle, die Brjusov als hysterische Symptome schildert, erlebt Renata mystische Visionen und wird von Dämonen besessen. Bereits die Szene des ersten Treffens von Renata und Ruprecht wird als unbegreiflich und obskur dargestellt:

[...] ярый реалист нашёл бы повод скорбеть о сложной связи причин и следствий, не укладывающихся в вертящихся кругах Раймунда Луллия; а я, когда думаю о тысячах и тысячах случайностей, которые были необходимы, чтобы в тот вечер оказался я [...] в бедной придорожной гостинице, - теряю всякое различие между вещами обычными и сверхъестественными, между miracula и natura. (Brjusov 1989, 351)

[...] Der eingefleischte Realist hätte Anlass gefunden, über die verwickelten Zusammenhänge von Ursache und Wirkung nachzugrübeln, die sich nicht einmal den rotierenden Kreisen des Raimundus Lullus anpassen wollen; ich aber, wenn ich die tausend und abertausend Zufälle bedenke, die notwendig waren, um mich gerade an jenem Abend [...] in dem ärmlichen Gasthofe übernachten zu lassen, verliere gänzlich das Vermögen, die gewöhnlichen und übernatürlichen Dinge, die miracula und die naturam, auseinanderzuhalten. (Brjussow 1981, 28)

<sup>11</sup> Vgl. Elisabeth von Erdmann 2008.

In dem Moment, in dem Ruprecht zum ersten Mal auf Renata trifft, sieht sie „übernatürliche Dinge“:

Никакого другого человека здесь не было, [...] но она, словно кто наступал на неё, простирала вперёд руки, закрывая себя. И в этом движении было что-то до крайности устрашающее, ибо нельзя было не понять, что ей угрожает невидимый призрак. (Brjusov 1989, 351-352)

Sonst war kein Mensch anwesend, [...] sie aber, als dränge jemand auf sie ein, streckte die Arme vor, wie um sich zu schützen. Diese Bewegung war unsäglich grausig, denn man musste annehmen, dass ein unsichtbares Gespenst sie bedrohte. (Brjussow 1981, 31)

*Der feurige Engel* lässt sich als eine Polemik gegen Sologubs *Der kleine Dämon* interpretieren. Brjusov interessiert sich für Engel und Hexen anstatt für Sologubs Dämon und die „Nedotykomka“. Statt der russischen Provinz stellt Brjusov deutsche Städte und einen Hexensabbat dar. Statt der Trugbilder gibt es bei Brjusov eine echte, wenn auch ungeteilte Liebe, die Wahnsinn und Folter überwindet. Beide Romane sind auch durch das Motiv des gnostischen Feuers verbunden. Die feurige „Nedotykomka“ aus Peredonovs Wahnvorstellungen wird in den feurigen Engel der besessenen Renata verwandelt. Selbst „der kleine Dämon“ spielt als Figur in Brjusovs Roman mit: aber nur als eine gewöhnliche Erscheinung des mystischen Alltags. Im Unterschied zu Peredonov ist der Ich-Erzähler in *Der feurige Engel* absolut normal, er ist nur Zeuge, der über irreal und nicht verifizierbare Ereignisse berichtet. Seine geistige Gesundheit erschwert ihm die Aufgabe, an die magischen Phänomene zu glauben, gleichzeitig kann er diese nicht widerlegen:

Доводы шли ко мне с двух разных сторон, как воины двух враждебных партий, и мне не легко было склонить весы моего разума на одну сторону, потому что на обе чаши их я мог класть всё новые и новые соображения. (Brjusov 1989, 408)

Die Schlüsse kamen mir von zwei verschiedenen Richtungen, wie die Soldaten zweier feindlicher Heere, und es fiel mir nicht leicht, die Waagschale meines Verstehens auf der einen Seite zum Sinken zu bringen, denn auf beide Schalen konnte ich immer neue und neue Überlegungen häufen. (Brjussow 1981, 122)

Ruprecht betrachtet das mystische Geschehen wie ein Mensch der Renaissance: er macht eine Art von Experiment mit seinen eigenen Gefühlen. Er verliebt sich in Renata, die ihn wahrscheinlich nicht liebt, dennoch dient sie ihm als Medium der jenseitigen Welt, die er erforschen will.

Der Ich-Erzähler teilt mit, dass Renata acht Jahre alt war, als ihr „der feurige Engel“ erschien:



Было Ренате лет восемь, когда впервые явился ей в комнате, в солнечном луче, ангел, весь как бы огненный, в белоснежной одежде. Лицо его блистало, глаза были голубые, как небо, а волосы словно из тонких золотых ниток. Ангел назвал себя – Мадизель. (Brjusov 1989, 354).

Er war wie aus Feuer und trug ein schneeweißes Gewand. Sein Antlitz strahlte, seine Augen waren blau wie der Himmel, und seine Locken schienen aus lauter feingesponnenen Goldfäden zu sein. Der Engel nannte sich Madiel. (Brjussow 1981, 34)

Später verschwindet der Engel, als Renata eine körperliche Vereinigung mit ihm erzwingen will. Zwei Monate nach diesem Ereignis trifft Renata einen jungen Grafen aus Österreich, der ihrem Engel vollkommen ähnlich ist. Er will aber nicht gestehen, dass sie einander kennen, und stellt sich als Graf Heinrich von Otterheim vor (Brjussow 1981, 38). Das Liebespaar lebt in einem Schloss am Ufer der Donau. Das Glück dauert jedoch nicht lange und Heinrich verlässt Renata, die auf seine Liebe jedoch nicht verzichten kann. Renata ist eine Frau der Renaissance: das Entfernte substituiert für sie das übernatürliche Anderssein. Sie liebt den ihr fernen Heinrich aus Fleisch und Blut anstatt eines prinzipiell unerreichbaren Botschafters Gottes.<sup>12</sup>

Ein Engel ist ortloser Mittler zwischen dem Himmlischen und dem Irdischen: Die wesenhafte Unsichtbarkeit, Undarstellbarkeit und Unnahbarkeit Gottes wird durch das Botenamt des Engels ergänzt (vgl. Krämer 2008, 122). Das bedeutet, ein Engel ist imstande, die göttliche Botschaft in die menschliche Welt zu übertragen. Selbst für Agrippa von Nettesheim war es jedoch unklar, ob die Engel in irgendeiner Sprache kommunizieren können:

Man könnte zweifeln, ob die Engel oder Dämonen, da sie reine Geister sind, untereinander und in ihrem Verkehre mit uns sich einer gesprochenen Rede oder Sprache bedienen. (Agrippa von Nettesheim 1982, 416)

Brjusovs Roman verschärft diese Ungewissheit, da es unmöglich ist, festzustellen, ob Renata wirklich mit einem Engel Kontakt aufgenommen hat oder nicht.

In der religiösen Tradition findet man eine direkte Erwähnung des „feurigen Engels“ und zwar in Martin Luthers *Die Schmalkaldischen Artikel* aus dem Jahre 1537. Luther schreibt: „Hier kommt der feurige Engel, St. Johannes, der rechten Buße Prediger, und schlägt mit einem Donner alle beide in einen Haufen, spricht: Thut Buße!“ (Luther 1837, 69-70).<sup>13</sup> Brjusovs Roman schildert die

<sup>12</sup> In der Figur des feurigen Engels stellt Brjusov möglicherweise dem „Ewig-Weiblichen“ das „Ewig-Männliche“ gegenüber.

<sup>13</sup> Vgl. das Fragment aus der Offenbarung über den Engel mit dem Büchlein: „Und ich sah einen andern starken Engel vom Himmel herabkommen; der war mit einer Wolke bekleidet, und ein Regenbogen auf seinem Haupt und sein Antlitz wie die Sonne und Füße wie

Ereignisse aus der Zeit von August 1534 bis Herbst 1535 und erwähnt „die Fortschritte des Luthertums“ (Brjussow 1981, 165); der Ich-Erzähler hat Verständnis für Martin Luther und identifiziert sich sogar mit ihm (ebd., 168). Renata hingegen kritisiert Luther – sie ist vielmehr ein Teil des „Haufens“, der vom feurigen Engel mit Donner der „rechten Buße“ wegen geschlagen wurde. Der Ich-Erzähler beschreibt Renatas Beichte:

Говорила Рената не глядя на меня, не ожидая от меня ни возражений, ни согласия, словно даже обращаясь не ко мне, а исповедуясь пред незримым духовником. (Brjusov 1989, 357)

Sie sprach, ohne mich anzusehen, ohne eine Entgegnung oder Einverständnis zu erwarten, als beichtete sie einem unsichtbaren Beichtvater. (Brjussow 1981, 39)

Im Verlauf des Romans bleibt es unklar, ob Renata auch Ruprecht liebt. Der erste Teil des Romans handelt vom mystischen Suchen nach dem Grafen Heinrich; dabei nehmen Ruprecht und Renata am Hexensabbat teil und vollziehen magische Rituale, die das Treffen mit Heinrich ermöglichen sollen.

Renata braucht Ruprecht, um den Zusammenhang mit der Realität nicht zu verlieren, und Ruprecht, der bis zu seinem „Zusammentreffen mit Renata nie Augenzeuge von etwas Wunderbarem im Leben wurde“ (Brjussow 1981, 39; „до встречи с Ренатою [...] не был очевидцем ничего чудесного в жизни“, Brjusov 1989, 358), braucht Renata als Ersatz für die „metaphysische Evidenz“; als ein Werkzeug, um in die jenseitige Welt einzudringen. Renata ist eine Geweihte: „она знает нечто такое, о чём я имею понятие лишь очень смутное“ (Brjusov 1989, 382; „ich merkte wohl, dass sie um Dinge wusste, von denen ich nur eine trübe Vorstellung hatte“, Brjussow 1981, 78). Ruprecht hat keine direkte Verbindung mit dem Jenseits und darf nur heimlich beobachten, wie Renata mit überirdischen Kräften in Kontakt tritt. Die Visionärin Renata wird dagegen von göttlichen bzw. dämonischen Kräften inspiriert und empfindet den Eingriff des Supranaturalen; Ruprecht wird zum Augenzeugen der Epiphanie und fixiert das Geschehen in seiner schriftlichen Erzählung. Seine Zeugenschaft bleibt aber ambivalent, weil die beobachteten Ereignisse nur scheineweise sind.

Charakteristisch ist hier die Szene mit dem Klopfen der „kleinen Dämonen“. Am Anfang der Szene bezweifelt Ruprecht den überirdischen Ursprung des Klopfens und untermauert sein Misstrauen mit dem Verweis auf die „großen Humanisten“. Er versucht, die klopfenden Geister auf Authentizität zu prüfen, wird aber letztendlich durch das mysteriöse Geschehen mitgerissen:

---

Feuersäulen, und er hatte in seiner Hand ein Büchlein aufgetan. Und er setzte seinen rechten Fuß auf das Meer und den linken auf die Erde; und er schrie mit großer Stimme, wie ein Löwe brüllt. Und da er schrie, redeten sieben Donner ihre Stimmen“ (Off. 10, 1,2,3).

[...] Весь отдался я чувству изумления, как близок от нас мир демонов, который для многих кажется лежащим как бы по ту сторону какого-то недоступного океана, переплываемого лишь в ладьях магии и гадания. К тому же во время речи Ренаты над её постелью в стене раздавались весёлые постукивания, словно подтверждавшие её показания. Но так как никогда и ни в каких обстоятельствах моей жизни не угасал во мне пламенный сводный исследования, возжжённый в моей душе книгами великих гуманистов, то, обращаясь к стучащему существу, спросил я его с крайней смелостью:

- Если ты, производящий стуки, действительно демон и если ты слышишь мои слова, постучи три раза.

Тотчас отчётливо раздалось три удара, и в тот миг это было так страшно, как если бы незримый молоток ударял меня сквозь череп по мозгу. (Brjusov 1989, 382-383)

[...] Ich war gefangen vom Erstaunen darüber, dass sich die Welt der Dämonen, die nach dem Glauben vieler gleichsam jenseits eines unbefahrenen Ozeans, den man nur auf den Flößen der Magie und der Wahrsagerei überqueren kann, zu liegen scheint, in unserer unmittelbaren Nähe befindet. Zudem ertönten, während Renata noch sprach, in der Wand über ihrem Bett fröhliche Klopföne, als wollten sie gewissermaßen das Gesprochene bestätigen. Da aber die in meiner Brust durch die Bücher der großen Humanisten entzündete Fackel des freien Forschertriebes nie und in keiner Lebenslage erlosch, so wandte ich mich an das klopfende Wesen und fragte kühn: „Wenn du, der du diese Töne hervorbringst, tatsächlich ein Dämon bist und wenn du meine Worte vernommen hast, so antworte mit dreimaligem Klopfen“. Sogleich ertönte ein dreimaliges Klopfen, und dies kam mir in jenem Augenblicke so schrecklich vor, als schlug ein unsichtbarer Hammer durch die Schädeldecke hindurch auf mein Gehirn. (Brussow 1981, 79)

Nach diesem Erlebnis stürzt sich Ruprecht gemeinsam mit Renata in den Rausch der mystischen Erfahrung. Erst am Ende des Romans stellt sich heraus, dass das Klopfen möglicherweise inszeniert wurde, genauso wie in Turgenews Erzählung „Stuk! Stuk! Stuk!“ („Es klopft“) (Turgenew, 1981 [1871]), auf die Brjusovs Roman zurückgeht, ohne seinen Prätext entscheidend zu verändern.

Der Roman erzeugt eine Ambivalenz der permanenten Krisensituation. Am Ende des Textes bleiben die Rätsel ungelöst: Fand wirklich ein Hexensabbat statt, als Ruprecht nach dem Fürsten der Finsternis suchte? Hat sich „der feurige Engel“ Madiel im Grafen Heinrich manifestiert? Haben die Dämonen mittels Klopfen die Anwesenheit des Grafen während einer spiritistischen Sitzung signalisiert? War Madiel nicht nur eine Halluzination des besessenen Mädchens?

Es ist bekannt, dass der symbolistische Anspruch, das Leben zur Kunst zu machen, den Impuls zu Brjusovs Schreiben gegeben hat. Die meisten Leser wussten sofort: Brjusov ist Ruprecht, Renata ist Nina Petrovskaja und Graf

Heinrich ist Andrej Belyj.<sup>14</sup> Die alltägliche Augenfälligkeit der menschlichen Beziehungen wurde durch eine ausgedachte mystische Geschichte ersetzt (vgl. Chodasevič 2008). Brjusov führte absichtlich ein Lebensexperiment durch: Er verliebte sich „versuchsweise“ in Petrovskaja, die hoffnungslos in Belyj verliebt war. Die symbolistische Unbestimmtheit der Textsemantik wird in Bezug auf die Lebensumstände aufgehoben. Sie ist also nicht nur ein Symptom der Krise, die das Wesen der symbolistischen Kultur ausmacht, sondern gerät selbst in eine Krise und wird dadurch zu einer Unbestimmtheit zweiten Grades.

### L i t e r a t u r

- Agrippa von Nettesheim 1982. *Die magischen Werke*, Wien.
- Brjusov V. 1989. „Ognennyj angel“, ders., *Izbrannaja proza*, Moskva, 336-638.
- Brjussow V. 1981. *Der feurige Engel*, aus dem Russ. von R. von Walter, Berlin.
- Chodasevič V. 2008. *Nekropol*, St. Petersburg.
- Erdmann E. v. 2008. „Phantasiebilder alter Kulturen bei V. Brjusov. Ihr Beitrag zur Bildtheorie des russischen Symbolismus“, *Deutsche Beiträge zum 14. Internationalen Slavistenkongress Ohrid 2008*, hrsg. v. S. Kempgen u. a., München (= Die Welt der Slaven. Sammelbände, 32), 423-435.
- Grečiškin S. / Lavrov A. 2004. „Biografičeskie istočniki romana Brjusova „Ognennyj angel““, *Simvolisty vblizi. Stat'i, publikacii*, St. Petersburg, 6-62.
- Grečiškin S. / Lavrov A. 2004a. „O rabote Brjusova nad romanom 'Ognennyj angel'“, *Simvolisty vblizi. Stat'i, publikacii*, St. Petersburg, 63-77.
- Halbfass W. / Held K. 1972. „Evidenz“, Ritter J. u. a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 2, Stuttgart, 830-834.
- Heftrich U. 2007. „Fedor Sologub: Melkij bes (Der kleine Dämon)“, Zelinskij B. (Hg.), *Der russische Roman*, Köln; Weimar, 299-318.
- Husserl E. 1976. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Husserliana 3,1, Dordrecht / Boston / London.
- Ivanits L. 1973. *The Grotesque in F. K. Sologub's Novel 'The Petty Demon'*. Ph.D. Diss, University of Wisconsin.
- Kamecke G. 2009. „Zum Problem der Evidenz in der Sprachphilosophie“, Harrasser K. u. a. (Hg.), *Sehnsucht nach Evidenz*, Bielefeld, 11-26.
- Krämer S. 2008. *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butzer G. / Zapf H. (Hg.), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 5, Tübingen, 93-115.

<sup>14</sup> Vgl. Grečiškin/Lavrov 2004, 2004a.

- Luther M. 1837. „Die Schmalkaldischen Artikel“, Meurer M. (Hg.), *Der Tag zu Schmalkalden und die Schmalkaldischen Artikel. Eine Reformationsgeschichtliche Denkschrift zur Erinnerung an das Jahr 1537*, Leipzig, ohne Seiten
- Mittelstraß J. 1980. „Evidenz“, Mittelstraß J. (Hg.) *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* Bd. 1, Mannheim; Wien; Zürich, 609-610.
- Pavlova M. 2007. *Pisatel'-inspektor. Fedor Sologub i F. K. Teternikov*, Moskva.
- Pustygina N. G. 1989. „Simvolika ognja v romane Fedora Sologuba *Melkij bes*“, *Blokovskij sbornik* (9): Biografija i tvorčestvo v ruskoj kul'ture načala XX veka, Tartu, 124-137.
- Reale G. / Antiseri D. 1987. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, 1. Antichità e Medioevo, Brescia.
- Rosen K. 1977. *Evidenz in Husserls deskriptiver Transzendentalphilosophie*, Meisenheim am Glan.
- Schahadat Sch. 1995. *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*, Frankfurt a.M.
- Sologub F. 1988. *Melkij bes*, Moskva.
- Sologub F. 1980. *Der kleine Dämon*, aus dem Russ. von E. Thiele, Leipzig.
- Skonečnaja O. 2011. *Russkij paranoidal'nyj roman: Fedor Sologub, Andrej Belyj, Vladimir Nabokov*, unveröff. Ms.
- Turgenev I. S. 1981. „Stuk! Stuk! Stuk! Studija i strannaja historia“, ders., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Tom 8, Moskva, 228-254.
- Venclova T. 1997. „K demonologii ruskogo simvolizma“, ders., *Sobesedniki na piru. Stat'i o ruskoj literature*, Vilnius, 48-81.
- Wimböck G. u. a. (Hg.) 2007. *Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der frühen Neuzeit*, Berlin.
- Žolkovskij A. 1994. „Djurua, Drej, Peredonov i drugie“, Žolkovskij A. / Jam-pol'skij M., *Бабель/Babel*, Moskva, 122-148.



Irina Wutsdorff

**FINGIERTE GESCHICHTE(N).  
EVIDENTIA-STRATEGIEN IM DISKURS DER SLAVOPHILEN**

Wenn *evidentia* eine rhetorische Strategie ist, etwas nicht Gegenwärtiges plastisch vor Augen zu führen, ist ihr damit zugleich ein Moment des Fingierens eingeschrieben.

Die Verfahren der rhetorischen Evidenz können darum nur indirekt wirken, und die erzeugte Evidenz ist überdies fiktiv: ein Augenschein, eine Augenscheinlichkeit wird fingiert, wo Augenschein real gerade fehlt. Was sich rhetorisch ‚Einsicht‘ nennt, hat also lediglich Als-Ob-Struktur. (Kemmann 1996, Sp. 39)

Vor Augen führen russische Slavophile wie auch tschechische Wiedergeburtler in ihren Texten (von denen ich im Folgenden je einen exemplarisch behandeln werde) signifikante Bilder, mit denen die jeweilige Gemeinschaft – im Falle der Slavophilen also zumeist die der Russen, im Falle der Propagatoren der tschechischen nationalen Wiedergeburt die der Tschechen als Teil der Slaven – nicht nur imaginiert wird, sondern mit dem sie zugleich auch erst als solche begründet wird. Nicht gegenwärtig ist diese Gemeinschaft dabei nicht nur in der jeweiligen rhetorischen Situation, sondern auch historisch: Sie ist nicht mehr und/oder noch nicht vorhanden. Die russischen Slavophilen bezogen sich auf eine mehr konstruierte denn rekonstruierte Situation vor Peter dem Großen, die tschechischen Wiedergeburtler entsprechend auf eine vor der Schlacht am Weißen Berg.

Solche für die Nationalisierungsbewegungen des 19. Jahrhunderts typischen Prozesse, die man nach Benedict Anderson als Imagination von Gemeinschaften („Imagined communities“) fassen könnte, lassen sich diskursanalytisch auf wiederkehrende Aussagenformationen hin untersuchen; neuere literaturwissenschaftlich geschulte Ansätze der Kulturwissenschaften haben sich dann auf die Gestaltung von Gründungsnarrativen konzentriert. Mir wird es im Folgenden darum gehen, nicht nur die narrativen, sondern insbesondere die rhetorisch-poetischen Verfahren in den Blick zu nehmen, mit denen meine beiden Beispieltex-te ein Identifikationspotential für jene Gemeinschaften bieten, die sie mit Hilfe ihrer textuellen Strategien zugleich erst entwerfen. Weniger Gründungserzählungen werden hier präsentiert als vielmehr (rhetorische) Gedankenfiguren

oder Denkbilder, die die Vorstellungen von der zu etablierenden Gemeinschaft bündeln.

„Die Niederlande waren einst slavisch besiedelt“, und: „die russische Geschichte ist stets harmonisch und friedfertig verlaufen“ – selbst mit nur wenig historischer Allgemeinbildung wird man diese beiden Aussagen als falsch zurückweisen. Die erste findet sich in Jan Kollárs episch-lyrischem Sonettzyklus *Slávy dcera* (*Der Sláva Tochter*, 1824/1832), die zweite in Ivan Kireevskijs einschlägiger Abhandlung „Über den Charakter der Bildung [im Sinne rationalistischer Aufklärung] in Europa und deren Beziehung zur Bildung [im Sinne religiöser Erleuchtung] in Russland“ („O karaktere prosvěščenija Evropy i o ego otnošenii k prosvěščeniju Rossii“, 1852). In ihrem jeweiligen textuellen Zusammenhang gewinnen die beiden für sich allein so überraschenden Behauptungen wenn schon nicht unbedingt Glaubwürdigkeit, so doch zumindest eine gewisse Folgerichtigkeit. Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine kausal-logische Folgerichtigkeit; die Behauptungen werden nicht etwa mit historischen Belegen bewiesen oder aus ihnen heraus entwickelt. Sie stellen ja auch nicht das Ende einer Argumentationskette, nicht eine Schlussfolgerung (im rhetorischen Sinne einer *conclusio*) dar, sondern dienen vielmehr selbst als Argumente in Form von Beispielen für die intendierte Gesamtaussage der Texte, denen es um eine Identifikationsstiftung für die Tschech(oslav)en bzw. Russen geht. Obwohl die historische Richtigkeit beider Beispiele, mit denen hier argumentiert wird, leicht in Zweifel zu ziehen ist, haben sie doch eine gewisse Überzeugungskraft, und zwar, weil sie jeweils der grundlegenden Denk- und Gestaltungsfigur ihres Gesamttextes entsprechen. Geschichte wird hier fingiert, indem sie dem rhetorisch-poetischen Prinzip, dem der Textaufbau folgt, unterworfen oder angepasst wird.

Augenfällig wird damit der Stellenwert, der dem Modus des Literarischen im slavophilen Diskurs zukommt. Das betrifft zum einen das Weltbild selbst, das die Slavophilen entwerfen, das sie ganz im Sinne von *poiēsis* erschaffen und gestalten,<sup>1</sup> wenn sie ihre Vorstellung von der Vergangenheit und der möglichen Zukunft der Slaven bzw. Russen formulieren; zum anderen aber auch die Form, in die sie diese Gedankenfiguren und Entwürfe bringen: Nicht selten nämlich – und nicht nur bei Čadaevs berühmtem „Erstem geschichtsphilosophischen Brief“, mit dem man gemeinhin den Beginn der Debatte zwischen Westlern und Slavophilen ansetzt, sondern auch im Falle Kireevskijs – handelt es sich um einen (fingierten) Brief, der der freieren mündlichen und rhetorisch ‚schönen‘ Rede näher steht, als dies bei einem logisch argumentierenden Traktat der Fall

<sup>1</sup> Jekatherina Lebedewa (2008) hat in ihrer Arbeit zum Kulturphänomen der Slavophilen dafür plädiert, deren Geschichtsbild unter ästhetischen Gesichtspunkten zu betrachten, da nur dies dem Modus ihrer Entwürfe entsprechen würde. Sie bezieht deshalb auch die sonst wenig beachteten literarischen Texte Kireevskijs, Aksakovs und Chomjakovs in ihre Betrachtungen mit ein.



wäre. Bei Kollár, meinem anderen Beispiel, ist es ein episch-lyrischer Zyklus, der einen Gründungsmythos der Tschech(oslovak)en bzw. der gesamten Slaven bildet. Wenn also in beiden Fällen zwecks Identitätsstiftung für das eigene – slawische, russische oder tschechische – Volk ein Narrativ geschaffen wird, dessen poetisch-rhetorische Gestaltungsregeln ins Extrem getrieben zur Neu- und Anderserschaffung von Geschichte führen, werden Geschichten erzählt oder Bilder von der Geschichte vor Augen geführt, um ein bestimmtes Bild der eigenen Geschichte zu entwerfen bzw. zu formieren und diesem Evidenz zu verleihen.

### 1. Mythopoetischer Geschichtsentwurf: Jan Kollárs *Slávy dcera* (1832, *Der Sláva Tochter*)

Dass Jan Kollár als exponierter Vertreter der tschechischen Wiedergeburtbewegung sein Anliegen im Medium der Literatur vorantreibt, ist nicht weiter verwunderlich, entsprach er damit doch dem Programm dieser Nationalbewegung, mit dem (Neu)Beginn einer tschechischen Literatursprache und in Folge dann einer modernen tschechischsprachigen Literatur den Grundstein der zu schaffenden Kulturnation und damit des nationalen Selbstbewusstseins zu legen.

Darin ähnelt der tschechische Fall anderen mitteleuropäischen (meist slawischen) Nationalbewegungen, die in einem multiethnischen Großstaat nach Emanzipation strebten. Für die Tschechen hieß dies, sich gegen die kulturelle Dominanz des Deutschen im österreichischen Imperium durchzusetzen. In der Konzentration auf die verbindende Kraft der gemeinsamen Sprache ähneln solche Nationalbewegungen durchaus den Einheitsbewegungen in Deutschland oder Italien.<sup>2</sup> Sowohl für die kleineren ethnischen Gruppen als auch für die Einheitsbewegungen größerer Nationen gilt dabei, wie der Historiker Miroslav Hroch (2005, 41-45) in seiner Typologie europäischer Nationsbildungsprozesse unterstreicht, dass weder Auftreten noch Erfolg der Nationalbewegungen selbstverständlich waren.<sup>3</sup> Gerade dieses Moment der Nichtselbstverständlichkeit ist

<sup>2</sup> Dieter Langewiesche (2001, 61f.), so referiert Hroch (2005, 42), habe deshalb Deutschland und Italien typologisch an die Seite der aus den Nationalbewegungen in Österreich-Ungarn entstandenen Staaten gestellt.

<sup>3</sup> „Typologisch vereinfacht unterschieden sich diese ethnischen Gruppen [innerhalb multiethnischer Imperien] von der modernen Nation dadurch, dass sie keine komplette Sozialstruktur aufwiesen und ihnen sowohl die politische Autonomie als auch die nationalsprachliche Kultur fehlte bzw. letztere nur schwach ausgeprägt war. Die Nationsbildung nahm in diesen ethnischen Gruppen die Gestalt einer Nationalbewegung an, die alle wesentlichen Attribute einer selbständigen Nation anstrebte, also eine komplette Sozialstruktur mit eigener Unternehmer- und Bildungselite, eine Nationalkultur in der Nationalsprache und politischer Partizipation. Die Erlangung der Staatlichkeit war dabei nicht zwingend. Die Nation war unter diesen Umständen vorerst ein Programm, eine Zukunftsvision, und das Auftreten der Nationalbewegung war keine Selbstverständlichkeit und keine Notwendigkeit. Auch der Erfolg

in der tschechischen Nationalbewegung vergleichsweise stark ausgeprägt. In welch hohem Ausmaß die gebildeten Patrioten jenes Tschechentum, in dessen Namen sie auftraten, überhaupt erst selbst erschufen und sich dabei der Künstlichkeit ihres Vorgehens bewusst waren, hat aus kulturwissenschaftlicher Perspektive insbesondere Vladimír Macura (1995) herausgearbeitet: Die Aktivitäten dieser im wahrsten Sinne des Wortes Kulturschaffenden waren lange Zeit von Zweifeln begleitet, nicht zuletzt deshalb, weil man vielfach ganz offensichtlich synkretistisch und eklektizistisch vorging oder gar vorgehen musste, um alle für eine vollgültige Nationalkultur erforderlichen Bereiche möglichst rasch abzudecken. Macura hat diese ambivalente Bewegung zwischen Selbstzweifel und Selbstbegründung, die ihre Kraft paradoxerweise gerade aus dem Zweifel bezieht, sehr treffend auf den Punkt gebracht und dabei auch auf die Bedeutung des ästhetischen Moments für diesen Prozess aufmerksam gemacht:

Die tschechische Kultur stellt sich mit der Geste der Bezweiflung, gar der Leugnung ihrer Existenz fest auf die eigenen Füße. [...] Die Kultur der Wiedergeburt, wie sie sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatte, stellte sich aufgrund ihrer Künstlichkeit und der ihr aufgezungenen Inauthentizität unter der Oberfläche der Normalität als „Nichtsein“ dar, als ein zum großen Teil illusionäres, zu einer Scheinrealität verurteiltes kulturelles Gebilde. [...] Gerade der Höhepunkt der Emanzipation der tschechischen Kultur von der Vorstellungswelt der Wiedergeburt wird bestimmt von dieser Erfahrung der „Nichtexistenz“, von dem Bewußtsein, daß eben dieses „Nichtsein“ ein wesentlicher Aspekt der tschechischen Eigenart und im Grunde auch eine Ästhetisierung dieser Qualität sei. (Macura [1992], dt. 1994, 282)

Tatsächlich lässt sich in Jan Kollárs *Slávy dcera* diese Bewegung recht präzise verfolgen; programmatisch wird sie bereits in dem „Vorgesang“ („Předzpěv“) durchgeführt, der dem Zyklus vorangestellt ist. Der Klagegesang über den Verlust einst slavischer Gebiete, die heute als solche brach liegen, die Feststellung der Nicht-Existenz der Slaven dort ist zugleich Keim einer Hoffnung auf bessere Zeiten, in denen der Ruhm vergangener Zeiten wiederhergestellt wird. Diese chiasmische Figur bilden die Anfangs- und Schlussverse des Vorgesangs ab, der antikisierend in elegischen Distichen mit tendenziell quantifizierendem Versmaß gehalten ist, womit Kollár auf formaler Ebene seiner These einer Abkunft der Slaven aus der griechischen Antike Ausdruck gibt:

Aj, zde leží zem ta před okem mýmslzy ronícím,  
někdy kolébka, nyní národu mého rakev.

(1-2)

Čas vše mění, i časy, k vítězství on

vede pravdu,  
 co sto věků bludných hodlalo,  
 zvrtné doba.  
 (111-112)

Ach, hier liegt dies Land vor  
 meinem Tränen vergießenden Auge  
 einst Wiege, nun Sarg meines Volkes.

Die Zeit verändert alles, auch die  
 Zeiten, zum Sieg führt sie die  
 Wahrheit,  
 was hundert irrende Zeitalter gedachten zu tun,  
 macht die Zeit zunichte.<sup>4</sup>

Aus dem jetzigen Sarg wird wie einst wieder eine Wiege des Volkes werden, die Zeit wird – in Abwandlung des hussitischen Leitspruchs – die Wahrheit zum Sieg führen. Gerade aus dem nicht bzw. nicht mehr Vorhandenen wird hier also Kraft geschöpft. Nach diesem Prinzip ist auch die titelgebende Figur des Zyklus gestaltet, der Sláva Tochter, die zugleich die Geliebte des lyrischen Ichs namens Mína ist. Die erste Ausgabe von *Slávy dcera* von 1824 hatte noch in weiten Teilen einer Vorversion entsprochen, nämlich einer Sammlung von Liebesgedichten an jene Mína, zu der Kollár die Pfarrerstochter Friederike Schmidt stilisierte, in die er sich während seiner Studienzeit in Jena verliebt hatte und deren Familie angeblich auf sorbische Vorfahren zurückging. Diese erste Version hatte Kollár unter dem schlichten Titel *Básně* (Gedichte) 1821 herausgebracht. Allerdings ist bereits der 1824er-Ausgabe – wie auch der späteren und noch einmal wesentlich erweiterten von 1832 – der besagte Vorgesang vorangestellt und auch hier wird bereits die Figur der Mína (deren Namen Kollár später von ‚Milena‘, also tschechisch ‚die Geliebte‘, ableitet) mit der mythischen Figur der Tochter der Sláva überblendet, die dieser Göttin der Slaven vom Rat der Götter als Wiedergutmachung für das Unrecht zugesprochen wird, das ihre Schutzbefohlenen insbesondere von den Germanen erleiden mussten.<sup>5</sup> Der titelgebenden Tochter der Sláva (*Slávy dcera*) ist also die von den Slaven durchlebte Schmach, aber auch deren vergangener wie zukünftiger Ruhm eingeschrieben. Denn Kollár spielt hier zugleich mit der phonetischen Ähnlichkeit des Wortstammes ‚slav-‘ mit ‚sláva‘ (tschechisch ‚Ruhm‘) und entwirft eine Pseudoetymologie, die er in dem Zyklus produktiv macht. Programmatisch hatte er sich bereits an anderer Stelle unter ästhetischen Gesichtspunkten für die Herleitung des tschechi-

<sup>4</sup> Übersetzung, wie auch alle folgenden, sofern nicht anders angegeben, von mir, I.W.

<sup>5</sup> Vgl. zu den verschiedenen Fassungen von *Slávy dcera* und zu den Wandlungen, die die Gesamtkonzeption dabei durchlief, die Darstellungen Macuras (1976, 1990, 1995, S. 79-101).

schen Wortes *slovan* für ‚Slave‘ nicht von *slovo* (‚Wort‘) oder *člověk* (‚Mensch‘), sondern von *sláva* (‚Ruhm‘, ‚Ehre‘) ausgesprochen, weil dies poetischer klinge und für die Prosodie der Poesie und die Schaffung eines National-epos geeigneter sei (vgl. Macura 1995, 16-20) – ein Programm also, das er mit *Slávy dcera* einlöst.

Ein Spiel mit Pseudoetymologien prägt denn auch die mythisch eingefärbte Reise seines Protagonisten, der in den Sonetten als lyrisches Ich auftritt. Nach seinem Aufenthalt in der Lausitz, der immer wieder von Trauer angesichts der Spuren eines einst in diesem Gebiet blühenden slavischen Lebens geprägt ist, reist er in Begleitung der mythischen Figur des Milek, eines slavisierten Amor, zurück in die Heimat. Allerdings nicht auf direktem Weg, sondern auf einem großen Umweg, wie auch den Titeln der drei ersten Gesänge zu entnehmen ist, nämlich „I. Sála“ („Saale“), „II. Labe, Rén, Vltava“ („Elbe, Rhein, Moldau“) und schließlich „III. Dunaj“ („Donau“). Diese Bewegung in einem recht ausgedehnten Raum, der damit als slavisch oder zumindest ehemals slavisch reklamiert wird, zeichnet auch bereits der Vorgesang vor – samt der so charakteristischen Verbindung von *sláva* und *slávie*:

Od Labe zrádného k rovinám až Visly  
nevěrné,  
od Dunaje k hlným Baltu celého  
pěnám:  
krásnohlasý zmužilých Slovanů kde se  
někdy ozýval,  
aj, oněmělť už, byv k úrazu zášti,  
jazyk.

[...]

Kde jste se octly, milé zde bydlivších  
národy Slávů,

národy, jenž Pomoří tam, tuto Sálu  
pily?  
Sorbů větve tiché, Obodritské říše  
potomci,  
kde kmenové Vilců, kde vnukové jste  
Ukrů?  
Napravo šíře hledím, nalevo zrak  
bystře otáčím,  
než mé darmo oko v Slávii Slávu hledá.

Von der verräterischen Elbe bis zur  
untreuen Weichsel,  
von der Donau zur gierigen Gischt

des ganzen baltischen Meeres:  
 wo einst ertönte die schönklingende  
 [Sprache] mannhafter Slaven,  
 ach, verstummt schon ist sie  
 nämlich, nachdem sie zum Anlass  
 von Groll geworden war, [...].  
 [...]

Wohin seid ihr geraten, ihr lieben,  
 einst hier lebenden Völker der  
 Slaven,  
 Völker, die dort das Pommersche,  
 hier die Saale tranken?  
 Der Sorben stille Zweige, des Obo-  
 driten-Reiches Nachkommen,  
 wo, ihr Stämme der Wilzen, wo,  
 Enkel der Uker, seid Ihr?  
 Nach rechts schaue ich weit, nach  
 links wende ich den Blick schnell,  
 bis mein Auge vergeblich Sláva  
 [Ruhm] in Slavien sucht.

Angefangen in der Lausitz über Rügen und Holstein zieht der Protagonist des Sonettzyklus zunächst seine Kreise auf der Spur ehemals slavischer Namen immer weiter, bis nach Lemgow in Westfalen, wo er sich an einem „Slavischen Tor“ erfreut (Kollár 1952, 126 [Nr. 206]), um sich dann nach Narden nahe Amsterdam zum Grab Komenskýs zu begeben. Seinem ersten Impuls, der Leichnam dieses großen Slaven gehöre in die Heimat überführt, widerspricht sein Begleiter Milek:

„slavskát' jest to zem, kde muž ten  
 leží;  
 Slávové zde v času oddáleném  
 domovali pode Venetū  
 belgických a armorických jménem.“  
 (Kollár 1952, 127 [Nr. 209])

„Slavisch nämlich ist die Erde, in der dieser Mann liegt;  
 Slaven haben hier in ferner Zeit  
 gehaust unter der belgischen und armorischen Veneter Namen.“

Hier nun greift Kollár zu einer recht verbreiteten Pseudoetymologie und vermengt die zu spätrömischer Zeit von antiken Autoren gleichermaßen als Veneter bezeichneten keltischen Stämme im nördlichen Gallien (wobei Armorica etwa

dem Gebiet der heutigen Bretagne entspricht)<sup>6</sup> und die Elbslaven, die in Ableitung ebenfalls von Venetae von den Germanen als Wenden bezeichnet wurden, was ja für die Sorben der Lausitz, von denen Kollárs Reise seinen Ausgang genommen hatte, auch immer noch zutrifft. Eine Verwechslung repetierend, die sich bereits in antiken Quellen findet, slavisiert Kollár hier also die keltischen Veneten und kann sein ehemals slavisches Gebiet von seinem Startpunkt Lausitz bis in die heutigen Niederlande ausdehnen.<sup>7</sup> Nicht zufällig ist es Jan Komenský, an dem Kollár diese Figur exemplifiziert: Analog zu der mythologisierten Sláva verbinden sich auch in seiner Person einstige Größe (schließlich war Komenský ein europaweit geachteter Gelehrter) und Leid (da Komenskýs Leben als Geistlicher der Brüdergemeinde von Flucht und Exil geprägt war). Mittels einer Pseudoetymologie, die nicht nur die westslavischen Veneter, sondern alle jemals in antiken Quellen als Veneter bezeichneten Volksstämme zu Wenden macht, bindet Kollár auch hier also leidvolle wie ruhmreiche Vergangenheit zusammen, um ein Identifikationspotential für die Slaven zu schaffen. In dem als sehr ausgedehnt imaginierten slavischen Raum ist die Überführung der sterblichen Überreste Komenskýs in einen Prager Ehrenhain dann gar nicht mehr nötig; das Bedürfnis, ihm eine weihevollen Ruhestätte zu bieten, kann auch so erfüllt werden. Dass dabei die Ausdehnung des urslavischen Siedlungsraums allzu weit nach Nordwesten verschoben und insofern Geschichtsfälschung betrieben wird, fällt dann – im Kontext der den Zyklus prägenden Grundfigur des Spiels mit Pseudoetymologien<sup>8</sup> – fast nicht mehr auf.

<sup>6</sup> Auch der russische Historiker und Panslavist Pogodin, mit dem Kollár zeitweise in regem Austausch stand, schrieb von französischen Winden. In seiner „Vorlesung über die Slaven“ verweist er einerseits auf Kollárs Fund slavischer Spuren in Italien (s. dazu Anm. 6) und „erkundigt sich von [Frankreich] aus bei Šafařík, ob diesem bekannt sei, daß südlich der Loire (in der Vendée) einst ‚Winden‘ gelebt hätten, und dieser schreibt höflich zurück, in der Geschichte gebe es keine Spur eines Beleges dafür.“ (Picht 1969, 66, mit Verweis auf Pogodins Vorlesung [„Lekcija o Slavjanach“ [1867], in: ders.: *Sobranie statej, pisem i řečej po povodu slavjanskago voprosa*, Moskva 1878, S. 27–45] und Šafaříks Brief an Pogodin [in: *Pis'ma k M.P. Pogodinu iz slavjanskich zemel'*, Bd. 2: *Pis'ma P.I. Šafarika*, Moskva 1879, S. 236]).

<sup>7</sup> Später, in seinen Abhandlungen über seine Reise nach Norditalien (*Cestopis obsahující cestu do horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko se zvláštním ohledem na slavjanské živly* [Reisebeschreibung über die Reise nach Oberitalien und von dort über Tirol und Bayern mit besonderer Berücksichtigung des slavischen Elements]), wird Kollár auch die italienischen Veneter zu einem slavischstämmigen Volk erklären und auf bewährte Weise an Ortsnamen oder auch in alten Inschriften slavische Wurzeln aufdecken. In seiner allerdings erst posthum publizierten Schrift *Staroitalie slavjanská* (1853, *Das slawische Altitalien*) werden dann gar die Römer zu Slaven. Sergio Bonazza (2012) hat kürzlich im Archiv des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom zwei – allerdings unbeantwortet gebliebene – Briefe Jan Kollárs aus dem Jahr 1847 gefunden, in denen dieser seine These von der Abkunft altitalischer Orts- und Flussnamen aus dem Slavischen vertritt und eine altitalische Inschrift auf diese Weise zu entziffern versucht.

<sup>8</sup> In äußerst konzentrierter Weise verwendet Kollár diese figura (pseudo)etymologica im vorangehenden Sonett: „U všech nových národů i dávných / chválu měli vážní předkové, / i

## 2. Ein Geschichtsbild in Gegensatzpaaren: Slavophile Entwürfe zum Verhältnis Russlands und Europas

Anders als Jan Kollár, der seinen Entwurf einer Mythologie der Slaven bzw. Tschechen in Form eines Sonettzyklus vorbringt und damit deutlich in seiner Künstlichkeit markiert, trägt Ivan Kireevskij seine Überlegungen „O charaktere prosvěščenija Evropy i ego otnošenii k prosvěščeniju Rossii“ in Form einer argumentativen Abhandlung vor. Allerdings präsentiert er diese als offenen „Brief an den Grafen E.E. Komarovskij“ („Pis'mo k gr. E.E. Komarovskomu“), womit er dem Aufsatz einen persönlichen Anstrich gibt und – zumindest in den einleitenden Worten – an die mündliche Konversation der Salons anschließt, in denen die Debatte zu Westler- und Slavophilentum (bis dahin) größtenteils stattfand.<sup>9</sup> Kireevskij will das Verhältnis zwischen der europäischen und russischen Bildung, dem seine Abhandlung dem Titel zufolge ja gewidmet ist, nicht länger als das einer Nachfolge betrachtet sehen, sondern geht von einem prinzipiellen Unterschied zwischen beiden Formen aus:

Общее мнение было таково, что различие между просвещением Европы и России существует только в степени, а не в характере и еще менее в духе или основных началах образованности.  
(Kireevskij [1852] 1984, 200)

Die allgemeine Meinung ging dahin, dass der Unterschied zwischen der Bildung Europas und Russlands nur im Niveau und nicht im Charakter bestünde, und noch weniger im Geist oder in den grundlegenden Prinzipien der Bildung.<sup>10</sup>

Kireevskij betreibt hier mit den beiden Begriffen *prosvěšćenie* einerseits und *obrazovannost'* andererseits ein Wortspiel, gemeint ist in beiden Fällen sowohl

---

my, vlastenci a bratrové, / slavme slavně slávu Slávův slavných. // Jméno i prach svojich mužů hlavných / ctí Vlach, Němec, Francouz, Anglové, / i my, vlastenci a bratrové, / slavme slavně slávu Slávův slavných.“ (Kollár [1832] 1952, 127; „Bei allen neuen und alten Völkern / wurde den würdigen Ahnen Lob zuteil, / auch wir, Patrioten und Brüder, / feiern wir feierlich den Ruhm der ruhmreichen Slaven. // Den Namen und die Überreste ihrer vortrefflichen Männer / ehren der Welsche, der Deutsche, der Franzose, die Engländer / auch wir, Patrioten und Brüder, / feiern wir feierlich den Ruhm der ruhmreichen Slaven“).

<sup>9</sup> „[...] мысль, что я разговариваю с вами, согреть и оживит мои кабинетные размышления.“ (Kireevskij 1984, 200; „Die Vorstellung, mich mit Ihnen zu unterhalten, wird meinen gelehrten Betrachtungen Leben einhauchen“; Kireevskij 1959, 249).

<sup>10</sup> Die deutsche Übersetzung gibt sachlich nicht falsch ‚prosvěšćenie‘ wie auch ‚obrazovanie‘ mit ‚Kultur‘ wieder, verwischt damit aber das Wortspiel, das Kireevskij hier mit den verschiedenen Bedeutungsnuancen der Begriffe treibt: „Die Meinung war allgemein verbreitet, daß nur ein gradueller aber kein wesensmäßiger Unterschied zwischen der Kultur Europas und Rußlands bestände, noch weniger aber im Geist oder in den ursprünglichen Grundlagen der Kultur.“ (Kireevskij 1959, S. 250)

‚Bildung‘, als auch ‚Kultur‘, wie in der Übersetzung von Tschizewskij und Groh von 1959 gewählt. Kireevskij wird im Folgenden die in Russland immer noch verankerte Form eines spekulativen und ganzheitlichen Wissens mit der westeuropäischen Form eines in Syllogismen zersplitterten rationalistischen Wissens konfrontieren. Insofern steckt in dem auch für den Titel gewählten Begriff *prosvěšćenie* bereits die Gegenüberstellung beider Wissenskulturen (in dem Sinne hat die vorhandene deutsche Übersetzung recht): *prosvěšćenie* im Sinne von auf analytischen Rationalismus gestützter Aufklärung dort und von spekulativer Erleuchtung hier – zwei prinzipiell verschiedene Wege des Wissenserwerbs, der Erlangung von Bildung (*obrazovannost*).<sup>11</sup>

Diese Gegensätzlichkeit – so stellt Kireevskij es in seiner Zusammenfassung am Ende des Textes klar – lässt sich auf die Formel ‚Zersplitterung versus Ganzheit‘ bringen.

[...] одним словом, там раздвоение духа, раздвоение мыслей, раздвоение наук, раздвоение государства, раздвоение сословий, раздвоение общества, раздвоение семейных прав и обязанностей, раздвоение нравственного и сердечного состояния, раздвоение всей совокупности и всех отдельных видов бытия человеческого, общественного и частного; в России, напротив того, преимущественное стремление к цельности бытия внутреннего и внешнего, общественного и частного, умозрительного и житейского, искусственного и нравственного. Потому, если справедливо сказанное нами прежде, то раздвоение и цельность, рассудочность и разумность будут последним выражением западноевропейской и древнерусской образованности. (Kireevskij [1852] 1984, 235)

Mit einem Wort: dort herrscht Zersplitterung des Geistes, Zersplitterung des Denkens, Zersplitterung der Wissenschaften, Zersplitterung des Staates, Zersplitterung der Stände, Zersplitterung der Gesellschaft, Zersplitterung der familiären Rechte und Pflichten, Zersplitterung der sittlichen und seelischen Verfassung, Zersplitterung der Gesamtheit wie aller einzelnen Aspekte des menschlichen Lebens, des gesellschaftlichen wie des individuellen; in Rußland dagegen überwiegt das Streben nach Ganzheit des inneren und äußeren, gesellschaftlichen und individuellen, spekulativen und alltäglichen, künstlerischen und sittlichen Lebens. Wenn das bis jetzt von uns Ausgeführte richtig ist, dann sind Zersplitterung und Ganzheit, Rationalismus und Intellektualismus letzter Ausdruck der westeuropäischen und der altrussischen Bildung. (Kireevskij 1959, 294; Übersetzung von mir modifiziert, I.W.)

In rhetorischer Hinsicht auffällig ist hier die mehrfache Wiederholung des Kernbegriffs, der für die Charakterisierung des Westens verwendet wird: *razdvoenie*,

<sup>11</sup> Zu Geschichte und Wandlungen des Kulturbegriffs in Russland vgl. Städtke (1995), der ebenfalls auf Kireevskijs Aufsatz eingeht.



wörtlich also „Entzweiung“, das die in sich bereits „zersplitterten“ Einzelbereiche noch zusätzlich voneinander abtrennt. Russland dagegen wird durch Adjektive gekennzeichnet, die sich alle auf das Substantiv *bytie* (Sein) beziehen, so dass die proklamierte Ganzheitlichkeit (*cel'nost'*) dieses Seins noch weiter betont und schon auf syntaktischer Ebene vorgeführt wird. Die Schlussformel besteht in einem doppelten Gegensatzpaar, womit die bereits eingeführte Konfrontation von Zersplitterung und Ganzheitlichkeit mit einer weiteren parallelisiert wird: Auf der einen Seite steht eine analytische Verstandestätigkeit, die Urteile auf der Basis von Zergliederung fällt (so ließe sich das zugrundeliegende Verb *rassudit'* im wörtlichen Sinne übersetzen), auf der anderen Seite eine Vernünftigkeit (*razumnost'*), die mit der zuvor aufgerufenen geistig-spekulativen Schau (*umozrenie*) korrespondiert. So stehen die beiden gleich anlautenden Substantive hier in größtmöglichem Gegensatz zueinander.

Bevor Kireevskij aber zu diesem prägnanten Resümee kommt, spielt er eben jenen Gegensatz auf den verschiedensten Ebenen durch und geht dabei, anders als der Titel der Abhandlung vermuten ließe, keineswegs nur auf die Bildung und die Wissenskultur ein. Eingangs diagnostiziert er für Westeuropa beginnenden Zerfall, da dort alles allein auf analytische Abstraktheit ausgerichtet, dieses Prinzip bis ins Extrem getrieben worden und insofern der Höhepunkt der Entwicklung bereits überschritten sei. Der Hauptteil seiner Ausführungen aber gilt der Geschichte, in der er die Gründe für diese einseitige Entwicklung des Westens finden will. Ebenfalls in der fernerer Vergangenheit will er die verschütteten Grundlagen einer anders angelegten russischen Denk- und Lebensweise finden,<sup>12</sup> die auch für den Westen die Hoffnung auf Erneuerung bieten könnte<sup>13</sup> – eine Denkfigur, die später im russischen Messianismus noch weiter entfaltet wird. Dabei identifiziert Kireevskij drei Merkmale, in denen sich die westeuropäische Entwicklung von der russischen unterscheidet: Die Form der

<sup>12</sup> „Россия хотя в первые века своей исторической жизни была образована не менее Западу, однако же вследствие посторонних и, по-видимому, случайных препятствий было постоянно останавливаема на пути своего просвещения, так что для настоящего времени могла она сбересть не полное и досказанное его выражение, но только одни, так сказать, намеки на его истинный смысл, одни его первые начала и их первые следы на уме и жизни русского человека.“ (Kireevskij [1852] 1984, 205 – „Obwohl Russland in den ersten Jahrhunderten seiner Geschichte nicht weniger gebildet war als der Westen, so würde es doch infolge nebensächlicher und scheinbar zufälliger Ereignisse auf dem Weg seiner Aufklärung beständig aufgehalten, so dass es der Gegenwart nicht seinen vollen und zu Ende gesprochenen Ausdruck bewahren konnte, sondern gewissermaßen nur Andeutungen seines wahren Sinns, nur seine ersten Anfänge und erste Spuren im Leben und Denken des russischen Menschen.“; Kireevskij 1959, 257; Übers. von mir modifiziert, I.W.).

<sup>13</sup> „И возможно ли их [начал просвещения русского] дальнейшее развитие? И если возможно, то что они для умственной жизни России? Что могут принести для умственной жизни Европы?“ (ebd. – „Können sie [die Grundlagen der russischen Kultur] sich weiterentwickeln? Wenn ja, was ist ihr Beitrag zum geistigen Leben Russlands und was können sie dem geistigen Leben Europas bieten?“; ebd.; Übers. modifiziert)

Christianisierung, die Form der Übernahme antiker Bildung und die Form der Staatsbildung.<sup>14</sup>

Demnach wurde Westeuropa vom römischen Christentum geprägt und im Folgenden dann von der dort vorherrschenden, an der Logik orientierten Art des theologisch-philosophischen Denkens (vgl. ebd., 210, 212; dt. 1959, 263, 265); Russland dagegen übernahm den christlichen Glauben von den orthodoxen Kirchenvätern, die in ihrem ganzheitlichen Denken die Ursprünge der christlichen Lehre bewahrten (vgl. ebd., 220-222; dt. 1959, 275-278). Entsprechendes gelte für die antike Bildung, die in den Westen über Rom tradiert wurde, wo aber die umfassende Kultur der griechischen Antike bereits auf formale Prinzipien und ein begrifflich-rationales System verengt worden sei (vgl. ebd., 207f.; dt. 1959, 259f.), wie sich besonders eindrucksvoll etwa am römischen Rechtssystem zeige. Russland dagegen sei durch die Übernahme des Christentums aus Griechenland die griechisch-antike Kultur im Gewand der christlichen Lehre vermittelt worden (vgl. ebd., 208; dt. 1959, 260). Was die Staatsform betrifft, so sei diese in Europa überall aus dem Kampf verfeindeter Stämme hervorgegangen, während „das durch keinerlei Eroberung heimgesuchte russische Volk [...] sich selbst eine Ordnung [gab]“ (ebd., dt. 1959, 261 – „не испытав завоевания, русский народ устроивался самобытно“, ebd., 209). Hier sind wir bei jenem Argumentationsstrang, den ich eingangs angesprochen hatte:

Не искаженная завоеванием, русская земля в своем внутреннем устройстве не стеснялась теми насильственными формами, какие должны возникать из борьбы двух ненавидящих друг друга племен, принужденных в постоянной вражде устраивать свою совместную жизнь. В ней не было ни завоевателей, ни завоеванных. Она не знала ни железного разграничения неподвижных сословий, ни стеснительных для одного преимуществ другого, ни истекающей отсюда политической и нравственной борьбы, ни сословного презрения, ни сословной ненависти, ни сословной зависти. (Kireevskij [1852] 1984, 225)

Rußland, das durch keinerlei Eroberungen entstellt worden war, wurde in seinem inneren Aufbau nicht von jenen gewaltsamen Formen beengt, wie sie aus dem Kampf zweier miteinander verfeindeter Volksstämme zwangsläufig hervorgehen, die genötigt sind, ihr gemeinsames Leben trotz anhaltender Feindschaft einzurichten. In Rußland gab es weder Eroberer

<sup>14</sup> „[...] три исторические особенности дали отличительный характер всему развитию просвещения на Западе: особая форма, через которую проникало в него христианство, особый вид, в котором перешла к нему образованность древнеклассического мира, и, наконец, особые элементы, из которых сложилась в нем государственность.“ (ebd., 206 – „[...] drei historische Besonderheiten gaben der ganzen Entwicklung der Bildung/ Aufklärung/Kultur] im Westen einen differenzierten Charakter: Die besondere Form, in der das Christentum dort eindrang, die besondere Gestalt, in der die Bildung der antiken Welt zu ihm gelangte, und schließlich die besonderen Elemente, aus denen sich die Staatlichkeit dort bildete.“; meine Übers., I.W.)

noch Unterworfenen. Das Land kannte weder eine eiserne Trennung starrer Stände, noch Bedrückung für die einen, Vorrechte für die anderen, noch hieraus entstehende politische und geistige Kämpfe, noch die Verachtung, den Haß und den Neid der Stände untereinander. (Kireevskij 1959, 281; Übers. von mir modifiziert, I.W.)

Kireevskij argumentiert hier scheinbar mit historischen Fakten, um seine These von einer grundsätzlich verschiedenen Entwicklung und Prägung der russischen und der westeuropäischen Kultur zu stützen. Im Grunde aber ist sein Rückblick auf die Geschichte bereits von jener Annahme präfiguriert, mit der er seine Abhandlung beginnt, dass nämlich der Westen in seinen kulturellen Grundlagen durch die Überspitzung des analytischen Prinzips nach und nach – und zwangsläufig – zerstört werde, während sich in Russland Ansätze zu einem gänzlich anderen Zugang bewahrt hätten.

Seine Gegenwartsdiagnose prägt seine Perspektive auf die Geschichte: Analog zum Prinzip der Zersplitterung, das er zunächst an der vom analytischen Rationalismus geprägten Wissenskultur des Westens beobachtet, um es dann auf die Prägung durch Rom zurückzuführen, erkennt er in der gesamten westeuropäischen Geschichte allein abrupte und antagonistische Entwicklungsschritte – Umbrüche wie die Französische Revolution und gewaltsame Kämpfe. Das russische Volk dagegen habe sich ruhig und gleichförmig entfaltet.<sup>15</sup> Auch die Übernahme des Christentums sei im Westen gewaltsam vonstattengegangen, während die slavischen Stämme sich ihm willig geöffnet hätten (vgl. Kireevskij 1984, 224; dt. 1959, 279f.).

Kireevskijs Gedankengang beschreibt insofern eine Kreisbewegung: er gelangt am Ende wieder zu seiner Ausgangshypothese einer grundsätzlich anderen Prägung der russischen und der europäischen Kultur, die er mit seinem Ausflug in die Geschichte beider Kulturräume belegen wollte. Nicht historische Fakten führen hier zu einer (logischen) Schlussfolgerung, mit der die Ausgangsthese bekräftigt würde, sondern die mit der These verbundene Perspektive auf die

<sup>15</sup> „Но, гачавшись насиллем, государства европейские должны были развиваться переротами, ибо развитие государства есть не что иное, как раскрытие внутренних начал, на которых оно основано. Потому европейские общества, основанные насиллем, связанные формальностию личных отношений, проникнутые духом односторонней рассудочности, должны были развить в себе не общественный дух, но дух личной отделимости связываемой узлами частных интересов и партий“ (Kireevskij 1984, 214 – „Da die europäischen Staaten durch Gewalt entstanden waren, mußten sie sich durch Revolutionen fortentwickeln; und dies weil die Entwicklung eines Staates in nichts anderem als in der Entwicklung der Prinzipien, auf denen er beruht, besteht. Deshalb konnten die auf Gewalt gegründeten, durch rein formale persönliche Beziehungen verbundenen, von einseitiger Rationalität beherrschten europäischen Gemeinschaften keinen Gemeinschaftsgeist, sondern nur den Geist individualistischer Vereinzelung hervorbringen, wobei die Einzelnen jeweils nur durch das Band persönlicher und Parteiinteressen zusammengehalten werden.“; Kireevskij 1959, 268)

Geschichte führt zur Konstruktion historischer Fakten, zum Entwurf einer fingierten Geschichte. Die verbindende Denk- und Konstruktionsfigur ist dabei die der Analogie: Sämtliche Bereiche des gemeinschaftlichen und staatlich organisierten Lebens in Vergangenheit und Gegenwart wie auch die Geistesgeschichte sind jeweils von einem einheitlichen Prinzip geprägt, auf allen Ebenen findet sich demnach das analoge Gegensatzpaar von Zersplitterung dort und Ganzheit hier. Insofern ist auch Kireevskijs Text selbst in sich geschlossen und ganzheitlich: Er entwickelt nicht einen fortschreitenden Gedankengang, sondern entfaltet ein und dieselbe statische Gedankenfigur.

Bezogen auf die Geschichte ergibt sich beinahe zwangsläufig schon aus dieser rhetorischen Anordnung der Argumente, dass Kireevskij im Westen eine historische Entwicklung sieht, die zu immer größerer Zersplitterung tendiert und stets von (auch gewaltsam ausgetragenen) Antagonismen sowie von spannungsreichen Hierarchien geprägt war. Für Russland hingegen konstatiert er bzw. muss er geradezu konstatieren, dass es derartige Konflikte hier nie gegeben habe. Wenn Ganzheitlichkeit das bestimmende Prinzip ist, kann es im Grunde keine historische Entwicklung gegeben haben, sie muss still gestellt sein in einem bewahrenden Modus. Subjekt dieses Bewahrens ist das Volk, das sich trotz aller äußeren Wandlungen seinen ursprünglichen Zustand erhalten hat.<sup>16</sup> Bereits die Waräger kamen diesem Geschichtsbild zufolge nicht etwa als Eroberer, sondern wurden vom Volke gern als Herrscher angenommen (vgl. Kireevskij 1984, 224; dt. 1959, 280).<sup>17</sup>

### 3. Schlussüberlegungen: Zur Literarizität des slavophilen Diskurses

Ich möchte abschließend einige vergleichende Überlegungen zum Stellenwert der Fiktivität und Literarizität in den beiden hier näher betrachteten Geschichtsentwürfen anstellen. Mit seinem in Form eines lyrisch-epischen Zyklus erschaffenen Mythos der Slaven verwirklichte Kollár auf exemplarische Weise die Programmatik der tschechischen Wiedergeburt, in erster Linie über die Literatur eine Grundlage für die wieder erstehende tschechische Kultur zu schaffen und damit zugleich eben diese mit zu erschaffen. Zugleich bleibt seinem Zyklus und damit auch der darin entworfenen Mythologie der Modus des künstlich und künstlerisch Erschaffenen deutlich eingeschrieben.

Kollár verstand sich als Propagator nicht nur der tschechischen, sondern einer gesamtslavischen Bewegung. Welche Rolle er auch dabei der Literatur zumaß,

<sup>16</sup> Diese Denkfigur wird unter dem Stichwort „obščina“ von Aksakov und anderen Slavophilen weiter getragen.

<sup>17</sup> Auch dies eine Denkfigur, die Aksakov (1855) dann auf die Gegenwart überträgt, wenn er die Regierungsgeschäfte als eine Bürde konzipiert, die das allein auf eine gottgefällige und auf Gott gerichtete Lebensweise bedachte Volk gern dem Zaren abtritt, um von diesen weltlichen Geschäften unberührt zu bleiben.

zeigt der Titel einer seiner in diesem Zusammenhang wichtigsten Schriften, *Über die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation* (1837, <sup>2</sup>1844). In der (paradoxiertweise zunächst auf Deutsch erschienenen) Abhandlung plädiert er für einen möglichst regen Austausch slavischsprachigen Schrifttums unter den einzelnen slavischen Völkern sowie für möglichst weit verbreitete Kenntnisse anderer slavischer Sprachen, um die kulturelle Entwicklung wechselseitig zu bereichern. Diese Idee eines Zusammenhalts zwischen den slavischen Völkern stieß auch in den Kreisen der russischen Slavophilen auf reges Interesse. Persönliche Kontakte bestanden zu dem Historiker Michail Pogodin, der Kollárs Schrift über die Wechselseitigkeit ins Russische übersetzte. Er war ein führendes Mitglied jener russischen Salonzirkel, in denen die Ideen der Slavophilie diskutiert wurden und zu denen auch Ivan Kireevskij gehörte. In den 1840er Jahren gab er eine Zeitschrift mit dem programmatischen Titel *Moskvitjanin (Der Moskauer)* heraus, in deren erster Nummer Stepan Ševyrev 1841 einen längeren Aufsatz über den „Blick eines Russen auf die zeitgenössische Bildung Europas“ („Vzgljad russkogo na sovremennoe obrazovanie Evropy“) publizierte. Erneut finden wir hier – wohl auch aus Zensurgründen – den Begriff der Bildung (hier *obrazovanie*) im Titel, wobei im Aufsatz unter diesem Begriff – ebenso wie später bei Kireevskij unter dem Begriff *prosvěšćenie* – kulturelle Erscheinungen in einem weiten Sinne subsumiert werden, nämlich „die Religion, die Wissenschaft, die Kunst und die Literatur“, wobei letztere als „vollständigster Ausdruck allen menschlichen Lebens der Völker“ bezeichnet wird.<sup>18</sup> In diesem Aufsatz, der in den einschlägigen Arbeiten zum Slavophilentum kaum Beachtung findet,<sup>19</sup> sind einige der Denkfiguren, die den Diskurs auch weiterhin entscheidend prägen werden, wohl zum ersten Mal fixiert (wobei davon auszugehen ist, dass sie in den Salonzirkeln, zu denen auch Ševyrev gehörte, bereits vorher kursierten): Auch Ševyrev (2007, 3, 150) diagnostiziert die Konfrontation zwischen dem Westen und Russland als Zeichen der Zeit und attestiert der westeuropäischen Kultur Zerfallserscheinungen, im konkreten Falle Deutschlands und Frankreichs manifestierten sie sich besonders deutlich an der Reformation bzw. der Revolution, die er als „Krankheiten“ (*nedug*) bezeichnet, als unausweichliche Folgen der westlichen Entwicklung, die mit dem Gesetz des Lebens gebrochen habe (ebd.). Russland dagegen habe sich seine „großartige Einheit“ bewahrt und sei insofern immun gegen das ansteckende Gift, das mit der Literatur und Philosophie des Westens eindringt.<sup>20</sup> Gegen den schädlichen Einfluss des Westens

<sup>18</sup> „Мы [...] ограничиваем только одною картиною образованности, объемлющей Религию, науку, искусство и словесность, последнюю как самое полное выражение всей человеческой жизни народов“ (Ševyrev [1841] 2007, 3, 150).

<sup>19</sup> Für den Hinweis auf den Artikel danke ich Dietrich Wörn.

<sup>20</sup> „Франция и Германия были сценами двух величайших событий, к которым подводится вся история нового Запада, или правильнее: двух переломных болезней, соответствую-

empfiehlt er das Studium der eigenen alten Geschichte; und auch die Vorstellung, Russland könne aufgrund seiner Intaktheit zum Retter der Menschheit werden, findet sich bereits bei Ševyrev.<sup>21</sup> Anders als später Kireevskijs Schrift ist seine Abhandlung aber nicht derartig einheitlich auf der Grundlage einer rhetorischen (Denk)Figur durchkonstruiert. Vielmehr geraten seine recht detaillierten Ausführungen über die italienische, englische, französische und deutsche Kultur passagenweise dann doch eher – wohl entgegen der Intention – zu einem beeindruckenden Panorama des jeweiligen Standes der Literatur, der bildenden Künste, des Theaters und des Bildungswesens. Unterschwellig widerspricht der Text sich also selbst. Anders bei Kireevskij: Aufgrund des kompakten Gesamtentwurfs seines Textes – Zersplitterung in all ihren Erscheinungsweisen dort (sei es auf intellektueller, sozialer oder historischer Ebene), Ganzheitlichkeit hier – ist man beinahe gewillt, ihm zu glauben, dass die russische Geschichte stets ohne Antagonismen verlaufen sei bzw. geradezu verlaufen musste. Denn sein Textaufbau scheint weniger logischen Argumentationsregeln zu folgen, als vielmehr ästhetischen Gesichtspunkten. Insofern kommt folgende Bemerkung zu Leibniz' System der prästabilierten Harmonie nahezu einer Šklovskijschen Bloßlegung des Verfahrens gleich:

---

ших друг другу. Эти болезни были – Реформация в Германии, революция во Франции: болезнь одна и та же, только в двух разных видах. Обе явились неизбежным следствием Западного развития, принявшего в себя двойство начал и утвердившего сей раздор нормальным законом жизни. [...] Да, в наших искренних, дружеских, тесных сношениях с Западом мы не примечаем, что имеем дело как будто с человеком, носящим в себе злой, заразительный недуг, окруженным атмосферой опасного дыхания.“ (Ševyrev [1841] 2007, 4, 149f. – „Frankreich und Deutschland waren die Schauplätze der beiden gewaltigsten Ereignisse, zu welchen die gesamte Geschichte des neuen Westens hinführt oder richtiger: zweier Krankheiten des Umbruchs, welche einander entsprechen. Diese Krankheiten waren in Deutschland die Reformation, in Frankreich die Revolution; die Krankheit ist die gleiche, nur in zwei verschiedenen Ausprägungen. Beide erschienen als die unausweichliche Folge der Entwicklung des Westens, welcher zwei Grundprinzipien in sich aufgenommen und diese Zwietracht als ein normales Gesetz des Lebens verabschiedet hatte. [...] Ja, bei unseren aufrichtigen, freundschaftlichen und engen Beziehungen mit dem Westen bemerken wir nicht, dass es so ist, als ob wir es mit einem Menschen zu tun hätten, welcher eine böse, ansteckende Krankheit in sich trägt und von einer Atmosphäre eines gefährlichen Atems umgeben ist“).

<sup>21</sup> „Россия, к счастью, не испытала тех двух великих недугов, которых вредные крайности начинают сильно там действовать: отсюда и причина, почему непонятны для нее тамошние явления и почему их ни с чем своим она связать не может. [...] она не делила с ним его недугов; она сохранила свое великое единство, и в роковую минуту, может быть, она же назначена от Провидения быть великим Его орудием к спасению человечества.“ (Ševyrev [1841] 2007, 4, 170 – „Russland hat zum Glück diese zwei gewaltigen Krankheiten nicht ertragen müssen, deren schädliche Extreme dort anfangen stark zu wirken: Dies ist auch der Grund dafür, dass ihm die dortigen Erscheinungen unverständlich sind und es sie mit nichts eigenem verknüpfen kann. [...] Es [Russland] hat mit ihm [dem Westen] dessen Krankheiten nicht geteilt; es hat sich seine großartige Einheit bewahrt und in der schicksalhaften Minute wird es, vielleicht, von der Vorsehung dazu bestimmt sein, Ihr als gewaltiges Werkzeug zur Errettung der Menschheit zu dienen“).

[П]оэзия мысли восполняет несколько ее односторонность, ибо думаю, что когда к достоинству логическому присоединяется достоинство изящное или нравственное, то уже этим соединением сил сам разум возвращается более или менее к своей первобытной полноте и потому приближается к истине. (Kireevskij [1852] 1984, 218)

[D]er poetische Gehalt des Gedankens ergänzt einigermaßen seine Einseitigkeit, denn ich glaube, daß wenn sich zum logischen Wert der ästhetische und moralische gesellt, schon durch diese Verbindung der Kräfte die Vernunft mehr oder weniger zu ihrer ursprünglichen Fülle zurückkehrt und sich deshalb der Wahrheit annähert. (Kireevskij 1959, 273; Übers. von mir modifiziert, I.W.)

Demnach wäre die in Kireevskijs Text präsentierte strenge Bipolarität von Zersplitterung und Ganzheitlichkeit nicht auf ihren Wahrheitsgehalt im Sinne einer Korrespondenz mit der Realität zu befragen, sondern im Sinne der Schönheit der Gedankenfigur, die ihr erst zur Teilhabe an einer höheren Wahrheit verhilft. Wenn aber dies – die Fähigkeit, eine höhere Wahrheit zu vermitteln – das entscheidende Bewertungskriterium ist, dann ist es irrelevant, ob die verwendete Gedankenfigur geeignet ist, die beschriebene Situation adäquat zu fassen. Vielmehr ist es dann gerade positiv, dass sie im ganz wörtlichen Sinne poetisch, nämlich erschaffen und gemacht ist, kann sie doch nur in diesem Modus auf die erstrebte höhere Wahrheit verweisen. Kireevskij wählt demnach durchaus programmatisch einen der ästhetischen Rede angenäherten Modus und bringt auch auf diese Weise noch einmal die proklamierte Andersartigkeit und Ganzheitlichkeit der russischen Kultur zum Ausdruck, der es nicht um (zerstückelnde) Analyse geht, sondern um die Teilhabe an einer höheren ganzheitlichen Synthese.

Insofern betrifft der für Russland in der Sekundärliteratur immer wieder konstatierte Literaturzentrismus nicht nur die Wahl der Gattung und des Themas, also nicht nur die Tatsache, dass Fragen der kulturellen Selbstpositionierung in hohem Maße in oder anhand der Literatur verhandelt werden, sondern auch die Figuration der Gedankengänge selbst. Wo diese allerdings nicht wie bei Ševyrev und Kireevskij in einer Abhandlung präsentiert werden, sondern in literarische Prosa integriert werden, verlieren sie bezeichnenderweise an Geschlossenheit. So enden Vladimir Odoevskijs *Russkie noči* (*Russische Nächte*, 1844), ein Zyklus von Erzählungen, der durch die philosophierenden Gespräche von vier Freunden über neun Nächte hinweg gerahmt ist, zwar auch mit dem Ausruf: „Das 19. Jahrhundert gehört Russland!“ („Девятнадцатый век принадлежит России!“; Odoevskij [1844] 1975, 183) – und zwar durchaus in dem uns von Kireevskij und Ševyrev hinlänglich bekannten Sinne. Trotz dieser gewichtigen Stellung im Text hat diese Aussage dennoch nicht den Charakter eines autoritativen Schlusswortes, sondern ist als Zitat aus einem zuvor verlesenen Manus-

kript, das von den Freunden auch kritisch diskutiert wurde, gewissermaßen in Klammern gesetzt. In Odoevskijs Text tritt der in sich scheinbar so schlüssig und überzeugend aufgebaute slavophile Weltentwurf in dem der Literatur eigenen Modus uneigentlicher Rede auf, er wird mit genuinen Verfahren der Prosa wie Perspektivierung und Dialogisierung relativiert und – ähnlich Kollárs Mythopoetik – in seiner Gemachtheit lesbar.

Hans Blumenberg identifiziert die rhetorische Situation als paradigmatisch für die anthropologische Grundsituation des Menschen, dem „der Griff nach der reinen Evidenz, nach der absoluten Selbstbegründung mißlingt“ (Blumenberg 1981, 109), ja, der ihm als Mängelwesen misslingen muss. „Der Hauptsatz aller Rhetorik ist das Prinzip des unzureichenden Grundes (*principium rationis insufficientis*). Er ist das Korrelat der Anthropologie eines Wesens, dem Wesentliches mangelt“ (ebd., 124). Unter diesem anthropologischen und epistemologischen Gesichtspunkt sind die Ersetzungsfiguren und -strategien der Rhetorik nicht Verstellung eines dadurch verdeckten ‚Realen‘; eben weil dieses für den Menschen uneinholbar ist und der Mensch durch Evidenzmangel gekennzeichnet ist, ist die Entscheidung für die Rhetorik als mittelbarem Bezug auf die Wirklichkeit, der den Umweg über die ersetzende Metapher nimmt, ein „vernünftiges Arrangement mit der Vorläufigkeit von Vernunft“ (ebd., 130).<sup>22</sup> Implizit entwickelt Blumenberg dabei auch eine Ethik für eine Rhetorik, die pragmatisch der anthropologischen Disposition des Menschen entsprechen würde: Sie sollte in ihrem Gebrauch transparent gehalten werden:

Die Antithese von Wahrheit und Wirkung ist oberflächlich, denn die rhetorische Wirkung ist nicht die wählbare Alternative zu einer Einsicht, die man auch haben könnte, sondern zu der Evidenz, die man nicht oder noch nicht, jedenfalls hier und jetzt nicht, haben kann. Dabei ist Rhetorik nicht nur die Technik, solche Wirkung zu erzielen, sondern immer auch, sie durchschaubar zu halten: sie macht Wirkungsmittel bewußt, deren Gebrauch nicht eigens verordnet zu werden braucht, indem sie expliziert, was ohnehin schon getan wird. (Blumenberg 1981, S. 111f.)

Die Texte der tschechischen Wiedergeburtler und der russischen Slavophilen sind Versuche der kollektiven Selbstbegründung, die zu diesem Zweck zu dem bei Blumenberg als durchaus legitim bezeichneten Mittel der Rhetorik greifen. Jene skeptischen Voraussetzungen, die Blumenberg dabei allerdings für den

<sup>22</sup> „Der Mangel des Menschen an spezifischen Dispositionen zu reaktivem Verhalten gegenüber der Wirklichkeit, seine Instinktarmut also, ist der Ausgangspunkt für die anthropologische Zentralfrage, wie dieses Wesen trotz seiner biologischen Indisposition zu existieren vermag. Die Antwort läßt sich auf die Formel bringen: indem es sich nicht unmittelbar mit dieser Wirklichkeit einläßt. Der menschliche Wirklichkeitsbezug ist indirekt, umständlich, verzögert, selektiv und vor allem ‚metaphorisch‘“ (Blumenberg 1981, 115).



Gebrauch der Rhetorik einklagt,<sup>23</sup> teilen sie jedoch in recht unterschiedlichem Maße. Nicht unwesentlich bestimmt hier die Wahl der Textsorte die Art des rhetorischen Gestus. Rhetorisch-poetische Verfahren verwenden alle hier betrachteten Texte, um ihrem Entwurf der imaginierten Gemeinschaft Überzeugungskraft zu verleihen. Kireevskijs Traktat, der, statt einem logischen einem analogischen Denken folgend, anstelle analytischer Rationalität synthetische Ganzheitlichkeit fordert und zugleich umsetzt, bleibt auch als Text in sich geschlossen und hält sich dadurch in der Anwendung der rhetorischen Techniken und Mittel eben nicht durchschaubar. Bei Odoevskij und Kollár dagegen wird schon durch die Präsentation im Modus des Literarischen die Gemachtheit und damit immer auch die Vorläufigkeit des Entwurfs mit ausgestellt. Jenes Fingieren, das rhetorischen Strategien zur Erzeugung von Evidenz immer schon eingeschrieben ist, ist auch der von Kollár und Odoevskij gewählten Textgattung immanent: Der Gemeinschaft, die sie in und mit ihren Texten entwerfen und begründen wollen, können sie im Modus des Literarischen mit gestalterischen Mitteln umso größere Überzeugungskraft verleihen; zugleich riskieren sie, dass das Fingierte ihrer Imaginationen umso deutlicher zutage tritt. Auch diese Ambivalenz gehört zum gewählten Modus literarischer Rede. Kireevskij dagegen versucht, den Akt des Fingierens, der jedem Entwurf und jeder Gründung einer Gemeinschaft innewohnt, in scheinbar argumentativem Gestus zu verschleiern.

### Literatur

- Aksakov, K. A., [1855] 1910. „Zapiska o vnutrennem sostojanii Rossii“, Brodskij N. L. (Hg.): *Rannie slavjanofily*, Moskva, 69-96. [dt.: „Memorandum über den inneren Zustand Rußlands“, Ehrenberg H. / v. Bubnoff N. (Hg.): *Östliches Christentum. Dokumente*, Bd. I: *Politik*, München 1923, 88-120.]
- Blumenberg H. 1981. „Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik“, ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart, 104-136.
- Bonazza S. 2012. „Ján [sic!] Kollár und das Deutsche Archäologische Institut in Rom“, Podtergera I. (Hg.), *Schnittpunkt Slavistik. Ost und West im wissenschaftlichen Dialog. Festgabe für Helmut Keipert zum 70. Geburtstag. Teil I: Slavistik im Dialog – einst und jetzt*, Göttingen, 29-42.

<sup>23</sup> „Alles, was diesseits der Evidenz übrig bleibt, ist Rhetorik; sie ist das Organ der *morale par provision*. Diese Feststellung bedeutet vor allem, daß sie ein Inbegriff legitimer Mittel ist. Die Rhetorik gehört in ein Syndrom skeptischer Voraussetzungen“ (Blumenberg 1981, 111).

- Hroch M. 2005. *Das Europa der Nationen. Die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich*, Göttingen.
- Kemmann A. 1996. „Evidentia, Evidenz“, Ueding G. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Tübingen, Sp. 33-47.
- Kireevskij I.V., [1852] 1984. „O charaktere prosvěšćenija Evropy i o ego otnošenii k prosvěšćeniju Rossii“, ders., *Izbrannye stat'i*, Moskva, 199-238. [dt.: „Über das Wesen der europäischen Kultur [sic!] und ihr Verhältnis zur russischen“, Tschizewskij, D. / Groh, D. (Hg.): *Europa und Rußland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnisses*, Darmstadt 1959, 248-298.]
- Kollár J. [1832] 1952a. „Slávy dcera. Lyricko-epická báseň v pěti zpěvích“, *Vybrané spisy Jana Kollára*, sv. 1, Praha, 13-336.
- Kollár J. [1832] 1952b. „Výklad, čili přímětky a vysvětlivky k Slávy dceři“, *Vybrané spisy Jana Kollára*, sv. 1, Praha, 385-485.
- Kollár J. [1837] 1844. *Über die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation*, <sup>2</sup>Leipzig.
- Kollár J. [1841] 1862. „Cestopis obsahující cestu do horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Bavorsko se zvláštním ohledem na slavjanské živly“, *Spisy Jana Kollára*, Bd. 3, Praha.
- Kollár J. 1853. *Staroitalie slavjanská*, Wien.
- Langewiesche, D. 2001. „Staatsbildung und Nationsbildung in Deutschland – ein Sonderweg? Die deutsche Nation im europäischen Vergleich“, v. Hirschhausen U. / Leonhard J. (Hg.), *Nationalismus in Europa. West- und Osteuropa im Vergleich*, Göttingen, 49-67,
- Lebedewa J. 2008. *Russische Träume. Die Slawophilen – ein Kulturphänomen*, Leipzig.
- Macura V. 1976. „Mytologie Slávy dcery“, *Česká literatura* 24, 1, 37-46.
- Macura V. 1990. „Slávy dcera – Jan Kollár 1824, 1832“, Červenka M. et. al.: *Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do roku 1945*, Praha, 278-282.
- Macura V. 1992. „Obrození“. *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1848-1989*. Praha, 58-64. [dt. in Auszügen: „Das glückliche Zeitalter: Semiotische Ansätze zur Deutung eines Konstrukts“, Schmidt-Hartmann, E. (Hg.), *Kommunismus und Osteuropa. Konzepte, Perspektiven und Interpretationen im Wandel*, München 1994, 257-285; darin: „Wiedergeburt“, 258-267.]
- Macura V. 1995. *Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ*, Jinočany.
- Odoevskij V. [1844] 1975. „Russkie noči“, ders., *Russkie noči*, Leningrad, 7-183.
- Picht U. 1969. *M.P. Pogodin und die Slavische Frage. Ein Beitrag zur Geschichte des Panslavismus*, Stuttgart.

- Städtke K. 1995. „Kultur und Zivilisation. Zur Geschichte des Kulturbegriffs in Russland“, Ebert, C. (Hg.), *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*, Berlin, 18-46.
- Ševyrev S.P. [1841] 2007. „Vzgljad ruskogo na sovremennoe obrazovanie Evropy“, L.N. Belenčuk (Hg.), *Vestnik Pravoslavnogo Svjato-Tichonovskogo gumanitarnogo universiteta IV: Pedagogika, Psichologija*, 3, 147-167; 4, 149-177.



Holt Meyer

**„ЧИТАЮ ТОЛЬКО СТАРОЙ НЯНЕ“<sup>1</sup>:  
EVIDENZ UND TEXTZEUGEN DER ‚AMMENMILCH‘ BEI  
VERESAEV, NOVIKOV, GORDIN UND LOTMAN**

„What can be asserted without evidence can  
also be dismissed without evidence.“

(Christopher Hitchens: *God Is Not Great: How  
Religion Poisons Everything*, 2007)

Um Unterstellungen geht es hier, buchstäbliche Unter-Stellungen, da es sich um Aussagen handelt, welche den Boden betreffen, auf dem ein Dichter (*der* Dichter) steht, und mit ihm das „Volk“. Es geht um buchstäbliche Unter-Stellungen, aber auch um untergeschobene Buchstaben, um Buchstaben, die einer Amme untergeschoben werden, die gar nicht die Amme war, jedenfalls nicht *die* Amme *des* Dichters.

*Unterstellt* und *untergeschoben* werden Aussagen, die „ohne Beweise behauptet werden“ („asserted without evidence“ – Hitchens). Sie operieren aber zugleich als/mit Evidenz im Sinne der prä- oder nicht-argumentativen Vorführung, des Sprechens des Materials von sich selbst. In dieser Spanne zwischen *evidence* und Evidenz bewegen sich meine Ausführungen.

---

<sup>1</sup> „[N]ur einer alten Amme vorlesen“ – das ist die Zeile 3 der 35. ‚Strophe‘ von Evgenij Onegin, um die es hier immer wieder gehen wird, in der Übersetzung von Sabine Baumann (Puškin 2009, 160). Die „Gesamtausgabe“ hält zwei Varianten aus der Rohfassung fest, in denen statt des Wortes „tol’ko“ („nur, lediglich, ausschließlich“) „nyne“ („zur Zeit, heutzutage“) bzw. „dobroj“ („der guten“ bzw. „gütigen“). Die genaue Übersetzung dieser Zeile allein wäre „ich lese nur einer alten Dame vor“.

## 1. Kontexte der Evidenz, Evidenz der Kontexte

„Er will das Problem der Entwicklung seiner Gesellschaft anders verstehen, ausgehend von der objektiven Lage der Dinge, von den realen Möglichkeiten des Lebens, den Stimmungen und den Träume des Volkes. Daher kommt das Bedürfnis, seine Überzeugungen vom höchsten Gericht prüfen zu lassen, vom Gericht des Volksbewusstseins.“<sup>2</sup>

Grigorij Gukovsj, 1948/1957

In diesem Beitrag geht es darum, die Grenzen und Überschneidungspunkte zwischen einigen Schreibkontexten<sup>3</sup> zu finden und diese zu begehen. Die Schreibkontexte geben Anlass, Evidenz und Zeugenschaft zu verhandeln.

<sup>2</sup> „Он хочет понять проблемы развития своего отечества иначе, исходя из объективного положения вещей, из реальных возможностей жизни, настроений и чаяний народа. Отсюда возникает потребность проверить свои убеждения высшим судом, судом народного сознания.“(Hier und im folgenden meine Übersetzung, wenn nicht anders angegeben, H.M.).

<sup>3</sup> Wenn ich vom „Schreibkontext“ spreche, so meine ich einerseits schlicht die pragmatische Umgebung eines bestimmten Schreibens, die auch im Falle der Theoriebildung als ‚Kommunikationssituation‘ dazugedacht werden muss. Andererseits beziehe ich mich, wie auch sonst oft in diesem Beitrag, auf eine theoretische Position von Derrida, diesmal auf die Konfiguration „Signatur/Kontext/Ereignis“. Dies scheint auf den ersten Blick in umgekehrte Richtung zu gehen, wird doch dort davon ausgegangen, dass „die Mehrdeutigkeit oder Polysemie eines sprachlichen Elements nicht durch den Kontext vollständig und abschließend reduziert werden kann und dass kein Kontext jemals absolut bestimmbar und gesättigt ist („Is there a rigorous and scientific concept of *context*? Or does the notion of context not conceal, behind a certain confusion, philosophical presuppositions of a very determinate nature? [...] its determination can never be entirely certain or saturated“ (Derrida 1988, 3). Das hat bekanntlich für Derrida mit den Grundeigenschaften der Schrift zu tun: „a written sign carries with it a force that breaks with its context, that is, with the collectivity of presences organizing the moment of its inscription. This breaking force [*force de rupture*] is not an accidental predicate but the very structure of the written text [...] the sign possesses the characteristic of being readable even if the moment of its production is irrevocably lost and even if I do not know what its alleged author-scriptor consciously intended to say at the moment he wrote it, i.e. abandoned it to its essential drift. As far as the internal semiotic context is concerned, the force of the rupture is no less important: by virtue of its essential iterability, a written syntagma can always be detached from the chain in which it is inserted or given without causing it to lose all possibility of functioning, if not all possibility of ‘communicating’, precisely. One can perhaps come to recognize other possibilities in it by inscribing it or *grafting* it onto other chains. No context can entirely enclose it“ (ebd., 9). Es geht mir hier bei der Rekonstruktion der „Schreibkontexte“ keineswegs darum, die „Sättigung“ der Bedeutung durch ein Nachtragen der „Intention“ der Äußerungen zu erreichen. Erstens geht es mir darum, genau dieses Denken in präsentischen Puškinlektüren der Stalinzeit zu dekonstruieren. Was diese Lektüren selbst angeht, so dient der Nachvollzug der Kontexte als Konterstrategie zu diesem präsentischen Setzen. Dies gilt auf andere Weise für Lotman: hier geht es vor allem darum, den verschwiegenen negativen Dialog mit dem Stalinismus als Bedeutungsschicht seiner Texte sichtbar zu machen. In allen Fällen wird die präsentisch gedachte Kommunikation mit dem ‚einen Geist‘ von Lotman in Frage gestellt

Denn sie sind Kontexte, in denen Evidenz vorgebracht, Zeugenschaft abgelegt werden kann. Sie sind Kontexte des Schreibens und Zeigens, die zum Teil von den zwei größten diktatorischen und totalitären Systemen geprägt sind, welche über Mittel- und Osteuropa ab den 20er Jahren hinweg gefegt sind: dem NS-Staat und der (stalinistischen) UdSSR.

Beide Systeme haben in ihrer Selbst-Legitimierung immer wieder das „Volk“ angerufen, und das sowjetische System hat es spätestens unter Stalin zur ‚Chefsache‘ gemacht, eine Genealogie von ‚Dichtern des Volkes‘ als wesentlichen Bestandteil in diese „Volksanrufung“ zu integrieren. Diese Genealogie beginnt mit Puškin als Schöpfer der „zeitgenössischen russischen Sprache“, und dazu gehört die Unterstellung, dass sich Puškin vom „Gericht des Volksbewusstseins“ (Gukovskij [im Original: „судом народного сознания“]) überprüfen oder gar überwachen lassen hat. Die Vereinigung mit „seiner Amme“ in Michajlovskoe zwischen 1824 und 1826 war die Urszene dieser Überprüfung. Die Hütte „seiner Amme“ war der Schauplatz dieser Gerichtsverhandlung. Und die Leseszene in 4/XXXV ist in der hier zur Debatte stehenden stalinistischen Lektüre nichts weniger als diese Gerichtsverhandlung selbst. Die Strophe selbst wird zur ‚Volksevidenz‘.

Der Weg zu dieser ‚Lektüre‘ hin und die Anknüpfung daran möchte ich eben in einem Ensemble von sieben ‚Schreibkontexten‘ verorten.

In chronologischer Reihenfolge sind sie wie folgt:

- Kontext 1: Aleksandr Sergeevic Puškins Verbannungsort wird vom Süden des russischen Imperiums (Odessa) ins russische Kerngebiet verlegt. Der Großstadtmensch Puškin ist Provinzler geworden, und nun tauscht er den „Versetzungsort“ in der Nähe zur südlichen Grenze des Reichs gegen einen Verbannungsort,<sup>4</sup> eine Art familiären Hausarrest (der Vater übernimmt sogar teilweise der offiziellen Überwachung) in die Nähe zur westlichen Grenze des Reiches. Auf einem Landgut seiner Familie Michajlovskoe in der Nähe von Pskov verbringt er die Zeit zwischen 1824 und 1826. Hier trifft er die Säugamme seiner Schwester, die die bereits erwähnte Arina Rodionovna

---

und durchbrochen. Die Wiederholung der Signatur des einen Jurij Lotman wird problematisiert. Und im Falle der „Stalinisten“ Gordin und Novikov wird ihre Rolle als Hersteller der *communio* Puškins mit dem (russischehn = sowjetischen) „Volk“ eben als ‚Kommunikationssituation‘ durchleuchtet. Gleichzeitig wird die implizite kollektive Autorschaft dieser Werke als ‚Kommunikation‘ verfremdet. Damit wird der von Derrida zu Recht reklamierte Bruch der Schrift mit dem Kontext im Sinne der Präsenz des Autors mit aller Konsequenz einbezogen.

<sup>4</sup> Diese Versetzung/Verbannung wird von Stephanie Sandler als „exile“ behandelt, und zwar aufgrund einer Thesenbildung, welche die „Distanz“ zur Grundfigur macht. Die Abkoppelung des Schreibens von der Autorhand, die Derrida (s. Anm. 3) einklagt, findet bei Sandler nur teilweise statt. Es ist viel Kontext-Rekonstruktion da, welche doch die Kommunikation im von Derrida kritisierten Sinne voraussetzt. Sandler erwähnt Derrida als Gewährsmann für ihre Arbeit, aber setzt ihn nicht durchgehend, möglicherweise nicht konsequent, ein.

Jakovleva (eine leibeigene Bedienstete der Familie), wieder und unterhielt sich öfter bei einem Glas Wodka mit ihr. In dieser Zeit verfasst er unter anderem das Ende des 3. Kapitels, das 4. Kapitel und das 5. Kapitel von *Evgenij Onegin* 11 Jahre nach dem Ende der Verbannung in Michajlovskoe, nach dem Tod des Dichters 36jährig im Duell, werden seine Gebeine in ein nahegelegenes Kloster (Svjatogorskij monastyr') gebracht und dort beige-  
setzt. Dort liegen sie bis heute.

- Kontext 2: In der UdSSR wird dieses Areal in eine Art ‚Freilichtmuseum der Puškinzeit‘ verwandelt und dergestalt in die Pflege des Kults des Dichters einbezogen. Unter Stalin (insbesondere ab 1937, im Jahr des 100. Todestags des Dichters und auf dem ersten Höhepunkt des Terrors) erreicht dieser Puškin-  
kult immer neue – geradezu hysterische – Höhepunkte.
- Kontext 3: Nach ihrem Einmarsch in die UdSSR hält die „Wehrmacht“ des NS-Staates dieses Areal besetzt. Zwischen Sommer 1941 und Sommer 1944 haben deutsche Militärs das Sagen auf dem Gebiet. Die Pflege des Puškin-  
kults wird entsprechend unterbrochen. Es zirkulieren deutsche Verordnungen des NS-Staates dort, und deutsche Schriften – ab 1943 möglicherweise auch Ausgaben der „Feldausgabe“ von Hölderlin<sup>5</sup> – sind im Umlauf.
- Kontext 4: Offizielle sowjetische der 30er und 40er und 50er Jahre des 20. Jahrhunderts verschriftlichen diesen Kult des ‚heiligen Bodens‘ in Form von Romanen und Reiseführern, die das Areal „Puškinberge“ betreffen. Dazu wäre – als Kontrafaktur – auch Sergej Dovlatovs Roman *Zapovednik* zu zählen, der aber hier aus Platzgründen nicht besprochen werden kann. Den Mittelpunkt müssen die stalinistisch und post-stalinistisch angelegten ‚Sakralisierungen des Bodens‘ bilden, welche die Evidenz und Zeugenschaft von fiktivem Material aus der „Puškinzeit“ auf eine bestimmte Weise in Szene setzen.
- Kontext 5: Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre kommt es zu einer antisemitischen (in der damaligen offiziellen Sprache „anti-kosmopolitischen“) Kampagne in der UdSSR, im Rahmen deren prominente Vertreter der Intelligenz (z.B. der Leiter des jidischsprachigen Theaters Salomon Michoels, oder der Literaturwissenschaftler Grigorij Gukovskij) ermordet und zahlreiche andere in mehrjährige Lagerhaft genommen werden, während andere (z.B. Lotman) wesentliche berufliche Nachteile erleben.
- Kontext 6: Unweit des Pskover Gebietes und damit auch der „Puškinberge“ beginnt im Jahre 1951 einer dieser antisemitisch benachteiligten (also der vom „Kontext 3“ betroffenen), Jurij Michajlovič Lotman, Schüler des 1950

<sup>5</sup> Die Präsenz von Hölderlin-Feldausgaben in Michajlovskoe ab dem Jahr 1943 gibt Anlass zu Vergleichen totalitärer ‚Dichterverwendungen‘ im Krieg. In diesem Zusammenhang ist Heideggers Umgang mit Hölderlin als dem „deutschsten aller Deutschen“ besonders interessant. Vgl. dazu Savage 2008.



in Haft umgekommenen Grigorij Gukovskij, seine akademische Karriere im (sowjet-)estnischen Tartu. Die Stadt – heute unweit der russischen Grenze – war gerade zum zweiten Mal in wenigen Jahren von der Sowjetunion mit ganz Estland annektiert worden. Die relativ ‚milde‘ Strafe, die der knapp 30jährige Wissenschaftler und Kriegsveteran erhielt, war, dass er – in einer gewissen ironischen Analogie zu Puškin 130 Jahre zuvor – in den Metropolen Leningrad und Moskau seine Karriere nicht fortsetzen durfte.

- Kontext 7: Ab 1960 beginnt Lotman an diesem peripheren Ort zu Puškin, insbesondere zu *Evgenij Onegin*, zu publizieren, und setzt diese Schreibtätigkeit drei Jahrzehnte lang hier fort – bis zu seinem Tod 1993, und zwar in folgenden Etappen:
  - 7/1 (Lotman 1960) „K èvoljucii postroenija charakterov v Romane Evgenij Onegin“/„Zur Evolution des Aufbaus der Charakter im Roman Evgenij Onegin“ (Nachvollzug des Nachvollzugs des Realismus)
  - 7/2 (Lotman 1970) „Struktura chudožestvennogo teksta“/„Die Struktur des literarischen Textes“ (Semiotik)
  - 7/3 (Lotman 1975) „Roman v stichach Evgenij Onegin. Spekurs. Vvodnye lekicii k izučeniju teksta“/„Der Versroman Evgenij Onegin. Sonderkurs. Einführende Lektktionen zur Untersuchung des Textes“ (Pädagogisierung der Semiotik)
  - 7/4 (Lotman 1980, Lotman 1981) Puškinbiographie und Oneginkommentar (Philologie/Pädagogik)
  - 7/5 (Lotman 1992, Lotman 1996) „Vnutri mysljaščich mirov“/„Die Innenwelt des Denkens“ und „Kultura i vzryv“/„Kultur und Explosion“ (Kultursemiotik)

Es ist sinnvoll, von 5 unterschiedlichen Sub-Kontexten innerhalb des gesamten „Lotman-Kontextes“ sprechen, denn der Höhepunkt des „Tauwetters“, die Zeit nach 1968, die Stagnation der späten Brežnev-Zeit und das Ende der Perestrojka bieten ganz unterschiedliche Kontexte des wissenschaftlichen Arbeitens in der UdSSR und der Konzeptionalisierung von deren ‚Geistesgeschichte‘.

Blicken wir zu Kontext 4 – die Wiederherstellung des ‚Puškinschen Naturschutzgebietes‘ samt ‚Ammentempel‘ nach dem Krieg sowie das offizielle sowjetische Schrifttum (v.a. von Gordin), das dieses Geschehen ‚ideologisch ‚begleitet‘, bildet nicht nur numerisch, sondern auch konzeptionell-systematisch eine Mittelachse, insbesondere was den Schwerpunkt ‚Zeugenschaft-Evidenz‘ angeht. Diese Achse wird von zwei antisemitisch ausgerichteten ‚chauvinistisch-nationalistischen ‚Lawinen‘ umgeben: der Besatzung durch die Wehrmacht und dem ultranationalistischen ‚Russen-Wahn‘ der letzten Jahre der Herrschaft Stalins. In der offiziellen Darstellung der Wiedereinnahme des Pskover Gebiets

im Zuge des sowjetischen Siegs prallen diese beiden ‚Lawinen‘ aufeinander. Es lässt sich aber unschwer erkennen, dass sie ideell in dieselbe Richtung gehen.

Diese Verortung bedingt die Zeugenschaft und die Evidenz, die durch die Musealisierung und deren Verschriftlichung abgerufen werden. ‚Deutscher Boden‘ wird mit ‚russischem Boden‘ ersetzt. Und dieser russische Boden der Nachkriegszeit ist nicht nur mit dem Blut gefallener Krieger, sondern mit der unterstellten Milch der (biologisch unechten, aber ideologisch richtigen) Puškinschen Amme getränkt.

Die Hütte der Amme wird auf einem dergestalt zweifach – mit Blut und mit Milch – getränkten Boden wiederaufgebaut. Deshalb ist alles, was sich in diesem auf einem solchen Boden stehenden Haus befindet, automatisch (und übrigens auch automatisiert<sup>6</sup>) authentisch. Darin besteht die Evidenz der (*fake*)-Dinge, die an einem bestimmten Ort „hätten stehen können“.

Kommen wir aber zur Schrift, genauer, zum poetischen Schreiben zurück. Denn wir haben es hier mit dem paradoxen Vorgang zu tun, dass eine Onegin-Strophe von Puškin selbst in den Dienst der Aufladung der echt-unechten Dinge gestellt wird. Damit die Strophe dergestalt dienen kann – und die Amme im Rahmen (im ‚Schreibkontext‘) einer ‚poetischen Evidenz‘ auftreten kann, muss sie auf bestimmte Weise gelesen – genau gesagt: nicht gelesen – werden. Dieser Umgang mit dem Puškinschen ‚Textzeugen‘ ist derjenige Bestandteil der Evidenzerzeugung, der hier besonders interessiert.

## 2. Poetische Evidenz des Textzeugen

Ich möchte nun den Status dieser Kontexte (als Schreibkontexte) im Hinblick auf Aussagen und Diskurse um Kapitel 4, ‚Strophe‘ XXXV, von *Evgenij Onegin*, konkretisieren.

Diese ‚Strophe‘, ein Beispiel der stark auf sich selbst bezogenen ‚Autorenrede‘ im Versroman, wurde, wie das gesamte 4. Kapitel von *Evgenij Onegin*, in Michajlovskoe geschrieben. Sie lautet wie folgt im Original:

Но я плоды моих мечтаний  
И гармонических затей  
Читаю только старой няне,  
Подруге юности моей,  
Да после скучного обеда  
Ко мне забредшего соседа,  
Поймав неожиданно за полу,

<sup>6</sup> Weder die Ausstellung der echt-unechten Dinge noch die Vertextung dieser Ausstellung verträgt auch nur die leiseste Verfremdung, da beide den Status der nicht hinterfragbaren Heiligkeit – es handelt sich mit anderen Worten um die Milch einer heiligen Kuh.

Душу трагедией в углу,  
 Или (но это кроме шуток),  
 Тоской и рифмами томим,  
 Бродя над озером моим,  
 Пугаю стадо диких уток:  
 Вняв пенью сладкозвучных строф,  
 Они слетают с берегов.<sup>7</sup>

In der gereimten Übersetzung von Rolf Dietrich Keil lesen sich diese Zeilen so

Ich kann die Frucht von Traumgeschichten  
 Und Harmoniebesessenheit  
 Nur meiner Kinderfrau berichten,  
 Der Freundin meiner Jugendzeit,  
 Und wenn sich einmal aus Versehen  
 Am Abend läßt ein Nachbar sehen,  
 Dann schnapp ich mir den armen Mann,  
 Öd ihn mit meinem Drama an,  
 Oder (doch nun mal Scherz beiseite)  
 Ich schweif an meinem See umher,  
 Von Sehnsucht und von Reimen schwer,  
 Und schreck der wilden Enten Meute:  
 Wenn sie der Strophen süßen Ton  
 Vernehmen, flattern sie davon. (Puškin 1997, 234)

... und in der neuesten Übersetzung von Sabine Baumann ...

Ich aber kann die Früchte meiner Träumereien  
 und meiner harmonischen Einfälle  
 nur einer alten Amme vorlesen,  
 der Gefährtin meiner Jugend,  
 sowie dem nach einem öden Dinner  
 bei mit hereingeschneiten Nachbarn:  
 Ihn unerwartet am Rockschoß schnappend  
 erstickte ich ihn in einem Winkel mit einer Tragödie  
 oder (aber das ist kein Scherz mehr)  
 bedrückt von Sehnsucht und von Reimen  
 an meinem See entlangschweifend,  
 erschrecke ich eine Schar wilder Enten:  
 Als sie das Singen süßtönender Strophen vernommen,

<sup>7</sup> Puškin 1964, 91.

fliegen sie von den Ufern auf. (Puškin 2009, 160).

Nabokov übersetzt die ersten 4 Zeilen, auf die es hier ankommt, wie folgt:

But I the products of my reveries  
 And of harmonious device  
 Read only to an old nurse,  
 companion of my youth (Puskin 1990, I:191)

Diese Strophe besteht aus Äquivalenzen zu einer Szenerie, die in der vorangegangenen Strophe 4/XXXIV entwickelt wird: Lenskij liest Liebeslyrik laut. Das lyrische Ich von 4/XXXV baut – ausgehend vom stark absetzenden „no“ („aber“) statt „a“ (auch „aber“, bloß alternativ angelegt) – kontrastierende Äquivalenzen zu dieser erotisch geladenen Vorlese-Szene, zu einer unmittelbaren und expliziten Verbindung, ja zu einem Kurzschluss zwischen Lesen und Begehren. Durch die sehr explizite und sehr stark kontrastierende Sinngebung baut 4/XXXV eine ambivalente Anti-Erotik des Lesens auf. Eines ist nicht ambivalent: Der Übergang von Frau zu Frau ist eine eindeutige Abstufung – im Gegensatz zu Lenskij mit seiner geliebten Olga hätte das lyrische Ich von 4/XXXV „nur“ (*tol'ko*) eine alte Amme. Diese Frau – sei sie Vertreterin des „Volks“ oder spielt sie sonst eine andere Rolle – ist von der Semantik dieser Sprache her auf keinen Fall eine Lichtgestalt, sondern eine Person, mit der man sich abfindet. Sie ist ein notwendiges Übel.

Daher lesen offizielle sowjetische Aufwertungen dieser Gestalt radikal und sicher auch vorstätzlich am Puškinschen Text vorbei, und zwar um eine Ideologie des mit dem als ‚Vater der modernen russischen Sprache‘ hingestellten Puškin beginnenden (*eo ipso* progressiven) „Realismus“ darauf zu gründen.

Die Konzentration auf diese Strophe in Verhandlungen der ‚Ammengeschichte‘ bzw. des ‚Ammenmärchens‘ Puškins hat verschiedene Gründe, die man in zwei Gruppen teilen kann. Die erste Gruppe hat mit dem ‚Gebrauch‘ der Strophe als ideologisches ‚Zeug‘ zu tun. Hier zu nennen wäre erstens die schiere Häufigkeit der Wiederholung (in offiziellen sowjetischen biographischen Aussagen zum Dichter in Michajlovskoe, zum ‚Ammenverhältnis‘ zu Anna usw.) der durch diese Strophe belegten „Tatsache“, dass „Puškin“ (nicht das „Ich“ der Strophe), „seiner“ (nicht „einer“ oder „der“, wie es im Text heißt) Amme (sie wird wie selbstverständlich mit Anna Rodionovna identifiziert) vorgelesen hat. Der zweite Grund in dieser Gruppe ist die Rolle der Amme im Allgemeinen, die einer ‚Ammenmilch-Tränkung‘ des Michajlovskoer Bodens dient. Die durch Strophe 4/XXXV ‚belegte Tatsache‘ (d.h. der Einsatz als *evidence* dafür), dass „Puškin“ der (falschen) Quelle seiner ‚Milchlinie‘ zum Volk seine „realistisch“ werdenden Texte vorgelesen hat, ist Evidenz der Ammenmilch-Tränkung dieser

Erde, auf der Puškin zwei Jahre lang stand und – so die offizielle sowjetische Version – gerade dadurch zum „Realisten“ wurde. Der dritte Grund besteht darin, dass genau das Stehen auf der ‚Ammen-Erde‘ und das ‚Realist-Werden‘ dem komplexen Puškinschen Werk ein kohärentes Bild verleihen soll. Das in der Strophe beschriebene Ammen-Vorlesen wird zu einem Akt der Zeugenschaft in dieser Angelegenheit. Eine andere Gruppe von Gründen hängt mit der eigentlichen Beschaffenheit des Textes zusammen. Zu nennen hier wäre die Zerstreuung der Adressaten des Lesens, das von Lotman in einer Äquivalenz-Reihe in all ihrer Komplexität analysiert wurde (Kontext 7/2 - dadurch wird die Konzentration auf eine einzige konkrete Ammen-Gestalt absurd). Wichtig ist hier auch die Thematisierung des Lesens selbst, was einerseits, wie bereits angesprochen, eine Reihe von Äquivalenzen innerhalb 4/XXXV erzeugt, aber andererseits, wie bereits erwähnt, in Verbindung mit 4/XXXIV eine Gesamtäquivalenz zur emotional-erotisch geladenen Lese-Tätigkeit von Lenskij aufweist.

Schließlich lässt sich feststellen, dass diese 176. Strophe von 374 insgesamt (47% der Strophen von der Nummerierung her) Teil einer ‚Mittel-Achse‘ ist, um die sich das Werk rein quantitativ dreht. Der numerische Mittelpunkt der Zählung der Strophen der 8 Kapitel wäre die 187. Strophe (4/XLVI). Es gibt aber keine Anhaltspunkte dafür, dass eine solche Zählung direkt zur Poetik des Werkes gehört. Sehr wohl kann man aber davon ausgehen, dass der Übergang von Kapitel 4 zu Kapitel 5 eine Achse bzw. einen Mittelpunkt bildet, um die/den sich das Werk dreht.

Das Vorlesen in 4/XXXV wäre demzufolge der Anfang eines ‚Zwischenfazits zur Halbzeit‘. Das Werk wendet sich an sich selbst, hält inne, bevor im 5. Kapitel (nach Tatjanas Traum) der Weg zur Katastrophe von Namenstagfeier und Duell eingeschlagen wird. Damit wären die letzten 17 Strophen von Kapitel 4 und die ersten 24 von Kapitel 5 (bis zum Ende des Traums samt Lektüre von Zadekas Traumbuch) – diese 39 Strophen – als ein solches Mittelstück zu betrachten.<sup>8</sup> Ich kann dies nicht hier en detail belegen, aber diese Ausführungen sind ein erster Schritt hin zur Analyse dieses ‚Mittelstücks‘, das nach 175 Strophen mit der ‚lesenden Autorenstimme‘ beginnt und nach dem Abschluss mit dem lesenden Erzähler von 170 Strophen gefolgt wird.

Die als ‚Autor‘ positionierte Stimme von 4/XXXV wird von ideologischen und naiven Kommentatoren mit dem vereinsamten (und in der sowjetischen Version auch noch eine Verbindung zum ‚Volk‘ suchenden) biographischen Puškin im Verbannungsort Michajlovskoe 1824-1826 gleichgesetzt, wo sich eine Frau aufhielt, die als Puškins Amme galt. In der naiven bzw. ideologischen Lektüre wird diese (unechte) Amme wiederum mit der Amme in 4/XXXV gleichgesetzt. Es wird im Weiteren um diese „eine alte Amme“ gehen, um ihre Lektüre im Stalinismus und um deren Spuren bei Jurij Lotman.

<sup>8</sup> Vgl. meine Ausführungen zum 5. Kapitel in Meyer 1995, 333 ff.

Ich übernehme an dieser Stelle die Übersetzung von Baumann (und Nabokov: „an old nurse“), die auch die neueste ist, denn Keils durch nichts, nicht einmal durch formale Zwänge motivierte (dies wäre vielleicht verzeihlich) Verwendung des Possessivpronomens „meiner“ in Bezug auf „Amme“ ist abzulehnen. Höchstens wäre der bestimmte Artikel einsetzbar. Baumanns nüchterne, jedenfalls alles andere als erhöhend oder gar erhabene Umschreibung der Ammen-Gestalt, die wohl auch Gegenstand eines „Scherzes“ ist (hier stimmen Baumann und Keil überein), gibt den Ton wieder, der die Figur umgibt, und widersetzt sich der Erhöhung der Amme zur Agentin des „Volks“, wie dies in der sowjetischen Literaturkritik üblich war. Es ist allerdings fraglich, ob das von Keil und Baumann eingesetzte „kann“ in der ersten Zeile gerechtfertigt ist. Wie Keils „meiner“ ist auch das eine Interpretation. Damit ist Nabokovs schlichtes „I [...] read“ korrekt. Unter den deutschen Übersetzungen entspricht dies am ehesten Kay Borowskis „...ich trage die Früchte meiner Träumereien [...] nur einer alten Amme vor“.<sup>9</sup>

Ich beginne nun mit dem ersten der im Engeren untersuchten Kontexte, nach dem Michajlovskoe-Aufenthalt Puškins selbst: der stalinistischen Puškinverwaltung. Im Vorgriff stelle ich fest, dass hier sehr stark mit Evidenz gearbeitet wird, unter anderem mit der Evidenz des ‚Puškin-Bodens‘ in Michajlovskoe und all dessen, was sich auf ihm zugetragen haben soll – an erster Stelle die Begegnung Puškins mit ‚seiner‘ Amme auf diesem Boden im Jahre 1824. Diese Begegnung ist Evidenz für die Grundargumentation, dass Puškin durch die ‚Volks- und Ammennähe‘ zum ‚Realismus‘ gelangt ist.

<sup>9</sup> Ganz abgesehen von der Rolle dieser Frau in Puškins Leben muss man an dieser Stelle in aller Deutlichkeit sagen, dass Keils Übersetzungs-Zeilen *„Ich kann die Frucht von Traumgeschichten [...] Nur meiner Kinderfrau berichten“* eine grundsätzliche Tendenz verschriftlicht, welche als Symptom einer beunruhigenden Nähe zum verklärenden Kult um den Dichter und seine Amme gewertet werden kann. Es geht hier nicht nur um das Possessivpronomen „meiner“ und um das hineingelesene „kann“, sondern um das Zusammenspiel dieser Elemente mit zwei anderen starken Abweichungen vom Text, die auch noch einen Reim abgeben: „Traumgeschichten“ und „berichten“. Fast wörtlich und auf jeden Fall richtiger sind Borowskis und Baumanns „Träumereien“ und „vortragen“ bzw. „vorlesen“ (Puškin 2009, 160) statt „Traumgeschichten“ und „berichten“ (Puškin 1997, 234). Die Tilgung des Moments des „Lesens“ ist Verlust genug, da muss Keil auch noch das vollkommen deplazierte Moment des „Berichts“ einführen, das zu allem Überfluss dem Moment „Geschichte“ wenigstens ein bisschen widerspricht. Es ergibt sich hier nicht nur ein inkohärentes Motivgemisch, nicht nur eine Kitsch-Szene, sondern auch eine solche Kitsch-Szene, welche genau dem schein-kohärenten Bild des Puškin-Ammen-Kults entspricht.

### 3. Z(e)ug nach Pskov

„Das Zimmer ist mit Dingen ausgestattet, die in der Puškinzeit hätten da sein können.“ (Arkadij Gordin, 1952)

Beide waren sie tot, Aleksandr Puškin und die ihm zur Seite gestellte Arina Rodionova, als die sowjetischen Puškinverwalter sie in die Hände bekamen, und so konnte es zu einer engen Vereinigung zwischen Dichter und Amme kommen, ähnlich wie diejenige zwischen Lenin und Stalin. Alle Nebenbuhler – auch Puškins echte Säugamme – wurden aus offiziellen Darstellungen beseitigt. Den Toten konnte man unbestraft neue Masken schaffen (*prosopopeia*), eine beliebige Stimme einflößen und auf diese Weise Zeugen für Zeug erzeugen.

Da alle Beteiligten tot waren, konnte man diesen Teil der ‚Revolutionsgeschichte‘ und die Rollen dieser Akteure um 1800 fast völlig frei gestalten. Fast völlig: denn sie mussten mit den lästigen Textzeugnissen und Dokumenten fertig werden, welche die Basis des bisherigen Puškin-Wissens bildeten, d.h. auch mit dem, was die Philologen „Textzeugen“ nennen.

Die stalinistische Puškinverwaltung erstellte zwar eine akademische Gesamtausgabe des ‚ersten Manns der russischen Literatur‘ im stalinistischen Kanon, Puškin, also eine Ansammlung philologisch mehr oder weniger anständig belegten „Textzeugen“<sup>10</sup> zwischen 1937 (100. Todestag) und 1949 (150. Geburtstag).

In einem Vorgang, dessen Details noch von der Forschung genau dokumentiert und beschrieben werden müssen, wurde die Entscheidung getroffen, ausgerechnet in dieser bisher größten und ‚wissenschaftlichsten‘ Ausgabe auf sämtliche Kommentierungen zu verzichten – obwohl sie durchaus vorgesehen waren. Man kann die Ausgabe zwar als „historisch-kritisch“ bezeichnen, da es einen Varianten-Apparat gibt. Gerade im Kontext der UdSSR 1937f. handelt es sich aber trotzdem um eine Ansammlung ‚nackter‘ Textzeugen für jeden, der kein Puškin-Spezialist war. Zeugen der Dichterwerke als Zeug.

Der verbotene Kommentar zu den Werken in der akademischen Gesamtausgabe 1937-1949 wurde für den Nicht-Spezialisten – so meine These – implizit durch die unterstellte Stimme des „Volks“ ersetzt, in dessen Namen alles Sowjetische unternommen wurde. Er griff auch insofern in das Schriftbild ein, als die seit 1918 von ihm und für es verwendete Orthographie anachronistisch eingesetzt wurde (so wie bei der Puškin-Signatur auf dem eingangs angesprochenen Ammen-Grabstein). Dieses „Volk“ gab es immer (als Motor der

<sup>10</sup> Es gibt noch keine ausführlichen Studien zur Entstehung dieser Ausgabe. Neben der Frage der (gestrichenen) Kommentare besteht auch noch die Frage der Rechtschreibung, welche wie selbstverständlich nicht die damalige, sondern diejenige ist, die 1918 eingeführt wurde. Es ist ein dringendes Desideratum der Puškinforschung, diese und weitere Entscheidungsprozesse genau zu dokumentieren.

Geschichte und ihrer „Klassenkämpfe“), also natürlich auch um 1800. Und die erste Stimme des „Volks“, die der ein Jahr vor dem Anfang des 19. Jahrhunderts geborene Puškin vernommen hat, die erste ‚Volksmilch‘, die Puškin auf seine Zunge und in seine Sprache hinein bekommen haben soll (im Russischen sind ja „Sprache“ und „Zunge“ derselbe *jazyk*), war – der stalinistischen Legende nach – diejenige der Amme. Mehr Kommentar als das Nachstellen dieses Einflößens der ‚Volksmilch‘ brauchte dieses Werk letzten Endes nicht, um für das „Volk“ lesbar zu sein, so die implizite Unterstellung des Kommentar-Verbotes. Dadurch wurden die durchaus vorhandenen, aber dann gestrichenen Erläuterungen der Akademiker nicht nur (buchstäblich) überflüssig, sondern hätten die ‚eigentliche‘ Puškin-Geschichte (als *unio mystica* mit der Revolutionsgeschichte) ins Stocken gebracht.

Die Ausgabe präsentierte die Evidenz des nackten Textes, auch – mit den sie umgebenden Praktiken der 1930er und 40er Jahre zusammengedacht – als *evidence* für ein Volksgericht über die Geschichte, die Puškin als Revolutionär „Recht“ (im mehrfachen Wortsinn) gab. Dergestalt arbeitete die ‚Volksphilologie‘: Puškins Schriften wurden als meisterhafte „Werke“ positioniert, waren aber zugleich „Zeug“, Werkzeug im politischen Tagesgeschäft. Zu diesem Geschäft gehörte der Umgang mit dem russischen Boden, auf dem Puškin sich nachweislich aufhielt, wie z.B. den Landgütern seiner Familie in der Umgebung von Pskov, wo er ‚seine Amme‘ mit 25 Jahren ‚wieder‘<sup>11</sup> traf. Dies bewirkte – in der stalinistischen Puškinhistoriographie –, dass er nachträglich dem ‚Volksmund‘ immer schon nachgesprochen haben soll.

Hier entstanden Texte, Bilder und Praktiken, deren ‚wissenschaftliche Aufbereitung‘ genau aus diesem Nachstellen (auch im Sinne des Nachstellens eines Verbrechens vor Gericht) bestand, und daher kann man einen Reiseführer über diesen ur-russischen Ammen-Boden zum Bestandteil des ‚eigentlichen‘ Puškin-Kommentars zählen. Zu diesen ‚Nachstellungen‘ gehört auch die hier angesprochene ‚Lektüre‘ von Onegin 4/XXXV, die für das hier besonders komplexe Ich einen Puškin einsetzt, der unbedingt „seine“ „Amme“ Arina gemeint haben muss, wenn ‚er‘ vom Vorlesen der „Früchte“, seiner „Träumereien“ berichtet. Der einzige sowjetische Stellenkommentar vor demjenigen von Lotman, jener von N.L. Brodskij (1932/1957), bietet schon diese Lektüre als selbstverständlich an, indem er als Kommentar schlicht die Beziehung zwischen Puškin und Arina auf dem ‚heiligen Boden‘ von Michajlovskoe beschreibt.

<sup>11</sup> Die Anführungszeichen erklären sich daher, dass diese Frau Arina Rodionovna, eben nicht Puškins Säugamme war, auch wenn er das offenbar selbst geglaubt – jedenfalls im Gespräch mit ihr so dargestellt – hat. Sie war in Wirklichkeit eine nachträgliche Milchquelle und es zog sich eine ganze Reihe von Nachträglichkeiten nach dieser grundsätzlichen nach, bis hin dazu, dass dieses ‚Volksmilch-Duo‘ Puškin-Amme nachträglich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer stärker werdenden Strom der ‚revolutionären Bewegung‘ nachträglich gesichtet wurden.



#### 4. Die Lotman-Zeichen-Region: *Liaisons dangereuses*

Unweit des heiligen Puškin-Gebiets mit dem Puškin-Grab, im sowjetisch-estnischen Tartu, das im Mittelalter das wichtigste Bindeglied zwischen Pskov /Pleskau und anderen Hansestädten bildete und inzwischen jenseits einer streng bewachten Staatsgrenze zwischen der EU und Russland liegt, saß Jurij Lotman und entfaltete seine eigenen wissenschaftlichen Praktiken, die in vieler - vielleicht nicht jeder - Hinsicht von nach-stalinistischem Gepräge waren.

In vieler Hinsicht tat Lotman am Ende (in der Phase der philologisch-landeskundlichen Untersuchung und Kommentierung als Teil der „Kultursemiotik“ ab 1980) – wenigstens auf den ersten Blick – das, was ein guter Marxist tun sollte: das Puškin-Gebiet sozialgeschichtlich aufbereitet, indem er jene „Adelskultur“ rekonstruierte, der Puškin (Lotmans kaum abstreitbarer Auffassung nach) zuzurechnen war. Dieser Sachverhalt war wohl der zentrale Bezugspunkt von Lotmans Schaffen. Susi Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz in ihrem Nachwort zur deutschen Übersetzung von einem der Spätwerke von Lotman formulieren es 2010 so: „Neben der stets präsenten Bezugnahme auf Puškin hat er dem russischen Adel umfangreiche Studien gewidmet.“ (Frank / Ruhe / Schmitz 2010, 385).

Im Kontext meiner Studie wäre es geboten, diese Aussage leicht umzuakzentuieren: Lotmans Ort in der Geschichte der Puškin-Forschung und -Verwaltung und im Umgang mit deren Spuren diktierte ihm geradezu eine Unterstreichung des Adels als Mittel der Ablösung des *narodnost*'-Diskurses des Stalinismus, denn bei Lotman ging es vor allem um Brüche und Differenzen, und sein Werk selbst wies Brüche und Differenzen auf.<sup>12</sup> Der Stalinismus hatte zuvor Brüche und Differenzen getilgt und letztlich mit magischen Berührungen gearbeitet, die Episteme der Ähnlichkeit in einer neuen Version aufleben lassen. Im stalinistischen Reiseführer auf dem russischen Puškin-„Naturschutzgebiet“ (*zapovednik*) war Puškin gar kein Adelliger. So wie die (russische) Sprache 1950 durch Stalin persönlich aus der Logik von „Basis“ und „Überbau“ herausgenommen worden war, war für Puškin der Klassenkampf bereits beendet. Adelig war „seine“ Figur Evgenij Onegin, mit der Puškin – so die unterschwellige Botschaft – seine eigenen adeligen Gespenster austrieb, um endlich ein reiner, außerhalb der Zeit stehender „Volkskämpfer“ zu werden.

Lotman bewegte sich von diesem bruchlosen ‚volksrussischen‘ Boden weg, zog Grenzen (nicht umsonst wurde die „Grenze“ zu einem der zentralen Begriffe seines Theoretisierens) – damit und danach auch stillschweigend zwischen

<sup>12</sup> Es stellt sich die Frage, inwieweit man bei Lotman von einem „Werk“ sprechen kann, bei dem der Autorenbegriff greift, und auch ob man von Lotman ein Bewusstsein der Konturen und Etappen dieses Werkes einklagen darf. (Ich bedanke mich bei Dietmar Schmidt für diesen Gedanken)

Etappen seiner Entwicklung. Um die Überschreitung der soeben angesprochenen zeitlichen und räumlichen – und gewissermaßen ‚ideologischen‘ – Grenzen geht es in diesem Beitrag. Es wird sich herausstellen, dass es sich nicht nur um eine Bewegung der Modernisierung und der Rationalisierung des stalinistischen magisch-bodenhaftenden Irrationalismus handelte – allein deshalb, weil Lotman letzteren gar nicht öffentlich systematisch kritisiert hat.

Lotman trägt – wenigstens negative – ‚biographische Spuren‘ des späten Stalinismus allein deshalb, weil er aufgrund seiner jüdischen Abstammung seine Karriere als Philologe in Leningrad Anfang der 1950er Jahre nicht fortsetzen konnte und nach Tartu ‚auswich‘. Er ging damit von der Stadt Puškins, dem Zentrum der zaristischen Macht und Russlands ‚zweiter Hauptstadt‘, an den westlichen Rand des gerade angewachsenen Imperiums. Aus dieser (zeitlich und räumlich zu verstehenden) ‚geopolitischen Verortung‘ des Lotmanschen Theoretisierens ergeben sich viele Fragen.

Die zentralen Fragen hier im Kontext von diesem Beitrag sind: In welcher Form sind die hier skizzierten Spuren des Stalinismus, alle ‚Reste‘ des chauvinistischen Russisch-Nationalen und Sowjetisch-Imperialen nach dem 2. Weltkrieg im Leben und in der Forschung Lotmans, dessen erste Publikation ja im Jahre 1949 war<sup>13</sup>, rein negativ vorhanden?

Nicht explizit sprachlich erläutert wurde jedenfalls eine etwaige Überwindung dieser faschistoiden Züge des späten Stalinismus. Der Unterschied zur bisherigen „Methode“ sollte für sich selbst sprechen – im Modus der *evidentia*.

## 5. Evidentia und Evidence

Ich hatte eingangs erwähnt, die hier beschriebenen Schreibkontexte geben Anlass, Evidenz und Zeugenschaft zu verhandeln. Nun bin ich in der Lage, diese konkret zu erläutern.

Puškins-Bauerntum-„Volkstum“ (ich erlaube mir diesen kuriosen und zum Teil gefährlichen Begriff, wenn auch als „fremdes Wort“ im Sinne Bachtins, gewissermaßen als Antwort in der Ver-Antwort-ung): Bestimmte politische Programmatiken des 20. (womöglich auch noch des 21.) Jahrhunderts präsentierten diese Verknüpfung als wesentlich. Noch hat der erste sowjetische Gesamtkom-

<sup>13</sup> Lotman 1949: Es handelt sich hier um die Publikation und Besprechung einer Schrift in französischer Sprache aus dem Jahr 1816, die in einer Auflage von 25 Exemplaren in Moskau verbreitet wurde. Die Schrift wurde vom „Orden der russischen Ritter“ herausgegeben, einer Gruppierung um M.F. Orlov, die eine Verfassungsmonarchie befürwortete. Die Schrift sollte als Anleitung für neue Mitglieder dienen. Diese Gruppierung ging später in einer anderen Organisation auf, die den Dekabristenaufstand 1825 vorbereitet hat. Der bolschewistisch-stalinistische Anachronismus „Agitationsschrift“ im Titel zeigt auf, in welchem historiographischen und methodologischen Rahmen Lotman 1949 – noch in Leningrad – arbeiten musste. Es wird deutlich, wie die Dekabristengeschichte (und Puškins nachträglich stark intensivierte Rolle darin) in die bolschewistische Teleologie eingebaut wurde.

mentator des *Evgenij Onegin*, Nikolaj Brodskij, in den frühen 1930er Jahren sein Werk mit dem Argument legitimiert, dass das Werk dieses Adligen Puškin für die Sowjetrepublik so weit entfernt sei wie Dantes *Göttliche Komödie* und daher aufgrund der historischen und ‚klassenmäßigen‘ Ferne durch und durch erklärungsbedürftig sei (Brodskij, 6). Wenige Jahre später ist eine solche Sichtweise obsolet: Puškin wird in seinem Leben und seinem Werk regelrecht zum ‚Volkskämpfer‘, und der Umgang mit dem Werk wird nicht mehr mit Distanz, sondern mit gemeinsamer, im unterstellten ‚Volkstum‘ (*narodnost'*) liegender Nähe begründet. Daher können Stellenkommentare von ‚Begehungen‘ des gemeinsamen ‚Volksbodens‘ abgelöst werden.

Die 16-bändige<sup>14</sup> kommentarlose, aber mit Variantenapparat versehene Ausgabe mit den nackten ‚Textzeugen‘ (Puškin 1937-1949) erscheint in der Zeit zwischen dem 18. und dem 30. Lebensjahr Lotmans und ist damit die mit Abstand autoritativste zu der Zeit. Es ist Lotmans Puškin, der Puškin, den er zitieren muss.

Erst ein knappes halbes Jahrhundert später erstellt genau dieser Lotman einen neuen Gesamtkommentar zu *Onegin* (Lotman 1980), was wohl – und das ist nun die Frage – von der Möglichkeit einer neuerlichen kritischen Distanz über einen diskursiven Bruch hinweg zeugt. Gerade das Adelige wird nun umso emphatischer betont, wird sogar zum Hauptthema des Lotmanschen Kommentars (z.B. zum Gegenstand der einleitenden Kapitel, die den Tanz, das Duellieren und andre Realien des russischen Adelslebens um 1800 erläutern).

Dazwischen liegen jene Jahrzehnte der Relativierung bzw. Ausradierung des Adligen und des Installierens der ‚Unmittelbarkeit im Volkskampf‘ in der Puškinbiographie (ein ‚Pushkin-hard reset‘), bis hin zur praktischen Gleichsetzung mit Stalin im Vorfeld von dessen 70. Geburtstag 1949. Dies als Manipulation zu ahnden und *evidence* dafür zu sammeln scheint fast sinnlos zu sein, denn der Fall ist offensichtlich. Es ist aber lehrreich, die Konturen der Gewaltanwendung nachzuzeichnen, insbesondere was das Puškinsche Korpus angeht, auch mit Blick auf deren Nachgeschichte.

In diesem Beitrag möchte ich nachvollziehen, welche *evidence* für dieses ‚Verbrechen an Puškin‘ in Puškins Texten bei der Herstellung der stalinistischen Unmittelbarkeit gefunden oder erfunden wird – d.h. in jenen Entitäten in Puškins Oeuvre, welche die philologische Textkritik ‚Zeugen‘ nennt. Gleichzeitig möchte ich rekonstruieren, wie bestimmte, durch Argumentation oder objektive Dokumentation nicht aufrechtzuerhaltenden Unterstellungen durch Evidenz im klassischen rhetorischen Sinne von *evidentia* plausibel gemacht werden und wie Lotman diese Tradition beerbt.

Allgemeiner will ich fragen, ob diese *evidence* der *evidentia*, wenn ich sie so

<sup>14</sup> Die Ausgabe wird im Rahmen eines 1994-1997 erscheinenden Nachdrucks um die fehlenden Bände ergänzt, die dann als Bd 17, 18 und 19 erscheinen.

nennen darf, nicht von jedem, der sich von diesem ‚Verbrechen am Text‘ distanzieren und einen neuen, dem ‚Zeugen‘ gerechten Zugang ermöglichen möchte, nicht nur nicht fortgeführt, sondern explizit angeführt werden müsste. Konkreter gesagt: kann eine post-stalinistische Lektürestrategie gelingen, wenn die totalitären (stalinistischen) Praktiken, welche die bisherige offizielle Philologie und Wissenschaft bestimmt haben, nicht beim Namen genannt und widerlegt werden? Ersteres (nicht-fortführen) tut Lotman, aber zweiteres (explizit als verwerflich-stalinistisch-anführen) nicht. Werden *evidence* und *evidentia* dadurch unterschlagen bzw. unsichtbar gemacht?

Zunächst zur „Evidenz“ in ihrer zweifachen Ausprägung als *evidentia* und *evidence*. Unter *evidentia* verstehe ich die „Anschaulichkeit“ bzw. das Unmittelbar-vor-Augen-Stellen (*sub oculos subiectio*), das laut Quintilian auch darin besteht, dass „ein Vorgang nicht als geschehen angegeben, sondern so, wie er geschehen ist, vorgeführt wird“ („ut sit gesta ostenditur“; *Institutio oratoria*, IX, 2, 40). Der Sachverhalt wird „bildhaft gegenwärtig“ („imaginamur“ - IX, 2, 41), was auch die „anschauliche und bezeichnende Beschreibung von Örtlichkeiten“ („locorum [...] dilucida et significans descriptio“ - IX, 2, 44) einschließt. Bettine Menke spricht von der „in der Fiktion des Vor-Augen-Stehens gegebenen Gegenwartigkeit“ und unterstreicht eben das Fiktionale daran (Menke 2007 134). Dies ist eine Gedankenfigur, welche – anstelle von Argumentation – als Mittel der Überzeugung eintritt. *Evidence* wiederum meint Beweismittel, welche eine juristische Argumentation unterstützen. Unverwandt sind die beiden Begriffe nicht, aber miteinander gleichzusetzen auf keinen Fall. *Evidence* liegt in gewisser Weise zwischen *evidentia* und Zeugenschaft: Der Zeuge vor Gericht „gives evidence“.

Die spezifische Dynamik der *evidence* besteht darin, dass einerseits Dinge für sich selbst sprechen sollen (was man als zunehmende Tendenz in der Gerichtspraxis auch feststellen kann), andererseits aber von sprachlichen Aussagen dergestalt umgeben sein müssen, dass sie so sprechen, wie dies gewünscht wird bzw. der rechtskräftigen Beweisführung dient.<sup>15</sup> Diese Dynamik wird besonders interessant, wenn das Ding, um das es geht, seinerseits ein Text-enthaltendes Buch ist, womit der ‚Originaltext‘ eine doppelte Funktion des schriftlichen Belegs und der magischen Präsenz hat.

Was *evidentia* betrifft, so geht dies aus dem gerade Erläuterten direkt hervor: dieses Für-sich-selbst-Sprechen ist nichts anderes als *evidentia*. Hier geht es mir, wie bereits angedeutet, insbesondere um die „Zeugen“ des Werks *Evgenij Onegin*, welche mit dem Ort Michajlovskoe zwischen 1824 und 1826 verknüpft

<sup>15</sup> Mit Blick auf dieses Thema danke ich Bettine Menke für mündliche Mitteilungen, die auch Hinweise auf die theoretischen Arbeiten von Cornelia Vismann enthielten. Hier wäre auf Vismanns posthum erschienenenes Buch *Medien der Rechtsprechung* (Vismann 2011); zu verweisen, z.B. auf die Verhandlung der Begriffe „Sache“ und „Ding“.

werden können. Im Mittelpunkt steht das 4. Kapitel, vor allem dessen bereits zitierte XXXV. ‚Strophe‘. In dieser ‚Strophe‘ geht es vor allem um die Bedeutung der Angabe, das lyrische Ich der ‚Strophe‘ würde seiner „alten Amme“ vorlesen, die wiederum als „Freundin der Jugendzeit“ bezeichnet wird („Читаю только старой няне, / Подруге юности моей“). Diese Angabe wiederum ist für die Analyse des stalinistischen und post-stalinistischen Umgangs mit dieser Amme und mit Arina Rodionovna Jakovleva als Quelle der ‚Muttermilch des Volks‘ bzw. als ‚Milchtante‘ zentral.

Es geht hier um einen bemerkenswerten Vorgang, der nie stattgefunden hat: die Amme schenkt dem Dichter – in einer kuriosen Wiederholung des ‚Milchwunders‘ des Hl. Berhards von Clairvaux – die ‚Gabe der Volksrede‘ mit ihrer Milch und wiederholt dies in Vodka-getränkten Abenden mit dem inzwischen Mitte 1820er auf dem Lande verweilenden Dichter, indem sie ihm ‚Volksliteratur‘ ins Ohr gibt.

Dass ausgerechnet eine Textstelle aus dem hoch reflektierten und ‚elitären‘ *Evgenij Onegin* und darin eben eine komplexe metapoetische ‚Strophe‘ – zumal eine, in der die „Amme“ eher abgewertet ist – für diese unmittelbare ‚Eingebung‘ der „Volkstümlichkeit“ (*narodnost*) erhalten muss, ist bemerkenswert, aber ein mehrfach belegbares Faktum des Umgangs mit diesem Textzeugen im Stalinismus.

Der Kommentator Brodskij gibt beispielsweise als Erläuterung dieser ‚Strophe‘ ‚kommentarlos‘<sup>16</sup> die Tatsache an, dass Puškin selbst seiner eigenen Amme in Michajlovskoe häufig vorgelesen hätte.<sup>17</sup> Das „Ich“ in dieser Zeile ist schlicht Puškin. Im offiziellen stalinistischen Puškin-Roman, welche die Zeit in der „Verbannung“ behandelt (Ivan Alekseevič Novikovs *Puškin v izgnanii* – „Puškin in der Verbannung“), wird diese Angabe zu einer phantasmagorischen Szenerie ausgebaut – ganz im Sinne der „fiktionalen“ (Menke) *evidentia*. Die Muttermilch der Amme wird in diesen beiden Texten nicht explizit angesprochen, ist aber potentiell im Begriff *njanja*/Amme enthalten. Und auch wenn diese „Amme“ gar nicht jene Leibeigene ist, die Puškin als Säugling gestillt hat, hat Puškin selbst als 24-jähriger dieser Frau diese Eigenschaft in ihrer Gegenwart laut einer historischen Quelle entweder angedichtet und im guten Glauben unterstellt.

Wichtig ist hier, dass das Ich der zitierten Zeile („Und *ich* lese nur der alten Amme vor“) in den zitierten Fällen der ‚stalinistischen Puškin-Phantasmagorie‘ eins-zu-eins mit dem historisch-biographischen Puškin gleichgesetzt wird.

<sup>16</sup> Die Kommentierung ist fast immer ihrerseits kommentarbedürftig, zumal in diesem Fall, wo der Grund des Kommentars auf offensichtliche Weise politisch und geschichtlich verortet ist.

<sup>17</sup> „Известно, что Ирина Родионовна рассказывала поэту сказки [...]. Пушкин поведал в этой строфе, что сам читал ей в Михайловском свои поэтические произведения ...“ (Brodskij 1957, 227; „Es ist bekannt, dass Arina Rodionovna. [...] Puškin erzählte in dieser Strophe, dass er ihr seine poetischen Werke in Michajlovskoe vorgelesen hat.“)

Nun zu der Frage, wie Jurij Michajlovič Lotman ab 1960, d.h. ab der Zeit, welche man als Höhepunkt des „Tauwetters“ betrachten könnte, mit diesem Sachverhalt umgeht.<sup>18</sup>

## 5. Ammenmilch

„Читаю *доброй* старой няне.“

([Ich] lese der *guten* alten Amme vor)

(Eine handschriftliche Variante von 4/XXXV/3<sup>19</sup>, geschrieben in Michajlovskoe 1824-1826)

Die ‚Vorgeschichte‘ von Lotman im sowjetischen Umgang mit Michajlovskoe und der Amme positioniert letztere als nicht nur um 1824 ins Leben eingetretene, sondern immer schon in Puškins Leben vorhandene ‚Volksstimme‘. Wenn Puškin 1824 den Abschnitt seiner Verbannung antritt, der im Pskover Umland angesiedelt ist, findet eine Rückkehr zur Amme statt, die – in der offiziellen, das ‚Volkstum‘ unterstreichenden Version – immer schon in Puškins Leben war. Es ist weniger eine ‚Bekehrung‘ als eine Wiederbesinnung auf die eigene ‚Volks-tümlichkeit‘, die ihm (fiktiv) mit der Ammenmilch eingefloßt wurde.

Die ‚Vorgeschichte‘ kann man in folgende Etappen einteilen: Frühstalinismus, Spätstalinismus, Realismus-Nachvollzug und Semiotik.

Der „Frühstalinismus“ der 1930er Jahre ist durch die Publikation von Vereševs ‚Dokumentensammlung‘ *Puškin v žizni (Puškin im Leben)* 1936 vertreten, wo der ‚Effekt von Rohmaterial‘, vom ‚reinen Archiv‘ präsentiert wird. Ich führe dieses Material gleich hier an, da Puškins Nennung der Amme als „Mama“ mit der – irrtümlichen – Angabe, dass sie ihn gestillt hätte, eine Art ‚Bergwerk‘ ist für alle weiteren Behandlungen der Amme. Nur hier wird die zentrale Frage der ‚Ammenmilch‘ direkt angesprochen. Es handelt sich hier um den Bericht von einem Gespräch, das der Forscher Timofeev im Jahre 1859 mit dem damaligen Kutscher Puškins, Petr, geführt hat. Den Kern für unser Thema bilden folgende Sätze:

И он все с Ариной Родионовной, коли дома. Чуть встанет утром, уж и бежит ее глядеть: «здорова ли, мама?» – он ее все *мама* называл. А она ему, бывало, эдак нараспев [...]: «батюшка ты, за что меня все мамой зовешь, какая я тебе мать».

<sup>18</sup> In der längeren, noch unveröffentlichten Version dieser Analyse ziehe ich die Analogie zur ‚Heidegger-Schapiro-Derrida-Debatte‘ in der ‚Wahrheit in der Malerei‘. Die bereits erwähnte doppelte Dekonstruktion von Heidegger und Schapiro bei Derrida kann hier herangezogen werden, um die Verhältnisse klarer zu machen.

<sup>19</sup> Aus dem Apparat der Gesamtausgabe 1937-1949, Bd. 6 (Puškin 1937, 503).

Разумеется, ты мне мать: не то мать, что родила, а то, что своим молоком вскормила.\* –

\* Арина Родионовна не была кормилицею Пушкина.

Er [Puškin] ist die ganze Zeit mit Arina Rodionovna, ganz bei ihr zu Hause. Kaum steht er auf, da läuft er schon nach ihr zu schauen: „geht’s dir gut, Mama?“ – er nannte sie immer Mama. Und sie sagte ihm, in ihrer gesangähnlichen Mundart [...]: „Du, Väterchen, wieso nennst Du mich ‚Mama‘. Was bin ich denn für eine Mutter für Dich“. Und Puškin sagt darauf: „Selbstverständlich bist Du eine Mutter für mich: nicht die Mutter, die mich geboren hat, sondern diejenige, die mich gestillt (wörtl. ‚mit Milch gefüttert‘) hat.“

\* Arina Rodionovna war nicht die Säugamme Puškins.<sup>20</sup>

Die Anmerkung stammt von Veresaev.<sup>21</sup> Durch diese autorenlose Anmerkung durchbricht er den Anspruch, dass nur das nackte Dokument angeführt wird. Der Herausgeber des Dokuments scheint hier zu glauben, dass es sich um authentisches ‚Rohmaterial‘ handelt, und zwar um eines, das mit dem ‚Rohmaterial (Nicht-Mutter-)Milch‘ umgeht. Nehmen wir die einzelnen Bestandteile unter die Lupe.

Generell: Der Dokumentarist von *Puškin im Leben* gibt eine Aussage wieder, die der Kutscher Petr berichtet, demzufolge Puškin die Njanja „Mama“ nennt und dies mit dem Hinweis erklärt, dass sie ihn gestillt habe („molokom vskormila“/„Du hast mich gestillt“). Und er präzisiert seine Aussage mit der Angabe, dass sich Puškin in dem Punkt geirrt oder mit falschen Angaben gearbeitet hat. Letzteres wird festgestellt, ohne eine Quelle dafür zu nennen (in seinem Kommentar nennt Nabokov den Namen der echten Säugamme, Uljana, und äußert sich relativ ausführlich zu ihr, nennt aber auch keine Quelle.<sup>22</sup>)

Wichtig ist hier, dass die Quelle der ‚Ammenmilch‘ diskursiv in Michajlov-

<sup>20</sup> Alle Übersetzungen, wenn nicht anders ausgezeichnet, sind von mir, H.M..

<sup>21</sup> Vgl. Brigitte Obermayrs bahnbrechenden Artikel zu Veresaevs Buch (Obermayr 2010). Hier analysiert sie eine andere Art von ‚Nacktheit‘, nämlich den Versuch, den Effekt der reinen Faktizität zu erzeugen, indem scheinbar auf jede narrative Verbindung verzichtet wird. Obermayr beschäftigt sich mit gekürzten und kommentierten Ausgaben der 1980er Jahre, aber nicht mit der Publikationsgeschichte in der Stalinzeit, die nicht mit narrativierenden Eingriffen in den Text verbunden ist und daher außerhalb ihrer Interessensphäre liegt. Das Überleben dieser ‚Faktenliteratur‘ aus dem Jahr 1926 bis zum Jahre 1936 ist aber bemerkenswert und sollte näher untersucht werden.

<sup>22</sup> Nabokov gibt an: „Unseres Dichters eigene Amme, die *mamuschka* seines Säuglingsalters, war nicht Arina, sondern eine andere Frau, eine Witwe namens Uliana, über die leider nur wenig bekannt ist. [...] Sie wurde um 1765 geboren.“ (Nabokov 2009). Nabokov zitiert Verszeilen Puškins von 1816 und 1822, die sich auf Uliana beziehen. Er merkt an, dass er es als erwiesen ansieht, dass der Dichter Arina und Uliana „erst ab 1824“ zu einer Art kollektiven „meine Amme“ zusammenschmelzen begonnen hat. Nabokovs abschließende Bemerkung ist eleganter im englischen Original: „Let us, by all means, remember Arina, but let us not forget Uliana“ (Puškin 1990 II/454).

skoe verortet wird. In keiner anderen der Quelle, die dem Stalinismus und Post-Stalinismus zuzuordnen sind, wird die Frage der ‚Ammenmilch‘ erwähnt. Diese Unterstellung liegt aber in jeder Erwähnung des Wortes ‚Amme‘/ *njanja*, insbesondere im Zusammenhang mit den Worten ‚Mama‘ oder *mamuschka*. In dem von Veresaev zitierten Dokument tritt kein geringerer als Puškin selbst auf, um die Gleichsetzung von Amme und Säugamme zu bestätigen („molokom vskormila“/ ‚Du hast mich gestillt‘).

An dieser Stelle möchte ich festhalten, dass man es beim Bericht des Kutschers Petr mit Zeugenschaft im herkömmlichen Sinne zu tun hat. Mit Augenzeugenschaft.

Kann man dieses als ‚ultimative Sachlichkeit‘ bezeichnen?

Die Problematik wird auf jeden Fall auf mehr oder weniger gewissenhaft festgehaltene Aussagen und als gesichert geltende Tatsachen ‚reduziert‘. Das scheint echte Zeugenschaft zu sein, die keinen ‚Textzeugen‘, sondern eben einen ‚Ohrenzeugen‘ zu Wort kommen lässt, und zwar mit Blick auf ein Gespräch zwischen Puškin und Arina in Michajlovskoe.

In der Veröffentlichung von Veresaev im Jahre 1936 verdichtet sich eine dokumentarische Tradition, die einerseits ins 19. Jahrhundert zurückgeht, andererseits in ihrem revolutionären Pathos Spuren der bolschewistischen Puškin-Verwaltung trägt.

## 6. Frühe und späte *evidence* des Stalinismus

*Nikolaj Leont'evič Brodskij (1881-1951)*

Die einschlägige Stelle bei Brodskij ist der bereits angesprochene Kommentar zu 4/XXXV (Brodskij 1957, 227). Interessant sind hier nicht nur die inhaltlichen Angaben, sondern die Selbstverständlichkeit, mit der die Beziehung zur Amme als Kommentar zur gesamten Strophe eingestuft wird. Alle Äquivalenzen (zu den anderen Rezipienten des Vorlesens in derselben ‚Strophe‘) und Bezüge (z.B. zur Geliebten als Zuhörerin in 4/XXXIV), die dem ‚Vorlesen nur der Amme‘ ihre volle Bedeutung verleihen, werden ignoriert, um diesen einen biographischen Sinn in den Vordergrund zu stellen.

*Ivan Alekseevič Novikov (1877-1959)*

Wie Brodskij wurde auch Ivan Alekseevič Novikov (1877-1959) in der vorbolschewistischen Zeit sozialisiert und stimmte in den allgemeinen stalinistischen Puškinchor ein. Seine Romane über ‚Puškin in der Verbannung‘ wurden von Stalin persönlich geschätzt. Man hat sie auch in die Sprache mehrerer von der roten Armee besetzten Länder übersetzen lassen (in Jugoslawien erschien auch



eine kroatische Übersetzung). Die deutsche Übertragung erschien 1949 in Potsdam.

Es würde hier zu weit führen, sich mit dem sehr umfangreichen Kapitel ausführlich auseinanderzusetzen, aber der Hinweis auf die Schlüsselpassage dürften reichen, um einen Eindruck von diesem phantasmatischen Puškin-Text zu vermitteln. In dem Kapitel „Ein langer Herbst“ werden die Zeilen von der „alten Amme“ zitiert. Im Vorfeld wird erzählt, dass Puškin volkstümliche Ausdrücke „seiner“ Amme aufschnappte („er hörte nur halb zu, aber bemerkte alles“) und freute sich früher darüber, „wie leicht sie in seine Verse hineinpassten“ („radovalja, kak legko vhodili v stichi derevenskie slovečki samoj njani“<sup>23</sup>). Nun aber, in Michajlovskoe im Jahre 1824, waren Dichter und Amme „gleichwertig“ („na ravných pravach“): „er hörte ihr zu, und sie ihm“. Die Zeilen „Ich aber kann die Früchte meiner Träumereien / und meiner harmonischen Einfälle / nur einer alten Amme vorlesen“ werden mit den Worten eingeleitet: „Er las ihr oft seine Verse vor“ („on často čital ej svoi stichi“). Danach liest man: „von der Amme wiederum hörte er viele Erinnerungen an ihre eigene Kindheit“. Diese Kindheit wird erzählt, und dann wird Puškin mit folgenden Worten „zitiert“: „Mamuschka, Du bist nun wirklich eine Besondere“ („vot kakaja, mamuška, ty osobennaja“). Er erklärt ihr dann, dass die Amme Tat'janas in *Evgenij Onegin* eigentlich sie sei. „Mamuška, das habe ich doch dir abgeguckt!“ („s tebja napisal“) sagt Novikovs Puškin, der daraufhin ein Gespräch zwischen Tatjana und ihrer Amme vorliest und sich freut, dass sie bis in die Falten ihres alten Gesichts errötet.

Wenn Novikov *njanja* schreibt und vor allem Puškin sie *mamuška* nennen lässt, so ist die Milch im Spiel – *mamuška* ist Säugamme.

Dieser quasi-fiktionalen ‚Entfaltung‘ der offiziellen sowjetischen Version des Verhältnisses zwischen dem Ich („Puškin“) und einer/der Amme („Arina“) ist noch ein Disderatum der Forschung. Ich merke hier nur zum (vorläufigen) Schluss an, dass die besondere sowjetische Version der ‚historischen Fiktion‘ ein Feld ist, auf dem die Frage nach Evidenz auf gesonderte Weise gestellt werden muss.

*Arkadij Mojseevič Gordin (1913-1967)*

Wenn wir von A.M. Gordin sprechen, sprechen wir von einer ganzen Reihe von Reiseführern, die Orientierung in den „Puškinbergen“ geben sollten. Der erste

<sup>23</sup> Die Ausgaben 1949 (diese Stelle dort: S. 479), 1962 (S. 455) und 1967 (in Novikovs gesammelten Werken, Bd. 2, S. 163). also in der Stalinzeit, der Chruščevzeit und der Brežnevzeit, sind hier und sonst bis auf kleinste Details identisch. Es gibt kein besseres Zeugnis dafür, dass diese stalinistisch geprägte ‚phantasmatische Bodenhaftung‘ Puškings generell bis zum Ende der UdSSR und darüber hinaus nicht als problematisch empfunden wird.

erschien 1939 unter dem Namen *Puškin v Michajlovskom. Literaturnye ekskursii* [*An Puškin-Orten. Literarische Exkursionen*]. Ab 1948 erschienen vier Bände unter dem Titel *Puškinskij zapovednik* [*Das Puškin-Naturschutzgebiet*] (Gordin 1948, 1952, 1956, 1963). Darauf folgte wieder ein Band mit dem Titel *Puškin vo pskovskom krae/ Puškin in der Pleskauer Region* (1970) und schließlich ein letzter Band mit dem Titel: *Po puškinskim mestam*. Diese ‚Orientierung‘ ist keine bloße räumliche, sondern ist ein Gesamtkommentar zur Bedeutung dieser Orte im Leben und im Werk des Dichters. Hier behandle ich die Ausgaben aus den Jahren 1952, 1956. Die Titel dieser stalinistischen Puškin-Erdungen sind komplementär. Bei Novikov heißt es „Puškin in der Verbannung“ – wobei die Botschaft ist, dass er eben in diesem – ebenfalls im ‚Exil‘, nämlich in der Evakuierung in Zentralasien im 2. Weltkrieg verfassten - Buch seine russisch-sowjetische Heimat samt ‚Ammenmilch‘ findet. Wenn bei Gordin ein ‚Schutzgebiet‘ den Namen oder das Attribut „Puškin“ erhält, dann dient die sowjetische Bearbeitung des Bodens als ‚Restitütierung der Puškin-Heimat‘ selbst dieser ‚Bodenhaftung‘ des Dichters.

Jeder Bericht von dieser Zeit – auch die offiziellen sowjetischen und selbstredend auch Novikov und Gordin – erzählen davon, dass sich Puškin incognito in Bauertracht auf den Markt begab und mit „dem Volk“ sprach. So – dies sage ich mit Blick auf Derrida, Heidegger und Schapiro – legte er Schuhwerk an, das zugleich dem Dichter als auch dem Bauernvolk gehörte.

Bemerkenswert bei Gordin ist, dass sich – im Gegensatz zum gleich bleibenden Novikov – in all diesen Ausgaben leichte Verschiebungen bemerkbar machen, denen ich hier nicht en detail nachgehen kann.

Unsere *Onegin*-Zeilen erscheinen in den Ausgaben ab 1948 in folgender Umgebung: Gorkij wird mit den Worten zitiert, dass Puškin in seinen Kunstmärchen das „Volksschaffen“ mit dem „Blitz seines Talents“ beleuchtet hat, dass er aber „den Sinn und die Kraft unverändert ließ“ („ostavil neizmennymi ich smysl i silu“ – Gordin 1948, 39; Gordin 1952, 90; Gordin 1956, 92; Gordin 1963a, 101). Daraufhin wird zusammengefasst, was alles an Volksliteratur und Erinnerungen Arina im Gedächtnis behielt und dem Dichter weitergab. Auf diese Erzählungen, so Gordin, ging der Plan Puškins zurück, die erste Ehe seines afrikanischen Urahnen Abram Gannibal mit einer Europäerin zu schreiben.<sup>24</sup> So wie Novikov geht Gordin von den Erzählungen der Amme zu dem Umstand über, dass Puškin ihr auch seine schöpferischen Pläne mitteilte, oder eben, wie es bei Gordin in den meisten Ausgaben heißt, „anvertraute“ (*poverjal* – Gordin 1952, 90; Gordin 1956, 92; Gordin 1963a, 101; Gordin 1963b, 301; Gordin 1970, 77<sup>25</sup>) und sie mit seinen neuen Werken bekannt machte. „Er vertraute

<sup>24</sup> Vgl. dazu den Anfang von Meyer 2000.

<sup>25</sup> Auf eingehende Vergleiche zwischen all diesen Ausgaben muss hier verzichtet werden, ebenso auf eine Gegenüberstellung mit dem Buch Čerepnina 1927, das ebenfalls den Titel

ihrem natürlichen Gespür, sah, dass sie, eine Bäuerin und Analphabetin, mit einem hellen Geist ausgestattet war („obladaet svetlym umom“), reichhaltige Lebenserfahrung und gesunden Menschenverstand besaß“. Auf diese Worte folgen wieder unsere Zeilen: „‘Ich aber kann die Früchte meiner Träumereien / und meiner harmonischen Einfälle / nur einer alten Amme vorlesen’ – sagt der Dichter in einer der Strophen des 4. Kapitels von *Evgenij Onegin*, die in Michajlovskoe geschrieben wurden“<sup>26</sup>. Gordin fügt eine Liste von Werken hinzu, die Puškin seiner Amme „wahrscheinlich vorgelesen hat“, unter anderem die Szene, in der Tatjana mit ihrer Amme spricht, was bei Novikov auch vorkommt – und „anderes, was ihr interessant und nah sein konnte“ (ebd.).

Es folgen die Worte: „Die Amme des Dichters zählte zu den ‚edelsten Gestalten der russischen Welt‘ („blagorodnejšim licam russkogo mira“ – es handelt sich hier um ein ungenaues Zitat vom vorrevolutionären Puškinbiographen Annenkov, der als Quelle auch nicht angegeben wird). Sie „verkörperte in sich die schönsten Eigenschaften des russischen nationalen Charakters: Geist, Güte, Geradlinigkeit, Fröhlichkeit, ein Gespür für die eigene Würde und die Fähigkeit, opferbereit und bedingungslos zu lieben“. Es folgt der Inhalt eines diktierten Briefes an Puškin 1827, in dem sie angibt dafür zu beten, dass sie ihn wieder sieht (was nicht geschah) und den Bericht von ihrem Tod 1828.

Die Worte aus der uns interessierenden ‚Strophe‘ werden also in eine Apotheose der Amme und eine erhabene Konkretisierung der ‚Volksverbundenheit‘ und der *narodnost*‘ Puškins eingebettet.

Ich möchte eine museale Szene genauer betrachten, mit der Gordin ebenso phantasmatisch die Anwesenheit der Amme in Puškins Leben in Michajlovskoe vergegenwärtigt, diesmal aber in einem musealen Setting. In Gordins Reiseführer wird das Häuschen der Amme mit dem Hinweis darauf eingeführt, dass sie „der nächsten und wahrhafteste Freund des Dichters“ war. Dies und jeder Hinweis auf die Amme als „Freundin“ (*podruga*) ist als Lektüre der Onegin-Zeile 4/XXXV/4 „Podruga junosti moej“ („der Gefährtin meiner Jugend“) zu lesen. Zur Erläuterung dieser Lektüre heißt es, dass sie „mit ihm die bitteren und fröhlichen Momente des Dorflebens“ war (1952, 78). Nach einer Beschreibung des „Ammen-Häuschens“ („domik njani“) wird konstatiert, dass es vom „Volk selbst“ („bereg sam narod“ – Gordin 1952, 80; Gordin 1956, 77) gepflegt wurde. Diese Angabe wird wiederum mit der Angabe erläutert, dass die Rote Armee 1918 das Häuschen nach einem Brand wieder in Stand setzte und vor ihm eine Wache aufstellte. Gleich danach wird von den „faschistischen Okkupanten“ („fašistskie okkupanty“ – Gordin 1952, 81; Gordin 1956, 78) erzählt, die bei ihrem Rückzug 1944 (mit Hölderlin-Ausgaben im Tornister) das Haus abgeris-

„Puškinskij zapovednik“ trägt.

<sup>26</sup> „...govorit poët v odnoj is strof glavy IV „Evgenija Onegina“, napisannoj v Michajlovskom...“ (Gordin 1952, 89; Gordin 1956, 92-93).

sen und eine Befestigung an seiner Stelle bauten. Bereits 1947 sei dieses Häuschen „als erstes“ wiederhergestellt worden (a.a.O.).

Diese Kriegserzählungen, welche die bolschewistischen bzw. sowjetischen Streitkräfte mit dem „Volk“ gleichsetzen, bereiten die Beschreibung und Charakterisierung der Einrichtung selbst, insbesondere die Inneneinrichtung. Dies geschieht in einigen Stufen.

Ich lege großen Wert auf die Tatsache, dass die „Politik der Freundschaft“ in den wichtigsten kriegerischen Auseinandersetzungen des bolschewistischen Staates hier hervorgehoben wird, und um so mehr, dass sich diese Freundschaft in der künstlichen Ausstattung des Inneren des Häuschens mit ‚period pieces‘ manifestiert, deren Ziel es ist, die „Auferstehung“ der „denkwürdigen“ („pamjatnye“) ‚Njanja-Tage‘ Puškins 1824-1826 herbeizuführen.

Ich zitiere nun aus den beiden Ausgaben von Gordin, 1952 und 1956:

#### STUFE 1 – ABWESENHEIT/ANWESENHEIT – ZU DEN „DINGEN“ UND DEM EINEN „DING“

Gordin 1952, 80 – Подлинных вещей не сохранилось (кроме небольшого сундука недавно найденного) [...]

Keine ursprünglichen Dinge sind erhalten (außer einer kleinen Truhe, die unlängst gefunden wurde).

Gordin 1956, 79 – Из подлинных вещей сохранилось небольшая шкатулка, дубовая, с отделкой из красного дерева [...]

Von den ursprünglichen Dingen ist eine kleine Schachtel aus Eichenholz erhalten, mit einer Verzierung aus rotem Holz.

#### STUFE 2 – ÄHNLICHKEIT – ZUM STÜBCHEN UND SEINER BESTÜCKUNG

[...] она [Gordin 1956: „Комната“] обставлена вещами, какие могли быть в пушкинские времена (Gordin 1952, 80; 1956, 80)

Das Zimmer ist mit Dingen ausgestattet, die in der Puškinzeit hätten da sein können.

#### STUFE 3: ÜBERFLÜSSIGE GENAUIGKEIT (Abweichungen bzw. Ergänzungen in der Ausgabe Gordin 1956 fett hervorgehoben)

Gordin 1952, 80: Простой стол, покрытый домотканной скатертью, на нем клубки шерсти, старые ножницы; простые сосновые лавки, стулья, столики; темный комод с расставленными на нем ящичками,

коробочками; потемневшее от времени небольшое зеркальце в оправе из красного дерева; по углам сундуки; на окнах пестрые занавески, цветы; высокие медные светильники; у печи массивная кочерга и щипцы для углей.

Ein einfacher Tisch mit einer hausgemachten Tischdecke, auf ihm Wollknäuel, eine alte Schere; einfache Bänke, Stühle und Tischchen aus Kiefernholz; eine dunkle Kommode, auf ihm Schachteln und Fächer liegend; ein kleines Spieglein, das mit der Zeit verdunkelt ist in einem Rahmen aus rotem Holz; in den Ecken Truhen; an den Fenstern bunte Vorhänge, Blumen; große ehernen Leuchten; beim Ofen ein großes Schüreisen und eine Zange für die Kohle.

#### STUFE 4: AUFERSTEHUNG – DENKWÜRDIGER TAGE MIT DER „FREUNDIN“

В этой обстановке очень [Gordin 1956: „особенно“] легко представить себе „подругу“ поэта и воскресить памятные дни 1824-1826 годов. (Gordin 1952, 80-82; Gordin 1956, 80)

In dieser Umgebung ist es sehr [Gordin 1956: besonders] einfach sich die „Freundin“ des Dichters vorzustellen und diese denkwürdigen Tage 1824-1826 wieder zum Leben zu erwecken.

Ausgerechnet diese überflüssige Genauigkeit ist eine mise en scene für eine „Auferstehung“.

So wird man in der Schrift durch die Räume geführt, welche wesentliche Erinnerungsarbeit leisten – wesentlich deshalb, weil dies die Stätte der Besinnung Puškins auf das „Volk“ und auf die ‚Zweiteinflößung‘ der ‚Volksmilch‘ durch die Amme in Form von Märchen und andere ‚Volkspoesie‘ ist.

Mit Blick auf die Werke Puškins sagt die Veröffentlichung solcher Texte und die Abwesenheit eines akademischen Kommentars in der historisch-kritischen Ausgabe implizit aus, dass die Führung durch die Stätte der ‚Zweitmilch‘ der Amme Kommentar genug ist, um die ‚wahre Bedeutung‘ des Puškinschen Schreibens zu vermitteln. Gordin lässt dem nackten Textzeugen den Kontakt mit dem ‚Volkkörper‘ in Wort und Körper angedeihen.

Was uns in Aussicht gestellt wird ist nichts weniger als eine „Auferstehung“ der Tage, als Puškin den Weg zum ‚Wieder-lebendig-Werden‘. Da echtes ‚Leben‘ erst nach der Abschaffung der „Klassengesellschaft“ möglich ist, ist diese „Wiedergeburt“ auch und vor allem eine nachträgliche Erstgeburt.

Zwischen der „Auferstehung“ der „denkwürdigen Tage“ (Gordin 1952, 80) und diesem ‚Stellenkommentar‘ finden sich historische und sonstige Erläuterungen der Angabe, dass die Bedeutung dieser „alten Amme“ („staruška-njanja“) im Leben und Werk Puškins „enorm“ („veliko“) war. Besonders unterstrichen

wird Puškins intensives Interesse an Märchen und Folklore, das mit Beschreibungen von Puškins Kunstmärchen und Aussagen von Maksim Gorkij plausibilisiert wird. Bemerkenswert ist die Angabe, dass der Forscher Černyšev 1927 (also 100 Jahre nach den „njanja-Tagen“ Puškins) „Varianten“ von allen Märchen, von denen Puškin Kunstmärchen geschaffen bzw. aufgezeichnet hat. Fazit: „diese Aufzeichnungen, so wie auch spätere, die 1936-1948 von anderen Sammlern angefertigt wurden, ‚widerspiegeln‘, wie Černyšev richtig konstatiert, ‚die reiche Märchen-Umgebung („skazočnoe okruženie“), einer Art volksliterarischer Atmosphäre („svoego roda narodnuju literaturnuju atmosferu“), in der unser überaus großer Poet („veličajšij poët“) schöpferisch tätig war“ – das Dorf bei Pskov.“<sup>27</sup> Auch dies ist eine deutliche Manifestation des magischen Denkens.

Angesichts dieser Textlage ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass die hier skizzierte Umgebung des Puškin-Zitats eine ideale stalinistische Kommentarleistung ist: der Beleg der Einbettung im ‚Volkskörper‘ selbst. Angesichts dieser tief sitzenden Wahrheit können die trockenen Auflistungen von Tatsachen der Intellektuellen und Akademiker nur störend wirken.

Wir haben nun mit Veresaev und Brodskij als Vorstufe und Novikov und Gordin als voll ausgebildete stalinistische Phantasmatik den Hintergrund für Lotmans post-stalinistische Absetzbewegung fast vollständig da.

## 7. Realismus-Nachvollzug, Semiotik, Philologie (Lotman 1960, 1970 und 1980)

Lotmans erste ausführliche Schrift über *Evgenij Onegin* stellt einen Sachverhalt in den Mittelpunkt, den er „Evolution der Charaktere“ (im Sinne von „handelnden Figuren“) nennt. Diese Schrift wurde in den Band der autoritativen, nach Themen eingeteilten Lotmanausgabe mit dem Titel «Puškin» (1995) nicht aufgenommen. Die Arbeit wird genannt, aber Nicht-Aufnahme wird nicht begründet<sup>28</sup>, aber man kann vermuten, dass dies deshalb geschieht, weil diese Arbeit eben zu viele 'Spuren der Vergangenheit' enthält, und Lotman soll eher in seiner zeitlosen Aktualität präsentiert werden (auch wenn gerade dieser Band eine von seinem langjährigen akademischen Weggefährten B.G. Egorov verfasste Skizze von Lotmans Leben und Werk enthält – Egorov 1995).

Gerade aufgrund dieser zu erwartenden Spuren – und auch durch diese

<sup>27</sup> Černyšev in *Skazki i legendy* 1950, 273.

<sup>28</sup> In dem Band *Puškin* wird diese Arbeit im Vorwort von B.F. Egorov als die „erste umfangreiche Arbeit Lotmans über Puškin“ (Egorov 1995, 10) bezeichnet und diese Bemerkung wird mit einer Fußnote versehen, die angibt, dass jener Band die Arbeiten Lotmans über Puškin „praktisch vollständig“ enthält. Die Anmerkung begründet aber nicht, dass ausgerechnet die Arbeit, deren Erwähnung die Fußnote zugeordnet ist, nicht in dem Band abgedruckt wird.

(philologisch? politisch?) begründete Streichung der Arbeit aus der kanonischen Petersburger Lotman-Sammlung der 90er Jahre – verdient diese Arbeit aus der Sicht meines Anliegens erhöhte Aufmerksamkeit.

Die Arbeit enthält keine allgemeine Einleitung (etwa zur Frage, was eigentlich unter *évoljucija charakterov* zu verstehen ist). Stattdessen beginnt Lotman in medias res und geht die einzelnen Phasen der „Evolution“ durch. Im ersten Satz der Arbeit stellt Lotman fest, dass der Nachvollzug von Puškins Absicht, *Evgenij Oegin* zu schreiben, zu den «am wenigsten klaren Fragen» zählt („Вопрос о возникновении замысла «Евгения Онегина» – один из наименее ясных.“) und konstatiert, dass die bisherige Forschung die Entwicklung von einem „satirischen“ zu einem «sozialen» Roman nachzeichnen zu müssen glaubt.

Ich überspringe die Argumentation zu den Kapiteln des Romans die in der südlichen Verbannung (Kišinev und Odessa 1823-1824) entstanden sind – der Ort der Entstehung der Teile wird generell stark betont – und komme gleich zu der Beschreibung des Nexus zwischen dem Aufenthalt in Michajlovskoe (1824-1826) und dem 4. Kapitel von *Evgenij Oegin*.

In einer fundamentalen Formulierung legt Lotman dar, dass das Problem der Volkstümlichkeit („problema narodnosti“) eine Schlüsselrolle in dieser Zeit spielt:

Центральным вопросом всего творчества Пушкина михайловского периода являлась проблема народности. Сложный идейный кризис, породивший недоверие к тактическим приемам дворянских революционеров, вылился в стремление понять внутреннюю жизнь народа и соразмерить с этой жизнью чувства и переживания передового человека из дворянской среды. (Lotman 1960, 148)

Die zentrale Frage des gesamten Schaffens von Puškin in der Michajlovskoe-Phase ist das Problem der Volkstümlichkeit. Die komplexe geistige Krise, die das Misstrauen zu den taktischen Verfahren der adeligen Revolutionäre hervorgerufen hat, führte zu einem Bestreben, das innere Leben des Volkes zu verstehen und die Gefühle und Erfahrungen eines fortschrittlichen Menschen aus dem adeligen Milieu damit in Einklang zu bringen.

Später in der Argumentation liest man Passagen wie diese:

[...] четкость социального анализа, явившаяся в последние годы творчества Пушкина результатом размышлений и наблюдений над ходом исторического развития предшествующего периода и действительностью 30-х годов, [...] в 1825-1826 годах Пушкину была еще недоступна. Народность осознавалась им как определенный этический-психологический комплекс, вне зависимости от социальной характеристики героя, поскольку сам подход к герою с точки зрения «интересов» был еще делом будущего. (Lotman 1960, 149)

[...] die Genauigkeit der sozialen Analyse, die in den letzten Jahren des Schaffens von Puschkin als Ergebnis seiner Überlegungen und Beobachtungen zum Lauf der historischen Entwicklung vergangener Epochen und der Wirklichkeit seiner Gegenwart der 30er Jahre [...] zu Tage trat war Puškin 1825-1826 noch nicht zugänglich. Er stellte sich die Volkstümlichkeit als einen ethisch-psychologischen Komplex, der außerhalb der Abhängigkeit von der sozialen Charakterisierung des Helden lag. Selbst der Zugang zum Helden aus der Sicht von «Interessen» war eine Sache der Zukunft.

Die stalinistische Teleologie, die ohnehin aus dem offiziellen Diskurs nie ganz verschwindet, macht sich bei Lotman durchaus bemerkbar. „Realismus“, Nachvollzug von (Klassen)-„Interessen“ und eine entsprechend verstandene „Volkstümlichkeit“ („narodnost“), die in eine nicht-fortschrittliche und eine fortschrittliche eingeteilt wird, sind die einzig zulässigen Entwicklungsziele der Literatur.

Eine Kristallisationsfigur bei dieser Art, die „Evolution der Charaktere“ im Versroman zu betrachten, ist neben Onegin natürlich Tat'jana, und zwar gerade in den Kapiteln, die in Michajlovskoe geschrieben werden. In Michajlovskoe sind die ersten der Brief der verliebten Tatjana an Onegin des 3. Kapitel und Onegins ablehnende Reaktion im 4. Kapitel verfasst worden. Es stößt nicht der ‚europäisch verdorbene‘ Onegin mit der ‚russischen Seele‘ Tat'jana zusammen, wie Lotman betont, und bei dieser Argumentation tauchen Spuren der stalinistischen Lektüren auf.

С новых авторских позиций Татьяна, выступая как носитель народной психологии, вырастала в центральную фигуру, сравнением с которой определялось нравственное достоинство героя. Специфика понимания Пушкиным в эти годы сущности народности как строя чувств и мыслей определила возможность того, что носителем народного сознания оказывается героиня из чуждой народу общественной среды. Представление об общественной среде как об определяющем характер героя факторе в эти годы Пушкину еще чуждо. В основе конфликта лежит не социальное, а психологическое противопоставление образов. (Lotman 1960, 150)

Как тонко было отмечено Г. А. Гуковским, «социальное начало в образе Татьяны Лариной, как и в образах Ленского и даже самого Онегина, не является определяющим». Тем более нельзя согласиться, когда тот же автор пишет: «Татьяна чужда семье Лариных, но она сформирована средой, только эта среда – не семья Лариных, а русская деревня, народная поэзия, няня – с одной стороны, и именно эти самые романтические книжки – с другой». Совершенно ясно, что ни народная поэзия, ни романтическая литература не подходят под понятие социальной среды, так же как не подходит под него и образ няни. [...] Понятие социальной среды подразумевает материальную сторону общественной жизни – систему общественных взаимоотношений,



общественные интересы людей – и не может подменяться суммой идеологических влияний. (Lotman 1960, 150)

Von den neuen Autopositionen aus gesehen ist Tatjana, die als Vertreterin der Volkspsychologie auftritt, wurde zu einer zentralen Figur, und der ethische Wert des Helden wurde im Vergleich mit ihr bestimmt. Das Spezifikum der Auffassung des Wesens der Volkstümlichkeit von Seiten Puškins als eine Anordnung von Gefühlen und Gedanken machte es möglich, dass eine Heldin, aus einem dem Volk fremden sozialen Milieu zur Trägerin des Volksbewusstseins werden konnte. Die Vorstellung vom sozialen Milieu als einem den Helden bestimmenden Faktor war Puškin noch fremd. Das Fundament des Konflikts bildet nicht eine soziale, sondern eine psychologische Gegenüberstellung der Bilder.

Wie G.A. Gukovskij subtil bemerkt, ist das „soziale Element von Tatjana Larina, wie auch in den Bildern von Lenskij und selbst von Onegin, nicht bestimmend“. Umso weniger kann man zustimmen, wenn derselbe Autor folgendes behauptet: „Tatjana ist der Familie der Larins fremd, aber sie wurde vom Milieu geformt. Nur dieses Milieu ist nicht die Larin-Familie, sondern das russische Dorf, die Volkspoesie, die Amme, einerseits, und eben jene romantischen Büchlein andererseits“. Es ist vollkommen klar, dass weder die Volkspoesie noch die romantische Literatur mit dem sozialen Milieu gleichzusetzen sind, ebensowenig das Bild der Amme. [...] Der Begriff des sozialen Milieus meint die materielle Seite des gesellschaftlichen Lebens – das System gesellschaftlicher Beziehungen, die gesellschaftlichen Interessen der Menschen – und darf nicht mit der Summe der ideologischen Einflüsse verwechselt werden. [meine Übersetzung und Hervorhebung, H.M.]

Auch hier sind wir in der Logik von „noch“ und „schon“. Und auch der Lotman der späten 1950er Jahre hat wohl geahnt, dass das Psychologische nicht das einzige ist, was dem „Sozialen“ entgegenstehen kann.

Hier finden wir wieder eine explizite und eindeutig affirmative Bezugnahme auf den stalinistischen ‚Spuren-Menschen‘ Gukovskij, und zwar bei der Suche nach dem ‚sozialen Element‘ bei Onegin, Lenskij und Tatjana. Das scheint aber eine Höflichkeitsfloskel zu sein, denn es überwiegt die Kritik. Sehr negativ äußert sich Lotman nämlich zu der These Gukovskijs dass Tatjana vom ‚sozialen Milieu‘ geformt wird. Lotman korrigiert diesen Standpunkt aus relativ orthodox marxistischer Position.

Wir haben es hier mit einem der seltenen Fälle zu tun, wo Lotman von den ‚Sozialextremisten‘ des Stalinismus im Rahmen der Puškinlektüre nicht nur abweicht, sondern sie direkt kritisiert, und dies ausgerechnet in Gestalt seines Lehrers Gukovskij. Es ist bemerkenswert in diesem Fall, dass Lotman ausdrück-

lich die Amme erwähnt, die er aus dem Feld des „sozialen Milieus“ hinauskatapultiert.<sup>29</sup>

Es wäre möglich, etliche weitere Stellen in dieser ersten Puškin-Arbeit von Lotman zu zitieren, wo die „Volkstümlichkeit“ verhandelt wird. Ich hoffe, einen ausreichenden Eindruck davon vermittelt zu haben, dass Lotman einen mehr oder weniger rationalen Marxismus gegen eine magische und nationalistisch voreingenommene Bodenhaftung stellt. Ich wollte zeigen, dass Lotman, der mal im Bündnis mit seinem Lehrer Gukovskij war, vor allem gegen den Mentor argumentiert hat. Dieser wurde, wie man hier sieht, wohl nur aufgrund seiner jüdischen Herkunft, nicht aber aufgrund einer fehlenden stalinistischen Orthodoxie verfolgt.

In der nächsten Bezugnahme auf diesen Sachverhalt wird eine semiotische anstatt einer sozialwissenschaftlichen Genauigkeit angestrebt. Hier geht es auch genau um die ‚Strophe‘, deren Lektüre im Mittelpunkt meines Lotman-Nachvollzugs steht.

Im Klassiker der zehn Jahre später entstandenen *Struktur des literarischen Textes* werden die ‚Strophen‘ 4/XXXIV und 4/XXXV als Material für das Thema „Blickpunkt des Textes“ herangezogen.

Lotmans Betrachtung steht unter dem Aspekt des „Standpunkts der Erzählung“ („точка зрения повествования“). Evgenij Onegin steht für eine bestimmte „Etappe“ von dessen Entwicklung, denn hier wird „derselbe Inhalt aus der Sicht unterschiedlicher stilistischen Positionen“ betrachtet. Der Inhalt oder die „Situation“ besteht darin, dass ein Dichter seine Verse einem Zuhörer vorliest. Die erste ZuhörerIn in der betreffenden Strophe ist die Amme, der zweite der Nachbar, die dritte die Wildenten. In der Strophe zuvor wurde Lenskijs Vortrag seiner eigenen Verse der geliebten Ol’ga thematisiert, die erste von insgesamt vier „Situationen“. Lotman analysiert diese von ihm festgemachten „Situationen“ im Rahmen der binären Opposition „lügnerische Poesie vs. Wahrhaftige Poesie“. Er setzt sich mit der Sequenz auseinander, aber stellt vor allem ein Paradigma her, in dem entfernte Begriffe als stilistische und semantische Varianten desselben Konzepts erscheinen.

Wenn man die Amme in der Argumentation isoliert, so finden sich folgende vier Passagen.

1

Но то, что в случае III это действие связывает «любовника скромного» и «красавицу приятно-томную», а в IV — «я» и «старую няню»,

<sup>29</sup> Gukovskij, noch stark im stalinistischen Paradigma, entwickelte die umgekehrte Strategie. Er schrieb zum Beispiel: „Tatjana wurde vom russischen Volkselement geschaffen; der heimatische Boden hat sie ernährt, die heimatische Amme, die heimatische Natur“ („Татьяна создана русской народной стихией; ее вскормила родная почва, родная сказка ее няни, родная природа“; Gukovskij 1965, 146).

придает одинаковым словам глубоко различное стилистическое значение. (Lotman 1995, 424)

Aber, dass im Fall II diese Handlung den „bescheidenen Liebhaber“ und die „angenehm schmachtende Schöne“ verbindet, dagegen im Fall IV das „Ich“ und „die alte Kinderfrau“, verleiht den gleichen Wörtern eine unterschiedliche stilistische Bedeutung.

2  
«Мечты» в III включены в условно-литературную фразеологическую структуру и соотносятся с IV по принципу ложного выражения и истинного содержания. Точно так же «старая няня» оказывается в аналогичном отношении к «красавице приятно-томной». (Lotman 1995, 424)

Die „Träume“ im Fall III sind in eine literarisch-konventionelle phraseologische Struktur gestellt und stehen im Fall IV im Verhältnis von unechtem Ausdruck zu wahren Inhalt. Desgleichen erscheint die „alte Kinderfrau“ in analoger Beziehung zu der „angenehm-schmachtenden Schönen“.

3  
Но антитеза «условная поэзия – истинная проза» усложняется тем, что «старая няня» – одновременно «подруга юности», и это сочетание дано не как иронический стык разных стилей, а в качестве однозначной стилистической группы. (a.a.O.)

Aber die Antithese „konventionelle Poesie – wahrhaftige Prosa“ wird dadurch kompliziert, dass die „alte Kinderfrau“ zugleich „Freundin (meiner) Jugend“ ist, und diese Verbindung ist nicht als ironischer Stilbruch gegeben, sondern als eine einheitliche und eindeutige stilistische Gruppe.

4  
Сама отдаленность и кажущаяся несовместимость таких понятий, как «предмет песен и любви», «старая няня», «сосед», «дикие утки», при их включенности в один парадигматический ряд, оказывается важным средством семантической интенсификации. Получается своеобразный семантический супплетивизм, при котором разные и отдаленные слова одновременно ощущаются как варианты одного понятия. Это делает каждый вариант понятия в отдельности трудно предсказуемым и, следовательно, особо значимым. (a.a.O.)

Gerade die Entfertheit und scheinbare Unvereinbarkeit solcher Begriffe wie „Gegenstand der Lieder und der Liebe“, „alte Kinderfrau“, „Nachbar“, und „Wildenten“ erweist sich bei ihrer Einbeziehung in eine paradigmatische Reihe als Mittel zur semantischen Intensivierung. Es ergibt sich ein eigenartiger Mechanismus semantischer Ergänzungen, der weit voneinander entfernte Wörter gleichzeitig als Varianten eines einzigen Begriffs

enpfinden lässt. Das macht jede Variante im Einzelnen schwer vorhersagbar und folglich besonders bedeutsam.

Lotmans präzise Rekonstruktion der syntagmatischen und paradigmatischen Achse, welche die poetische Bedeutung der „alten Amme“ ausmacht, reißt die Amme nicht auseinander, sondern stellt sie an einen Ort jenseits des „ironischen Stilbruchs“ und lässt dann diesen Ort durch die heterogene Paradigmatik intensiv und bedeutsam werden. Es kommt damit die strukturelle Analyse zu fast den gleichen Ergebnissen wie der stalinistische Zugang, nur wird dies nicht magisch sondern semiotisch erklärt.

Das hier im Mittelpunkt stehende Herausarbeiten der Ironie als Stilbruch, d.h. als Bruch der „Stileinheit“ in *Evgenij Onegin*, ist der analytische Höhepunkt des Umgangs von Lotman mit dieser ‚Strophe‘. Die Entstehung der Ironie aus dem Zusammenstoß unvereinbarer Ebenen und Einheiten bettet die Amme in ein literarisches Feld ein, das jedwede simple Identifikation einer Einheit mit einem Sachverhalt in Puškins Leben massiv blockiert, aber ihre Bedeutung trotzdem bestehen lässt. Die „Ironie“ aus der Heterogenität, von der trotzdem eine „Einheit“ behauptet wird, ist ein „Blickpunkt“, welcher den stalinistischen Ähnlichkeitswahn und das Stillstellen der Dichtung im ‚Volksdichterleib‘ unterbinden müsste. Allerdings liegt die Amme dieser ‚Strophe‘ jenseits des Stilbruchs der Ironie. Die Struktur ersetzt die Magie der Berührung des Dichters und hat denselben Effekt.

Lotmans weitere Arbeiten zu Puškin und *Onegin* (der Kommentar und die Biographie der frühen 1980er Jahre) verlassen dieses rein semiotische Feld und begehen soziale Trennungslinien und die eingrenzenden Regelwerke der „Adelskultur“, und begeben sich auf klassisch philologisches Terrain, allerdings ohne dem Vulgärmarxismus der Stalinzeit zu verfallen. Deshalb wird die Amme zur Funktion einer klassisch philologischen Wortgeschichte (*podruga* / Freundin), was sie noch weiter von der magischen Berührung mit dem Dichter entfernt, aber trotzdem ihre einzigartige Bedeutung beibehält.

## 8. 1980

Lotmans Urteil zur Grundtendenz der ‚Strophe‘ im *Onegin*-Kommentar habe ich schon zum Teil zitiert. Das ganze Zitat aus der ‚philologischen Phase‘ um 1980 lautet in ihrem ersten Teil:

Строфа XXXV, рассчитанная на то, чтобы вызвать у читателей иллюзию полного и непосредственного автобиографизма, на самом деле подчинена художественным законам литературной полемики и в этом отношении определенным образом стилизует реальный пушкинский быт. Позже Б. Федоров, как писал П, «выговаривал» ему за то, что он «барышен благородных и вероятно чиновных назвал

девчонками (что, конечно, неучтиво), между тем как простую деревенскую девку назвал девою:

В избушке распевая, дева  
Прядет...»

В комментируемой строфе проявляется та же стилистическая тенденция: простонародный быт трактуется как поэтический, а дворянский дается средствами фамильярно-сниженной стилистики. Соответственно сдвигаются характеристики няни и соседа. (Lotman 1980, 246-247)

Die Strophe XXXV, die die Illusion des vollkommenen und unmittelbaren Autobiographismus beim Autor wecken will, unterliegt in Wirklichkeit den künstlerischen Prinzipien der literarischen Polemik und stilisiert in dieser Hinsicht auf bestimmte Weise den Alltag Puškins. Später hat B. Fedorov, wie P schreibt, ihn dafür „ausgesprochen“, dass er „adelige junge Frauen ‚Mädchen‘ (was natürlich respektlos war) genannt hat, währenddessen er einfache Dorfmadchen „devy“ genannt hat:

In der Hütte singend, die „deva“  
Tanzt“

In der kommentierten Strophe stellt man dieselbe stilistische Tendenz fest: der Alltag des einfachen Volks (prostonarodnyj byt) wird als ein poetischer behandelt, der Alltag des Adels dagegen mit familiären und mit niederen stilistischen Mitteln. So verschiebt sich die Charakterisierung der Amme und des Nachbarn.

Lotman schreibt im „Kommentar“ weiter zum Wort *podruga* (Freundin):

Слово «подруга» в поэтической традиции тех лет окрашено было в тона литературности, лиризма и звучало возвышенно:

[...]

Слово «подруга» обычно у П в метафорическом употреблении как поэтический адекват выражения «постоянная спутница»: «Задумчивость ее подруга», «подруга думы праздной», «на праздность вольную, подругу размышлений». Наконец, это определение музы:

А я гордился меж друзей

Подругой ветреной моей

Применение слова «подруга» к старушке няне, крестьянской женщине, звучало как смелый поэтизм, утверждение права поэта самому определять эстетические ценности в окружающем его мире [...]. (Lotman 1980, 247)

Das Wort „podruga“ hatte damals in der poetischen Tradition die Färbung bzw. den Unterton des Literarischen, des Lyrischen. Es klang erhaben.

[...]

Bei Puškin wurde das Wort „podruga“ meist im metaphorischen Sinne

als die poetische Variante für „ständige Weggefährtin“ verwendet: „ihre Freundin war die Nachdenklichkeit“, „Freunden des freien Denkens“, „wie ausgelassene Freiheit, die Freundin der Überlebungs“. Am Ende was dies auch eine Bezeichnung für die Muse:

„Und ich war stolz unter Freunden / auf meine flatterhafte Freundin.“  
Die Verwendung des Wortes „podruga“ mit Blick auf die alte Amme, eine Bäuerin, klang wie ein gewagter poetischer Ausdruck, eine Bestätigung des Rechtes des Dichters, selbst die ästhetischen Werte der ihn umgebenden Welt zu bestimmen [...]

Lotmans Schlussfolgerung deckt sich in einigen Punkten mit ‚rein stalinistischen‘ Quellen: hier geht es um einer Verbrüderung zweier weit entfernter sozialer Schichten. Nur liefert Lotmans philologische und historisch vertiefte Analyse den Hintergrund, um das betreffende Wort richtig zu begreifen und einzuordnen.

## 9. Nach den Kommentaren, nach der Philologie

Die Arbeiten der frühen 1990er Jahre (Kontext 7/5) nehmen die ‚Amnen-Problematik‘ nicht mehr auf, könnten aber in ihrem Gesamtzugang generell in ihren Theorien von der ‚Semiosphäre‘ und der ‚Explosion‘ als dem Neuen einbezogen werden. Das würde allerdings den Rahmen des Textes sprengen. Diese späten, zeitgleich mit dem Zusammenbruch der UdSSR entstandenen Arbeiten mit ihrer expliziten Bezugnahme auf Historie und Kultur als Übersetzung können als impliziter Rückblick auf das kulturelle Phänomen Evgenij Onegin im hier erläuterten Sinne betrachtet werden.

## 10. Fazit zu Lotman und Ausblick

Die stalinistischen ‚Zeugen‘ setzen voraus, dass es dem ideologisierten Leser hinlänglich bekannt zu sein hat, was eine *podruga* ist. Lotman verrichtet die philologische Arbeit eines Kommentators, währenddessen die stillschweigende Annahme, dass alle wissen, was eine *podruga* ist, die Selbstverständlichkeit einer ‚Politik der Freundschaft‘ im Bereich der Klassen voraussetzt, welche diese sprach- und literaturhistorischen Kenntnisse bestenfalls überflüssig macht.

Lotman liefert diese Kommentar-Arbeit nach, ohne allerdings die Negierung der Vorgänger-Generation explizit zu markieren. Jeder informierte russische Leser hatte diesen pathetischen ‚Ton der Evidenz‘ noch im Ohr als Lotman seine semiotisch-strukturalistische ‚Ernüchterung‘ betrieb. Lotman war damit ein implizit-negierender Zeuge dieser stalinistischen Evidenz-Arbeit einer milch- und blutgetränkten ‚heiligen Dichterde‘.

In diesem Beitrag habe ich die Konturen dessen skizzieren wollen, was Lotman durch seine präzise-analytische und keineswegs performativ nachstellende

Textarbeit abgelöst hat. Lotmas Selbstmarkierung war weitgehend eine affirmative Anknüpfung an Formalisten wie Tynjanov, oder und ‚Post-Formalisten‘ wie Jakobson und Bachtin. Bei aller Debatte über das ambivalente Verhältnis des Letztgenannten zum Stalinismus, war es nicht dieser Aspekt von Bachtin, an den Lotman angeknüpft hat.

Die Evidenz-Anführung des Stalinismus mit dem ‚milch- und blutgetränkten Boden‘ als eigentlichem Stellenkommentar ist zwar mit der Wissenschaftlichkeit von Tynjanov, Jakobson, Bachtin und anderen epochalen Forschern des 20. Jahrhunderts nicht kommensurabel. Eine mit Lotman endende ‚theoretische Kulturgeschichte‘ der ‚sowjetischen Bezugnahme‘ auf (die Amme in) *Onegin* 4/XXXV, zu der diese Studie beizutragen versucht, müsste die ‚stalinistischen Lektüren‘ als Evidenz-Erzeugung und besonderen Umgang mit Textzeugen nicht nur generell, sondern auch spezifisch hinsichtlich des Hintergrunds von Lotmans Weg als Forscher (man denke nur an seinen Lehrer Gukovskij) im Blickfeld haben.

Lotmans Denken kam nicht nur aus dem Formalismus heraus, sondern aus seiner Zeit. Seine Fortsetzung der philologischen Ethik des Formalisten im Umgang mit Textzeugen kann nicht stark genug betont werden. Eine Rekonstruktion dessen, wogegen er sich dabei abgesetzt hat, ist aber genau so wichtig, damit ein ganzheitliches Bild von Lotman – auch als Puškin-Leser – entsteht und er damit in die offizielle sowjetische akademische und quasi-akademische Puškin-Verwaltung eingeordnet werden kann.

Umgekehrt ist die Geschichte dieser Verwaltung mit Blick auf den Umgang mit einer Strophe in *Evgenij Onegin* für eine Rekonstruktion der Strategien und Konturen dieser Verwaltung erhellend. Es hat sich herausgestellt, dass Evidenz (bzw. *evidence*) und Zeugenschaft eine sehr günstige theoretische Grundlage für eine Einordnung der Schreibkontexte in dieser Geschichte liefern.

Die ‚falsche Amme‘, die in bestimmten Schreib-Kontexten genau die richtige ist, ermöglicht als Schrift-Adressatin dabei einen erkenntnisbringenden Fokus.

## L i t e r a t u r

- Brodskij, N. 1932. Kommentariij k romanu A.S. Pushkina „Evgeniij Onegin“, Moskva.
- Brodskij, N. 1957. *Evgenij Onegin - roman A. S. Puškina : posobie dlja učitelej srednej školy*, 4. Auflage, Moskva.
- Čerepnina, T.N. 1927. *Puškinskij zapovednik. Michajlovskoe – Trigorskoe – Puškinskie gory*, Leningrad.
- Derrida, J. 1988. „Signature Event Context“, ders., *Limited Inc.*, Evanston, 1-24.

- Egorov, B.F. 1995. „Žizn' i tvorčestvo Ju. M. Lotmana“, Ju. Lotman, *Puškin*, 5-20.
- Frank, S. / Ruhe, C. / Schmitz A. 2010. „Jurij Lotmans Semiotik der Übersetzung“, Jurij Lotman, *Die Innenwelt des Denkens*, Berlin, 381-415.
- Gordin A.M. 1939. *Puškin v Michajlovskom. Literaturnye ekskursii*, Leningrad.
- Gordin A.M. 1948. *Puškinskij zapovednik*, Moskva / Leningrad.
- Gordin A.M. 1952. *Puškinskij zapovednik*, Moskva / Leningrad.
- Gordin A.M. 1956. *Puškinskij zapovednik*, Moskva / Leningrad.
- Gordin A.M. 1963a. *Puškinskij zapovednik*, Moskva / Leningrad.
- Gordin A.M. 1963b. *Zdes' žil Puškin. Puskinskie mesta Sovetskogo sojuza*, Leningrad.
- Gordin A.M. 1970. *Puškin vo pskovskom krae/ Puškin in der Pleskauer Region*. Leningrad.
- Gordin A.M. 1971. *Po puškinskim mestam*, Leningrad.
- Gukovskij, G.A. 1965 [1946]. *Puškin i russkie romantiki*, Moskva.
- Lotman, Ju.M. 1949. „Kratkie nastavlenija russkim rycar'jam' M.A. Dmitrieva-Mamonova. (Neizvestnyj pamjatnik agitacionnoj publicistiki rannego dekabrizma)“, *Vestnik Leningradskogo universiteta* 1949, 7, 133-147.
- Lotman, Ju. M. 1960. „K evolucii postroenija charakterov v romane Evgenij Onegin“, *Puškin. Issledovanija i materialy*, Tom 3, Moskva – Leningrad, 131—173.
- Lotman, Ju. M. 1970. *Struktura chudožestvennogo teksta*, Tartu.
- Lotman, Ju.M. 1975. *Roman v stichach A. S. Puškina „Evgenij Onegin“*. *Spekurs. Vvodnye lekcii k izučeniju teksta*, Tartu.
- Lotman, Ju.M. 1980. *Roman A. S. Puškina „Evgenij Onegin“*. *Kommentarij*, Leningrad.
- Lotman, Ju.M. 1981. *Aleksandr Sergeevič Puškin. Biografija pisatelja*, Leningrad.
- Lotman, Ju.M. 1992. *Kul'tura i vzryv*, Moskva.
- Lotman, Ju.M. 1995. *Puškin*, St. Petersburg.
- Lotman, Ju.M. 1996. *Vnutri mysljaščich mirov. Čelovek – tekst – semiosfera*, Moskva.
- Lotman, Jurij 2010. *Die Innenwelt des Denkens*, Berlin.
- Menke, B. 2007 „Evidenz (der Stigmata)“, Uffelman, D. / Meyer, H. (Hg.), *Religion und Rhetorik*, Stuttgart, 134-151.
- Meyer, H. 2000. „Laufend lesen lernen. Puschkins Prosatraum(a)“, Kluge, R.-D. (Hg.), „...ein Denkmal schuf ich mir“. *Alexander Puschkins literarische Bedeutung*, Tübingen, 259-294.
- Nabokov, V. 2009: *Kommentar zu Eugen Onegin*, übersetzt von S. Baumann, Frankfurt a.M.



- Novikov, I.A. 1949. *Puškin v izgnanii*, Moskva.
- Novikov, I.A. 1962. *Puškin v izgnanii*, Moskva.
- Novikov, I.A. 1967. „Puškin v izgnanii“, I.A.N., *Sobranie sočinenij*, Tom 2, Moskva.
- Obermayr, B. 2010. „Biographie und Faktographie am Beispiel von Vikentij Veresaevs *Puškin v žizni* (1926/1936)“, Kohler, G.-B. (Hg.), *Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel*, Wien, 317-344.
- Puškin, A.S. 1937. *Polnoe sobranie sočinenij*, Tom 6, Leningrad.
- Puškin, A.S. 1937-1949. *Polnoe sobranie sočinenij*, Leningrad.
- Puškin, A.S. 1964. *Polnoe sobranie sočinenij*, 1962-1966, Tom 5, Moskva.
- Puškin, A.S. 1997. *Eugen Onegin: ein Roman in Versen*, übersetzt von R.-D. Keil, Gießen.
- Puškin, A.S. 1990. *Eugene Onegin. A Novel in Verse*, hg, übersetzt ins Englische und kommentiert von V. Nabokov, 2 Auflage, Princeton.
- Puškin, A.S. 2009. *Eugen Onegin: ein Versroman*, übersetzt von S. Baumann, Frankfurt a.M.
- Savage, R. 2008. *Holderlin After the Catastrophe: Heidegger – Adorno – Brecht*, Rochester, NY.
- Skazki i legendy puškinskich mest*, Mosva / Leningrad 1950.
- Timofeev, K. Ja. 1859. „Mogila Puškina i selo Michajlovskoe“, *Žurn. Min. Nar. Prosv.* 1859, t. 103, otd. II, 144-150.
- Vismann, C. 2011. *Medien der Rechtsprechung*, hg. von A. Kemmerer / M. Krajewski, Fankfurt a. M.



Aage A. Hansen-Löve

## KRIEG DER LITERATUR. TOLSTOJ UND DAS KAMERAUGE<sup>1</sup>

### 1. Durch Pierres Brille: weitsichtige Kurzsicht

Schon Tolstoj's Kriegsberichterstattung von der Krim unter dem Titel *Sevastopol' v mae* (*Sewastopol im Mai*, 1855/56) entlarvt den Wahnsinn des Krieges, indem er die Sinnleere seines Strebens/Sterbens zum literarischen Verfahren erhebt.<sup>2</sup> Unter dem Zeichen der Bombe, so könnte man sagen, zersplittert auch das homogene Raum-Zeit-Gefüge in Augenblicksschrapnelle, die das Bewusstsein fragmentieren, seiner Linearität und Perspektive berauben und zu einer fremd anmutenden Fläche ausspannen, in der die Gegenstandswelt ebenso untertaucht wie die in Zeitlupe sinkenden Soldaten, die dann als „Gefallene“ gezählt werden.<sup>3</sup>

Михайлов, увидав бомбу, упал на землю и так же зажмурился, так же два раза открывал и закрывал глаза и [...] необъятно много передумал и почувствовал в эти две секунды, во время которых бомба лежала неразорванной. Он мысленно молился Богу и все твердил: «Да будет воля твоя! И зачем я пошел в военную службу, – вместе с тем думал он, – [...] а теперь вот что!» И он начал считать: раз, два, три, четыре, загадывая, что ежели разорвет в чет, то он будет жив, а в нечет – то будет убит. «Все кончено! – убит!» – подумал он, когда бомбу разорвало [...] и он почувствовал удар и жестокую боль в голове [...] приподнялся и без чувств упал навзничь. (Tolstoj 1960, 145)<sup>4</sup>

Als Michailow die Bombe sah, fiel er zu Boden und krümmte sich ebenfalls zusammen, öffnete zwei-, dreimal die Augen und durchlebte [...]

<sup>1</sup> Teile dieses Artikels erschienen 2010 in der Zeitschrift *Akzente* (Hansen-Löve 2010a)

<sup>2</sup> Die Poetologie der Kriegsberichterstattung bei Tolstoj behandelt Susanne Frank (vgl. Frank 2010).

<sup>3</sup> Zur Thanatopoetik Tolstoj's vgl. A. Hansen-Löve 2007.

<sup>4</sup> Alle gesperrten Passagen in den Zitaten stammen von A. Hansen-Löve. Russische Eigennamen und Begriffe wurden in der wissenschaftlichen Transkription wiedergegeben; in den Zitatübersetzungen werden dagegen jene Transkriptionen verwendet, die dort üblich sind: also „Michailow“ statt „Michajlov“.

eine unfassbare Menge von Gedanken und Gefühlen in diesen zwei Sekunden, während der die Bombe da lag, ohne zu explodieren. Er betete in Gedanken und wiederholte ununterbrochen: Dein Wille geschehe! Und warum hab ich mich eigentlich zum Dienst gemeldet, dachte er gleichzeitig... Und jetzt...! Und er fing an zu zählen: Eins, zwei, drei, vier... wenn die Bombe bei einer gerade Zahl explodiert, dann bleib ich am Leben – bei einer ungeraden Zahl wird sie mich töten... Alles ist aus! Ich bin tot! Dachte er, als die Bombe explodierte... und er spürte einen Schlag und einen heftigen Schmerz im Kopf ... Er wollte sich aufrichten und fiel bewusstlos zurück. (Tolstoj 1959a, 199)

Jahre später entfaltet sich dieselbe Szenerie wieder und wieder in den Schwangesängen von *Vojna i mir* (*Krieg und Frieden*), die allesamt und immer viestimmiger das „Lied vom Tode“ singen und die fallenden Helden in eine zeitlu-pen-förmige Choreographie der Zeitlosigkeit versetzen, genauer - verlegen:

Он [Николай Ростов] забылся на одну минуту, но в этот короткий промежуток забвения он видел во сне бесчисленное количество предметов: он видел свою мать и ее большую белую руку, [...] глаза [...] Наташи [...]. (Tolstoj 1961/63, Band 4, 269)

Für eine Minute schwand ihm [Nikolai Rostow] das Bewusstsein, aber in dieser letzten Zeitspanne der Vergessenheit zog eine unendliche Reihe von Bildern durch seinen Traum: er sah seine Mutter und ihre große weiße Hand, [...] er sah Nataschas Augen [...]. (Tolstoj 2002, 259)

So waren denn die „Anhänger, Theoretiker des Krieges, in dem Glauben befangen, es gäbe eine Wissenschaft des Krieges und diese Wissenschaft habe ihre eigenen unveränderlichen Gesetze, etwa die Gesetze des gestaffelten Vorrückens, der Umgehung und so weiter“<sup>5</sup> (ebd., 843). Nicht nur die Körper sind es, die vom Krieg zerstückelt werden: es ist auch das Zeitkontinuum, das, in tausend Stücke zersplittert, deren unzusammenhängendes Chaos das traditionelle Zeitregime der Erzählprosa massiv in Frage stellt. Und alle Versuche, die Zeit vom Generalstab aus beherrschbar zu machen, scheitern im Ernstfall kläglich, da die kristallinen Zeitperspektiven und ihre Erzählbarkeit in kleinste Momente zerfallen. Bei Dostoevskij – wir werden es sehen – begegnet uns der bei Tolstoj zerdehnte Prozess eines fortwährenden Verströmens als akuter Filmriss, der die Plötzlichkeit des Endes geradezu ekstatisch aus der Raumzeit herauska-

<sup>5</sup> „[...] теоретики войны, верящие в то, что есть наука войны и что в этой науке есть свои неизменные законы, законы облического движения, обхода и т. п.“ (Tolstoj 1961/63 Band 6, 50).

tapultiert bzw. den Kopf des Lebens und seines Fokus mit einem Fallbeil guillottiert.

Mit der Pulverisierung beherrschbarer Zeitkontinua korrespondiert eine analoge Zerlegung des Raumes in zersprühte Impressions-Felder, die in entscheidenden Phasen vollends im Nebel versinken: „Der Nebel war so dicht, dass [...] man keine zehn Schritt weit sehen konnte“<sup>6</sup> (ebd., 356) – so heißt es angesichts der beginnenden Schlacht bei Austerlitz, deren ungegenständliche Vorzeichen der kleine Nikolaj Rostov so gar nicht zu deuten weiß. Das, was im Nachhinein als genialer Plan „von oben“ postuliert wird, versinkt in ein scheinbares Chaos von fragmentierten Handlungs- und Gedächtnisresten, deren Planlosigkeit erst in eine andere Sprache – am besten die der „Natur“ – übersetzt werden muss. Der Nebel visualisiert die Eklipse einer jeden Zeichenhaftigkeit, die bei Tolstoj eine Zone des Thanatos wie des Eros erahnen lässt.

Oder aber – nicht selten in Gesellschaftsszenen – werden lebhaft diskutierende Protagonisten in eine „stumme Szene“ hinter Milchglas versetzt, womit der sprachliche Verkehr selbst in seiner totalen Äußerlichkeit ad absurdum geführt wird. Auch dies ist eines der „präkinematographischen“ Verfahren, das in Tolstojs Repertoire auf Jahrzehnte später aufkommende Kameratechniken vorauszuweisen scheint.<sup>7</sup>

Noch näher zur Filmperspektive rücken jene berühmten Szenen aus Tolstojs Schilderung der Schlacht von Borodino, die hier freilich nicht nach den von ihm verachteten Methoden des Panoramas entfaltet wird (wie wir es heute noch in der Gedenkstätte am Schlachtfeld bewundern können). Es war vielmehr die genau umgekehrte Perspektive, ja die aperspektivische Montage von Wahrnehmungsfragmenten aus dem extrem eingeschränkten Gesichtsfeld des kurzsichtigen Pierre, der als unbedarfter Outsider und Zivilist auf dem Schlachtfeld umherirrt („Nein, ich bin nur so hier“<sup>8</sup>, ebd., 1015) und die uniformierte Wirklichkeit durch seine uninformierte Kurzsichtigkeit bloßstellt.

Pierres Frage „Wo ist eigentlich die Position?“<sup>9</sup> (ebd., 1011) lässt sich jedenfalls durchaus nicht nach topographischen Koordinaten dingfest machen; die Antwort resultiert vielmehr aus vielen Wahrnehmungssplittern, die einen hoch

<sup>6</sup> „Туман стал так силен, что [...] не видно было в десяти шагах перед“ (Tolstoj 1961/63 Band 4, 365).

<sup>7</sup> Vgl. dazu die überzeugende Darstellung von Boris Uspenskij 1975 – wo auch immer wieder auf die kinematographischen Verfahren Tolstojs hingewiesen wird. Protokinematographisch sind nach Bartels technische Medien, die jenem der Kinematographie historisch vorangehen bzw. dieses vorbereiten. Vgl. dazu: Bartels (1996). Präkinematographisch wären dann m.E. Verfahren und mediale Signale, die – diesseits ihrer technischen Realisierung im Film – medienhistorisch vor dem Film in der Literatur wirksam werden. Dies gilt in hohem Maße für die Prosa Tolstojs. Vgl. auch M. Köppen 2005.

<sup>8</sup> „Нет, я так, - отвечал Пьер“ (Tolstoj 1961/63 Band 6, 222).

<sup>9</sup> „Так как же наша позиция?“ (Tolstoj 1961/63 Band 6, 221).

dynamischen und komplexen *point of view* erahnbar macht – und dieser ist nicht selten auch ein *point of no return*: „Gestatten Sie die Frage“ – hören wir Pierre einen Offizier fragen, ‚Was ist das für ein Dorf da vorne?‘ ‚Burdino, oder so ähnlich, nicht wahr?‘ erwiderte der Offizier<sup>10</sup> (ebd., 1013), womit der welthistorische Topos zu einem Hörfehler schrumpft.

## 2. Zwischen „Puff!“ und „Bum!“: explosive Interferenzen

Der intermediale Charakter der auditiven wie der visuellen Eindrücke (etwa aus der Perspektive Pierres) erfährt an manchen Stellen eine geradezu frappierende präkinematographische Zuspitzung: Dabei tritt neben der räumlichen Seite der perspektivisch verfremdeten Wahrnehmung (des Outsiders) – also der Verzerrung und Dissoziierung topologischer (Schlacht-)Felder – die zeitliche Komponente des externen Geschehens- wie der internen Wahrnehmungs-Prozesse in den Vordergrund der Darstellung.

Eigentlich handelt es sich dabei um die Interferenz, genauer: eine Zeitverschiebung zwischen einer visuell registrierten Schallquelle (den Rauchschwaden eines Kanonenschusses), die zuerst ins Auge fällt (als „Puff!“) – und dem dumpfen „Bum“, das aufgrund der Distanz zeitverzögert beim Betrachter dieses „Schauspiels“ eintrifft: Zwischen dem visuell markierten „Puff!“ und dem verspätet eintreffenden „Bum“ ist der Kanonenschuss intermedial aufgespannt, wenn er als audio-visuelles Schauspiel in seiner paradoxalen „Schönheit“ in Erscheinung tritt, während der immer wieder katastrophale, vernichtende, Leib und Leben der Soldaten zerfetzende Einschlag der Projektile aus dieser ästhetischen Performanz ausgeklammert bleibt:

Эти дымы выстрелов и, странно сказать, звуки их производили главную красоту зрелища.

«Пуф-ф!» – вдруг виднелся круглый, плотный, играющий лиловым, серым и молочно-белым цветами дым, и «бум-м!» – раздавался через секунду звук этого дыма.

«Пуф-пуф» – поднимались два дыма, толкаясь и сливаясь; и «бум-бум» – подтверждали звуки то, что видел глаз.

Пьер оглядывался на первый дым, который он оставил округлым плотным мячиком, и уже на месте его были шары дыма, тянущегося в сторону, и пуф... (с остановкой) пуф-пуф – зарождались еще три, еще четыре, и на каждый, с теми же расстановками, бум... бум-бум-бум – отвечали красивые, твердые, верные звуки. [...] С левой стороны, по полям и кустам, беспрестанно зарождались эти большие дымы с своими торжественными отголосками, и ближе еще,

<sup>10</sup> „Позвольте спросить, – обратился Пьер к офицеру, – это какая деревня впереди? – Бурдино или как? – сказал офицер, с вопросом обращаясь к своему товарищу“ (Tolstoj 1961/63 Band 6, 221).

по низам и лесам, вспыхивали маленькие, не успевавшие округляться дымки ружей и точно так же давали свои маленькие отголоски. Трах-та-та-тах – трещали ружья хотя и часто, но неправильно и бедно в сравнении с орудийными выстрелами. (Tolstoj 1961/63, Band 6, 259)

Diese Rauchwolken und das Donnern der Abschüsse machten, so merkwürdig das klingen mag, vor allem die Schönheit dieses Schauspiels aus. Puff! – Plötzlich zeigte sich eine runde, dichte in Lila, Grau und Milchweiß spielende Rauchwolke und bumm, dröhnte gleich darauf der dazugehörige Schuß. „Puff! Puff!“ – erhoben sich zwei Wolken, stießen aneinander und verschmolzen, und bumm, bumm! Bestätigte gleich darauf die Gehörswahrnehmung den Eindruck des Auges. Pierre schaute wieder nach der ersten Wolke, die, als er sie vor einigen Augenblicken hatte entstehen sehen, ein kleiner, dichter, runder Ball gewesen war, und fand an ihrer Stelle jetzt schon mehrere Ballen seitwärts abziehenden Rauches, und „Puff“ – kleine Pause – „Puff!, puff!“ entstanden noch drei, noch vier andere Wolken, und ihr erscheinen wurde im gleichen Tempo „Bumm! ... Bumm, bumm!“ jedesmal von wohlklingenden, vollen Klängen beantwortet. Bald war es, als liefen diese Rauchwolken davon, bald, als stünden sie still, und Wälder, Felder und blitzende Bajonette liefen an ihnen vorüber. Linkerhand in Feldern und Buschwerk entstanden solche großen Rauchwolken mit ihrem feierlichen Widerhall ununterbrochen von neuem, und mehr in der Nähe, in den Niederungen und Waldpartien sprangen die kleinen Rauchwölkchen der Gewehrscüsse empor, denen es freilich nicht beschieden war, sich zu solcher Kugelgestalt zu runden, die aber immerhin auch regelmäßig von ihren kleinen Abschußgeräuschen begleitet waren. „Trach-ta-ta-tach!“ knatterte das Gewehrfeuer mit ungleichmäßiger Häufigkeit; im Vergleich zu den Schüssen der Kanonen wirkte es ärmlich. (Tolstoj 2002, 1050f.)

Die Schriftlichkeit des typographischen Romangenres reproduziert ganz im Sinne der realistischen Motiviertheit genuin poetischer Verfahren die laut-imitative Onomatopoetik der Kriegsinstrumente, die das visuelle Geschehen „orchestrieren“ und damit den Schauspielcharakter der Szene – samt der Zuschauerposition des erlebenden Ichs (Pierres) und des daran partizipierenden audiovisuellen Rezipienten – akzentuiert.

Die Kutuzovsche Verzögerungstaktik wiederholt sich hier in den vergleichbaren intermedialen Interferenzen, die insgesamt auf der fiktionalen Ebene ebenso wie auf jener der verbalen Signifikanten einen audiovisuellen „Stereo“-Effekt auslösen, der über die Simulation einer 3-D-Szenerie hinaus auch noch Indizes einer 4-D-Welt anklingen lässt. Die findet freilich im Kopf statt und nicht im Auge, im psychisch-existenziellen Chronotop authentischer Erfahrung, die zum Erleben wird. Die Kriegskunst verspricht ein „Überleben“ (*vyživanie*), während der Kunstkrieg im „Über-Leben“ gipfelt, das durch eine evidente Form

des „Er-Lebens“ (*pereživanie*) erst möglich, genauer: „wirkliche bzw. wirksame Wirklichkeit“ wird.

Die Zentralperspektive einer napoleonischen Strategie impliziert monoperspektivische Roman-Genres, die sich überlebt haben, da sie „Kriegsromane“ gebären, die in einem katastrophalen Sinne der „Skiagraphia“, der Schattenmedien und Unterwelt verfallen sind:<sup>11</sup> Dies war schon der alte Vorwurf der Ikontheologen an eine Fiktionskunst und ihre Heroisierung von Narrativen, die mit der frohen Botschaft und ihrer imaginativen Evidenz auf Kriegsfuß steht: Sie ist eigentlich eine *mertvopis* – also eine „Totenschrift“ – die der wahren *bio-graphia*, somit jener des Lebens, gegenübersteht.<sup>12</sup>

Ebenso wie in der weiblichen Sphäre des „Friedens“, etwa in der klassischen Theaterszene<sup>13</sup> mit Nataša, Helène, Anatol und all den anderen Gesellschaftsmenschen, das eigentliche Drama im Zuschauerraum stattfindet, während der traditionelle Bühnenraum dafür nur den Hintergrund und Vorwand liefert, bildet auch in den maskulin geprägten Schlachtszenen der Krieg nur den Vorwand für die Entfaltung viel tiefer wurzelnder Kräfte, von denen man nicht sprechen, sondern nur schweigen kann. Und Tolstoj hat sich mit den Mitteln einer intermedialen Apophatik episch ausgeschwiegen, während ein Stendhal in der berühmten Waterloo-Szene seiner *Karthause von Parma* noch ganz einer Narrativierung des Unverständlichen aus der Sicht des Unverständigen (also Fabrizios) erliegt.

Freilich, auch hier bleibt vom Heldentum des Protagonisten so gut wie gar nichts mehr übrig: „Er [Fabrizio] war vor allem betäubt von dem Getöse, das seinem Ohr weh tat. [...] Dieses Feld war mit Toten besät“ (Stendhal 1989, 58) – eine Saat freilich, die nicht mehr aufgehen sollte, ebensowenig wie der Plan aufgehen konnte, dem modernen Krieg einen modernen Roman abzurufen, ohne dabei den Roman und die Medienlandschaft selbst radikal umzupflügen. Und eben dies gelingt Tolstoj mit seinem Epos, das solchermaßen auch den endgültigen Eintritt der russischen Romankunst in die Weltliteratur markiert:

Вдруг что-то случилось; офицерчик ахнул и свернувшись сел на землю, как на лету подстреленная птица. Все сделалось странно, неясно и пасмурно, в глазах Пьера.

<sup>11</sup> Eben dieser platonische Begriff der *skiagraphia* kehrt in der byzantinischen Ikontheologie wieder, vgl. Ouspensky / Lossky 1952.

<sup>12</sup> Diese Unterscheidung (vgl. bei Nikolaj Fedorov in seiner Schrift über das Museum, Fedorov 1982, 83ff.), wurde aber auch von Malevič verwendet, der mit *mertvopis* (wörtlich: „Totenmalerei“ im Gegensatz zu *živopis*, der *biografia*) die bloß „akademische“ Malerei der überwundenen Vergangenheit bezeichnet (Malevič 1995, 48). Vgl. dazu auch Ingold 1985, 195.

<sup>13</sup> Vgl. Tolstoj 2002, 747f. / Tolstoj 1961/63 Band 5, 360ff.



Одно за другим свистели ядра и бились в бруствер, в солдат, в пушки. Пьер, прежде не слыжавший этих звуков, теперь только слышал одни эти звуки.  
(Tolstoj 1961/63, Band 6, 267)

Plötzlich geschah etwas: Der kleine Offizier ächzte, krümmte sich und setzte sich auf die Erde, wie ein im Fluge angeschossener Vogel. Es war Pierre, als würde vor seinen Augen alles sonderbar, verschwommen, trübe. Eine nach der anderen, piffen Kanonenkugeln heran und schlugen in die Brustwehr, unter die Mannschaften, in die Geschütze. Pierre hatte sich bisher nicht um diese Töne gekümmert, jetzt hörte er nichts mehr außer ihnen.  
(Tolstoj 2002, 1058f.)

Wir denken hier an die von Boris Uspenskij überzeugend beschworenen Tolstoj-Zitate, die sich auf „stumme Szenen“ beziehen (Uspenskij 1975, 75f.),<sup>14</sup> in denen die Stummfilmkamera eine konversierende Gesellschaft wie durch eine Glasscheibe oder aus einer großen seelischen Distanz (des zerstreuten oder abgelenkten Betrachters) vorführt. Gerade der dabei ausgelöste Zeitlupeneffekt ist typisch für vergleichbare Verfremdungseffekte, die den gebremsten Affekt erwachsen läßt durch die Reduktion auf ein einziges Medium bzw. eine einzige Wahrnehmungsquelle (hier: auf die bloß visuelle), während die akustischen und überhaupt verbalen gelöscht erscheinen. Auch hier entpuppt sich das Nicht-Verstehen (*neponimanie*)<sup>15</sup> als das eigentliche Verstehen oder jedenfalls als seine Voraussetzung: ebenso wie Pierre den Krieg nicht versteht – und eben damit klarer durchschaut als der „größte Feldherr aller Zeiten“.

Anstatt einer verbalen Rede sehen wir eine Sprache der Gestik, die – in dieser medialen Isoliertheit – überhaupt erst als solche wahr- und ernstnehmbar wird. Die „stummen Szenen“, ansonsten eine Erfindung der barocken „Tableaus“, erstarren in der grotesken Welt Gogol's zur *nature morte* einer Gesellschaftsszene, deren Genrehaftigkeit – wir denken natürlich an das Finale des *Revisor* – ad absurdum geführt wird: Die Protagonisten erstarren zu Stein, was ihnen eine komische Note verleiht; sie erstarren aber auch vor Panik, im Zeichen eines apokalyptischen *užas*, den der Blick auf das „Jüngste Gericht“ auslöst.

Der *terror antiquus* (der *užas*)<sup>16</sup> ist es aber auch, der die „stummen Szenen“ – eben auch jene der „Schlachtplatten“ – prägt: Indem das eigentlich betäubende

<sup>14</sup> Vgl. zur Diskrepanz des Sicht- und Hörbaren im „filmischen Schreiben“ J. Paech 1996, 258f. Zur Vorwegnahme der filmischen Montagetechnik in den Romanen des 19. Jahrhunderts vgl. H. Möbius 2000, 31-48.

<sup>15</sup> Tolstoj's Technik des Nichtverstehens wurde im Formalismus zur Grundlage der Verfremdungstheorie, vgl. A. Hansen-Löve 1978, 136, 163, 347.

<sup>16</sup> Paradigmatisch für die Panik (*užas*) als Basis einer Ästhetik des Erhabenen im russischen Symbolismus vgl. Vjačeslav Ivanov, „Drevnij užas“ (1909); vgl. dazu ausführlich: A. Hansen-Löve 1991.

Krachen der Kanonade stumm bleibt – oder jedenfalls zeitversetzt bloß visuell in Erscheinung tritt, erscheint die Szenerie auf seltsame Weise reduziert, mechanisiert, marionettenhaft und eben künstlich. Der ansonsten schonend und schützend umhüllende multimediale Geräuschpegel setzt plötzlich aus oder wird versetzt, ver-schoben, ver-fremdet eben in Richtung einer schwindelerregenden wie tödlichen Choreographie tanzender Gespenster, die allesamt ihre menschliche Gestalt eingebüßt haben und den großen Totentanz proben.

All dies wird möglich durch die (Film-)Technik der Fragmentierung (vgl. Paech 1996),<sup>17</sup> die der analytische Realismus auf alle Sinneseindrücke bzw. ihre mediale Vermittlung anwendet: Die Darstellungsmittel werden analytisch präsentiert, die Wahrnehmungseffekte realisieren das synthetische (ästhetische) Objekt einer simulierten Szene bzw. Inszenierung von Wirklichkeitsausschnitten. Deren Präsenz wird als theatralische Repräsentation sowohl intermedial wie auch – im selben Atemzug – als interaktive Inszenierung existenzieller, sozialer, organisatorischer Kommunikationsakte vorgeführt. Das in den romantischen Ästhetiken – und dann in den nachrealistischen, symbolistischen – dominierende Interesse an Synästhesien vielfach programmatischer Art und weniger wahrnehmungsästhetischer Relevanz, dieses syn(äs)thetische Interesse verlagert sich von den Signifikanten auf die Referenzfunktionen und damit auf eine Wahrnehmungsrealität, die sich permanent *in statu nascendi* befindet mit dem Ziel, den *status moriendi* eines intermedialen Schauspiels zu *pompes funèbres* auszudehnen.

Indem der Raum dissoziiert wird, schafft er Differenzen, die das Amalgam einer audiovisuellen Synästhesie in „Rauch“ auflöst, der ja als indirekter Theaterdonner das Schlachtfeld dekoriert. Auch hier dient die mediale Theatralisierung einer außerkünstlerischen Szene (der Schlacht) einer moralischen Enttheatralisierung eines „falschen Bewusstseins“, das sich normalerweise an Schlachtszenen heftet: mit all ihrem verlogenen Pathos der Tapferkeit und des Heldentums, dessen Künstlichkeit einer falschen Kunst unterstellt wird.

Die „Kriegskunst“ ist dort ein Handwerk, wo sie von Technikern der Macht (den Napoleons oder Alexanders) ins Werk gesetzt wird; sie ist dort ein ästhetisches Ereignis, wo sie sich als das präsentiert, was sie ansonsten repräsentieren möchte: eine mechanisch und diszipliniert arbeitende Todes- bzw. Tötungsmaschine, die unter dem Aspekt ihrer Biologisierung ebenso wie ihrer Medialisierung ihre „wahre Natur“ preisgibt. Diese kann aber nur erkannt werden, wenn ihre Dramatik aus der Institution von Oper und Theater befreit und in das paradoxale Medium eines zeitgenössischen „historischen Romans“ verlagert wird.

<sup>17</sup> Paech geht von Jean Mitrys Begriff des „Pré-Cinéma“ aus und bemüht sich um eine Definition des „filmischen Schreibens“ (243ff.) bzw. „Erzählens“ (245ff.). Dabei spielt der „angehaltene Moment“ (etwa bei Flaubert) eine zentrale Rolle (246); zu ergänzen wäre auch das bremsende Moment der Zeitlupe in Film und Narrativik.

Nur so kann aus der falschen Ästhetik, aus der patriarchalen Welt des „Vaters aller Dinge“, die wahre Ethik der „Mutter aller Schlachten“ auferstehen: Die Kriegskunst mündet in einen Kunst-Krieg gegen die falsche Literatur, die schuld ist an der Falschheit aller Kriege – oder, wie dies Viktor Šklovskij mit Blick auf den Ersten Weltkrieg einer jeden letztlich an Tolstoj geschulten Verfremdungs-Ästhetik attestierte: Der Krieg, die Kriegsschuld, entspringt einer Versteinerung der Wahrnehmungsprozesse: „Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und die Schrecken des Krieges“<sup>18</sup> (Šklovskij 1969a, 15).

### 3. Eine „Poetik des Krieges“ – literarische Guerilla-Taktik

Nicht umsonst hatte man in der späteren Avantgarde der Literaturwissenschaft – den Formalisten der 10er und 20er Jahre des letzten Jahrhunderts – vor einer „Literaturgeschichte der Generäle“ gewarnt, die sich in einer endlosen Serie von nationalen Heldentaten erschöpft. Nicht dass es einem Šklovskij, Ėjchenbaum oder Tynjanov ums literarische Fußvolk (alleine) gegangen wäre: Aber mit Tolstoj teilte man dessen anarchistische Sicht der Geschichtsgesetze, die nicht von den Marschällen und Napoleons, sondern vom Zufall der Umstände und den mentalen Zuständen von Kollektiven beherrscht werden.

Dabei kann es schon lohnen, das Kampfgeschehen nicht nur aus der Perspektive der Avantgarde, sondern auch aus der der Nachhut ins Auge zu fassen: also nach dem Nachschub zu fragen, nach den Transportwegen in der Etappe und den Kommunikationsstörungen zwischen den Truppenteilen – und allen möglichen Umständen der umstehenden und umlagernden Guts- und Bauernwirtschaften.

Die Entdeckung einer Ästhetik der *arrière-garde* ermöglichte erst jene Avantgarde-Poetik, für die Tolstoj den „Krieg“ als Vater aller Dinge entdeckt hatte. Zugleich aber musste eben *dieser* Vater getötet und entheroisiert werden, um den Söhnen zum Leben zu verhelfen. In einer gewissen Weise antizipiert der Heerführer der russischen Truppen in *Krieg und Frieden* das Zerbröseln des großen Heldentums ebenso wie das der einschlägigen Stereotypen des Historischen Romans.<sup>19</sup> Mit ihm wird der für das moderne Erzählen Bahn brechende

<sup>18</sup> „Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны“ (Šklovskij 1969b, 14).

<sup>19</sup> Tolstoj's Kriegstheorien spielen in seiner Geschichtsphilosophie eine ebenso zentrale Rolle wie für seine Poetik; letzterer Aspekt wird gemeinhin vernachlässigt, während die Entwicklung seiner historiosophischen, soziologischen, kollektivpsychologischen Ideen gut dokumentiert sind (vgl. Boris Ėjchenbaum 1928, 224ff.). Dabei sind Tolstoj's Geschichts- und Kriegstheorien – trotz oder gerade wegen ihres antiakademischen, anarchistischen „Dilettantismus“ durchaus erfrischend und jedenfalls für das Gesamtgefüge des Romans unabdingbar. Dabei wurde die „sittliche Bedeutung des Krieges“ (im Sinne von Pierre-Joseph Proudhons

Zweifel an den Großnarrativen und ihren totalitären Ansprüchen „disseminiert“ und in unzählige Einzelheiten fragmentiert: Der Roman selbst wird zu einem „Schlachtfeld“ der Assoziationen und Impressionen, die als *diseiecta membra* den Schauplatz füllen: im Krieg wie im Frieden.

Der russische Heerführer Kutuzov ist eigentlich ein Anti-Feldherr, der einen subversiven Feldzug führt – oder genauer: nicht führt. Kutuzovs Heroik besteht nicht im Handeln, sondern in dessen Gegenteil: „Wir kommen noch zur Zeit, Ew. Exzellenz, meinte Kutuzov gähnend. Kommen noch zur Zeit!“<sup>20</sup> (Tolstoj 2002, 363). Indem Kutuzov seinem Zaren jenes „Ich warte noch, Ew. Majestät“<sup>21</sup> (ebd., 364) entgegensetzt, provoziert er nicht nur seinen Oberbefehlshaber, er stellt auch dessen Regime – zusammen mit dem von Napoleon – souverän in Frage: „Ebendeshalb fange ich auch nicht an, Majestät, weil wir hier nicht bei einer Parade sind“<sup>22</sup> (ebd., 365). Denn „es gibt keine stärkeren Kriegsleute als diese zwei“ – bekennt Kutuzov: „Geduld und Zeit. Die schaffen alles. Aber die Leute mit den guten Ratschlägen n’entendent pas de cette oreille, voilà le mal“<sup>23</sup> (ebd., 992) – und eben jene Fähigkeit, die der Erzähler Tolstoj für sich selbst beansprucht, wenn er ihre Formulierung auch dem Fürsten Andrej in den Mund legt: „nur noch die Fähigkeit zu ruhiger Beobachtung des Ablaufes der Ereignisse“, der sich als „unbeeinflussbarer Gang des Geschehens“ herausstellen wird<sup>24</sup> (ebd., 993).<sup>25</sup>

Tolstoj kleidet Kutuzovs Sieg in einen der Natur über die viel gepriesene Zivilisation des Westens: Die *tabula rasa*, die Strategie der „verbrannten Erde“, das Nichts wird dem Ein und Alles des zentralistischen Generalplans und seiner Verkörperung in Napoleon zum Verhängnis: Dieser implodiert mitsamt seiner

*La Guerre et la Paix*, [1861 russ. übers. 1864], wie sie Tolstoj in den Anfangsphasen seines Romans vertrat, zunehmend von einer geradezu (rechts-)revolutionären Tendenz zu einer „Geschichtsschreibung von unten“ ersetzt (Ėjchenbaum, ebd., 246). Tolstoj's Suche nach mathematischen oder zumindest empirischen „Gesetzen“ des Krieges und der Massenbewegungen in der Geschichte sind möglicherweise für sich genommen aus einer heutigen Sicht obsolet – wie dies im übrigen auch für seine hilflosen Wirtschaftsvorstellungen ganz im Geiste eines hoffnungslos patriarchalen Großgrundbesitzers gilt. Als Elemente der Romankonstruktion und vor allem als diskursiver Resonanzraum des privaten wie kollektiven Geschehens sind die Reflexionen des rasonierenden Autors aber durchaus wesentlich für den epischen „Tonfall“ des Romans insgesamt.

<sup>20</sup> „– Еще успеem, ваше превосходительство, – сквозь зевоту проговорил Кутузов. – Успеem!“ (Tolstoj 161/63 Band 4, 373).

<sup>21</sup> „– Я поджидаю, ваше величество“ (ebd., 374)

<sup>22</sup> „– Потому и не начинаю, государь, что мы не на параде“ (ebd., 375).

<sup>23</sup> „нет сильнее тех двух воинов, терпение и время; те все делают, да советчики n’entendent pas de cette oreille, voilà le mal“ (ebd. Band 6, 198).

<sup>24</sup> „одна способность спокойного созерцания хода событий [...] это неизбежный ход событий“ (ebd., 198f.).

<sup>25</sup> Zu Kutuzovs Strategie der Dissimulation vgl. A. Hansen-Löve 2010, 126f.

Grande Armée, die wie ein an Land gespülter Riesenwal unter seiner eigenen Last zusammenbricht.

Vielfach wurden die vor allem in der zweiten Hälfte von *Krieg und Frieden* wuchernden geschichtsphilosophischen Passagen als störendes Beiwerk empfunden, während sie doch auf eine noch immer hoch aktuelle Weise Tolstoj's Ideen zur Rolle der Persönlichkeit in der Geschichte ebenso wie solche zur Partisanentaktik mit dem Wesen des modernen Erzählens verbinden.<sup>26</sup> Hier wie da, im Krieg wie im Schreiben, dominiert das scheinbar Nebensächliche über die Haupt-Sache; die Haupt- und Staatsaktionen erweisen sich ihrerseits als peripher, maßlos überschätzt und irreführend. Napoleon verkörpert eben diese Hybris des großen Führers, der vorgibt, eine Schlacht zu planen oder eine Strategie vorzugeben, die *in natura* – und Tolstoj meint dies immer wörtlich – ein reines Scheinmanöver darstellt. Schlachten lassen sich ebenso wenig planen wie die großen Massenbewegungen der Geschichte, die eher ein Phänomen der Natur darstellen als eines der Kultur. Eben dies war ja auch die große Stärke des Verzögerungsgenies Kutuzov, der dem heroisierten Eroberer Napoleon die Taktik der „verbrannten Erde“ entgegensetzte und dem hochfliegenden Geschichtsentwurf des Korsen seine flache, endlose und letztlich tödliche „russische Weite“. Es war eben jene diabolische Geographie, an der dann auch die Wehrmacht scheitern sollte.

Darüber hinaus vermittelt die Poetik des Partisanenkrieges – also das dezentrierte, dissoziierte Auftreten kleinster Gruppen anstelle des Vorrückens der Kompanien und Divisionen – eine Tolstoj'sche Grundidee, die noch in der heutigen Losung des *small is beautiful* nachhallt. Der Erzähler Tolstoj verfährt dabei nicht anders als der Geschichtstheoretiker: Die „platte“ Wahrheit, die eigentliche Gesetzmäßigkeit der großen historischen Prozesse besteht darin, dass sie nicht in einer alles zentral beherrschenden generalisierten Idee, also in einer Art General-Plan kulminieren, sondern aus der Vernetzung zahlloser Details, winzi-

<sup>26</sup> Die geschilderte Partisanentaktik war also nicht nur ein kriegshistorisches Faktum (abgeleitet von der Guerillataktik der Spanier in ihrem „asymmetrischen Krieg“ gegen Napoleon 1807-1814), die Partisanentaktik war auch ein Verfahren, die individuellen Bewegkräfte, die das Privatleben der Figuren im „Frieden“ dominieren, auch unter der Perspektive des „Krieges“ beschreibbar zu machen. Das metonymische Prinzip des analytischen Realismus jener Epoche verlangte nach einem Erklärungsmodell für die Relation zwischen „Teil“ und „Ganzem“, „Detailisierung“ und „Generalisierung“, wie dies Éjchenbaum in seiner Studie zum *Jungen Tolstoj* bezeichnen sollte (ders.1922). Dass auch unter dieser Perspektive der „Teufel im Detail“ steckt, wird nicht weiter verwundern. Tolstoj praktiziert somit eine Art „paradoxa Intervention“, indem er *pars pro toto* das Detail, das minimale Kollektiv (der Kämpfer wie der Familienmenschen) an die Stelle des „Ganzes“ setzt, das solchermaßen – sei es als Staat, Gesellschaft oder Krieg – von innen her subversiv zersetzt wird. Eben dies machte Tolstoj's konservativen Anarchismus so attraktiv für seine zahlreichen Anhänger, die sich ja nicht nur aus dem in Russland so reichlich vorhandenen Sektierertum rekrutierten, sondern auch im Westen – man denke an Wittgensteins Tolstojanertum – seine Verehrer fand.

ger geographischer oder klimatischer Nuancen, instinktiven und falschen Annahmen und Assoziationen und letztlich aus unzähligen Hör- und Sehfehlern resultieren, die insgesamt doch der historischen Wahrheit näher kommen als die geplante Korrektheit der großen Strategien.

Zurück zu Tolstoj's Philosophie des Krieges, die er zu seiner Poetik erhebt: Es war also jene aus Spanien importierte Guerillataktik<sup>27</sup> ebenso wie jene der Bergstämme des Kaukasus, die von den russischen Partisanenkämpfern des Jahres 1812 übernommen wurde. Sie führten einen Krieg gegen alle Regeln und gaben ihm den Charakter eines „Volkskrieges“:

Одним из самых осязательных и выгодных отступлений от так называемых правил войны есть действие разрозненных людей против людей, жмущихся в кучу. Такого рода действия всегда проявляются в войне, принимающей народный характер. [...] Это делали гверильясы в Испании; это делали горцы на Кавказе; это делали русские в 1812-м году. (Tolstoj 1961/63, Band 7, 140)

Eine der handgreiflichsten und vorteilhaftesten Abweichungen von den sogenannten Kriegsregeln ist das Vorgehen einzelner Menschen gegen Menschen, die zu Haufen zusammengeballt sind. Eine solche Art des Vorgehens läßt sich immer beobachten, sobald ein Krieg den Charakter eines Volkskrieges annimmt. [...] So haben es die Guerillakämpfer in Spanien gemacht, die Bergstämme im Kaukasus und die Russen im Jahre 1812. (Tolstoj 2002, 1365)

Tolstoj geht sogar so weit, der traditionellen, zentralistischen Kriegstechnik seine eigene Mathematik der kriegesischen Kräftegleichungen entgegenzusetzen: „Und wenn man nun beliebige historische Einheiten – Schlachten, Feldzüge, Kriegsperioden – in derartige Gleichungen bringt, so erhält man Zahlenreihen, in denen bestimmte Gesetze existieren müssen [...]“<sup>28</sup> (Tolstoj 2002, 1367).

Tolstoj's höhere Mathematik des Krieges, ja der historischen Gesetzmäßigkeiten allgemein erinnert hier im übrigen massiv an Paul Kammerers berühmtes *Gesetz der Serie* (so der gleichnamige Titel seines sensationellen Buches von 1919) oder an etwa gleichzeitige Geschichtsspekulationen des Futuristen Velemir Chlebnikov oder die absurdistischen (Zu-)Fälle eines Daniil Charms in der frühen Stalinära.<sup>29</sup> In all diesen Fällen wird der akademischen, offiziellen Wissenschaft eine anarchistische, private, bewusst „dilettantische“ vorgezogen, de-

<sup>27</sup> Erstmals wurde der Begriff Guerilla-Krieg anlässlich des spanischen Unabhängigkeitskrieges (1807-1814) genannt.

<sup>28</sup> „И из подведения под таковые уравнения исторических различно взятых единиц (сражений, кампаний, периодов войн) получатся ряды чисел, в которых должны существовать (...) законы (Tolstoj 1961/63, Band 7, 142).

<sup>29</sup> Vgl. dazu A. Hansen-Löve 2013.

ren scheinbare Nicht-Professionalität den zutiefst irrationalen Naturgesetzen der menschlichen kollektiven Dynamik angepasst scheint.

Auch Tolstoj führt seinen Roman gegen alle Regeln der historischen Romankunst und entdeckt dabei die literarische Guerillataktik, die sich gegen die zentralisierten Truppenmassen der Napoleonischen Okkupanten richtet: „Die Kraft, das heißt, das Maß der erzielten Bewegung, hat als Faktoren die Masse und ihre Geschwindigkeit“<sup>30</sup> (Tolstoj 2002, 1366). Hinzu kommt „der Geist des Heeres“, der „so gesunken ist, dass [es] nur die Masse zusammenhält“, woraus Tolstoj lustvoll eine Physik der Anti-Kriegskunst entwickelt, welche die Große Armee stückweise tranchieren sollte (ebd., 1368).

Entscheidend für den Strategiekritiker Tolstoj ist seine narrative Guerillataktik der „kleinen Stiche“, der zunächst unkenntlich entscheidenden Momente eines Geschehens, das die Protagonisten im Grunde gar nicht überblicken – im Gegenteil: Gerade die einfachen Soldaten sind es, die dieses Nicht-Verstehen instinktiv erfahren und damit zu unbestechlichen Zeugen einer „flagranten“ Wirklichkeitserfahrung aufsteigen: „Fürst Andrej unterschied bereits deutlich den verwirrten und zugleich erbitterten Gesichtsausdruck dieser beiden, die offenbar gar nicht wußten, was sie eigentlich taten“<sup>31</sup> (ebd., 369). Umgekehrt führt die tiefere Einsicht in das eigentliche Geschehen eben nur über ein solches Nicht-Wissen, über die schmerzliche Einsicht in die Unweigerlichkeit der erwähnten Naturzustände.

Die großen Auftritte des Geschichtsphilosophen und Gesellschaftsdenkers Tolstoj setzen erstaunlicher Weise erst präzise nach Ablauf der ersten Hälfte des Riesenwerkes ein.<sup>32</sup> Wir befinden uns in den Einleitungspassagen des ersten Teils der zweiten Romanhälfte und historisch am Vorabend des Napoleonischen Feldzugs gegen Russland: ein idealer Moment zum Großangriff gegen die „Hi-

<sup>30</sup> „Сила (количество движения) есть произведение из массы на скорость.“ (Tolstoj 1961/63 Band 7, 141).

<sup>31</sup> „Князь Андрей видел уже ясно растерянное и вместе озлобленное выражение лиц этих двух людей, видимо, не понимавших того, что они делали.“ (Tolstoj 1961/63 Band 4, 379).

<sup>32</sup> Von Tolstoj selbst stammt eine solche „Kurzfassung“ (1873), in der die ausufernden Geschichts- und Kriegsdiskurse der früheren Ausgaben kurzerhand „wie mit der Schere“ herausgeschnitten sind und jener Zustand wiederhergestellt war, wie er in der Erstfassung – als reiner Familienroman – vorherrschte (ausführlich dazu B. Eichenbaum 1928, 397ff.). Damit war aber auch der „homerische Epopöen-Stil zerstört“ (ebd., 399) und die Dialektik von „Krieg“ und „Frieden“ ebenso stillgelegt wie jene zwischen den narrativen und philosophischen Passagen. Einspruch gegen letztere hat es zu allen Zeiten der Tolstoj-Rezeption gegeben – nicht zufällig gleich am Anfang durch Tolstoj's Lehrmeister aus den 50er Jahren – Ivan Turgenev. Der fand Tolstoj's „Abschweifungen“ vom Hauptstrang der Handlung ebenso quälend wie seine manipulative Vorliebe für „Details“ und deren „Montage“ verwerflich. Aus einer späteren Sicht sind es aber eben jene Montagetechniken, die zukunftsweisend erscheinen, da hier das historische Material nicht bloß zitiert wird, sondern den Charakter einer Diskurs-Inszenierung annimmt.

storiker“, deren grenzenlose Naivität in der Annahme eines übergeordneten politischen, weltgeschichtlichen Generalplans gipfelt (vgl. ebd., 803).<sup>33</sup>

Gerade solche Passagen zeigen die subtile Widersprüchlichkeit einer historiographischen Methode, die sich weniger in philosophischen Exkursen beweist, als vielmehr in deren Vernetzung mit jenen Methoden der Darstellung, die ein bis dato unbekanntes Genre – den „historischen Gegenwartsroman“ – anstoßen sollte. Dieses Paradoxon ließ sich eben nur als literarisches Gesamtprojekt verwirklichen, als dessen integraler Bestandteil die immer wieder auf dutzenden Seiten eingeschalteten theoretischen Exkurse gelten können.

Wie so oft beim Theoretisieren geht es auch hier um den paradoxalen Wunsch, theoretisierend die Theorien für unzuständig zu erklären, also im Grunde von innen her aufzulösen. Damit entsteht aber das Problem einer doppelten Buchhaltung in Sachen Ideenverwaltung: Einmal sind es die falschen Ideen, die es zu kritisieren gilt, einmal gelten Theorien insgesamt als fehlgeleitet, weil sie nichts anderes als Projektionen und Spekulationen sind, die dem Wesen der Dinge so gar nicht gerecht werden. Jedenfalls „kam alles anders, als man hatte annehmen können“<sup>34</sup> (ebd., 911), sodass ja im Grunde die vorgefassten Meinungen um nichts besser oder schlechter abschneiden als die nachgelieferten, die den Gang der Dinge schon kennen.

Ebenso wenig wie Napoleon über einen Masterplan verfügte, als er Russland zu erobern gedachte, hatte Zar Alexander einen Plan, die Franzosen ins Land zu locken und so das Prinzip der „verbrannten Erde“ zu einer bewussten Strategie zu erheben, wie dies im Nachhinein unterstellt werden sollte. Aus der kaiserlichen Sicht war diese „Strategie“ alles andere als geplant: einzig Kutuzov versuchte aus tausend Gründen aus der Not eine Tugend zu machen und solchermaßen die zentralistische Heerführung des Gegners sich an ihren eigenen Prämissen totlaufen zu lassen. Tolstoj kleidet diese Erkenntnis in die bewusst lakonische Formel: „Napoleon rückt weiter vor, die Russen ziehen sich weiter zurück, und so ergibt sich genau die Situation, die Napoleon den Untergang bringen soll“ (ebd., 914)<sup>35</sup>.

Wofür Tolstoj plädiert, ist der „gesunde Menschenverstand“ von „uns Nachgeborenen, die wir keine Historiker sind“ (ebd., 804),<sup>36</sup> ein Verstand freilich, der seine Originalität eben nicht aus seiner Gemeinverständlichkeit zieht, sondern eher aus Gesetzmäßigkeiten, die nicht *ex post*, sondern im „historischen Präsens“ auftauchen, wo jene Macht herrscht, die auch die Machthaber in der Hand hält, denn „der König ist ein Sklave der Geschichte. Die Geschichte, das heißt

<sup>33</sup> Vgl. Tolstoj 1961/63, Band 6, 7.

<sup>34</sup> „Все происходит нечаянно“ (Tolstoj 1961/63 Band 6, 117).

<sup>35</sup> „Наполеон идет дальше, мы отступаем, и достигается то самое, что должно было победить Наполеона“ (ebd., 120).

<sup>36</sup> Vgl. ebd., 8.



das unbewußte, allen Menschen gemeinsame Herdenleben, bedient sich eines jeglichen Augenblicks im Leben der Könige als eines Werkzeugs zur Erreichung ihrer Ziele“ (ebd., 807).<sup>37</sup>

Vom Heldenleben zum Herdenleben, von den Höhen einer heroischen Romanhistoriographie geraten wir so in die Niederungen der „tausenden kleinen Ursachen“ (ebd.), die den Menschen zum Schicksal werden – und den Romanautoren Lebenstexte – eher schon Texturen – liefern, welche sich der Tektonik eines im Grunde „geographischen“ Schreibens zu fügen haben. Das von Tolstoj erfundene Russland entzieht sich also „von Haus aus“ einer bloß historischen Deutung, schafft aber anstelle dessen einen enormen „Spiel-Raum“, der die großen Ereignisse und Heldentaten ebenso schluckt wie die Grande Armée:

Увидав на той стороне казаков (les Cosaques) и расстилавшиеся степи (les Steppes), в середине которых была Moscou la ville sainte, столица того, подобного С к и ф с к о м у, государства, куда ходил Александр Македонский, – Наполеон, неожиданно для всех и напротивно как стратегическим, так и дипломатическим соображениям, приказал наступление, и на другой день войска его стали переходить Неман. (Tolstoj 1961/63 Band 6, 13)

Als er jenseits des Flusses les Cosaques sah und das weite ebene Land – les steppes –, in dessen Mitte Moscou, la vielle sainte, lag, die Hauptstadt eines dem S k y t h e n l a n d e vergleichbaren Reiches, in das Alexander von Mazedonien gezogen war, da befahl Napoleon, für alle unerwartet und wieder alle strategischen und diplomatischen Erwägungen den Vormarsch, und andern Tages begannen seine Truppen über den Njemen zu setzen. (Tolstoj 2002, 809)

#### 4. Achilles und die Schildkröte: Tolstoj's historische Relativitätstheorie

Tolstoj's Zeitkonzept nimmt unter dem maximalen Druck der Ereignisse von Leben und Tod, Geburt und Sterben, Eros und Thanatos einen eigentümlichen, fremdartigen Aggregatzustand an: Die Zeit zerbröckelt in ihre kleinsten Bestandteile – und das maximal verzögert, quälend langsam, in Zeitlupe. Dies gilt für den Einzelmenschen und sein (drohendes) Finale ebenso wie für die große Weltgeschichte, deren Zeiger sich nur langsam vorwärts bewegen:

Как в механизме часов, так и в механизме военного дела, так же неудержимо до последнего результата раз данное движение [...]. Как в часах результат сложного движения бесчисленных различ-

<sup>37</sup> „Царь – есть раб истории. История, то есть бессознательная, общая, роевая жизнь человечества, всякой минутой жизни царей пользуется для себя как орудием для своих целей“ (ebd., 11).

ных колес и блоков есть только медленное и равномерное движение стрелки, указывающей время, так и результатом всех сложных человеческих движений этих ста шестидесяти тысяч русских и французов – всех страстей, желаний, раскаяний [...] этих людей – был только проигрыш Аустерлицкого сражения, так называемого сражения трех императоров, то есть медленное передвижение всемирно-исторической стрелки на циферблате истории человечества. (Tolstoj 1961/63, Band 4, 348f)

Und wie in dem Mechanismus einer Uhr, so pflanzt sich auch im Mechanismus des Kriegswesens die einmal hervorgerufene Bewegung unaufhaltsam bis zum letzten Resultat fort [...] Und wie bei einer Uhr das Resultat der komplizierten Bewegung der zahllosen verschiedenen Räder und Rollen nichts anderes ist als das langsame und gemessene Vorrücken des Zeigers, das die Zeit angibt, so war auch das Resultat all dieser komplizierten Menschenbewegungen, der Bewegungen dieser hundertsechzigtausend Russen und Franzosen, das Resultat all ihrer Leidenschaften, Wünsche, aller ihrer gefassten, verworfenen und bereuten Entschlüsse [...] nichts anderes als der Verlust der Schlacht bei Austerlitz, der sogenannten Dreikaiserschlacht, das heißt, ein langsames Vorrücken des Zeigers der Weltgeschichte auf dem Zifferblatt der Menschheitsgeschichte. (Tolstoj 2002, 339)

Es gehört durchaus in den Kontext von Tolstoj's bewusstem Rückgriff auf die klassische Philosophie und auch jene der Hegelschen (Geschichts-)Dialektik, wenn er im Zusammenhang mit Reflexionen zur historischen Zeit auf Zenons berühmte Parabel von „Achill und der Schildkröte“ zurückgreift,<sup>38</sup> um an ihrem Beispiel die „Unfasslichkeit“ einer „vollkommen Kontinuierlichkeit einer Bewegung“ – also auch der Zeit – vorzuführen (Tolstoj 2002, 1090):

Человеку становятся понятны законы какого бы то ни было движения только тогда, когда он рассматривает произвольно взятые единицы этого движения. Но вместе с тем из этого-то произвольного деления непрерывного движения на прерывные единицы проистекает большая часть человеческих заблуждений. (Tolstoj 1962/ 63 Band 6, 300)

Dem Menschen werden die Gesetze jeder Art von Bewegung nur dann faßlich, wenn er willkürlich aus ihrem Zusammenhang gerissene Teilstücke dieser Bewegung betrachtet. Indessen fließt der größte Teil der menschlichen Irrtümer gerade aus diesem willkürlichen Zerteilen der kontinuierlichen Bewegung. (Tolstoj 2002, 1090)

<sup>38</sup> Vgl. die eindringliche Darstellung bei M. Clark 2012.

Und dann verweist Tolstoj auf den „Sophismus der Alten“, auf das Paradoxon von Achill und der Schildkröte, die – selber der Inbegriff der Langsamkeit – von Achill uneinholbar davonläuft, da dieser immer auch selbst einen Raum-Zeit-Abschnitt bewältigen muss, während die Schildkröte ihrerseits immer schon woanders unterwegs ist. Der Vorsokratiker Zenon wurde somit zum Vater der „Paradoxa des Unendlichen“,<sup>39</sup> die für Tolstojs Argumentation gegen die Wirkkraft des Allgemeinen, Umfassenden und Ungeteilten ideal in Anschlag zu bringen war.

Tolstoj diskutiert ausführlich Zenons Argument gegen die „Vielheit“, der *per definitionem* die Fähigkeit abgeht, „zugleich klein und groß zu sein. [...] Denn nichts kann eine Einheit sein, was eine Größe besitzt, denn wenn es Teile hat, kann es nicht eines sein.“ (Hughes/Brecht 1978, 20). Gleiches gilt dann auch für Zenons „Laufstrecken- oder Teilungsparadoxon“, das in der These gipfelt, „dass eine unendliche Reihe nicht durchlaufen werden kann, weil sie niemals ‚fertig‘ ist“ (ebd. 22). Wenn also Achill die Schildkröte einholen möchte, dann kommt er immer schon zu spät, da diese ja immer schon weitergekrrochen ist, wenn er jenen Punkt erreicht, an dem er sie einholen wollte.

Freilich wurde Zenons Paradoxon seither tausendfach widerlegt, hat er doch nur bewiesen, dass man ein Ziel dann nicht treffen kann, wenn man nur auf jene Stelle zielt, wo man es gerade sieht, ein vernichtender Einwand, den wir schon von Sokrates kennen.<sup>40</sup> Wenn sich Achill freilich beim Laufen die von ihm vorausberechnete zukünftige Position der Schildkröte zum Ziel setzt, wird er sie auch an genau dieser Stelle einholen und damit Zenon besiegen. Tolstojs Kritik richtet sich vor allem gegen Zenons Annahme einer „kontinuierlichen Bewegung“, die jeweils Achill bzw. die Schildkröte vollführen (Tolstoj 2002, 1090), ebenso wenig, wie wir bei der Zerlegung der Bewegung in immer kleinere Einzelstücke die Lösung der Frage erreichen können:

Только допустив бесконечно-малую величину и восходящую от нее прогрессию до одной десятой и взяв сумму этой геометрической прогрессии, мы достигаем решения вопроса. Новая отрасль математики, достигнув искусства обращается с бесконечно-малыми величинами, и в других более сложных вопросах движения дает теперь ответы на вопросы, казавшиеся неразрешимыми. (Tolstoj 1961/63 Band 6, 300f.)

Nur wenn wir eine unendlich kleine Größe und eine von ihr ausgehende Progression bis zum zehnten Gliede setzen und die Summe dieser geometrischen Progression nehmen, gelangen wir zur Lösung der Frage. Ein neuer Zweig der Mathematik hat das Operieren mit unendlich kleinen Größen möglich gemacht und beantwortet jetzt bei anderen und komplizierteren

<sup>39</sup> Hughes/Brecht 1978, 19; Vgl. auch A. Hansen-Löve 1999.

<sup>40</sup> Ebd., 24f.

zierteren Bewegungsproblemen früher für unlösbar gehaltene Fragen.  
(Tolstoj 2002, 1090)

Ohne dass Tolstoj auf diese mathematische Theorie weiter eingehen würde, konzentriert er sich auf die dadurch mögliche Korrektur des Fehlers (Zenons), „den der menschliche Verstand begehen muss, wenn er anstatt einer kontinuierlichen Bewegung aus ihrem Zusammenhang gerissene Einzelstücke der Bewegung betrachtet“ (ebd.).<sup>41</sup>

Nicht anders aber verhält es sich aus dieser Sicht mit den „Bewegungsgesetzen der Geschichte“, die aus einer „unzählbaren Menge menschlicher Willensanstöße entspringt“ und sich „kontinuierlich vollzieht“. Der Hauptfehler (der Geschichtswissenschaft) besteht also darin, willkürliche Ereignisse aus dem Zusammenhang zu reißen und in eine scheinbar logische Folge zu bringen, die den Eindruck von Kausalität erweckt. Genau das aber will Tolstoj in seiner Erzählkunst vermeiden, die traditionell – nicht anders als die Historiographie – Serien von Ereignissen zu Motiven eines narrativen Sujets umdichtet und damit willkürliche Sinngebungen eines eigentlich „sinnlosen“ Geschehens konstruiert.

Gleiches gilt für die Prämisse vieler Geschichtsschreiber, die Willensanstöße von Einzelnen zur Ursache historischer Großprozesse zu erklären – eine Annahme, der Tolstoj bekanntlich fundamental widerspricht, womit freilich auch das Selbstbewusstsein seiner Romanhelden auf eine schwere Probe gestellt wird.

Damit fällt auch „jede von der Geschichtswissenschaft gezogene Schlussfolgerung [...] spurlos und wie Staub auseinander“ (ebd., 1091)<sup>42</sup> und es stellt sich für Tolstoj die Frage, wie dies der Autor eines „historischen Romans“ vermeiden könnte – eine Konklusion, die er in den ausladenden theoretischen Erörterungen durchwegs vermeidet. Nicht so in seiner Erzählpraxis, die für solche Experimente immer weit offen steht, ja auf diese geradezu spezialisiert ist. Um nämlich die Einzelheiten und Details eines Geschehens nicht willkürlich aus dem Zusammenhang zu reißen, muss der Erzähler eine Technik einsetzen, die – anders als theoretische Diskurse – mit literarischen bzw. narrativen Mitteln in der Lage ist, das ebenso verzwickte wie fundamentale Schlüsselproblem der Poetik gewissermaßen „medienintern“ zu lösen und damit nichts weniger als eine kopernikanische Wende der Erzählkunst einzuläuten. Für die Geschichtsschreibung postuliert Tolstoj dabei eine Art historische Differenzial-Gleichung, die das Zenonsche Paradoxon (auf)löst und eine Ahnung davon liefert, was die Philosophie alles nicht zu leisten imstande ist: wohl aber eine Literatur, die das

<sup>41</sup> „[...] тем самым исправляет ту неизбежную ошибку, которую ум человеческий не может не делать, рассматривая вместо непрерывного движения отдельные единицы движения“ (Tolstoj 1961/63, Band 6, 301).

<sup>42</sup> „Всякий вывод истории [...] распадается, как пах, ничего не оставляя за собой“ (ebd., 301f.).

Wolkenkuckucksheim ihrer Vogelperspektive ebenso verlassen hat wie die Froschperspektive.

Только допустив бесконечно-малую единицу для наблюдения – дифференциал истории, то есть однородные влечения людей, и достигнув искусства интергрировать (брать суммы этих бесконечно-малых), мы можем надеяться на постигновение законов истории. (Tolstoj 1961/63 Band 6, 302)

Nur wenn wir ein unendlich kleines Teilstück vornehmen – das Differenzial der Geschichte, das heißt die aus völlig gleichem Ursprunge stammenden, auf ein völlig gleiches Ziel gerichteten Bestrebungen der Menschen als die denkbar kleinste geschichtliche Einheit – und wenn wir die Kunst der Integralrechnung der Geschichte beherrschen, das heißt, die Kunst, diese unendlich kleinen Größen zu einer Summe zusammenzufügen, nur dann können wir die Gesetze der Geschichte zu fassen hoffen. (Tolstoj 2002, 1092)

## 5. Vronskijs Sturz – in Zeitlupe

Was bei Dostoevskij als Ekstase, häufig auch als Skandal inszeniert, hysterisiert und im Begriff einer „Explosion“ revolutionär präsentiert wird – nicht zufällig passiert bei ihm immer alles „plötzlich“ und „überstürzt“ (also im Zeitraffer) – vollzieht sich bei Tolstoj schrittweise, schleichend, in Zeitlupe – ja, unter einer solchen.

Ein fulminantes Beispiel für Tolstojs Technik der Verlangsamung bietet jenes Pferderennen in *Anna Karenina*, an dem Annas Liebhaber so kläglich scheitern sollte. Dabei geht es nicht nur um die Synchronisierung zweier Bewegungen – und eben auch um das Ein- und Überholen der Reiter –, sondern auch um die Frage nach jener narrativen Kameratechnik, die in der Lage ist, es mit den Pferdestärken aufzunehmen und das Geheimnis der Bewegung in ein „Bewegungsbild“ zu fassen, wie es ein Jahrhundert später Gilles Deleuze in seiner auf der Kinematographie Ėjzenštejns aufbauenden Film-Philosophie vorführen sollte (Deleuze 1989, 53ff.).

Vronskij ist in dieser atemberaubenden Rennszene zugleich Verfolger und Verfolgter, Täter und Opfer, indem er sein Lieblingssperd Frou-Frou zuschanden reitet. Dieses Pferd trägt geradezu menschliche Züge – also letztlich jene Anna Kareninas – denn „es war eines jener Geschöpfe, die offenbar nur deshalb nicht reden können, weil der mechanische Bau ihres Mundes es ihnen nicht gestattet“ (Tolstoj 1959b, 401).<sup>43</sup>

<sup>43</sup> „Она была одно из тех животных, которые, кажется, не говорят только потому, что механическое устройство их рта не позволяет им этого“ (Tolstoj 1963, Band 8, 215).

Zunächst die Verfolgungsjagd – dann der Absturz: Vronskij startet hoch nervös ins Rennen, das von der großen Welt mit höchster Spannung mitverfolgt wird – vom Zaren bis zu den Regimentskameraden, von den Stallburschen bis zu Anna, die ihrem Geliebten eben erst gestanden hatte, dass sie von ihm ein Kind erwartet. Durch einen nicht ganz geglückten Start gerät Vronskij mit seiner Frou-Frou zunächst ins Hintertreffen, sodass er nur mit Mühe – aber dann doch – die Konkurrenten einholen kann. Auch diese Szene wird von Tolstoj gleichsam „in Zeitlupe“ übertragen, so dass die Einzelbewegungen in den Eindruck einer allgemeinen Dynamik zusammenfließen, wobei sie gleichzeitig als aufblitzende Fragmente und als versinkende Elemente eines allgemeinen Dahinströmens erscheinen:

Гладиатор и Диана подходили вместе и почти в один и тот же момент: раз-раз, поднялись над рекой и перелетели на другую сторону; незаметно, как бы летя, взвилась за ними Фру-Фру, но в то самое время, как Вронский чувствовал себя на воздухе, он вдруг увидал, почти под ногами своей лошади, Кузовлева, который бархатлся с Дианой на той стороне реки [...]. теперь же он видел только то, что прямо под ноги, куда должна стать Фру-Фру, может попасть нога или голова Дианы. Но Фру-Фру, как падающая кошка, сделала на прыжке усилие ногами и спиной и, миновав лошадь, понеслась дальше. (Tolstoj 1963, Band 8, 233)

Gladiator und Diana erreichten fast zugleich das Hindernis, stiegen, eins, zwei, hoch und flogen hinüber; unmerklich, wie schwebend, folgte ihnen Frou-Frou. In dem Augenblick aber, als Wronski sich in der Luft befand, sah er plötzlich fast unmittelbar unter den Füßen seines Pferdes Kusowlew, der mit Diana an das andere Ufer [des Wassergrabens] zu klettern suchte. [...] jetzt sah er nur, daß Diana unversehens mit ihrem Bein oder ihrem Kopf an die Stelle geraten könnte, wo Frou-Frou den Boden berühren musste. Doch Frou-Frou machte wie eine fallende Katze noch während des Sprunges mit dem Rücken und den Beinen eine kräftige Wendung und flog, ohne Diana zu berühren, vorüber. (Tolstoj 1959b, 417)

Also, am „braven Tier“ (so Vronskij) war es nicht gelegen, dass der Reiter letztlich doch von der Katastrophe eingeholt wird: Denn zunächst „läuft“ alles wie in einer Art Trance fliegend dahin, Frou-Frou übernimmt gewissermaßen selbst die Führung des Rennens, wobei sie dem unmittelbaren Konkurrenten Gladiator immer näher rückt, bis sie gleichauf liegt und dabei – gleichsam bei „laufender Kamera“ – alle Bewegungen synchronisiert erscheinen: „Ihre vom Schweiß bereits dunkler gewordene Schulter rückte an Gladiators Kruppe heran. Ein paar Sprünge weit liefen sie nebeneinander“ (ebd., 418).<sup>44</sup> Wenig später führt Vrons-

<sup>44</sup> „Начинавшее уже темнеть от пота плечо Фру-Фру поравнялось с крупом Гладиатора. Несколько скачков они прошли рядом“ (Tolstoj 1963, Band 8, 234).

kij das Rennen und alles scheint sich auf ein glückliches Finish zuzubewegen. Freilich sprintet Frou-Frou mit letzten Kräften, „Hals und Schultern waren schon feucht vom Schweiß, auch am Genick, auf dem Kopfe und an den spitzen Ohren trat der Schweiß in Tropfen aus, und der Atem des Tieres ging rau und kurz“ (ebd., 419).<sup>45</sup>

Vronskij reizt also das Kräfte-reservoir seines Rennpferdes bis zum Äußersten aus und es hat die Ewigkeit weniger Momente den Anschein, als würde Frou-Frou „wie ein Vogel“ über die Hindernisse hinweg fliegen. Da passiert „Es“: „Im selben Augenblick jedoch spürte Vronskij zu seinem Entsetzen, dass er die Bewegung seines Pferdes nicht mitgemacht hatte und unverzeihlicher Weise – wie es kam, begriff er selbst nicht – plump in den Sattel zurückgefallen war“ (ebd., 420).<sup>46</sup>

Der Fehler entspringt also einer Asynchronizität der Bewegungen, er ist ein Verstoß gegen den schlafwandlerisch funktionierenden Rhythmus zwischen Ross und Reiter, dessen Verletzung nicht nur eine ästhetische oder sportliche Ordnung durchbricht, sondern auch eine ethische und seelische: Denn von jenem Moment an zeigt sich, dass der ansonsten so indifferente Vronskij auch seine, nicht leicht erkennbare, Schuld an jenem Schicksal hat, das ihn mit dem nervösen „Rennpferd“ Anna verbindet.

Anders als Dostoevskijs Experiment mit dem „Synchronerzählen“, das am Todpunkt der Existenz, im Moment der Guillotinierung stattfindet, visiert Tolstoj einen ebenso komplexen wie differenten „Moment“ an, genauer: jenes Momentum, das aus *einer* Bewegung zweier Körper (Reiter und Pferd) und zweier Liebender (Vronskij und Anna) in die unverzeihliche Katastrophe der Entzweiung, der Arrhythmie, der Disharmonie umkippt. Damit ist aber auch der narrative *stream of consciousness* und die existenzielle „Symphonie“ zweier Wesenheiten irreparabel gestört. Hinzu kommt noch ein massives Moment von Scham und Schande, ist es doch der „Glücksritter“ Vronskij selbst, der jenen unverzeihlichen Lapsus begeht, den Zustand des halb-bewussten Kontrollverlusts peinlich fehl einzuschätzen –, und damit jene riskante wie elektrisierende Fähigkeit einbüßt, eine unbewusste Verschmelzung von Leib und Seele, Tier und Mensch, Natur und Kultur, Weib und Mann traumwandlerisch zu bewerkstelligen:

Вдруг положение его изменилось, и он понял, что случилось что-то ужасное. Он не мог еще дать ответа о том, что случилось, как уже мелькнули подле самого его белые ноги рыжего жеребца, и Махотин на быстром скаку прошел мимо. Вронский касался одной ногой

<sup>45</sup> „[...] не только шея и плечи ее были мокры, но на загривке, на голове, на острых ушах каплями выступал пот, и она дышала резко и коротко“ (Tolstoj 1963, Band 8, 235).

<sup>46</sup> „но в это самое время Вронский, к ужасу своему, почувствовал, что, не поспев за движением лошади, он, сам не понимая как, сделал скверное, непростительное движение, опустившись на седло“ (ebd., 235f.).

земли, и его лошадь валилась на эту ногу. Он едва успел выпростать ногу, как она упала на один бок, тяжело хрипя [...] она затрепыхалась на земле у его ног, как подстреленная птица. Неловкое движение, сделанное Вронским, сломало ей спину. [...] а он, шатаясь, стоял один на грязной неподвижной земле, а пред ним, тяжело дыша, лежала Фру-Фру и, перегнув к нему голову, смотрела на него своим прелестным глазом. [...] С изуродованным страстью лицом, бледный и с трясущеюся нижнею челюстью, Вронский ударил ее каблуком в живот и опять стал тянуть за поводья. Но она не двигалась, а, уткнув храп в землю, только смотрела на хозяина своим говорящим взглядом. – Ааа! – промычал Вронский, схватившись за голову. (Tolstoj 1963, Band 8, 236)

Er begriff, dass etwas Furchtbares geschehen war. Er war sich noch gar nicht klar darüber, was es war, als bereits die weißen Füße des Fuchshengstes dicht an ihm vorüberflitzten und Machotin in scharfem Galopp ihn überholte. Vronskijj berührte mit einem Fuß den Boden, und das Pferd fiel auf diesen Fuß. [...] Frou-Frou röchelte schwer, [...] wie ein angeschossener Vogel lag sie [...] zu seinen Füßen. Vronskijjs ungeschickte Bewegung hatte ihr das Rückgrat gebrochen. [...] während er ganz allein und verlassen auf der kotigen Erde hin und her taumelnd dastand und vor ihm, schwer atmend, seine Frou-Frou lag, die ihren Kopf zu ihm hinreckte und ihn mit ihren herrlichen Augen ansah. [...] Mit leidenschaftsverzerrtem Gesicht, blass und mit zitterndem Unterkiefer stieß ihr Vronskijj den Absatz in den Leib und begann wieder am Zügel zu zerren. Doch das Pferd rührte sich nicht, sondern sah nur, das Maul auf den Boden stützend, mit seinen sprechenden Augen auf seinen Herrn. »Aaah«, stöhnte Vronskijj laut und griff sich an den Kopf. (Tolstoj 1959b, 420)

## 6. Fürst Andrejs *Laterna magica* – ein Medium des Todes

Das protokinematographische Medium *kat exochen* ist bei Tolstoj die *Laterna magica*, die in Ermangelung des Filmmediums als Projektionsmaschine – oder narrativer Diaapparat – erhalten muss. Visionäre Zustände – etwa jener des Fürsten Andrej bei der Schlacht von Austerlitz oder am Vorabend seiner letztlich tödliche Verwundung – diese Visionen sind wie so oft bei Tolstoj „visualisiert“, das Erhabene, Himmlische, Jenseitige entpuppt sich als etwas „Projektives“ im wörtlichen bzw. medialen Sinne: Das Prospektive des Propheten reduziert sich auf die Projektion einer Apparatur, deren Technik das „Fremde“, „Kalte“, „Distanzierte“ und „Künstliche“ des bisherigen „falschen Bewusstseins“ und uneigentlichen Lebens signalisiert.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Zu den „stroboskopischen Medien“ und zur *Laterna magica* im 19. Jahrhundert vgl. Bartels 1996, 114ff.; 129ff.



И с высоты этого представления [собственной смерти] все, что прежде мучило и занимало его, вдруг осветилось холодным белым светом, без теней, без перспективы, без различия очертаний. Вся жизнь представилась ему волшебным фонарем, в который он долго смотрел сквозь стекло и при искусственном освещении. Теперь он увидал вдруг, без стекла, при ярком дневном свете, эти дурно намалеванные картины. «Да, да, вот они те волновавшие и восхищавшие и мучившие меня ложные образы, – говорил он себе, перебирая в своем воображении главные картины своего волшебного фонаря жизни, глядя теперь на них при этом холодном белом свете дня – ясной мысли о смерти. (Tolstoj 1961/63, Band 6, 231)

Und von der Höhe dieser Vorstellung aus gesehen, stellte sich ihm plötzlich alles, was ihm früher in Anspruch genommen und gequält hatte, in einem kalten, weißen Licht dar, ohne Schatten, ohne Perspektive, ohne deutlich unterscheidbare Umrisse. Sein ganzes Leben kam ihm jetzt vor wie eine Laterna magica, in die er lange durch eine Glasscheibe und bei künstlicher Beleuchtung hineingeschaut hatte. Jetzt aber sah er plötzlich ohne eine solche Glasscheibe bei heller Tagesbeleuchtung diese schlecht hingepinselten Bilder. „Ja, ja, das sind sie, die verlogenen Bilder, die mich so erregt und so hingerissen und so gequält haben“, sagte er sich, während er jetzt in seiner Phantasie die Hauptbilder der Laterna magica seines Lebens an sich vorbeiziehen ließ und sie in diesem kalten weißen Tageslicht musterte, das aus dem Gedanken an den Tod strahlte. (Tolstoj 2002, 1024)

Was bei Tolstoj aus technischen Gründen bloß mit der Laterna magica verglichen werden kann, wandelt sich in seiner Romankunst zu Technik des Bewusstseinsstroms, der solchermaßen die Vorwegnahme des Kinos in den Lebensfilm des sterbenden Helden hineinkopiert: jenes Films, der im Finale in Sekundenschnelle abläuft und eine Generation später zum Medium des 20. Jahrhunderts aufsteigen sollte. Wir sind hier Zeugen der Geburt dieser Kunstform aus dem Geist einer Vorwegnahme, die dem Technikskeptiker Tolstoj gefallen hätte: er als Erfinder einer Filmprosa, die schließlich nach seinem Tode – bei Joyce, Proust oder Nabokov – im 20. Jahrhundert triumphieren würde.

Wir erinnern uns an dieser Stelle an das Finale von Vladimir Nabokovs Roman *Priglasenie na kazn'* (*Einladung zur Enthauptung*; Berlin 1937), wo – nun schon nach dem spektakulären Höheflug des Filmmediums – sehr deutlich auf Tolstoj's Laterna magica Bezug genommen wird. Auch hier gewährt der Tod – die Hinrichtung des zauberhaften Cincinnatus – einen Blick hinter die Kulissen einer Scheinwelt, die sich bei Nabokov wie Tolstoj als Attrappe entpuppt:

Зрители были совсем, совсем прозрачный, и уже никуда не годились, и все подавались куда-то, шарахаясь, - только задные нарисованные

ряды оставались на месте. [...] Мало что оставалось от площади. Помост давно рухнул в облаке красноватой пыли. Последней промчалась в черной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку. Свалившиеся деревья лежали плашмя, без всякого рельефа, а еще оставшиеся стоять, тоже плоские, с боковой тенью по стволу для иллюзии круглоты, едва держались ветвями за рвущиеся сетки неба. Все распалось. Все падало. [...] и Цинциннат пошел среди пыли и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему. (Nabokov 1989, 271f.)

Die Zuschauer waren völlig durchsichtig und total nutzlos, sie wogten und entfernten sich – lediglich die hinteren Reihen, die ja *aufgemalt* waren, blieben an Ort und Stelle. [...] Wenig war übrig vom Platz. Das Gerüst des Schafotts war längst in einer Wolke rötlichen Staubs zusammengefallen. Die letzte, die vorüberstürzte, war eine Frau mit einem schwarzen Tuch, die den winzigen Scharfrichter wie eine *Larve* in den Armen trug. [das ist die Schattenseele des Helden]. Die gestürzten Bäume lagen flach und ohne Relief da, während die noch stehenden Bäume, auch sie *zweidimensional* und mit einer seitlichen Schattierung des Stammes, die Rundung vortäuschen sollte, sich mit ihren Zweigen nur noch mühsam an dem reißenden Netzwerk des Himmels festhielten. Alles löste sich auf. Alles fiel [...] und inmitten der fallenden Dinge, inmitten der schwankenden Kulissen schritt Cincinnatus in jene Richtung, wo – nach den Stimmen zu urteilen – ihm verwandte Wesen standen. (Nabokov 1970, 213f.)

Die *Laterna magica* ist – wir wissen es von Leibniz ebenso wie dann von Jean Pauls *Flegeljahren*<sup>48</sup> – kein neues Bild für bildgebende Apparaturen: Sie ist schon bei Athanasius Kirchner und den Manieristen wie den Barockrhetorikern die große Meta-Metaphernmaschine, die sich mit dem Kasten der *camera obscura* verbindet und damit in den blinden Fleck der Medialisierung einer nicht mehr bloß verbalen Sprachidee tritt: Was angesichts des Todes oder einer anderen katastrophalen Evidenz „unsagbar“ wie „unsäglich“ geworden ist, kann nur mehr unter Zuhilfenahme von Fremdapparaturen herbeizitiert werden; es bedarf jedenfalls völlig neuer Medien der Vor- wie Darstellung, die nicht etwas Unsichtbares vorführen, sondern das allzu Sichtbare einer falschen Sicht der Dinge des Lebens und seiner Scheinbilder, die schon seit Platons Höhlengleichnis im Zeichen einer antiken Kinematographie inszeniert werden.

<sup>48</sup> Vgl. Bartels 1996, 131.

## 7. Sterben in Zeitlupe

Lev Tolstoj war im Jahre 1857 – mehr als zehn Jahre vor der an Dostoevskij statuierten Scheinhinrichtung – zum Zeugen einer öffentlichen Hinrichtung in Paris geworden,<sup>49</sup> ja er war wie dieser geradezu fasziniert von diesem grausigen Schauspiel, das ihn allerdings im Gegensatz zu Dostoevskij mit einem „Gefühl der Sinnlosigkeit“ erfüllte. Anders als diesen interessierte Tolstoj am Tod das *S t e r b e n*, jener langsame Prozess der unmerklichen Verschiebung der Wahrnehmungen und Wertungen angesichts der Absolutheit des Endes.

Am ausführlichsten finden wir in Tolstojs *Krieg und Frieden* diese Prozessualität als eine fundamentale Verfremdung aller Lebensprinzipien im Sterben des Fürsten Andrej, der erst allmählich die Annäherung des großen „Es“ als Chance begreift, zum Leben retrospektiv ein grundlegend neues Verhältnis zu finden. In diesem Sinne ist das Sterben und die Perspektive des Todes die radikalste Position der Verfremdung, zu welcher der Mensch fähig ist.

Damit ergibt sich für den Romanerzähler die Notwendigkeit, die äußere Zeiterfahrung mit einer inneren zu koppeln, wobei das Paradoxon narrativ zu lösen ist, ein Dahingleiten und Strömen als Zustand erfahrbar zu machen: In diesem Sinne triumphiert in Tolstojs Roman zugleich Heraklits vordialektische Einsicht, dass „alles im Flusse“ ist, kombiniert mit jenem bei Henri Bergson im 20. Jahrhundert als „Dauer“ (*durée*) gefeierten Sieg über die lineare Zeit, wie er eine Generation nach Tolstoj in den Zeitromanen Prousts oder Nabokovs Epoche machen sollte. Wie Tolstoj suchten sie und ihresgleichen nach der „Textur der Zeit“ (so Nabokov in seinem ein Jahrhundert nach *Krieg und Frieden* erschienenen Roman *Ada*), wie Tolstoj waren sie Anhänger einer vordialektischen Weltansicht, in der alle „Strömungen“ von „Gegenströmen“ aufgewogen werden, der „Frieden“ vom „Krieg“, der doch – so Heraklit – „der Vater alle Dinge“ sei. So spannt sich zwischen beiden Polen jenes unmessbare wie unermessliche „Und“, jene Kopula, die aus der Dualität der Titelwörter in Tolstojs Roman *Krieg und Frieden* eine Ganzheit macht. Das „Und“ stellt sich zwischen den „Vater aller Dinge“ und die „Mutter“ aller Menschen, es spannt aber auch den Gegensatz – die *différence* – auf zwischen „Tod“ und „Leben“, das sich angesichts des Endes seine Dauer als großer „Aufschub“ (*différance*) inszeniert.

Als „Es“ Fürst Andrej „erwischt“, geht alles sehr rasch – und zugleich ganz seltsam gebremst vor sich: Der Megaerzähler mikroskopiert die innere Zeit als Geflecht von Eindrücken und Assoziationen, die unter der „Zeitlupe“ den *stream of consciousness* sichtbar machen:

<sup>49</sup> Tolstoj hatte in Paris einer Guillotiniert beigewohnt, was ihn mit Panik und Empörung erfüllt hatte (vgl. Schklowski 1984, 224ff.). Überhaupt war für Tolstoj der Tod nicht nur ein literarisches Thema, sondern vor allem auch permanente Bedrohung seiner auktorialen Dominanz über das eigene Leben und Werk.

«Что это? Я падаю? У меня ноги подкашиваются» – подумал он и упал на спину. Он раскрыл глаза [...]. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба, – высокого неба [...] с тихо ползущими по нем серыми облаками. Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, – подумал князь Андрей, – не так, как мы бежали, кричали и дрались [...]. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! Все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. (Tolstoj 1961/63, Band 4, 380)

„Was ist das? Falle ich? Die Beine knicken mit ja ein!“ dachte er und fiel auch schon rücklings zu Boden. Er öffnete die Augen. [...] Aber er sah nichts. Über ihm war nichts als Himmel [...] unermeßlich hoher Himmel mit still und langsam dahinziehenden grauen Wolken. „Wie still, wie ruhig und feierlich das ist“, dachte Fürst Andrej, „so ganz anders als all unser Laufen, Schreien und Kämpfen. [...] Und wie kommt es eigentlich, dass ich diesen hohen Himmel vorhin gar nicht wahrgenommen habe? Und wie glücklich bin ich, dass ich ihn endlich doch noch kennengelernt habe! Ja, alles ist nichtig, alles ist Lug und Betrug außer diesem unendlichen Himmel.“ (Tolstoj 2002, 370)

Aus der Sicht des Todes bzw. seiner unmittelbaren Nähe erscheinen das Leben und seine Gesetze ihrerseits verschoben, sinnleer und völlig undurchschaubar. Bei Tolstoj trifft der Tod den Menschen „mitten im Leben“ an, er schleicht sich auf leisen Sohlen an und verbirgt sich unter minimalen Symptomen, zufällig scheinenden Hinweisen, die sich freilich immer mehr verdichten, bis das „dicke Ende“ schon nicht mehr übersehbar ist. Schon in seinem Erstlingswerk *Detstvo* (*Kindheit*, 1852) ist es eine unscheinbare Fliege, die auf den ersten Seiten schon völlig unmotiviert auftaucht, im Rückblick jedoch als untrügliches Todes-Zeichen erkennbar wird, als ein minimaler Fingerzeig, der womöglich mehr aussagt als all die medizinischen Weisheiten und Krankheitsbilder der Welt.

Der Tod ist die große Unbekannte, das maximal Unausdrückbare, das gleichwohl dem gesamten Leben seinen Stempel aufdrückt – von vornherein und *a tergo*. Tolstoj's Tod naht schleichend, sein Horror besteht eben nicht in der Augenblicklichkeit und den damit verbundenen Bewusstseins-Paradoxa wie bei Dostoevskij, sondern in seiner Unmerklichkeit, die sich unaufhaltsam in den Details und den Kleinigkeiten des Alltags und der Körperlichkeit ausbreitet. Tolstoj stellt seine Totenscheine jenen Scheintoten aus, die sich noch *media in vita* fühlen und doch schon „gezeichnet“ sind von der Hand ihres Autors, der im Falle Tolstoj's alle Hände voll zu tun hat, um seine wuchernde Heldenschar durch *Krieg und Frieden* zu führen.

Auch in *Krieg und Frieden* kündigt sich lange vor dem eigentlichen Finale dessen Nähe im „Summen der Fliegen an“, die an das Kissen und das Gesicht des dahinsiechenden Fürsten Andrej stoßen (Tolstoj 2002, 1220). Und das

Summen mischt sich in das penetrante Perseverieren einer „Flüstermusik“, die wie ein „I piti-piti-piti“ klingt und etwas „wie ein sich dehnendes und emporwachsendes Gebäude aus Nadeln“ erahnen lässt. „Es dehnt sich aus! [...] dehnt sich immer mehr aus“, sagte sich Fürst Andrej und bemerkt, wie die erwähnte Fliege „ohne weiteres in den Bezirk des Gebäudes hineinsaupte, das sich über seinem Gesicht erhob, ohne es zu stören. Außer diesem allem aber gab es noch etwas sehr Wichtiges. Das war etwas Weißes an der Tür, und zwar war es eine Sphinxstatue, die ihn ebenfalls erdrückte“ (ebd., 1220).<sup>50</sup>

Der Tod ist zugleich Nichts und Alles: eine „weiße Fläche“, wie sie der jugendliche Bruder Natašas, Nikolaj Rostov, auf seiner nächtlichen Patrouille erspäht, die ein Loch im Weltgewebe, eine Art Bermudadreieck anzeigt, in dem alles Leben spurlos verschwindet; und er kippt um vom Nichts in Alles, aus der Null in die Millionenfrage der Sphinxstatue, die vor dem Ausgang steht und wissen will: warum das alles. Das Anstoßen der Fliege mit ihrem „I piti-piti-piti“ öffnet die Türe unvermittelt in eine „andere Welt [...], in der etwas ganz Besonderes vor sich ging. [...] Und im Kopf dieser Sphinx war das bleiche Gesicht und die glänzenden Augen derselben Natascha, an die er gerade gedacht hatte“ (ebd., 1220)<sup>51</sup>. Ihr Gesicht mit den geschwollenen Lippen erscheint nunmehr als unschön, es ist geradezu abstoßend. „Fürst Andrej aber sah dies Gesicht nicht, er sah nur die leuchtenden Augen, und die waren wunderschön“ (ebd., 1222).<sup>52</sup>

## 8. Ein weißer Fleck – Projektionsleinwand

Eine der aufschlussreichsten Kriegsszenen des Romans verknüpft auf geradezu revolutionäre Weise die historiographische Makroperspektive mit den mikroskopischen Verschiebungen zwischen Innen- und Außenwahrnehmung der Figuren. Wir begegnen Natašas Bruder, dem kriegsbegeisterten jugendlichen Helden Nikolaj Rostov, wie er am Vorabend einer großen Schlacht durch die nebelverhangenen Frontabschnitte reitet und dabei permanent aus dem Wach- in den Traumzustand einbricht:

<sup>50</sup> „«Тянется, тянется! растягивается и все тянется», — говорил себе князь Андрей. [...] но вместе с тем его удивляло то, что, ударяясь в самую область воздвигавшегося на лице его здания, муха не разрушала его. Но, кроме этого, было еще одно важное. Это было белое у двери, это была статуя сфинкса, которая тоже давила его“ (Tolstoj 1961/636 Band 6, 431f.).

<sup>51</sup> „И внимание его вдруперенеслось в другой мир [...], в котором что-то происходило особенное. [...] И в голове этого сфинкса было бледное лицо и блестящие глаза той самой Наташи, о которой он сейчас думал“ (ebd., 432).

<sup>52</sup> „Но князь Андрей не видел этого лица, он видел сияющие глаза, которые были прекрасны“ (ebd., 434).

[...] впереди его была туманная темнота. [...] Ему показалось, что было светлей. В левой стороне виднелся пологий освещенный скат и противоположный, черный бугор, казавшийся крутым, как стена. На бугре этом было белое пятно, которого никак не мог понять Ростов: поляна ли это в лесу, освещенная месяцем, или оставшийся снег, или белые дома? Ему показалось даже, что по этому белому пятну зашевелилось что-то. «Должно быть, снег – это пятно; пятно – *une tache*», думал Ростов. «Вот тебе и не таш...» «Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидел государя!) Наташку... ташку возьми...». (Tolstoj 1961/63, Band 4, 359f.)

Vor sich sah er nichts als neblige Finsternis. [...] Es kam ihm vor, als sei es bereits ein wenig heller geworden. Links zeigte sich eine abschüssige Geländefalte, die etwas heller erschien als ihre Umgebung, und gegenüber erhob sich, steil wie eine Wand, ein schwarzer Hügel. Auf diesem Hügel war ein weißlicher Fleck, den sich Rostow schlechterdings nicht erklären konnte: war es eine mondbeschienene Waldlichtung oder liegengebliebener Schnee oder waren es weiße Häuser? Es war ihm sogar, als bewegte sich etwas auf diesem weißen Fleck. „Jedenfalls Schnee ... dieser Fleck ... ein Fleck ... *une tache* ...“, dachte Rostow, „*une tache* ... na ja ... *tache* ... na ... *tasche* ... Natascha ... Schwesterchen mit deinen schwarzen Augen ... Na, die wird Augen machen, wenn ich ihr erzähle, dass ich den Kaiser gesehen habe! Natascha ... Natasche ... Tasche ... Säbeltasche ... die Säbeltasche nehmen ...“ (Tolstoj 2002, 349f.)

An diesem Punkt werden wir gewahr, wie unter den Gesetzen der Traumsprache aus dem „Fleck“ das französische *une tache* wird – auch ein „Tachismus *avant la lettre*“ – und aus dem Fleck das Laut-Bild der Schwester Na-tascha wächst, die wieder zu einer „Tasche“ schrumpft, zur „Säbeltasche“ gerät und von hier – mit einem Ruck – in den Wachzustand, in den er durch einen Husarenschrei unsanft zurückversetzt wird:

«Поправей-то, ваше благородие, а то тут кусты», сказал голос гусара, мимо которого, засыпая, проезжал Ростов. [...] Молодой детский сон непреодолимо клонил его. «Да, бишь, что я думал? – не забыть. [...] Да, да! На ташку, наступить... тупить нас – кого? Гусаров. [...] да, да, да. Это хорошо». – И он опять упал головой на шею лошади. (Tolstoj 1961/63, Band 4, 360)

„Mehr nach rechts, Ew. Wohlgeboren, hier ist ein Gebüsch“, rief ein Husar, an dem Rostow im Einschlafen vorübergeritten war. [...] Ein unbezwinglicher Kinderschlaf kam über ihn. „Ja, ja woran dachte ich doch eben? Darauf muß ich mich wieder besinnen. [...] Ach so, ja, die Säbeltasche ... die Tasche, nach der Tasche greifen ... angreifen ... in die Tasche stecken ... uns in die Tasche stecken ...wen? ... Die Husaren. [...] ja, ja,

das war es. Jetzt habe ich es.“ Und dann sank er wieder mit dem Kopf auf den Pferdehals. (Tolstoj 2002, 350)

Wir sind hier Zeugen einer doppelten Urszene: jener des Krieges, der doch Vater aller Dinge sein soll – und jener eines neuen, man möchte sagen: „protokinetomographischen“ Blickes, der sich auf eine *tabula rasa* richtet, für die eine eigene, völlig neue und revolutionäre Darstellungstechnik notwendig wurde: Es ist die des *stream of consciousness*, die hier erstmals in voller Blüte und gleich – wie das so oft vorkommt in der Geschichte – in aller Vollendung vor uns steht: Die Kamera zoomt von außen nach innen, aus dem Blickpunkt des wachen, fokussierten, zentrierten Bewusstseins hinein in die vorbewusste Grauzone, wo das freie Assoziieren und die *en passant* einströmenden „Impressionen“ in einer scheinbar chaotischen Montage aneinander geraten. Man könnte sagen, die semiotische *tabula rasa* kippt um in eine *fabula rasa* und damit in eben jenes die Großen Sujets unterlaufende Anti-Erzählen, das eine Generation später die moderne Prosa ausmachen sollte.

Wir treten ein in eine Assoziationsprosa des nun auch literarischen Impressionismus, dessen Verfremdungstechnik des „Nicht-Erkennens“ zwei Generationen später bei Šklovskij und den anderen das epistemische Feld für das 20. Jahrhundert nachhaltig beleuchten sollte: Nikolaj Rostov sieht etwas, ein „Etwas“, das er nicht identifizieren kann, also sieht er einen Fleck, eine weiße Fläche an einem Hang, auf den sich alles Mögliche projizieren lässt – wie auf eine Filmleinwand.

Lange nach Nikolajs glücklich endendem Ritt in Richtung „weißer Fläche“ konfrontiert uns Tolstoj mit einem durchaus letal endenden „schwarzen Fleck“, auf den der unglückselige Petja – Nikolajs kleiner Bruder – in all seiner kindlichen Kriegsbegeisterung zureitet:

Петя должен бы был знать, что он в лесу [...] что большое черное пятно направо – караулка, и красное яркое пятно внизу налево – догоравший костер [...]; но он ничего не знал и не хотел знать этого. Он был в волшебном царстве, в котором ничего не было похожего на действительность. Большое черное пятно, может быть, точно была караулка, а может быть, была пещера, которая вела в самую глубь земли. (Tolstoj 1961/63, Band 7, 168)

Petja mußte wissen, dass er im Walde war [...], daß der große schwarze Fleck zur rechten Wildhüterhäuschen und der grellrote Fleck zur linken ein niedergebranntes Lagerfeuer war [...] aber von dem allem wußte er nichts und wollte auch nichts davon wissen. Er war in einem Zauberreich, in welchem nichts so war wie in der Wirklichkeit. Der große schwarze Fleck konnte freilich ein Wildhüterhäuschen sein, ebenso gut aber auch eine Höhle, die tief in das Innere der Erde hineinführte (Tolstoj 2002, 1392f.)

Der kundige Leser kennt sie nun schon, die Totenmale an der Stirn der Helden, genauer: in ihrem todesverliebten Blick, der das schwarze Loch im Sein mit dem Mutterleib wechselt, das doch nichts weniger als sein Grab bedeutet:

Петя скакал на своей лошади вдоль по барскому двору и, вместо того чтобы держать поводья, странно и быстро махал обеими руками и все дальше и дальше сбивался с седла на одну сторону. [...] Петя тяжело упал на мокрую землю. Казаки видели, как быстро задергались его руки и ноги, несмотря на то, что голова его не шевелилась. Пуля пробила ему голову. (Tolstoj 1961/63, Band 7,172)

Petja galoppierte über den Hof, statt aber die Zügel in der Hand zu behalten, warf er beide Arme mit einer merkwürdigen und hastigen Bewegung in die Luft und rutsche vom Sattel immer mehr auf die eine Seite herüber. [...] Petja fiel schwer auf die feuchte Erde [auch sie ein Symbol russischer Mütterlichkeit, die zugleich gebiert und begräbt, A. H.-L.]. Die Kosaken sahen, wie seine Arme und Beine rasch hin und her zuckten, obwohl sein Kopf sich nicht bewegte. Eine Kugel hatte ihn in den Kopf getroffen. (Tolstoj 2002, 1397)

Wir haben „es“ geahnt, als wir Petjas „schwarzen Fleck“ sahen, wie all das enden würde. Nikolaj hatte da mehr Glück mit seinem „weißen Fleck“, der sich auftut wie eine „Lichtung“ im Sinne Heideggers<sup>53</sup> – oder den an der Oberfläche des Daseins verborgenen Feind durchschimmern lässt. Oder ist es gar jener „blinde Fleck“, der nach Tolstoj in den Fokus der Kunst rücken sollte.

Fünf Jahre nach Tolstojs Aufbruch zum Bahnhof von Astapovo zu seiner letzten Reise (1910) begegnen wir in den Bildern einer Ausstellung futuristischer Kunst jenem Nullpunkt, jener *tabula rasa* der Kunstgeschichte, die unter dem Titel das „Schwarzen Quadrats“ und späterhin des „Weißen“ Geschichte machen sollte.

Vieles davon hätte der Alte aus Jasnaja Poljana durchaus noch sehen können – in der Epoche des *Fin de siècle*, der Dekadenten oder gar der losbrechenden Avantgarden, deren spektakulärer Startschuss ihn wenigstens akustisch noch hätte erreichen können, als er sich 1910 auf die Flucht aus der Zeit machen sollte. Er war sich nicht entkommen, nicht den Reportern, nicht seinen Jüngern oder gar der Familie samt ihren Romanen.

<sup>53</sup> Zur Bedeutung von Heideggers *Sein und Zeit* für die Thanatopoetik der Moderne vgl. A. Hansen-Löve 2007. In *Sein und Zeit* bezieht Heidegger seine Philosophie des Todes direkt auf Tolstojs Erzählung „Der Tod des Ivan Ilič“ (§ 51-53). In Heideggers Schrift *Der Ursprung des Kunstwerks* wird als „Lichtung“ der „Ort der Kunst“ bezeichnet: als das „Offene der Welt“, wo sich die Wahrheit ereinen kann. Vgl. dazu auch V. Jankélévitch 2005. Zur den Todesarten bei Tolstoj vgl. zuletzt A. Hansen-Löve 2010a.



## 10. Finale am Bahnhof – Filmriss

Anna Kareninas Ende am Bahnhof gehört – ebenso wie Tolstoj's eigenes Sterben auf der Bahnstation von Astapovo 1910 – zu den narrativen Archetypen der Prosa des 19. Jahrhunderts, zumal solchen des klassischen Realismus. In beiden Fällen – bei Anna wie bei ihrem Autor – figuriert der Ort des Ankommens und Abreisens als Angelpunkt jener *rites des passage*, von denen die moderne Romankunst ebenso wie die biographischen Mythen ihrer Autoren gelenkt scheinen. Tolstoj war bekanntlich auf einer finalen, immer wieder erwogenen und verworfenen letzten Flucht aus dem abtraumhaft sich verengenden Familienkreis ausgebrochen, um weit, weit wegzureisen – und gelangte doch bloß an eine kleine Provinzstation, wo ihn alsbald die Presse, die fanatischen Anhänger wie die händeringenden Familienmitglieder einholen sollten.<sup>54</sup> Als Transportmittel wie als literarisches Motiv war die Eisenbahnwelt in der russischen Lebensprosa tief verankert und von Anfang an ein oft diskutiertes Symbol der *modern times* und ihrer technischen Zumutungen. Tolstoj sah in dieser eisernen Zentralisierung – ebenso wie vordem in jener Napoleons und des rationalistischen Frankreich – nicht nur eine Bedrohung des (ruralen) Raumes, sondern überhaupt ein Menetekel für „Sein und Zeit“, genauer: für eine authentische Zeiterfahrung. Die Eisenbahnwelt vernichtet eben jene eigentliche „Frei-Zeit“, indem sie das Tempus insgesamt linearisiert, verräumlicht, taktet – und damit fatal in den natürlichen Seelenhaushalt eingreift. Natürlich bleibt dem Leser die demonstrative Einfuhr des Bahnhofs- und Zugmotivs bei Tolstoj nicht verborgen; gleiches gilt ja auch für Dostoevskijs „Eisenbahnprosa“, die etwa in der Anfangsszene seines *Idiot*-Romans ebenso narrativ wirksam wird wie dann in Tolstoj's *Kreutzer-sonate*: auch sie wird ja – wie so viele Lebenstexte in der russischen Literatur – „in einem Zuge“ erzählt.

Hinter dem Rücken der Romanfiguren – oder in ihrem Unbewussten – häufen sich Hinweise und Fingerzeige auf fatale Motive, die in aller Unschuld eingeführt werden, um – oft nach hunderten Seiten Lektüre – zu „explodieren“. Tolstoj's versteckte Hinweise figurieren als eine Art „Schläfer“, die – von ihrer Umwelt völlig unbemerkt – ein halbes Leben lang auf ihren Auftritt lauern, dann aber umso effektiver zuschlagen. „Irgend etwas kam mir bekannt vor an diesem hässlichen Mann, dachte Anna“ (Tolstoj 1959b, 1018),<sup>55</sup> als sie sich mit schlafwandlerischer Zielstrebigkeit durch die Bahnhofshalle bewegte: Es war eben jene schreckliche Todesfratze, die sie längst aus ihren Träumen kannte, bevor sie noch ahnen konnte, worauf diese Halluzinationen verweisen sollten:

<sup>54</sup> Vgl. dazu die lebendige Schilderung bei Schklowski 1984, 695ff.

<sup>55</sup> „«Что-то знакомое в этом безобразном мужике», — подумала Анна“ (Tolstoj 1963, Band 9, 385).

И вдруг, вспомнив о раздавленном человеке в день ее первой встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать. Быстрым, легким шагом спустившись по ступенькам, которые шли от водокачки к рельсам, она остановилась подле вплоть мимо ее проходящего поезда. (Tolstoj 1963, Band 9, 388)

Da fiel ihr auf einmal der Bahnarbeiter ein, der am Tag ihrer ersten Begegnung mit Vronskij überfahren worden war, und sie wusste, was sie zu tun hatte. Mit raschen, leichten Schritten eilte sie die Stufen hinunter, die von der Wasserpumpe zu den Gleisen führten, und blieb knapp neben dem an ihr vorüberfahrenden Zug stehen. (Tolstoj 1959b, 1021)

Der spektakuläre Selbstmord der Anna Karenina verknüpft ein Jahrzehnt vor Tolstoj's Erzählung *Smert' Ivana Il'iča* (*Der Tod des Iwan Iljitsch*)<sup>56</sup> die Technik der „Detailisierung“ mit dem Moment einer aus dem Rhythmus fallenden Zeiterfahrung, wie sie von den an Anna vorbeiratternden Waggons ausgelöst wird. Auch hier kollidiert – wie bei Vronskijs Sturz – der innere Rhythmus mit dem äußeren Takt: Anna sucht einen Spalt im vorbeiratternden Kader der Eisenbahnwaggons, zwischen die sie zielt, um drüben zu landen.

Она смотрела на низ вагонов [...] и на высокие чугунные колеса медленно катившегося первого вагона и глазомером старалась определить середину между передними и задними колесами и ту минуту, когда середина эта будет против нее. «Туда!» — говорила она себе [...]. (ebd.)

Sie sah auf das Untergestell der Waggons [...] und auf die hohen gußeisernen Räder des langsam vorübergleitenden ersten Waggons und suchte die Mitte zwischen den Vorder- und den Hinterrädern abzuschätzen und den Augenblick zu bestimmen, wann die Mitte des Waggons ihr gegenüber sein werde. Dorthin! sagte sie zu sich. (ebd.)

Es ist, als würde die Selbstmörderin gewissermaßen einen „Spalt“ im Zeitfluss suchen – ein Zeitfenster –, durch das sie sich in die Freiheit eines Jenseits, eines „Dorthin!“ zwängen könnte – womit das räumliche Bild der „Geburts-“ wie „Todesröhre“ aus „Der Tod des Iwan Iljitsch“ gleichsam in die Zeitdimension übersetzt erscheint. Eine fragmentierte Zeit, deren Bestandteile – die „Augenblicke“ – wie im Film in ein flimmerndes Pulsieren zerfallen, wenn die einzelnen vorbeihüpfenden Kader nicht in der entsprechenden Geschwindigkeit „passieren“. Die Kontinuität des Zeitflusses ist ebenso aufgelöst wie die des Bewusstseins, das in einen anderen Aggregatzustand kippt. Während aber Dostojewskijs Kirillov in *Besy* (*Die Dämonen*) sein „Sofort, sofort!“ eigenhändig auslö-

<sup>56</sup> Zu dieser Schlüsselerzählung einer jeden Thanatopoetik vgl. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, und ausführlich: Hansen-Löve 2007.

sen muss, indem er das Hinrichtungsparadoxon nochmals zur Selbsthinrichtung steigert, ist Anna Karenina (ebenso wie Dostojewskis *Krotkaja*, *Die Sanfte*) auf dem „Sprung“: Sie ist auf ein Sich-Fallen-Lassen angewiesen, das genau jenen „Zwischenraum“ anvisiert, der zwischen den Waggonen klafft, die im Rhythmus des ewigen Null/Eins, Tod/Leben, Nichts/Alles vorbeiklappern: „Hic Rhodos, hic salta“:

Она хотела упасть под поравнявшийся с ней серединою первый вагон. Но красный мешочек, который она стала снимать с руки, задержал ее, и было уже поздно: середина миновала ее. Надо было ждать следующего вагона. Чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду, охватило ее, и она перекрестилась [...] и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями. (Tolstoj 1963, Band 9, 388)

Sie wollte sich unter den ersten Waggon werfen, dessen Mitte eben an ihr vorüberglitt. Doch das rote Beutelchen, das sie vom Arme nehmen wollte, hinderte sie, und es war schon zu spät: die Mitte des Waggons war an ihr vorüber. Sie musste den folgenden Waggon abwarten. Ein Gefühl, ähnlich jenem, das sie beim Baden empfand, wenn sie ins Wasser springen wollte, erfasste sie, und sie bekreuzigte sich [...] und plötzlich zerriß das Dunkel, das ihr alles verhüllt hatte, und das Leben erschien ihr für einen Augenblick leuchtend in all seinen längst vergangenen Freuden. (Tolstoj 1959b, 1021f.)

So gibt es zwei Augenblicke – oder sind es bloß zwei Dimensionen ein und desselben? –, die sich hier überlagern: Es ist zum einen jener innere Moment der Erleuchtung, der einer zeitentrückten, rein imaginären Sphäre angehört und jener quasi physikalische rechte Augenblick, da Annas Körper – wie ein „Index-Zeiger“ – genau auf einer Höhe mit jenem Spalt steht, der sich zwischen den vorbeierollenden Rädern aufzutut: „Und genau in dem Augenblick, als die Mitte zwischen den Rädern mit ihr auf gleicher Höhe war ... fiel [sie] unter dem Waggon auf die Knie“ (ebd., 1022).<sup>57</sup>

Nun folgt in Zeitlupe der physische Ablauf des Überrolltwerdens und parallel dazu ein direkter innerer Monolog („Wo bin ich?“ etc.) mit dem Auftauchen des phantastischen „roten Männchens“ – und dem finalen Schlaglicht auf ihr bisheriges Leben, das dann auch – für immer? – erlischt:

Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. «Господи, прости мне все!» – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок,

<sup>57</sup> „И ровно в ту минуту, как середина между колесами поравнялась с нею, она [...] опустила на колени“ (Tolstoj 1963 Band 9, 388f.).

приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла. (Tolstoj 1963, Band 9, 389)

Doch etwas Gewaltiges, Unaufhaltsames stieß sie vor den Kopf, packte sie am Rücken und schleppte sie mit sich fort. „Herr, verzeiht mir alles!“ flüsterte sie, da sie fühlte, dass jeder Widerstand unmöglich war. Das alte Männchen machte sich an dem Eisen zu schaffen, wobei es etwas vor sich hinhurmelte. Und das Licht, in dessen Schein sie in dem von Angst, Lug und Trug, Kummer und Bosheit erfüllten Buche ihres Lebens gelesen hatte, flammte noch einmal auf, heller denn je zuvor, und erleuchtete ihr alles, was bisher für sie in Dunkel gehüllt war, begann zu knistern, wurde dunkler und dunkler und erlosch für immer. (Tolstoj 1959b, 1022)

Irgendwie erinnert dieses „für immer“ (*navsegda*) an ein anderes Finale, nämlich jenes der berühmten Erzählung Anton Čechovs, die einige Jahre später das Lebensbuch ihres Autors beschließen sollte: Was aber bei Tolstoj so bestimmt und endgültig daherkommt, bleibt bei Čechov in der Schwebe: Denn – wie oft konstatiert wurde – die Heldin verlässt zwar die Stadt für immer – aber eben nur unter dem relativierenden Vorzeichen des: „kak ona polagala“ („Wie sie annahm“) – ein wahrhaft weiblich auf A-Moll gestimmter Schlussakkord.

Das von Anna Karenina sterbend erfahrene Licht ist ebenso das Medium einer Erleuchtung, unter welcher das bisherige Leben auf einen Augenblick komprimiert vor das innere Auge tritt; abgelöst wird es aber von einem Dunkel, das alles verschlingt. Dunkel – Licht – Dunkel. Dunkel des bisherigen Lebens, „das für einen Augenblick“ aufleuchtet im Lichte der Erleuchtung, die ihrerseits eingeht in ein Dunkel, das schon einer ganz anderen Dimension angehört. Tolstoj verurteilt unsere Heldin gleich zweimal zum Tode: einmal physisch – und einmal mit der Brutalität einer metaphysischen Endgültigkeit: seelisch. Es ist dies ein massiver Vertragsbruch nicht nur mit dem Selbstbestimmungsrecht der Romanfigur, sondern auch ein grausamer Bruch mit dem Romanleser, der solchermaßen „vor die Tür gesetzt wird“. So schlimm war es nicht einmal Madame Bovary ergangen, die uns insgesamt weitaus mehr zuwider sein kann als jene Anna Karenina, deren Peripetien der Liebe, ja deren ganze Weiblichkeit einen Roman lang – wenn auch zunehmend dunklere – Triumphe feiern konnte.

Freilich: War es nur das „Bisherige“, also missglückte, schuldhafte Leben, das da erlischt, oder der Lebenstext überhaupt – ohne Aussicht auf ein Jenseits? Wenn wir auf ersteres setzen, verlieren wir letzteres: die Schrift, den Streifen, das Buch. Denn erloschen war ja nicht das Lebenslicht insgesamt, sondern, jenes Licht einer Kerze, die eben unweigerlich – wie das Leben selbst – zu Ende gehen muss. Dann würden wir aber nicht vor einer absoluten Gottesfinsternis

stehen, sondern bloß vor dem *black out* eines Sterbens, mit dem das Ende des Todes – also des „falschen Lebens“ bezeichnet wäre.

Diese letzte Botschaft erspart es dem Leser also nicht, sich auf all das seinen Reim selber zu machen und – *hic Rhodos, hic salta* – in ein Leben zu springen, in dem es keine Literatur mehr geben würde, kein Papier, und nicht mehr all diese Worte, Worte, Worte.. Kaum vorstellbar – letztlich auch für Tolstoj, der sich solchermaßen zum letzten Romanautor erklären konnte. Hinter ihm – die Sinflut: Das 20. Jahrhundert war längst angebrochen, als Tolstoj selbst seinen Großen Bahnhof hatte. Und der stand schon voll unter Beschuss der Filmkameras.

## L i t e r a t u r

- Bartels K. 1996. „Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica in Literatur“, Segeberg H. (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens: zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München, 113-147.
- Clarc M. 2012. „Achilles und die Schildkröte“, ders., *Paradoxien von A bis Z*, Stuttgart, 18-21.
- Deleuze G. 1989. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M.
- Ėjchenbaum B.M. 1928. *Lev Tolstoj*, Leningrad.
- Ėjchenbaum B.M. 1922. *Molodoj Tolstoj*, Petrograd / Berlin.
- Fedorov, N. 1982. *Sočinenija*, Moskva.
- Frank S. 2010. „(Un)Sichtbarkeit und Darstellbarkeit des Krieges am Anfang des Medienzeitalters. Der Krimkrieg in der russischen Literatur vor dem Hintergrund der Innovationen in der Kriegsberichterstattung in den europäischen Pressemedien“, Maag G. / Windisch M. (Hg.), *Der Krimkrieg als erster europäischer Medienkrieg*, Tagungsband, Stuttgart, 101-139.
- Hansen-Löve A. 2013. „Das Gesetz der Serie und das Kunstdenken des Absurden (Obèriu)“, Plotnikov N. (Hg.), *Kunst als Sprache, Sonderband Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (im Druck).
- Hansen-Löve A. 2010a. „Am Ende des Tunnels... Tolstoj's Tode“, *Akzente* 6, 514-537.
- Hansen-Löve A. 2010b. „Der Schein trägt. Kunstlügen und Lügenkünste: Disimulationen“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 78, Wien, 109-134.
- Hansen-Löve A. 2007. „Grundzüge einer Thanatopoetik. Russische Beispiele von Puškin zu Čechov“, *WSA* 60, 7-78.

- Hansen-Löve A. 1999. „Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden“, *Wiener Slawistischer Almanach* 44, 125-183.
- Hansen-Löve A. 1991. „Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne“, *Poetica* 23. Bd., Heft 1-2, 166-216.
- Hansen-Löve A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
- Hughes P. / Brecht G. 1978. *Die Scheinwelt des Paradoxons. Eine kommentierte Anthologie in Wort und Bild*, Braunschweig.
- Ingold, F.Ph. „Kunst-Kunst‘; ‚Lebens-Kunst‘, *Wiener Slawistischer Almanach* 16, 187-199.
- Jankélévitch V. 2005. *Der Tod*, Frankfurt a.M.
- Köppen, Manuel 2005. „Von Tolstoi bis Griffith. Krieg im Wandel der Mediendispositive“, Preußner, Heinz-Peter (Hg.), *Krieg in den Medien*, Amsterdam / New York, 55-82.
- Malevič, K. [1915] 1995. „Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živo-pisnyj realizm“, ders., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 1, 35-55.
- Möbius H. 2000. *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München.
- Nabokov V. 1989. „Priglašenje na kazn‘“, ders. *Priglašenje na kazn’: Romany, rasskazy, kritičeskie esse, vospominanija*. Kišinev, 149-272.
- Nabokov V. 1970. *Einladung zur Enthauptung*, dt. Übers. D.E. Zimmer, Reinbek/ Hamburg.
- Ouspensky L. / Lossky W. 1952. *Der Sinn der Ikonen*, Bern / Olten.
- Paech J. 1996. „Filmisches Schreiben im Poetischen Realismus“, Segeberg H. (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens: zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München, 237-260.
- Schklowski V. 1984. *Leo Tolstoj. Eine Biographie*, Frankfurt a.M.
- Šklovskij V. 1969a. „Die Kunst als Verfahren“, Striedter J. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 3-35.
- Šklovskij V. 1969b. „Iskusstvo kak priem“, Striedter J. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 2-34.
- Stendhal 1989. *Die Karthause von Parma* [1839], Berlin.
- Tolstoj L.N. 2002. *Krieg und Frieden*, dt. Übers. W. Bergengruen, München.
- Tolstoj L.N. 1963. „Anna Karenina“, ders., *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, Bd. 8-9, Moskva.
- Tolstoj L.N. 1961/63. „Vojna i mir“, ders., *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, Bd. 4-7, Moskva.
- Tolstoj L.N. 1960. „Sevastopol’ v mae“, ders., *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, Bd. 2, Moskva, 110-156.

- Tolstoj L.N. 1959a. „Sewastopol im Mai“, Schaffgotsch X. (Hg.), *Leo Tolstoj's Werke in zwei Bänden*, Salzburg / Stuttgart, 167-208.
- Tolstoj L.N. 1959b. „Anna Karenina“, Schaffgotsch X. (Hg.), *Leo Tolstoj's Werke in zwei Bänden*, Salzburg / Stuttgart, 211-1073.
- Uspenskij B. 1975. *Die Poetik der Komposition*, Frankfurt a.M.





Schamma Schahadat

**FOTOGRAFIESTREIT UND FORMALISMUSVORWURF:  
FOTOGRAFIE, WIRKLICHKEIT UND EVIDENZ  
IN DER SOWJETISCHEN FOTOGRAFIE DER 1920ER / 30ER JAHRE**

In Vladimir Nabokovs Roman *Korol', dama, valet (König, Dame, Bube)* schickt der Unternehmer Dreier seiner untreuen Ehefrau (von der er aber nicht weiß, dass sie untreu ist) eine Fotografie von sich aus dem Skiurlaub:

На снимке улыбался Драйер, в лыжном костюме, с палками в руках, и лыжи лежали параллельно, и кругом был яркий снег, и на снегу – тень фотографа. (Nabokov 1990, 209)

Auf dem Foto lächelte Dreier,<sup>1</sup> im Skianzug, die Stöcke in den Händen, die Skier lagen parallel nebeneinander, und rund herum war leuchtender Schnee und auf dem Schnee – der Schatten des Fotografen.<sup>2</sup>

Interessant an dieser Stelle ist der „Schatten des Photographen“, der bloßlegt, dass auch eine Fotografie, wie jedes Kunstwerk, gemacht ist. Zugleich zeugt gerade diese Fotografie davon, dass hier mehr Schein als Sein am Werk ist:

Он мечтал делать всякие стремительные христиании и телемарки,-- резко поворачивать в облаке снега, лететь дальше по склону,-- но Бог был, видимо, против этого. На снимке, однако, он вышел настоящим лыжником, и долго он любовался им, прежде чем сунуть его в конверт. (Ebd.)

Er [Dreier] träumte davon, alle möglichen Christiana- und Telemark-Schwünge zu machen, in einer Wolke von Schnee abrupt die Richtung zu ändern und über den Hang weiterzusausen, doch Gott war scheinbar dagegen. Auf der Fotografie stand er wie ein richtiger Skiläufer da, und lange bewunderte er sich auf dem Foto, bevor er es in den Umschlag steckte.

<sup>1</sup> In der deutschen Übersetzung von Dieter E. Zimmer ist Драйер als Dreyer übersetzt, da der Roman jedoch eine Dreiecksgeschichte umfasst, wäre Dreier vielleicht die richtigere Transkription.

<sup>2</sup> Die Übersetzungen aus dem Russischen sind, wenn nicht anders angegeben, von mir, Sch. Sch.

Der Künstler-Fotograf und Gott scheinen miteinander zu ringen um den Skiläufer Dreier, und zumindest auf der Fotografie siegt der Künstler und bildet etwas ab, für das es kein Original gibt – einen guten Skiläufer, der in Wirklichkeit ein schlechter ist.

Vladimir Nabokov schrieb seinen Roman *Korol', dama, valet* 1928, und es geht ihm darin, wie in den meisten seiner Bücher, um die Unmöglichkeit, das Leben und das Schicksal zu kontrollieren. Die Fotografie spielt dabei nur eine Nebenrolle, doch schrieb Nabokov den Roman zufällig genau in dem Jahr, das in der sowjetischen Fotografie-Geschichte als Fotografie-Streit einging und dessen Protagonist der Fotograf Aleksandr Rodčenko war. In der Fotografie-Debatte, die 1928 auf den Seiten der Zeitschrift *Novyj LEF* (Neue Linke Front der Künste) geführt wurde, kritisierten Kollegen aus den eigenen Reihen (Boris Kušner und Sergej Tret'jakov) Rodčenkos Perspektive „von unten nach oben“ oder „von oben nach unten“ („сверху вниз“, „снизу вверх“, anon. 1928).

In den 1930er Jahren geriet Rodčenko dann in die Schusslinie von Fotografie-Funktionären wie Leonid Mežericer, einem Photographen und Kritiker der Zeitschrift *Sovetskoe foto* (Das sowjetische Foto), und von Jakov Sbinevič, einem TASS-Korrespondenten und dem Leiter von „Sojuzfoto“. Diese Angriffe gipfelten in der Debatte um Rodčenkos Foto „Pionier“ („Der Pionier“) (Abb. 1).<sup>3</sup> So wurden in der Zeitschrift *Proletarskoe foto* (Das proletarische Foto) „Stimmen aus dem Volke“ abgedruckt, von denen eine den *Pionier* als „Verzerrung des Antlitzes unserer Pionierbewegung“ bezeichnet („искажение лица нашего пионерского движения“).<sup>4</sup> Der Kritiker Leonid Averbach nannte den *Pionier* ein „Monster mit einer riesigen Hand, krumm, und überhaupt wird die ganze Symmetrie des Körpers zerstört“ („какое-то чудовище с одной громадной

<sup>3</sup> Rodčenko hat eine ganze Reihe von Pionierfotos gemacht, die ersten beiden 1928, auf denen ein Pionier (wahrscheinlich sein Neffe Aleksandr, s. dazu Lavrent'ev 1991, 72) von oben fotografiert wird; auf einem der Fotos hält der Pionier die Hand zum Gruß nach oben, auf dem anderen hat er die Hand in die Hüfte gestemmt. Die Fotos sind abgedruckt in Heft 6 von *Novyj LEF*, 1928; ein Wiederabdruck findet sich bei Lavrent'ev 1991, 51. Es gibt weitere Pionier-Fotos aus dem Jahr 1930: „Pionier“ („Der Pionier“), wo das Gesicht eines lächelnden Jungen von unten nach oben fotografiert ist (man sieht vom Hals aus auf seinen Mund, seine Nasenlöcher und auf den Rest des Kopfes), „Pionierka“ („Die Pionierin“), das ein Mädchen ebenfalls aus einer schrägen Perspektive von unten nach oben zeigt, aber weniger radikal als das Bild des Jungen. Das vielleicht berühmteste Pionier-Foto ist „Pionier-trubač“ („Der Pionier-Trompeter“), ebenfalls 1930, das einen Trompete blasenden Jungenkopf, von unten aufgenommen, mit aufgeblasenen Backen zeigt. (Alle Fotografien sind abgedruckt bei Lavrent'ev 1991, 51f.) – Aus den Aussagen Averbachs lässt sich deuten, dass der salutierende „Pionier“ der Stein des Anstoßes war, aber auch der „Pionier-trubač“ wurde heftig kritisiert, s. dazu von Dewitz 2009, 21, und Gaßner 1982, 52.

<sup>4</sup> *Proletarskoe foto* 1931, 2, S. 15, zit. nach Stigneev 2009, 90.

рукой, кривое и вообще с нарушением всякой симметрии тела“).<sup>5</sup> Ähnlich kritisiert wurde seine Fotografie „Rabota s orkestrom“ („Arbeit mit dem Orchester“, Abb. 2), 1933, weil dieses Foto „nicht Freude, sondern Herabwürdigung zeigt, wegen der Perspektive“ (Rodtschenko 2011a, 293) („показывает не радость, а приниженность из-за точки съемки“; Rodčenko 1935,4), während Rodčenko zeigen wollte, dass auch eine künstlerische Tätigkeit, in diesem Fall die Tätigkeit der Musiker, Teil des allgemeinen Arbeits- und Aufbauprozesses ist.



Abb. 1: Пионер (Der Pionier), 1928

Was mich am Fotografie-Streit interessiert, ist erstens der Kontext – zunächst das Jahr 1928 – und zweitens die Diskussion über die Aufgabe der Fotografie. Dabei ging es um nichts Geringeres als um die Evidenzfähigkeit der Fotografie: wie schafft es die Fotografie, möglichst viel Wirklichkeit abzubilden und dabei als Medium unsichtbar zu bleiben, d.h. den medial unverfälschten Blick zu garantieren? Durch eine ungewöhnliche Perspektive, meint Rodčenko, da diese ein Sehen ermöglicht anstelle eines Wiedererkennens; durch das Fotografieren bestimmter sozialistischer Errungenschaften, meint Boris Kušner, Anhänger der „Literatur des Faktums“.

<sup>5</sup> Aus dem Stenogramm des Plenums der RAPP, 3. Oktober 1928, zit. nach Lavren'tev 1992, 72; Averbach bezieht sich hier auf das Foto von 1928 mit dem salutierenden Pionier (s. Anm. 3).

Im Fotografiestreit ging es unter anderem um das richtige Sehen, was die russischen Formalisten als ein „neues Sehen“ postuliert haben (s. dazu Lachmann 1970).

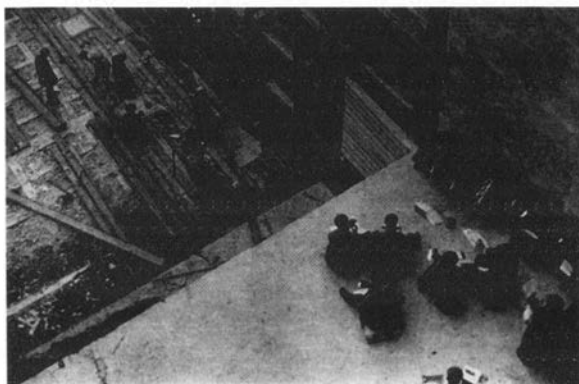


Abb.: 2 Работа с оркестром (Arbeit mit dem Orchester), 1933

In der (avantgardistischen) Moderne hingen Sehen und Wahrnehmung mit dem Bedürfnis nach Unmittelbarkeit, Authentizität, Präsenz, Gleichzeitigkeit und Evidenz zusammen – alles Konzepte, die die neuen Medien (sei es Film, sei es Fotografie) in einem nicht geahnten Maße zu erfüllen versprochen. In Russland 1928, mit der zunehmenden Uniformierung des Denkens und der Künste, wurde das Sehen eindeutig ideologisch, und dieses ideologische Sehen kollidierte mit dem originellen Sehen der Avantgarde. Bevor ich mich der Fotografie in Russland in den 1920er und 1930er Jahren zuwende, soll zunächst die Beziehung zwischen Sehen, Wahrnehmen und Evidenz hergestellt werden, um in einem nächsten Schritt zwei Varianten des neuen (fotografischen) Sehens vorzustellen, die eine andere Art von Evidenz postulierte als das offizielle Sehen: die Perspektive „von oben nach unten“ und „von unten nach oben“ sowie die Momentaufnahme. Diese zwei Verfahren gehören zu einem Sehregime, das Aleksandr Rodčenko seit den 1920er Jahren in der sowjetischen Fotografie etabliert hat und das er in seinen Artikeln und auch in seinen privaten Aufzeichnungen wie dem Tagebuch den politischen Wendungen anzupassen versucht hat. Dabei ist er aber letztlich gescheitert; seinen Ruhm als wohl bekanntester und einflussreichster russischer Avantgarde-Fotograf oder auch als „one of the most influential photographers of the 20th century“, wie William Meyers (2012) anlässlich einer Ausstellung in Krakau 2012 schrieb, hat er nicht mehr erlebt. Er starb 1956; den Stalinismus hat er überlebt, Repressionen aber hatte er gleichwohl zu erleiden.

## 1. Wahrnehmung und Evidenz

Evidenz hängt unmittelbar mit dem Sehen zusammen, sei es mit einem rhetorischen „Vor-Augen-Stellen“, einer sprachlichen Aktualisierung eines Bildes, sei es eine bildliche Aktualisierung.<sup>6</sup> Das Konzept der Evidenz hat zwar in seiner Geschichte mehrere unterschiedliche Akzentuierungen erfahren, ist aber seit der Antike in ein semantisches Feld eingebettet, das „Augenscheinlichkeit“, „Präsenz“, „Unmittelbarkeit“ und „sinnliche Wahrnehmung“ – so bei Epikur – umfasst (nach Halbfass 1972, 829). Eine entscheidende Wende des Evidenz-Begriffs findet statt, als er im Zuge des Positivismus im 19. Jahrhundert aus dem Bereich rationalen Wissens in jenen des Glaubens verschoben wird (Halbfass 1972, 831) und die Augenscheinlichkeit nicht mehr objektiv offensichtlich, sondern subjektiv privat erscheint.<sup>7</sup> Evidenz wird damit zu einer Frage der Perspektive und der Interpretation, und in dem Moment, in dem die Augenscheinlichkeit subjektiv ist, kann ein Streit über die verschiedenen Sehweisen sich entzünden.

Das Konzept der Evidenz ist somit abhängig von Konzepten des Sehens und des Sehenden, des Betrachters. Beides, sowohl der Status des Sehens als auch der des sehenden Subjekts, erfahren im Laufe der Zeit mehrere Veränderungen, oder, genauer gesagt: Erschütterungen. Das Feld des Sehens und der Sichtbarkeit konfiguriert sich ständig neu, und der Sehsinn, so Ralph Kohlen, „ist kein unschuldiger Sinn“ (Kohlen 2009, 11). Die Geschichte des Sehens zeugt von Versuchen, diesen mithilfe technischer und medizinischer Experimente zu perfektionieren.

Die Revolution, die in der Beziehung zwischen dem sehenden, oder genauer: dem beobachtenden Subjekt und dem Apparat stattfand, setzt Jonathan Crary in seiner Studie *Techniques of the Observer* zu Beginn des 19. Jahrhunderts an, also vor der Erfindung der Fotografie und des Films: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, so Crary, kam es zu einer Neudefinition des Beobachters und zu einem „modern and heterogeneous regime of vision“ (Crary 1990, 3). Der „klassische Beobachter“ war fixiert in der camera obscura, die eine objektive Grundlage für eine gesehene „Wahrheit“ versprach.<sup>8</sup> Spätestens mit Kant rückte dann das Subjekt ins Zentrum, was dazu führte, dass die „Wahrheit“ nicht mehr in dem empirischen Außen, sondern in der anatomisch-physiologisch begründeten Wahrnehmung des Subjekts gesucht wurde (Crary 1990, 69ff.). Neue

<sup>6</sup> Zum Vor-Augen-Stellen s. Campe 1997 – für den Hinweis auf diesen Aufsatz danke ich Bettine Menke.

<sup>7</sup> Halbfass (1972, 830) zitiert hier Wolfgang Stegmüller *Metaphysik, Wissenschaft, Skepsis*. Frankfurt a. M./Wien 1954, 102.

<sup>8</sup> Newton und Locke zum Beispiel bestimmten die camera obscura einerseits als Wahrnehmungsmaschine empirischer Phänomene, andererseits wirkten diese Phänomene aber auch auf den Beobachter und führten zur Introspektion und Selbstreflexion; Crary, aaO., S. 40.

technologische Erfindungen, wie zum Beispiel das Stereoskop<sup>9</sup>, beförderten diese Zerstörung einer außerhalb des Betrachters liegenden Wahrheit. Zusammenfassend formuliert Crary, dass die Beziehung zwischen Auge und optischem Apparat in der klassischen Zeit (im 17. und 18. Jahrhundert) metaphorisch war – das Auge und der Apparat waren durch eine konzeptuelle Ähnlichkeit miteinander verbunden –, während der moderne Beobachter in einer metonymischen, einer Kontiguitätsbeziehung zum Apparat stand (Crary 1990, 129). Dabei ging es in dieser Neuvermessung des Beobachters um mehr als um das Sehen: Reorganisiert wurde nicht nur der Blick, sondern auch Wissen, soziale Praktiken, der Körper und die Machtverhältnisse (Crary 1990, 3). Denn Maschinen sind, so Gilles Deleuze, sozial, bevor sie technisch werden.<sup>10</sup>

Die Fotografie erschien zumindest in ihrer Frühzeit als ein Medium, das Evidenz versprach, und zwar in zweifacher Hinsicht: zum einen schien sie – als (metonymische) Verlängerung des menschlichen Auges, das durch die Apparatur perfektioniert wurde – die absolute Mimesis zu garantieren und damit als „bleibende Dokumentation sichtbarer Wahrnehmungen“ (Sprengel 2005, 129), zum anderen konnte sie die Zeit stillstellen. Die Fotografie lässt sich so zusammendenken mit dem Ereignis,<sup>11</sup> der Momentaufnahme, die den flüchtigen Augenblick festhält. Verführerisch erschien zudem die Verbindung von Natur und Kultur, die die Fotografie auf bisher ungeahnte Weise herstellte. Bernd Stiegler zeigt, dass die Fotografie über ein Jahrhundert lang als „eigentümliches Doppelbild der Natur“ (Stiegler 2006, 17) rezipiert wird, als

eine vollkommene Wiedergabe des Gegenstandes [...], ganz gleich, ob diese nun als ‚zweite Schöpfung‘, als bildliches Simulakrum oder aber als ästhetisch mangelhafte Verdoppelung des kontingenten Gegenstandes, als vollkommen oder verurteilenswert beschrieben wird. (ebd., 16f.)

Als vorläufiges Ende der „bildmäßigen [oder piktorialistischen] Fotografie“ (ebd., 185) bestimmt Stiegler das Jahr 1928, als der Fotografiethoretiker Erwin Quedefeld in seinem Aufsatz *Am Wendepunkt* eine Entwicklung auf den Punkt

<sup>9</sup> S. dazu Crary, aaO., S. 124ff. Das Stereoskop ermöglichte eine räumliche Darstellung von Bildern und das, was man sah, hing von der Nähe bzw. Distanz zum Geschehen ab. Daher wurde das Stereoskop auch zunehmend mit erotischer und pornographischen Darstellungen in Verbindung gebracht. (Crary 1990, 127).

<sup>10</sup> Ich beziehe mich hier auf die englische Ausgabe von Deleuzes *Foucault* (Deleuze 1999, 34), da heißt es: „the machines are social before being technical.“

<sup>11</sup> Wie Claudia Öhlschläger es tut in ihrem Aufsatz „Evidenz und Ereignis“ (Öhlschläger 2005), in dem sie, ausgehend von Karl Bohrs Konzept der Plötzlichkeit in Verbindung mit der Ästhetik Ernst Jüngers („Jüngers Ästhetik der ‚Plötzlichkeit‘ scheint das vor Augen stellen zu können, was sich sprachlicher Repräsentation zu entziehen droht: den Augenblick des Sterbens in seiner Evidenz“, 203), Robert Musils „poetische Momentaufnahmen im Kontext der Moderne“ untersucht.

bringt, die bereits seit dem Ende des 1. Weltkriegs die Fotografie in eine neue Richtung gelenkt hatte:

Ob wir wollen oder nicht, wir stehen heute vor einem Wendepunkt. Es gibt kein Ausweichen mehr. [...] Die alte künstlerische Fotografie läuft sich tot. Sie ist heute auf dem absoluten Nullpunkt angekommen.<sup>12</sup>

Das „Neue Sehen“, das in den Schriften zur Fotografie gefordert und in den Fotografien umgesetzt wird, stellt der Mimesis einer Kunstfotografie eine Fotografie des Faktischen entgegen; in Russland spricht Aleksandr Rodčenko in etwa zur selben Zeit von der fotografischen Reportage, die an Stelle einer Kunstfotografie tritt.<sup>13</sup> Dabei geht es nicht mehr um bloßen Realismus, wie Renate Lachmann über die Faktografie schreibt:

Keine Ähnlichkeit mit der Realität ist gefordert, sondern diese selbst als Dokument, als Faktum, die sich selbst ins Wort [oder hier: ins Bild] setzt. (Lachmann 2011, 98)

Doch wird gerade diese Fotografie, die Rodčenko als besonders wirklich und wahrhaftig bezeichnet, als Korrektur eines alten, falschen Sehens, einer falschen Perspektive, spätestens ab 1928 hinterfragt und als eine Verfälschung der Wirklichkeit – und somit als anti-evident – angesehen. Die Crux liegt darin, dass „Wirklichkeit“ jeweils unterschiedlich definiert wird: für Rodčenko ist es eine Wirklichkeit, die durch ein neues Sehen – anstelle eines Wiedererkennens, wie es bei den Formalisten heißt – sichtbar gemacht wird; für Boris Kušner, der 1928 in der Zeitschrift *LEF* ein Streitgespräch mit Rodčenko führt, kann Wirklichkeit nur abgebildet werden mithilfe einer Zentralperspektive; für die offizielle und auch die populäre Kritik ist es eine Wirklichkeit, die bereits dem Diktum des Sozialistischen Realismus unterworfen ist und eine ins Bild gesetzte lichte Zukunft verkörpert. Evidenz wird damit zu einer Frage der Perspektive, indem sie die Wirklichkeit je unterschiedlich vor Augen stellt.<sup>14</sup>

In dem Moment, in dem die Perspektive in Frage gestellt wird bzw. zwischen

<sup>12</sup> Erwin Quedefeld, Der Wendepunkt. In: *Der Photograph* 1928, Nr. 6, 21-23; Nr. 7, S. 25-27, S. 21, zit. nach Stiegler 2006, 185.

<sup>13</sup> In *Puti sovremennoj fotografii* (Rodčenko 1928, 36; *Wege der zeitgenössischen Fotografie*) schreibt Rodčenko: „Налицо новая борьба – чистой фотографии с прикладной, художественной фотографией, с фоторепортажем“ (deutsch Rodtschenko 2011b, 242: „In der Tat findet ein neuer Kampf statt: der reinen gegen die zweckgebundene Photographie, der künstlerischen Photographie gegen die Photoreportage.“)

<sup>14</sup> Heike Schlie (2011) macht diese Fragwürdigkeit der Evidenz (was wird evident gemacht? Wie evident können Bilder sein, wenn sie von der Perspektive abhängen?) explizit, wenn sie schreibt: „Bilder sind nicht evident, weil man sie interpretieren muss, aber sie sind Zeugnisse“ (Schlie 2011, 26) – damit hat sie wahrscheinlich Recht, doch wird es im folgenden darum gehen, den Evidenzanspruch, den Bilder haben, zu untersuchen.

einer „richtigen“ und einer „falschen“ Perspektive unterschieden wird (so wird Rodčenko in der Fotografie-Debatte die „falsche“ Perspektive vorgeworfen), wird eine weitere Funktion der Fotografie in den postrevolutionären 1920er Jahren deutlich: Die Wirklichkeit soll mithilfe des Bildes nicht nur abgebildet, sondern auch angeeignet werden – das Bild verspricht einen unmittelbaren Zugriff auf diese Wirklichkeit. Die Fotografiegeschichte der 1920er und 30er Jahre hat damit auch Teil am Diskurs der Unmittelbarkeit; mithilfe technischer Medien wird versucht, sich die Wirklichkeit und die Dinge näher zu holen. Hat der Symbolismus versucht, sich die Wirklichkeit (die für die Symbolisten eine transzendente war) mithilfe der Wörter anzueignen, so setzt die Avantgarde in den 1920er Jahren technische Mittel – den Film, die Fotografie – ein und begründet damit eine „Wende zum Optischen“ (Wilke 2010, 45).<sup>15</sup> Die Neukonfigurierung der optischen Wahrnehmung mithilfe technischer Mittel verspricht einen unmittelbaren, „wahren“ Zugriff auf die Welt.

Rodčenos Programm einer Fotografie, die die moderne, zeitgenössische Wirklichkeit abbildet (und für Rodčenko ist das eine Wirklichkeit, die keine „allgemeinen Gesetze“ mehr enthält, sondern die sich vielmehr in einem ständigen Experiment befindet)<sup>16</sup> lässt sich auf zwei Begriffe zuspitzen: auf den „Blickwinkel“ bzw. die Perspektive sowie auf die „Momentaufnahme“. Diesen beiden *differentiae specifica*e möchte ich im folgenden anhand der Schriften Aleksandr Rodčenos – vor dem Hintergrund der sowjetischen Fotografie der 1920er und 30er Jahre – nachgehen.

## 2. Die Perspektive „von unten nach oben“ und „von oben nach unten“: Das neue Sehen

Aleksandr Rodčenko hat seine künstlerische Laufbahn als gegenstandsloser Maler begonnen und hat sich ab etwa 1922 der Fotografie zugewandt. Wie viele andere Avantgardenkünstler ist auch Rodčenko nach einer Phase abstrakter Kunst, die gegen die Kunst als Repräsentation gerichtet war, wieder zur bildlichen Darstellung zurückgekehrt,<sup>17</sup> was bei ihm mit seiner Hinwendung zur Fotografie zu-

<sup>15</sup> Zu den Diskursen der Unmittelbarkeit in der deutschen Diskurslandschaft s. Wilke 2010. Wilke spricht von „historischen Wahrnehmungssituationen“ und „epochaler Relativität“ in Bezug auf den jeweiligen Unmittelbarkeits-Diskurs (Wilke 2010, 19), der abhängt von „epochalen Vorstellungen von ‚Medialität‘“ (20). Im russischen Kontext wären diese Medien die Lyrik im Symbolismus und verschiedene Bildmedien (Figurengedichte, Collagen, Fotografie und Film) in der Avantgarde.

Darüber schreibt er u.a. in seinem Aufsatz *Protiv summirovannogo portreta za monumental'nyj snimok* (Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme) von 1928 (Rodčenko 1928a, dt. Rodtschenko 2011d).

<sup>17</sup> Über diese Entwicklungen in der sowjetischen Avantgarde s. Fomenko 2007, 68-72. Für das schwer zu bekommende Buch Fomenkos sowie den ersten Hinweis darauf danke ich Valerij Savčuk.



sammen fiel. Dabei eignete er sich die Welt zunächst mithilfe der Photomontage an,<sup>18</sup> die er parallel zu den theoretischen Überlegungen der Formalisten und zu den Montageexperimenten im Film (Ėjzenštejns „Montage der Attraktionen“) entwickelte; Rodčenkos bekannteste Photomontagen sind die Illustrationen zu Vladimir Majakovskijs Poem *Pro ėto* (*Darüber*) von 1923. Man darf jedoch nicht vergessen, dass die Repräsentation, der die avantgardistischen Künstler<sup>19</sup> sich zuwandten, den Weg durch die Abstraktion gegangen war, d.h. die Kritik an einer mimetischen Repräsentation war ihren Kunstwerken eingeschrieben. Der fotografische Realismus, so Andrej Fomenko, bedeutet keine Ähnlichkeit zwischen Welt und Fotografie, sondern vielmehr rückt der Akt des Repräsentierens ins Zentrum (Fomenko 2007, 71) – was bei Rodčenko vornehmlich durch die Perspektive zum Ausdruck kommt.

Rodčenko avancierte – neben Gustav Klucis – bald zu einem führenden Vertreter der sowjetischen Avantgarde-Fotografie; doch während Klucis die Fotografie als „statischen Moment“ auffasste, der in einem nächsten Schritt in der Fotomontage weiter entwickelt werden sollte, um den dialektischen Prozess „politischer Kunst“ abzubilden (Klucis 2007, 19),<sup>20</sup> wandte Rodčenko sich bald dem einzelnen Bild zu und setzte eine Perspektive ein, die von oben nach unten oder von unten nach oben gerichtet war und unter dem Schlagwort „Fotografieren à la Rodčenko“ („снимать под Родченко“, anon. 1928; dt. Rodtschenko 2011, 203) bald Berühmtheit erlangte.

Um den Kontext der Fotografie-Debatte 1928 zu verstehen, möchte ich einen kurzen Exkurs zum kulturpolitischen Hintergrund der 1920er Jahre machen: Im Anschluss an die Revolution konnten die russischen Avantgardekünstler ihre Ideen von einer künstlerischen Revolution, die sie bereits in den 1910er Jahren entwickelt hatten, zunächst experimentell umsetzen – die Partei ließ ihnen, obwohl selbst konservativ ausgerichtet, freie Hand, da sie sich, um ihre Macht zu festigen, eher an pragmatischen als an ideologischen Gesichtspunkten orientierte (Eimermacher 1972, 35). Gleichzeitig aber wurde die Situation komplexer; pro-

<sup>18</sup> S. auch dazu Fomenko 2007, Kap. 2, „Dialektika fotomontaža“, 73-127.

<sup>19</sup> Neben Rodčenko nennt Fomenko noch Karl Ioganson und die Brüder Stenberg (Fomenko 2007, 71), letztere waren konstruktivistische Künstler, Graphiker und Bühnenbilder und waren im Bereich der angewandten Kunst tätig.

<sup>20</sup> In seinem Aufsatz zur Fotomontage von 1932 unterscheidet Klucis zwischen einer „reklamno-formalističeskij“ und einer „političeskij fotomontaž“, einer reklamehaft-formalistischen und einer politischen Fotomontage (Klucis 2007, 312). Rodčenkos Fotomontagen rechnet er der ersten Gruppe zu, die er – es ist 1932, und Rodčenko ist längst zu einer *persona non grata* geworden – streng verurteilt. Sowohl die Fotografie als auch die Fotomontage sind für Klucis ausschließlich politisch begründet, wobei die Fotomontage durch die Vielzahl der Elemente (Foto, Schrift etc.) das Ziel der Kunst, für Klucis ein „Maximum an Ausdruck, politische Schärfe und Wirkungskraft“ („достичь максимума выразительности, политической остроты и силы воздействия“, ebd.), am besten erreicht. Allerdings ist dieser Aufsatz, wie gesagt, 1932, also zur Zeit einer schon zugespitzten politischen Atmosphäre, entstanden.

letarische, avantgardistische und nicht-proletarische Schriftsteller und Künstler (Mitläufer) stritten um die Führungsrolle; im Juni 1925 wurde die Resolution *Über die Politik der Partei im Bereich der schönen Literatur* (*O politike partii v oblasti chudožestvennoj literatury*) erlassen, die versuchte, zwischen den verschiedenen Richtungen zu vermitteln (ebd. 37-47).<sup>21</sup> Es kam zu einer zunehmenden Homogenisierung in der Kulturpolitik; 1928 wurde die VAPP, „Vserossijskaja asocijacija proletarskich pisatelej“ („Allrussische Vereinigung proletarischer Schriftsteller“) in RAPP, „Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller“ („Rossijskaja asocijacija proletarskich pisatelej“), umbenannt und markierte damit eine ideologische Verschärfung und eine Vereinheitlichung der literarischen Gruppierungen, was 1932 in der Auflösung aller literarischer Organisationen und der Gründung des Schriftstellerverbandes mündete (Kasack 1976, 311f.). Die Linke Front der Künste, LEF, der unter anderem Majakovskij und Rodčenko angehörten, befand sich bereits Mitte der 1920er Jahre in einem heftigen Kampf mit VAPP bzw. RAPP<sup>22</sup>.

Ein Schlüsseljahr in der Geschichte der Avantgarde und speziell der Avantgarde-Fotografie war, wie gesagt, das Jahr 1928. Während allgemein 1926 als Krisenjahr der Epoche wahrgenommen wird – und das gilt sowohl für die westliche (Gumbrecht 2001) als auch für die russische Kultur (Smirnov) –, finden auch im Jahr 1928 einige Ereignisse statt, die es erlauben, dieses Jahr als ein Jahr der Krise, speziell der Krise der Originalität, zu bezeichnen, da 1928 mehrere Plagiatsvorwürfe an verschiedene Künstler gerichtet wurden – je origineller ein Kunstwerk war, desto größer schien das Bedürfnis, diesem Werk alle Originalität abzusprechen und das Werk und seinen Autor zu diskreditieren; der Streit um Rodčenos Fotografien und seine „Blickwinkel“ ist beispielhaft für diese Situation. 1928 kam es also zu mehreren Diffamierungskampagnen gegen Künstler, die nicht in das Schema einer neuen, homogenen, sowjetischen Kulturpolitik passten: 1928 wurde Osip Mandel'stam des Plagiats beschuldigt; es wurden, so der Mandel'stam-Biograph Ralph Dutli, ein „üble[r], konstruierte[r] Plagiatsskandal und eine [...] Verleumdungskampagne inszeniert, um einen unbotmäßigen Dichter zu disziplinieren oder zum Schweigen zu bringen“ (Dutli 1985, 326). 1928 erschien Michail Šolochovs Roman *Tichij Don* (*Der stille Don*) in der Zeitschrift *Oktjabr*, und sofort nach der Publikation kamen Gerüchte auf, dass Šolochov nicht der wirkliche Autor des Romans sei. Gegen diesen

<sup>21</sup> Der Text dieses Parteierlasses findet sich unter <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1925.htm> (Zugriff 29.4.2013)

<sup>22</sup> In seinen Majakovskij-Memoiren *Rabota s Majakovskim* (*Meine Arbeit mit Majakovskij*) schreibt Rodčenko unter das Jahr 1924: „Die Gesellen von RAPP und MAPP versuchten natürlich auf jede mögliche Weise, uns zu blockieren, sie redeten schlecht über unsere Arbeit und versuchten, sie zu liquidieren“ (Rodtschenko 2011g, 49; „Компания РАППа и МАППа, конечно, всячески нас выживала и старалась нашу работу всячески охаять и ликвидировать“, Rodčenko 1996a, 235.)

Vorwurf musste sich Šolochov, der 1965 den Nobelpreis für *Tichij Don* bekam, sein ganzes Leben lang verteidigen.<sup>23</sup> 1928 wurde auch Aleksandr Rodčenko des Plagiats bezichtigt, was zu der Debatte über den Formalismus in der Fotografie auf den Seiten der Zeitschrift *Novyj LEF* (*Neue Linke Front der Künste*), führte. 1928 stieg Majakovskij aus der Gruppe LEF aus und bei der ‚Konkurrenzorganisation‘ RAPP ein, und 1928 stellte *Novyj LEF* ihr Erscheinen ein.

1928 ist somit ein Jahr, in dem die Diffamierung der Avantgarde einen Höhepunkt erreichte. Der Fotografiestreit begann mit Vorwürfen, dass Rodčenkins Fotografien von oben nach unten und von unten nach oben ausländische Fotografien kopierten: Im April 1928 dieses Jahres wurde in der Zeitschrift *Sovetskoe foto* (*Das sowjetische Photo*) ein „Leserbrief mit Abbildungen“ unter dem Titel *Naši i zagranica* (*Unsere und das Ausland*) publiziert. Dort wurden drei Fotografien von Aleksandr Rodčenko mit Fotos von einem D. Martin (bei dem es sich wahrscheinlich um den piktorialistischen amerikanischen Photographen Ira W. Martin handelt<sup>24</sup>), von dem neusachlichen Photographen Alfred Renger-Patzsch und von Laszlo Moholy-Nagy konfrontiert. Dieser Leserbrief impliziert, dass Rodčenko, der „bekannt ist für seine Fähigkeit, die Dinge auf seine Art zu sehen, auf neue Art, von seinem eigenen, neuen Standpunkt aus“ („известен способностью видеть вещи по-своему, с собственной новой точки зрения“, anon. 1928; dt. Rodtschenko 2011, 203), so originell gar nicht ist, sondern seine Art zu fotografieren von ausländischen Fotografen übernommen habe. Der Vorwurf ergibt sich aus den Abbildungen und den zugehörigen Datierungen, setzt also trotz einer ironischen Rhetorik auf Evidenz. Rodčenko reagiert mit einem Brief an die Redaktion von *Sovetskoe foto*, den diese aber nicht abgedruckt hat und der schließlich in *Novyj LEF* erschien (*Krupnaja bezgramotnost' ili melkaja gadost'?*; *Das große Analphabetentum oder eine kleine Gemeinheit?*). Darin wendet sich Rodčenko gegen den Plagiatsvorwurf und begründet die Ähnlichkeit seiner eigenen Bilder mit denen der ausländischen Fotografen: Er schreibt, dass nur der „Austausch und das Aneignen von Erfahrungen und Ererungenschaften“ „die Kultur in Bewegung“ hält (Rodtschenko 2011c, 209; „Как же двигаться культуре, если не обменом и усвоением опытов и достижений?“; Rodčenko 1928, 43).

Doch nicht das ist für unser Thema interessant, sondern die Argumente, die Rodčenko für die neue Perspektive anbringt: Hat der anonyme Brief die Methode, „von oben nach unten oder von unten nach oben“ zu fotografieren, als Rodčenkins „Fähigkeit, die Dinge auf seine Art zu sehen“ („видеть вещи по-свое-

<sup>23</sup> Diese Gerüchte kamen zunächst in den Zirkeln der RAPP auf: „Many RAPP leaders considered *The Quiet Don* a betrayal of ‚proletarian‘ literature. They accused Sholokhov of ‚siding with the kulaks‘ and simultaneously began spreading doubts about the authorship of the novel, which had proved an immediate success with the reading public“ (Medvedev 1975, 15).

<sup>24</sup> S. dazu die Anmerkung 2 in Rodtschenko 2011, 385.

му“, anon. 1928; dt. Rodtschenko 2011c, 203) bezeichnet und ihm damit den impliziten Vorwurf gemacht, als Individualist vorzugehen und nicht die Bedürfnisse der Allgemeinheit bzw. der sozialistischen Gesellschaft im Auge zu haben, so kontert Rodčenko, dass die „echte, moderne Fotografie“ die Aufgabe hat, „den Begriff vom alltäglichen Gegenstand“ zu erweitern (dt. Rodtschenko 2011c, 216; „Я расширяю таким образом понятие об обычном предмете“, Rodčenko 1928, 44). Rodčenko wendet sich hier und in anderen Aufsätzen gegen das Fotografieren (und Sehen) „vom Nabel aus“ (ebd., „съёмки с пупа“), gegen die Zentralperspektive, die für ihn ein falsches und altes Sehen ist. Das Fotografieren von oben nach unten bzw. von unten nach oben dagegen ermöglicht die „interessantesten Blickwinkel der Gegenwart“ („Самыми интересными точками современности являются «сверху вниз» и «снизу вверх», и над ними надо работать“; Rodčenko 1928, 43; dt. Rodtschenko 2011c, 209):

Допотопные законы зрительного мышления признавали фотографию лишь какой-то низшей ступенью живописи, офорта и гравюры с их реакционными перспективами. Волей этой традиции 68-этажный дом Америки снимается с его пупа. Но пуп этот находится на 34 этаже. Поэтому лезут на соседний дом и с 34-го этажа снимают 68-этажный гигант. [...] Здания, которые, проходя по улице, ты видишь снизу вверх. Улица с снующими авто и пешеходами, рассматриваемая тобою с верхней этажей [...]. (*Puti sovremennoj fotografii*, Rodčenko 1928, 34)

Gesetze einer vorsintflutlichen Betrachtungsweise definierten die Fotografie als eine niedrigere Stufe gegenüber Malerei, Radierung und Stich mit ihren reaktionären Perspektiven. Aufgrund dieser Tradition nimmt man ein 68-stöckiges Haus in Amerika von der Optik des Nabels aus auf. Doch der Nabel dieses Hauses befindet sich im 34. Stock. Also kletterte man auf den 34. Stock des Nachbarhauses, um den 68-geschossigen Giganten aufzunehmen. [...] Wenn man durch die Straßen geht, sieht man die Gebäude von unten nach oben. Die Straße selbst mit ihrem Auto- und Fußgängergewimmel sieht man von den oberen Stockwerken aus [...] (*Die Wege der modernen Fotografie*; Rodtschenko 2011b, 230).

Dabei hat die Verteidigung des Neuen Sehens und des Fotografierens aus neuer Perspektive nicht nur die Funktion, „das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, [...] die Dinge zu fühlen, [...] den Stein steinern zu machen“ („ощущение жизни, [...] почувствовать вещи, [...] делать камень каменным“; Šklovskij 1969, 14/15), wie es bei den Formalisten heißt, sondern die neue Perspektive ist zugleich ein Argument, das die Fotografie in Auseinandersetzung mit der Malerei kunstfähig macht. Nur die Fotografie, so lautet Rodčenkos Credo, ist in der Lage, das alte, an der Malerei orientierte Sehen aus der Zentralperspektive zu überwinden, und nur der neue Blickwinkel, das neue Sehen kann die neue Wirklichkeit zum Ausdruck bringen.

Rodčenkos Dialogpartner auf den Seiten von *Novyj LEF*, Sergej Tret'jakov und Boris Kušner, sind anderer Meinung als er: Boris Kušner ist gegen die Aufnahmen von unten nach oben oder von oben nach unten und sieht die Revolutionäre in der Kunst im „was“, das abgebildet wird, und nicht im „wie“: „Die Revolution im Sinn und im Charakter unserer Epoche liegt in den Fakten und nicht darin, wie wir sie wahrnehmen, darstellen, weitergeben, behandeln und hervorheben“, schreibt er (Kušner 2011, 249; „Революция по смыслу и характеру нашей эпохи заключается именно в фактах а не в том, как мы их воспринимаем, изображаем, передаем, трактуем и оттеняем“; Kušner 1928, 41). Und:

Революция заключается в самом факте постройки завода, в том, что постройка его стала возможна и нужна, и в том, что она строится в системе планового социалистического хозяйства [...] Вопросы «как строить» и «как снимать» стоят на втором плане. (Kušner 1928, ebd.)

[D]ie Revolution [liegt] in der Tatsache [...], dass die Fabrik gebaut wurde, darin, dass dieser Bau möglich und notwendig geworden ist und darin, dass sie im System der sozialistischen Planwirtschaft gebaut wurde [...] Die Fragen, „wie gebaut wird“ und „wie photographiert wird“, stehen an zweiter Stelle. (Kušner 2011, 249)

Der die Debatte abschließende Beitrag, *Ot redakcii (Von der Redaktion)*, der wahrscheinlich von Sergej Tret'jakov stammt, zieht das Fazit, dass weder nur auf das „wie“ (Rodčenko) noch nur auf das „was“ (Kušner) zu achten sei, sondern dass die Frage nach der Funktion des Fotos im Vordergrund stehen müsse:

Вместо того чтобы прощупать все многообразие утилитарных задач, стоящих перед фотографией Родченко интересуется только ее эстетической функцией, и всю ее работу сводит только к перевоспитанию вкуса [...] („Oт redakcii“ 1928, 41f.)

Anstatt die Vielfalt nützlicher Aufgaben zu untersuchen, vor der die Fotografie steht, interessiert sich Rodčenko nur für ihre ästhetische Funktion und reduziert die ganze Aufgabe der Fotografie auf eine Umerziehung zu einem neuen Geschmack [...] („Von der Redaktion“, 2011, 250)

Hier wird schon der gravierendste Vorwurf genannt, der Rodčenko im Laufe dieser Debatte gemacht wurde, nämlich der, dass er sich nur für eine „neue Ästhetik“ interessiere („Oт redakcii“ 1928, 42; „Von der Redaktion“ 2011, 250). In diesem Vorwurf ist die Generalanklage des „Formalismus“ enthalten, dem in den 1930er und 40er Jahre viele Künstler ausgesetzt sind. Formalismus meint hier nicht mehr die russische formale Schule, die ab 1915 eine Literatur- und Kunsttheorie entwickelt hat – und auf die Rodčenkos Konzept vom „neuen Sehen“, *novoe zrenie*, zurück geht –, sondern ist ein kulturpolitischer General-

verdacht, dem all jene ausgesetzt sind, die das ästhetische Experiment über den – Sozialistischen – Realismus stellen. Der Sozrealismus kritisierte nicht den Stil, sondern die Existenz eines Stils überhaupt (Degot 2003, 100).

Rodčenkos Fotografien mit ihren schrägen Blickwinkeln provozieren die Ästhetik des Sozialistischen Realismus insofern, als deren Wirkkraft ja gerade auf einem Verfahren der Ähnlichkeit basiert, wenngleich diese Ähnlichkeit keine mimetische, sondern eine ideologische ist: Das sozrealistische Bild ist dem Bild ähnlich, das sich die Ideologie von der „lichten Zukunft“ macht – und es versucht damit, das Medium als Medium auszuschalten und eine direkte Einwirkung sowohl auf die Wirklichkeit als auch auf den Rezipienten zu haben. Indem die sozrealistische Kunst „Traumbilder“ produziert (Degot 2003, 87), schafft sie einen Kosmos von Verweisen, eine „unendliche Semiose“ (Umberto Eco), tut aber so, als würde sie nicht andere Zeichen, sondern die Wirklichkeit selbst abbilden, ja mehr noch: als wäre sie die Wirklichkeit selbst.<sup>25</sup>

### 3. Für die Momentaufnahme

In dem autobiographisch unterfütterten Essay *Perestrojka chudožnika* (*Der Umbau des Künstlers*) von 1936 stellt Rodčenko seine eigene Entwicklung als Fotograf wie folgt dar: 1922-23 war die Zeit der Fotomontage, 1923/24 entwickelte er die Fotografie aus der Fotomontage heraus, 1925/26 kam es zu einem „Zerschlagen der alten Fotografie“ („разрушение старой фотографии“) und zur „Suche nach neuen Perspektiven“ („поиски точки съемки“)<sup>26</sup> (Rodčenko 1991, 216; dt. Rodtschenko 2011e, 301), und 1930 wurde Rodčenko nach heftigen Angriffen gegen sein Bild *Pionier*<sup>27</sup> aus der Photosektion der proletarischen Gruppierung *Oktjabr' / Oktober* ausgeschlossen.

Während die Perspektive die Wahrnehmung des Gegenstands im Raum bestimmt, fixiert der Aspekt der Momentaufnahme das Festhalten der Zeit in diesem Raum. „Das Photo dokumentiert einen konkreten Moment“ („Фото дает документальный точный момент“), heißt es in Rodčenkos programmatischen Aufsatz *Protiv summirovannogo portreta za momental'nyj snimok* (*Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme*) von 1928 (Rodčenko 1928a, 14; dt. Rodtschenko 2011d, 269). Am Beispiel der vielen existierenden Abbil-

<sup>25</sup> Martin Andree befasst sich in seiner Arbeit über „Mediennwirkung“ mit verschiedenen Verfahren, die diese Wirkung auf die Rezipienten zu erzielen, und „Ähnlichkeit“ ist eines dieser Verfahren – einerseits ist Ähnlichkeit „die Bedingung der Möglichkeit von Nachahmung, Bild, Realismus und Illusion“ (Andree 2005, 34), andererseits erzeugt sie „das Phantasma einer Überschreitung der Medialität“ (ebd.).

<sup>26</sup> Der Artikel *Perestrojka chudožnika* war abgedruckt in der Zeitschrift *Sovetskoe foto* 1936, 87.

<sup>27</sup> Wahrscheinlich geht es um das Pionier-Foto mit der zum Gruß erhobenen Hand, das auch Averbach kritisierte; s.o., Anm. 3.

dungen Lenins legt er dar, dass es unmöglich ist, den „wahren W.I. Lenin“ („настоящий В.И. Ленин“) abzubilden, jede künstlerische Abbildung, so Rodčenko, zeigt nur eine Seite von Lenin: Solch ein Werk [das den wahren W. I. Lenin zeigt] gibt es nicht und wird „es nicht geben, weil es eine Mappe mit Fotografien gibt und diese Mappe von Momentaufnahmen niemandem die Möglichkeit lässt, Lenin zu idealisieren und über ihn zu lügen“ (Rodtschenko 2011d, 271; „Нет и не будет потому, что имеется папка фотографий, и эта папка моментальных снимков не дает никому идеализировать и врать на Ленина“, Rodčenko 1928a, 15).

Die Fotografie wird hier gerade aufgrund ihrer Momenthaftigkeit, des zeitlichen Augenblicks der sinnlichen Wahrnehmung, zu einem Medium der Wahrheit, wobei diese Wahrheit im Kontext der Moderne immer nur eine Teilwahrheit ist, denn eine einzige Wahrheit, so schreibt Rodčenko in demselben Aufsatz, entspricht nicht der Gegenwart:

Теперь не открывают общих истин [...] Это не общие законы, а области, в каждой из которых тысячи работников делают свои эксперименты [...] И поэтому никогда не будет вечных самолетов, приемников и одной системы омоложения. Будут тысячи самолетов, авто [...] Эта та же моментальная фотография. (Rodčenko 1928a, 14f.)

Heute werden keine allgemeinen Wahrheiten entdeckt [...] Es werden keine allgemeinen Gesetze formuliert, sondern es entwickeln sich Wissenschaftsbereiche, in denen Tausende von Arbeitern ihre Experimente machen [...] Allein deshalb wird es keine ewigen Flugzeuge, Radiogeräte und nicht nur eine Methode für das Jungbleiben geben. Es wird Tausende von Flugzeugen und Autos geben [...] Das entspricht der Momentaufnahme in der Fotografie. (Rodtschenko 2011d, 270)

Rodčenkos Ästhetik der Momentaufnahme lässt sich in verschiedenen Kontexten sehen:

Erstens ist sie Teil der Debatte über Fotografie und Malerei; einige Vertreter der künstlerischen Avantgarde haben sich in diesem Zusammenhang für die Fotografie, die der Wirklichkeit näher stehe, ausgesprochen. So schreibt der LEF-Theoretiker Osip Brik 1926: „Der Photograph fixiert das Leben, die Malerei schafft Bilder“ („Фотограф – фиксирует жизнь, живопись – делает картины“).<sup>28</sup> Dieses Leben ist unbedingt mit der Gegenwart verbunden, daher propagiert Brik – wie auch Rodčenko – vor allem das „Fotodokument“ (Fomenko 2007, 132). 1929 erscheint auf Russisch Moholy-Nagys Broschüre *Malerei oder Fotografie* als *Живопись или фотография*, in der er Fotografie und Malerei – ähnlich, wie Brik es formuliert hat – unterschiedliche Funktionen zuweist (ebd.).

<sup>28</sup> Osip Brik, „Foto-kadr protiv kartiny“, *Sovetskoe foto* 2 (1926), 41; zit. nach Fomenko 2007, 131.

Moholy-Nagy, wie auch Rodčenko, vertrat eine Ästhetik des Neuen Sehens; der Fotoapparat funktionierte für ihn als eine Art „Organprothese“, die der defizitären menschlichen Wahrnehmung auf die Sprünge hilft (Stiegler 2006, 198). Rodčenko ist deutlich radikaler hinsichtlich der Beziehung von Malerei und Fotografie, er nimmt diese nicht als gegenseitige Ergänzung, sondern als Kampf wahr: „Die bildende Kunst ist in ihrem Kampf mit der Fotografie [an Lenin] gescheitert“, schreibt er programmatisch (Rodtschenko 2011d, 272; „Искусство в борьбе с фотографией на Ленине сорвалось“, Rodčenko 1928a, 15).

Zweitens ist die Momentaufnahme im Kontext der Entwicklung kinematographischer Techniken zu sehen, sie ist das fotografische Pendant zum „Kino-Glaz“, zum Kino-Auge, das – wie die Momentaufnahme – ein neues Sehen propagiert; Dziga Vertovs Film *Kino-Glaz* von 1924 weist ganz ähnlich Perspektiven von unten nach oben auf wie die Fotografie Rodčenkos (Fomenko 2007, 183).

Drittens geht es, wie schon angedeutet, um die Dokumentarfotografie: Ausgehend von der Konzentration auf die Momentaufnahme wendet Rodčenko sich in den 1930er Jahren zunehmend dem Fotojournalismus, dem Foto als Dokumentation zu; Fotografie ist für ihn nicht mehr mit der Kunst verbunden, sondern mit einer der Wahrheit verpflichteten Reportage. Dabei richtet Rodčenko sich vehement gegen das gestellte Foto, gegen die Pose, dagegen, dass das Objekt auf den Fotografen zugeht: „Stell dir vor, welche Standpunkte für den Fotografen möglich wären, wenn er [die Menschen] unerwartet, überraschend aufnehmen würde“ (Rodtschenko 2011, 242; „Вообрази, какие бы оказались точки у фотографии, если б фотограф снял их неожиданно, врасплох“, Rodčenko 1928, 36), schreibt er in dem programmatischen Aufsatz *Puti sovremennoj fotografii (Wege der modernen Fotografie)* 1928 in *LEF*. Als Dokumentation fügt er eine Abbildung aus der deutschen populärwissenschaftlichen Zeitschrift *Die Koralle* mit „posierenden Negern“ („позирющие негры“, ebd.) bei um zu beweisen, dass selbst ‚die Wilden‘ posieren. Ein gestelltes Foto bewirkt, so Rodčenko, dass der Betrachter hinschaut, aber nichts sieht („мы смотрим, но не видим“, Rodčenko 1928, 35; dt. Rodtschenko 2011b, 243) – das wäre der formalistische Gegensatz zwischen „wiedererkennen“ und „sehen“.

Über seine Hinwendung zur Fotoreportage schreibt er in *Perestrojka chudožnika* resigniert:

Снимаю спорт. Кажется, без всякого трюкачества. Снимки, как теперь видно, хорошие, наши. Но ... ярлык пришит [...] Такие же снимки делает Шайхет<sup>29</sup>, такие же, только несколько хуже, другие ... Их хвалят. Настроено упадочническое. (Rodčenko 1992, 216)

<sup>29</sup> Arkadij Šajchet, 1898-1959, war Fotograf und Fotojournalist; u.a. reiste er in den 1920er Jahren durch die Sowjetrepubliken, um die Bevölkerung abzubilden. Zu Šajchet s. Evans 2009, 124-135.



Ich mache Sportaufnahmen, wie ich meine, ohne besondere Tricks. Wie man heute sehen kann, sind es gute Aufnahmen, unsere. Jedoch [...] ich bin abgestempelt [...] Gleiche Aufnahmen wie ich macht Šajchet, genau solche, nur schlechter, andere [...] werden gelobt. Ein deprimierender Zustand. (Rodschenko 301)

Rodčenos verstärkte Hinwendung zur Dokumentarfotografie hilft ihm nicht, sich vom Vorwurf des Formalismus zu befreien.

Im weiteren hat sich in der sowjetischen Fotografie aus dem Konzept der Momentaufnahme die Idee der Fotoserie entwickelt, die die einzelnen Momentaufnahmen zu syntagmatischen Reihen erweiterte;<sup>30</sup> aus der Verbindung der Fotografien entstand die „Erzählung in Bildern“ (von Dewitz 2009, 19). Berühmt wurde die Serie „24 časa iz žizni Filippovych“ („24 Stunden aus dem Leben der Filippovs“), die das Leben einer Arbeiterfamilie dokumentieren sollte: 1931 haben drei Fotoreporter – Arkadij Šajchet, Maks Al’pert<sup>31</sup> und Solomon Tules – als Auftragsarbeit von Sojuzfoto, der staatlichen Fotostelle, über die Familie Filippov eine Fotoserie von 78 Fotografien erstellt. Die Serie war für eine Ausstellung in Österreich gedacht und hatte die Funktion, die Errungenschaften des Sozialismus im ersten Fünfjahresplan zu zeigen und zu beweisen, dass der ganz gewöhnliche Mensch „Erbauer seiner eignen Wirklichkeit“ ist.<sup>32</sup> Im selben Jahr erschien die Serie in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* (Abb. 3); sie wurde in Berlin, Wien und Prag gezeigt (Evans 2009, 34).

Diese Bildabfolgen verknüpften den Alltag der Arbeiter an ihren Maschinen mit Ansichten aus ihren kollektiv verbrachten Ruhezeiten mit Darstellungen des gesellschaftlichen Umfeldes von Arbeitskollegen und Familien. Hiermit wurden über längere Bildstrecken Identifikationsmuster aufgebaut, die dazu geeignet waren, das Ideal des neuen sozialistischen Menschen zu propagieren. (von Dewitz 2009, 19-21)

<sup>30</sup> S. dazu Fomenko 2007, 196ff.

<sup>31</sup> Maks Al’pert (1899-1980) war Fotojournalist und hat ab 1931 für die Zeitschrift *SSSR na strojke* (*Die UdSSR im Bau*) gearbeitet; er war Gründungsmitglied von RAPP und fotografierte in den 1920er und 30er Jahren die Großbauprojekte. Zu Al’pert s. Evans 2009, 34-45.

<sup>32</sup> „24 časa iz žizni Filippovych“. Фотоочерк Альперта, Шайхета и Тулиса, 1937 г. In: [http://www.russpressphoto.ru/gold\\_fond/394/](http://www.russpressphoto.ru/gold_fond/394/). Zugriff 29.5.2011; und: Evans 2009, 136-157.



Abb. 3: Titelseite der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* vom September 1931, die die Fotoserie „24 Stunden aus dem Leben der Filippows“ enthielt.

Die Fotoserien als Bilderzählungen (ein narratives Vor-Augen-Stellen) über den sozialistischen Alltag und den sozialistischen Menschen – allerdings im sozrealistischen Sinne, also: wie er sein sollte, nicht wie er war – lässt sich als eine „Aktualitätsfigur“ (Campe) deuten, die diesen Alltag und diese Menschen vor Augen stellt. Rhetorisch argumentiert haben wir es hier mit einer Art Hypotypose zu tun, mit der sinnlichen Darstellung einer Idee.<sup>33</sup> Das „narrative Vor-Augen-Stellen“ wird, wie Campe zeigt, bei Quintilian in der Erzähltheorie verortet: „Enargeia/evidentia kommt einer Erzählung dann zu, wenn ihre Rede (dicere) zu zeigen scheint (ostendere) (Inst. Or. 4,2,64)“ (Campe 1997, 219). Bei der Fotoserie liegt dasselbe Prinzip vor, nur funktioniert es umgekehrt: die Bildlichkeit appropriiert die Erzählung; nicht die „kategoriale Transposition des Redens zum Zeigen“ (ebd.) findet statt, sondern vielmehr wird das Zeigen zum Reden. Dieser Einsatz des Bildes für die Narration entspricht der Dominanz des Wortes – im Vergleich zur Dominanz des Bildes in der Avantgarde, bei Papernyj „kul'tura 1“ – in der Stalinistischen Kultur, die Vladimir Papernyj festgestellt hat (Paperny 1996). Wenn Hypotypose (als „deskriptive Qualität der Narration“) und Evidenz (als „figurative Narrativierung der Deskription“) „einander zugekehrte Spiegel“ sind (Campe 1997, 219), dann setzt die Fotoserie beide Seiten dieses Spiegels ein: Sie setzt eine Idee im Bild um, und sie erzählt in Bildern eine Geschichte. In letzter Konsequenz wird die Fotoserie so, folgt man der Argumentation Campes, zu einem „psychotechnischen Medium“ (Campe 1997, 221).

Auch Rodčenko hat in den 1930er Jahren Bilderserien fotografiert, doch funktionieren diese gänzlich anders als die narrativen Serien von Šajchet, Al'pers und Tules: Seine Fotoserien verfolgen kein Alltagsnarrativ, sondern sie sind Momentaufnahmen einer Bewegung, wie sich an seinen Fotos der Turmspringer (Abb. 4) zeigt: „Es sind durch schnelle Verschlusszeiten aus einem Zeitkontinuum Momentaufnahmen, die ihre motivische Dynamik medialisieren“, schreibt Susanne Strätling dazu (Strätling 2002, 156); es ist ein Festhalten „sekundärer Mobilität“ (ebd.). Nicht die Erzählung, sondern die Dynamik<sup>34</sup> ist das Ziel von Rodčenos Fotoserie.

<sup>33</sup> Zur Hypotypose s. Campe 1997, 210ff.: Campe geht auf die Hypotypose als „sinnliche Darstellung der anschauungsfremden Moralbegriffe durch das Schöne“ bei Kant ein. Wenn Kant die symbolische Hypotypose so definiert „daß sie ‚einem Begriffe, den nur die Vernunft denken und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche unterlegt‘ wird“ (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hier als Zitat eingebaut bei Campe 1997, 212), dann ist das sozialistische Paradies ein solcher Begriff, „den nur die Vernunft denken“ kann und der in einem fort in Bildern produziert wird, die diesem Begriff „unterlegt“ werden.

<sup>34</sup> Susanne Strätling analysiert die „Dynamik der Aufnahmen“ im Detail; als Verfahren nennt sie u.a. „Variabilität der zentralen Bildachse“ (2002, 154), Überlagerung dreier Perspektiven (hier verweist Strätling auf ein unpubliziertes Manuskript von Anke Hennig): Kamerafokus, Bildperspektive, Betrachterstandpunkt, was eine „Ambivalenz zwischen stark territorialisierenden Perspektiven“ erzeugt (155).

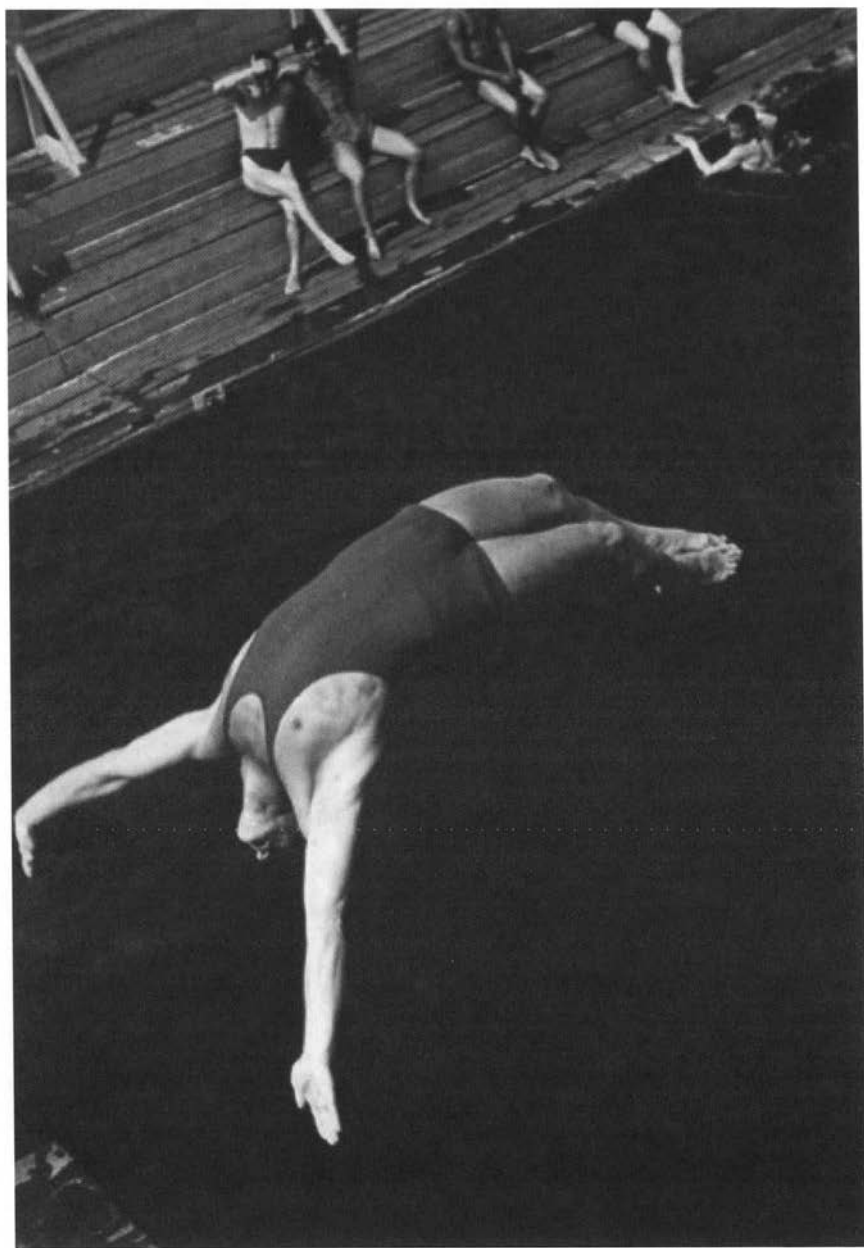


Abb. 4: „Pryžok v vodu“, 1932

#### 4. Ausblick: Die Folgen der neuen Blickwinkel und der Momentaufnahme

Aleksandr Rodčenko versuchte, sich anzupassen an die Bedürfnisse einer Ästhetik des Sozialistischen Realismus; so ganz gelang es ihm nicht. In den 1930er Jahren fotografierte er sozialistische Motive, so den Bau des Stalin-Weißmeerkanals, und er propagierte eine „revolutionäre Fotografie“ (in *Programm der Photosektion Oktjabr*, 1930), und dennoch spielte er in der sowjetischen Fotografie der 1930er und 40er Jahre kaum mehr eine Rolle. Als Aleksandr Rodčenko in jener Zeit fast gänzlich aus dem Rampenlicht verschwand und in Vergessenheit geriet, sah er sich selbst als eine Art lebenden Leichnam:

А ведь у меня была слава и было европейское имя, меня знали во Франции, Германии и Америке.  
И теперь ничего нет.  
Меня заживо похоронили и забыли безвозвратно ... (Rodčenko 1996, 353)

Ich war berühmt und hatte einen Namen in Europa, man kannte mich in Frankreich, Deutschland und Amerika.  
Und nun ist nichts mehr.  
Man hat mich lebendig begraben und unwiderruflich vergessen ...  
(Rodschenko 2011f, 185)

– schreibt er am 11. August 1943 in sein Tagebuch, als „alle anderen Preisträger“ sind, „und ich stehe da wie ein Idiot“ (19. März 1943, Rodtschenko 2011f, 172; „Все лауреаты, а я как идиот“, 1996, 337). Er konnte nicht ahnen, dass er – posthum – wieder „berühmt“ werden und „einen Namen in Europa haben“ würde und dass, langfristig, gerade der „Blickwinkel von unten nach oben oder von oben nach unten“ und die Momentaufnahme von epochaler Bedeutung für die Entwicklung der Fotografie sein würden.

So hallt in Henri Cartier-Bressons „Instant décisif“, dem entscheidenden Moment (bzw., wie es in der deutschen Ausgabe heißt: dem „rechten Augenblick“), Rodčenkos Momentaufnahme wieder. Cartier-Bresson geht es, wie Rodčenko, um die Pressefotografie, um die Reportage, wobei Cartier-Bresson – wie die sowjetische Fotografie – den Schritt gemacht hat vom Einzelbild hin zur Fotoserie. „Wir sehen die uns umgebende Welt und bringen sie in einer Art Zeugnisaussage zur Sichtbarkeit“, schreibt er in dem Aufsatz über den „Rechten Augenblick“, und: „Den ganzen Tag spaziere ich mit angespannten Sinnen, um das Leben auf frischer Tat zu greifen“ (zit. nach Stiegler 2006, 310, 309). Zwar geht es Cartier-Bresson weniger um die Perspektive und das Neue Sehen als um eine fast ins Metaphysische greifende Einordnung der Fotografie in einen „Bedeutungszusammenhang“ (Stiegler 2006, 309), auch sind Cartier-Bressons „entscheidende Momente“ der Höhepunkt einer gekonnten Inszenierung und nicht

wirklich eine Momentaufnahme im Sinne Rodčenkos. Dennoch sind die Spuren der in den 1930er Jahren immer wichtiger werdenden Fotoreportage und der Momentaufnahme in Cartier-Bressons praktischen und theoretischen Arbeiten durchaus sichtbar.

Zum Abschluss möchte ich noch einmal auf das Verhältnis zwischen Fotografie und Evidenz und auch auf die Rolle der Evidenz im kulturpolitischen und ästhetischen Kontext der 1920er und 30er Jahren zurück kommen: Rodčenkos Entwicklung als Fotograf von der Fotomontage über die unorthodoxen Blickwinkel, die gegen die Zentralperspektive gerichtet sind, hin zu einer sozial bedeutsamen Fotografie, in der er seine Blickwinkel noch immer nicht aufgibt, zeigt einerseits – trotz seiner Versuche, sich anzupassen – ein Beharren auf einer ästhetischen Position, die die Fotografie als Medium der Evidenz, als „Aktualitätsfigur“, begreift und deren zentrale Begriffe (und Verfahren) die Blickwinkel und die Momentaufnahme sind. Das Sehen durch die Kamera ist ein neues Sehen, das, wie bei den westeuropäischen Fotografen auch, als eine Art Seh-schule begriffen wird, um die Dinge wieder sichtbar zu machen. Wenn diese Art des Sehens (und Zeigens) als „Formalismus in der Kunst“ verurteilt wird, dann liegt das daran, dass die Ästhetik des Sozialistischen Realismus, „Ästhetik des Nicht-Seienden“, wie es bei Boris Groys heißt, nicht das Evidente, sondern das Visionäre abbilden will: eine lichte Zukunft.

## Literatur

- Andree M. 2005. *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute*. München.
- Anon. 1928. „Illjustrirovannoe pis'mo v redakciju“, *Sovetskoe foto* 4, April 1928.
- Campe R. 1997. „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung“. In: Neumann G. (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 208-225.
- Crary J. 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge/Mass., London.
- Deleuze G. 1999. *Foucault*, London/ New York.
- Dewitz B. von 2009. „Wir sind verpflichtet, zu experimentieren!“ Einführung“, ders. (Hg.), *Sowjetische Fotografien. Politische Bilder 1918-1941. Die Sammlung Daniela Mrázková*, Ausstellungskatalog, Göttingen, 11-23.
- Degot E. 2003. Ekaterina Degot, „Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Die transmediale Utopie der russischen Avantgarde und des sozialistischen Realismus“, Murašov Ju. / Witte G. (Hg.), *Musen der Macht*, München, 137-150.

- Dutli R. 1985. Prosa ist. In: Ossip Mandelstam, *Das Rauschen der Zeit. Gesammelte „autobiographische“ Prosa der 1920er Jahre*, hrsg. und übersetzt von Ralph Dutli. Zürich, 311-348.
- Eimermacher K. 1972. „Die sowjetische Literaturpolitik zwischen 1917 und 1932“, K.E., *Dokumente zur sowjetischen Kulturpolitik 1917-32*. Stuttgart, 13-71.
- Evans E. J. 2009. „Die Fotografien / Photographs. Biographien der Fotografen“, von Dewitz B. (Hg.), *Sowjetische Fotografien. Politische Bilder 1918-1941. Die Sammlung Daniela Mrázková*, Ausstellungskatalog, Göttingen, 33-223.
- Fomenko A. 2007. *Montaž, faktografija, èpos*. Sankt-Peterburg.
- Gaßner H. 1982. *Rodtschenkos Fotografien*, München.
- Gumbrecht H. U. 2001. *1926. Ein Jahr am Rande der Zeit*, Frankfurt a.M.
- Halbfass W. 1972: „Evidenz“, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 2, 829-832.
- Kasack W. 1976. *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*, Stuttgart.
- Kohnen, R. 2009. *Das optische Wissen*, München.
- Kušner B. 1928. „Ispolnenie pros'by“, *LEF* 12 (1928), 40-41.
- Kušner B. 2011. „Erfüllung einer Bitte“, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 248-249.
- Lachmann R. 1970. „Die Verfremdung und das 'Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij“, *Poetica* 3 (1970), 226-249.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butz G. / Zapf H (Hg.), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. V, Tübingen / Basel, 93-115.
- Lavrent'ev A. L. 1992. *Rodčenko. Rakursy*. Moskva.
- Medvedev R. A. 1977. *Problems in the Literary Biography of Mikhail Sholokhov*. Translated from the Russian by A.D.P. Briggs. Cambridge / London / New York / Melbourne.
- Merleau-Ponty M. 1968. *The Visible and the Invisible, followed by working notes*, übers. von Alphonso Lingis, hrsg. von Claude Lefort, Evanston.
- Meyers W. 2012. „Partial Portrait of a Russian Artist“, *Wall Street Journal*, 19. Juli 2012,  
[http://online.wsj.com/article/SB10001424052702303665904577450411266452858.html?mod=googlenews\\_wsj#](http://online.wsj.com/article/SB10001424052702303665904577450411266452858.html?mod=googlenews_wsj#)
- Nabokov V. 1990. „Korol', dama, valet“, V.N., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Tom 1, Moskva, 115-280.
- Öhlschläger C. 2005. „Evidenz und Ereignis. Musils poetische ‚Momentaufnahme‘ im Kontext der Moderne“, Pfothenauer H. / Riedel W. / Schneider S. (Hg.), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg, 203-216.

- „Ot redakcii“, *LEF* 12 (1928), 41-43.
- Papernyj V. 1996. *Kul'tura dva*. Moskva.
- Rodčenko A. 1928. „Puti sovremennoj fotografii“, *LEF* 9 (1928), 31-39.
- Rodčenko A. 1928a. „Protiv summirovannogo portreta za momental'nyj snimok“, *LEF* 4 (1928), 14-16.
- Rodčenko A. 1935. „Master i kritika“. *Sovetskoe foto* 9 (1935), 4-5.
- Rodčenko A. 1992 [1936], „Perestrojka chudožnika“, Lavrent'ev, A. N., *Rakursy Rodčenko*, Moskva, 216-217.
- Rodčenko A. 1996, „Dvenik“, ders., *Opyty dlja buduščego. Dnevnik. Stat'i. Pis'ma. Zapiski*, Moskva, 292-369.
- Rodčenko A. 1996a. „Rabota s Majakovskim“, *Opyty dlja buduščego. Dnevnik. Stat'i. Pis'ma. Zapiski*, Moskva, 203-265.
- Rodtschenko A. 2011. *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler, München.
- Rodtschenko A. 2011a. „Der Meister und die Kritik. Ein Vortrag, der nicht gehalten wurde (September 1935)“, deutsch von Dorothea Trottenberg, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 285-298.
- Rodtschenko A. 2011b. „Die Wege der modernen Photographie (September 1928)“, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 227-244.
- Rodtschenko A. 2011c. „Das große Analphabetentum oder eine kleine Gemeinschaft? (Juni 1928)“, übers. von Günter Hanne u.a., Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 207-217.
- Rodtschenko A. 2011d. „Gegen das synthetische Porträt – für die Momentaufnahme (April 1928)“, Übers. von Annette Friedrich, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 269-272.
- Rodtschenko A. 2011e. „Der Umbau des Künstlers“, Übers. von Rita und Rainer Gerbatsch, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 299-311.
- Rodtschenko A. 2011f. „Aus den Tagebüchern (1934-1944)“, Übers. von Dorothea Trottenberg, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 126-199.



- Rodtschenko A 2011g. „Meine Arbeit mit Majakovskij“, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 19-71.
- Schlie H. 2011. „Bemerkungen zur Wertigkeit des Zeugnisses“, Drews W. / dies. (Hg.), *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München, 23-29.
- Šklovskij V. 1969. „Iskusstvo, kak priem / Kunst als Verfahren“, *Texte der russischen Formalisten*, Band I, hrsg. von Jurij Striedter, 2-35.
- Sprengel P. 2005. „Hier die schönsten Bilder aus meinem Kodak“. Der Rekurs auf die Fotografie in Reisebeschreibungen des frühen 20. Jahrhunderts. In: Helmut Pfotenhauer / Wolfgang Riedel / Sabine Schneider, *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg, 129-140.
- Stigineev V. T. 2009. *Vek fotografii. Očerki istorii otečestvennoj fotografii 1894-1994*, Moskva. (3. Aufl.)
- Strätling S. 2002. „Fallbilder und Bildfallen. Über das Prinzip der Bewegung in einigen Sportfotografien Aleksandr Rodčenkos“, *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen. Heft 1: Fallen* (2002), 143-164.
- „Von der Redaktion“ 2011, Alexander Rodtschenko, *Schwarz und Weiß. Schriften zur Fotografie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München, 250-252.
- Wilke T. 2010. *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918-1939*, München.

### Bildnachweis

Abb. 1: „Pionier“:

<http://foto.rambler.ru/users/chitriini@rambler.ru/albums/17932386/photo/470829f9-acd6-01a8-6b3b-cfbbc7ad0fc6/>

Zugriff 21.4.2013

Abb. 2: „Rabota s orkestrom“:

[http://www.google.de/imgres?biw=1745&bih=826&tbnm=isch&tbnid=YuUIBDRH9P2rWM:&imgrefurl=http://n-europe.eu/photo/2012/11/25/russkii\\_avangard\\_aleksandr\\_rodchenko&docid=L42Yzhno7AxDpM&imgurl=http://n-europe.eu/sites/default/files/imce/19\\_3.jpg&w=600&h=392&ei=r9FzUbjwGMPqswbrxIC4BA&zoom=1&iact=hc&vpx=549&vpy=219&dur=1348&hovh=181&hovw=279&tx=82&ty=124&page=1&tbnh=135&tbnw=209&start=0&ndsp=48&ved=1t:429,r:3,s:0,i:92](http://www.google.de/imgres?biw=1745&bih=826&tbnm=isch&tbnid=YuUIBDRH9P2rWM:&imgrefurl=http://n-europe.eu/photo/2012/11/25/russkii_avangard_aleksandr_rodchenko&docid=L42Yzhno7AxDpM&imgurl=http://n-europe.eu/sites/default/files/imce/19_3.jpg&w=600&h=392&ei=r9FzUbjwGMPqswbrxIC4BA&zoom=1&iact=hc&vpx=549&vpy=219&dur=1348&hovh=181&hovw=279&tx=82&ty=124&page=1&tbnh=135&tbnw=209&start=0&ndsp=48&ved=1t:429,r:3,s:0,i:92)

Zugriff 21.4.2013

Abb. 3: Titelseite der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* vom September 1931, die die Fotoserie „24 Stunden aus dem Leben der Filippovs“ enthielt  
[http://www.russpressphoto.ru/gold\\_fond/portfolio/257/402/?fond=394](http://www.russpressphoto.ru/gold_fond/portfolio/257/402/?fond=394),  
Zugriff 30.4.2013

Abb. 4: „Pryžok v vodu“: <http://www.livemaster.ru/topic/301149-rodchenko>,  
Zugriff 30.4.2013

Igor' Smirnov

## EVIDENZ UND BLINDHEIT

Die ganze künstlerische Kultur des Postsymbolismus, die mit der Frühavantgarde kurz vor dem Ersten Weltkrieg startet und nach dem Zweiten Weltkrieg in den 1950er Jahren ihr Ende findet, lässt sich als Versuch einer *H y p e r m i m e s i s* definieren. Im Unterschied zu traditionellen Nachahmungsverfahren erhält die neue Mimesis ihren diachronen Mehrwert dadurch, dass der Beobachter die Grenzen des unmittelbar Gesehenen überschreitet, ohne dabei ins Anderssein, in eine parallele übernatürliche Welt zu geraten. Diese neue Mimesis hat aber nicht nur individuell variiert, sie hat sich im Laufe der Geschichte des Postsymbolismus auch phasenweise verändert.

### 1

Die Frühavantgarde erhebt einen Anspruch darauf, nichts weniger als das Sein ins Auge zu fassen. Diese Einstellung wurde subjektiviert: verschiedene Künste des anfänglichen Postsymbolismus (Literatur, Film, bildende Kunst) attribuieren eine allumfassende Sehkraft der Person, die eine abgesonderte Position hat.

In Vladimir Majakovskijs Poem *Oblako v štanach* (*Wolke in Hosen*, 1915) wird ein *poète maudit* auserwählt, um mit einem durchdringenden Blick die Raumzeit zu bewältigen:

Ich / von den Zeitgenossen verspottet, [...] / sehe, wie er kommt, [...] den niemand sieht, / vom Gebirge der Zeit. (Majakowskij 1983, 22)

Я, / осмеянный у сегодняшнего племени, [...] / вижу идущего через горы времени, / которого не видит никто. (Majakovskij 1955, 185).

In ihrer Reaktion auf die futuristische Poesie hat die formalistische Literaturtheorie die Subjektivierung der Hypermimesis verallgemeinert. Wie Renate Lachmann betont hat, ist die normabweichende Sehnehmung (*ostranenie*) für Viktor Šklovskij *conditio sine qua non* der ästhetischen Tätigkeit (Lachmann 1970),<sup>1</sup> die dementsprechend die Dingwelt insgesamt quasi-demiurgisch verklärt.

<sup>1</sup> Vgl. weitere Beispiele aus dieser Reihe: Glanc 1999, 45 ff.

Eine ähnliche Aufforderung formuliert die formalistische Filmtheorie. Aber in der Technokunst sieht subjektiv nicht der Mensch, sondern die allmächtige Maschine. Osip Brik schreibt im Jahre 1926:

Die Aufgabe der Kino- und Photokamera besteht darin, nicht das menschliche Auge nachzuahmen, sondern das zu sehen und zu fixieren, was das menschliche Auge üblicherweise nicht sieht.

Задача кино- и фотоаппарата не подражать человеческому глазу, а видеть и фиксировать то, чего глаз человека обычно не видит.<sup>2</sup>

In filmischen Narrativen beseitigen exklusiv platzierte Protagonisten alle Sehhindernisse mit Hilfe der Videogeräte: in Jakov Protazanovs *Aelita* (1924) besitzen die Marsianer einen Apparat, der ihnen ermöglicht, das Innere eines kosmischen Schiffs aus der Ferne zu betrachten; Fritz Lang modifiziert dieses Motiv in *Metropolis* (1926), wo der Alleinherrscher der Zukunftsstadt (der parodierte Kosmopolis der Stoiker) in seinem Kabinett die Arbeitenden in unterirdischen Räumen überwacht. Weil das Sein für das frühavantgardistische Ich nicht zum Anderssein wird, schildert Marcel L'Herbier in seinem Film *L'Inhumaine* (1923), wie ein Ingenieur ein Fernsehgerät konstruiert, das die Toten zurück ins Leben holt. Zum Abschluss der frühavantgardistischen Paradigmaentfaltung summiert Dziga Vertov die filmische Transparenzmotivik in Gestalt des Kameramanns, der im Universum omnipräsent ist. Die Hauptfigur in *Človek s kinoapparatom* (*Der Mann mit der Kamera*, 1929) steigt in eine Mine herunter, schwingt sich in den Himmel empor, nimmt alle möglichen Stadtwinkel auf und geht damit auf Reisen durch drei kosmische Regionen, die dem schamanischen Weltbild analog sind, aber im Unterschied dazu mit der Gegenüberstellung der jenseitigen und diesseitigen Wirklichkeit nichts zu tun haben.

Der Demiurg verlässt seine Schöpfung und wird zur dahinschwindenden Größe bei Kazimir Malevič, dessen Philosophie eine Bekanntschaft des Autors mit der Zimzum-Lehre des Kabbalisten Isaak Luria (1534-1572) aufzeigt:

Und so war Gott auf den Gedanken gekommen, die Welt zu erschaffen, um sich ein für allemal von ihr zu befreien, frei zu werden, das totale Nichts oder die ewige Ruhe als das erhabene, nicht denkende Wesen auf sich zu nehmen... (Malevič 2004, 80)

Итак Бог задумал построить мир, чтобы освободиться навсегда от него, стать свободным, принять на себя полное ничто или вечный покой как не мыслящее больше существо... (Malevič 1995, 246)

<sup>2</sup> Brik, O. „Чего не видит глаз“, in: *Советское кино*, 1926, № 2. Zit. nach Baljušenič 2004, 287. Die Übersetzungen der russischen Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, von den Hrsg.

Wenn das Urbild des kreativen Prozesses die Entfernung Gottes von seinem Objekt ist, dann fragt man sich, wie dieser Vorgang abgebildet werden soll. In der bildenden Kunst der Frühavantgarde gab es zwei extreme Antworten darauf. Im einen Fall positioniert sich der Maler, wie z. B. Malevič oder seine Schüler, im Nichts, im göttlichen Ruhezustand und übermittelt dem Rezipienten von diesem maximal distanzierten Gesichtspunkt aus seine gegenstandslosen, nicht mehr differenzierbaren Visionen. Andererseits kann der Künstler das Ende der Schöpfung dadurch veranschaulichen, dass er, anstatt selbst das Neue zu produzieren, ein beliebiges Artefakt exponiert. Die Verabsolutierung des subjektiven Sehens realisiert sich in diesem Fall durch die willkürliche Auswahl des *objet trouvé*. Marcel Duchamps *Fountain* (1917) ist nicht so sehr eine Frage danach, was ein Kunstwerk von seinem Gegenteil trennt, wie Arthur C. Danto gemeint hat (Danto 1993, 36f.), sondern vielmehr die Feststellung, dass die abgeschlossene Hervorbringung der Welt die vom Realen abgehobene Kunst zunichte macht.

Die beiden Darstellungsstrategien waren äußerst ambivalent. Das Sein insgesamt aufzufassen, ohne die Einzeldinge zu betrachten oder diese ästhetisch zu bewerten, bedeutete gleichzeitig die Allmacht des Beobachters und seine Ohnmacht. Malevičs Suprematismus setzt eine Blindheit des Meisters voraus: die ungegenständliche Malerei „betrachtet nicht [...], sondern empfindet nur die Welt“ (Malevič 1989, 119). Der suprematistische Darstellungsmodus präsupponiert daher eine figurative Umkehrung, die im hier-und-jetzt-Gesehenen Blindflecke hinterlässt: die Bauern, die Malevič Ende der 1920er Jahre serienweise darstellt, sind gesichtslos (Abb. 1), was nicht nur die Depersonalisierung des modernen Massenmenschen im Sinne von Michail Geršenzon (vgl. Geršenzon 1994, 37-50), sondern auch eine innere Widersprüchlichkeit der Hypermimesis andeutet. Mit der Selbstnegierung des Suprematismus hat Malevič auf die Ablehnung des frühavantgardistischen Projekts von außen reagiert. Dieser Paradigma- und Generationswechsel war zur Zeit seines Bauernzyklus voll im Gang.

## 2

Mitte der 1920er Jahre beginnt eine zweiseiprige Wandlung vom primären Postsymbolismus zur Avantgarde-2 einerseits und andererseits zur – fürs erste embryonalen – totalitären Kultur.

Die stufenweise Erneuerung der avantgardistischen Malerei zeigt sich im Westen in der Neuen Sachlichkeit oder im Übergang vom Dadaismus zum Surrealismus und führt in Sowjetrußland zur Entstehung des „Vereins der Tafelmaler“ („Obščestvo stankovistov“, OST) in Moskau und einer weniger bekannten Gruppierung „Kreis der Künstler“ („Krug chudožnikov“) mit Aleksandr Sa-

mochvalov an der Spitze in Leningrad. Was diese diversen Strömungen zusammenhält, ist eine Synthese der subjekt- und objektbezogenen Hypermimesis. Die Objektivierung des absoluten Sehens resultiert sich in der Entdeckung der Transparenz, die den Gegenständen inhärent ist.<sup>3</sup> Zugleich aber offenbart sich das Verborgene in der Wirklichkeit nicht von sich aus, sondern weist auf einen auktorialen Willen hin, das Unsichtbare zu demonstrieren. Der Künstler muss infolgedessen im Sein hier und da sein und deswegen das Blickfeld im Vergleich mit kosmischen Visionen der Frühavantgarde verengen.

Ein Paradebeispiel der spätavantgardistischen Darstellungstechnik liefert das Gemälde von Aleksandr Dejneka *Textilarbeiterinnen (Tekstil'sčicy, 1927)*, wo die Spinnmaschine, die im Vordergrund stehen müsste, abwesend ist, so dass die Figuren hinter dieser abgeschafften Schranke in voller Größe auftreten (Abb. 2). René Magritte parodiert in *Le Modèle Rouge* (1935) van Goghs *Les Souliers* dadurch, dass er die Schuhspitzen in die Zehen verwandelt (Abb. 3). Die materielle Widerständigkeit konnte in den Kunstwerken der 1930er Jahre aber auch weniger radikal überwunden werden. Die bescheidene sowjetische Pornographie geht bei Samochvalov nur so weit, dass er einen weiblichen Körper im herabgelassenen Sportanzug in einem Akt unter dem Titel *Nach dem Geländelauf (Posle krossa, 1934)* zur Schau stellt (Abb. 4).

Maurice Merleau-Ponty hat die Verschmelzung der subjekt- und objektbezogenen Hypermimesis am Ende dieser ästhetischen Entwicklung im Aufsatz *L'Oeil et l'Esprit* (1960) folgendermaßen widergespiegelt und zusammengefasst:

[...] mein Körper [ist] zugleich sehend und sichtbar [...] das [geschieht] mitten aus den Dingen heraus, da, wo ein Sichtbares sich anschickt zu sehen, zum Sichtbaren für sich selbst durch das Sehen aller Dinge wird. (Merleau-Ponty 1984, 16f.)

Merleau-Pontys These befindet sich im krassen Gegensatz zur Evidenz-Philosophie von Ludwig Wittgenstein, die als eine Erscheinung des ursprünglichen Postsymbolismus eingeschätzt werden darf. In seinem *Tractatus* (1921) behauptete Wittgenstein: „Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt“ (§5. 632; Wittgenstein 1963, 90).<sup>4</sup>

Weil die ontologische Einstellung in den visuellen Künsten der zweiten Avantgarde nach wie vor herrscht, soll das wiedergegebene Dasein das Sein repräsentieren. Eine der Lösungen dieses Dilemmas bestand darin, inkompatible Seinsfragmente in einem Bild frei, d. h. ontisch treu, zu kombinieren. Je kühner eine Komposition solcherart zusammengesetzt wurde, desto unwahrscheinlicher

<sup>3</sup> Zur Kulturgeschichte der Transparenz im 18.-20. Jahrhundert vgl. Jampol'skij 2000.

<sup>4</sup> Zum Konzept der Evidenz bei Wittgenstein vgl. Kamecke 2009.

und absurder war die Hypermimesis.<sup>5</sup> Pierre Batcheff schaut erstaunt in Louis Buñuels Film *Un Chien Andalou* (1928), wie schwarze Ameisen aus einer Wunde an seiner Handfläche herauskriechen. Die Spätavantgarde, die die Zugehörigkeit ihres schaffenden Subjekts zum Sein als Selbstverständlichkeit begreift, braucht keine optischen Wundermaschinen, um die Toten in die diesseitige Wirklichkeit zu befördern: in Daniil Charms absurdem Drama *Elizaveta Bam* (1927) verhaftet ein Gerichtsvollzieher die Titelheldin, die unter Verdacht steht, dass sie ausgerechnet ihn ermordet hat.

Wenn die Realität für das Subjekt negativ beladen ist, scheitert das Sehen. Die Evidenz des Unsichtbaren ist reversibel, kann sich unter Umständen in ihr Gegenteil, in eine Unsichtbarkeit der Evidenz, umgestalten.<sup>6</sup> Das Durchleuchten der Gegenstände ist wie auch Malevičs Ungegenständlichkeit höchst ambivalent. Absentia-in-praesentia kann auf zweierlei Weise interpretiert werden: Entweder sieht man in dieser Situation zu viel oder gar nichts. Beides hat Jakov Druskin, ein Philosoph, der den Leningrader absurden Dichtern nahe stand, auf eine barocke Weise zusammengebracht: „Увидев свое невидение, я прозрел“ (Druskin 2004, 71; „Als ich mein Nicht-Sehen sah, erlangte ich das Augenlicht wieder“).

Besonders verbreitet sind die Verfahren des Unsichtbarmachen in den ersten Tonfilmen, in denen das Hörbare mit dem Anschaulichen erfolgreich konkurrierte. In John Fords Eastern *The Lost Patrol* (1934) bringen Schüsse der Araber, die jenseits des Gesichtskreises verborgen bleiben, englische Soldaten in der Wüste um. Im Finale des Films erscheint aber der Feind am Horizont und wird vernichtet.

Die Niederlage der Visualität ergibt sich nicht nur aus der Unbestimmtheit des Daseins, sondern auch aus einem tragischen Irrtum des Ich, wie z. B. in Vladimir Nabokovs *Otčajanie* (*Verzweiflung*, 1932), wo die Hauptfigur des Romans seine Ähnlichkeit mit einem Landstreicher unermesslich überschätzt. Diese, mit Renate Lachmanns Worten, „Herstellung [...] des Pseudo-Seins“ (Lachmann 2002, 453) behandelt Nabokovs Werk als Verbrechen eines Schriftstellers, der seinen Kunst- und Lebenswettkampf mit einem Maler verliert. Die Spätavantgardisten sind sich nicht sicher, ob die Verbalisierung der Sachverhalte genügend Widerspiegelungskraft besitzt, denn die sprachliche Substituierung des Seins kommt nicht ohne eine tropische Opazität aus. Genauso wie Nabokov

<sup>5</sup> René Daumal (*L'asphyxie et l'évidence absurde*, 1930) ontologisiert die Absurdität mit dem Argument, dass jedes Phänomen sich selbst nicht ganz identisch ist: „...l'existence de chaque chose, de toutes les choses, du monde; la présence de quelque chose qui n'est pas toi-même, l'existence de personnes et de consciences distinctes de soi, ta propre existence, enfin, comme être individuel et fini, tout cela doit, si tu t'éveilles vraiment, t'apparaître comme intolérablement absurde“ (Daumal 1972, 55f.).

<sup>6</sup> Zur Dialektik des Darstellbaren und Undarstellbaren in der russischen Avantgarde vgl. Glanc 1999, 114 ff.

kompromittiert Leonid Dobyč'in in seinem Roman *Gorod N* (*Die Stadt N*, 1935) die literarische Textgenerierung. Am Ende des Narrativs erfährt der Leser, dass der Text von einem kurzsichtigen Autor geschrieben wurde, der erst nach dem Abschluss seiner Darlegung den Sehmangel feststellt. Das defizitäre Sehvermögen wird im Rahmen dieses Paradigmas auch als Voraussetzung eines Minustranszendierens aufgefasst. In Nabokovs *Camera obscura* (1933) ist ein Kunstexperte namens Kretschmar (Krečmar) nicht imstande, die Liaison seiner Geliebten mit dem Karikaturisten Horn (Gorn) zu bemerken. Das Liebespaar treibt das Spiel nach einem Autounfall Kretschmars und seiner Erblindung weiter. Die Lage des Blinden assoziiert Nabokov – der Idee von *Verzweiflung* komplementär – mit dem Aufenthalt im Pseudo-Anderssein: Kretschmar erlebt die „Verwirrung eines Menschen, der im Grab erwacht ist“ (Nabokov 2000, 367). Man hat es im Fall von *Camera obscura* mit einem kollektiven Gut der zweiten Avantgarde zu tun. Das Motiv des blinden Liebhabers, den seine Braut betrügt und schließlich erschießt, übernimmt Nabokov aus Louis-Ferdinand Célines Roman *Voyage au bout de la nuit* (1932).

### 3

Die inevidente Evidenz, die für die zweite Avantgarde eine negative Realität oder eine fehlerhafte Subjektivität bedeutet, wird von der visuellen Kultur des entstehenden Totalitarismus durchaus positiv bewertet. Während die neue Generation der Avantgardisten von der Synthese des Sehenden und Gesehenen ausgeht, annulliert die staatliche Kunst die Geltung der auktorialen Einmischung in die Ordnung der Dinge. Damit trennt sich diese Kunst vom Erbe des anfänglichen Postsymbolismus kompromissloser als die spätavantgardistische Praxis, die die Autonomie des Beobachters zwar beschränkt, doch im mehr oder minder reduzierten Zustand bewahrt. Es gab einen Weg von der Avantgarde zur totalitären Kultur, den viele Künstler, z. B. die meisten ehemaligen Mitglieder des „Vereins der Tafelmalers“, im Prozess der sozialen Anpassung und des daraus folgenden Identitätsverlustes eingeschlagen haben. Eine Bewegung in die Gegenrichtung ist unbekannt, weil die totalitäre Kultur ihren Vertretern jede Autonomie entzogen hat.

Die totalitäre Evidenz, die die Position ihres Subjekts nicht besetzen lässt, schließt in sich notwendigerweise eine Leerstelle, einen nicht augenfälligen Bestandteil ein. Martin Heidegger hat die Vorstellung über ein seinen Grund sprengendes Subjekt auf die neuzeitliche Geschichte projiziert. In dem Essay *Die Zeit des Weltbildes* (1938) deklariert er: „Daß die Welt zum Bild wird, ist ein und derselbe Vorgang mit dem, daß der Mensch innerhalb des Seienden zum Subjectum wird“ (Heidegger 1977, 92).



Aber weil der moderne Mensch auf allen Zeitabschnitten das Weltganze zu ermessen und zu modellieren versucht, wird die Dynamik der Geschichte unberechenbar: „Dies bleibt der unsichtbare Schatten, der um alle Dinge überall geworfen wird, wenn der Mensch zum Subjectum geworden ist und die Welt zum Bild“ (ebd. 95).

Was für Heidegger den menschlichen Augen abstrakt abhandeln kommt, ist für sowjetische Architekten eine Konkretheit, der sie in ihrer Baupraxis eine Form zu geben anstreben. Dass das Moskauer Teatr Krasnoj Armii (Theater der Roten Armee, 1934-1940, entworfen von Karo Alabjan und Vasilij Simbircev) im Grundriss einen fünfeckigen Stern darstellt, kann nur ein himmlischer Beobachter erkennen<sup>7</sup>. Die Aufgabe, die normale Schwahrnehmung zu überwältigen, erledigen auch grandiose staatliche Baupläne, etwa Albert Speers *Germania* mit der Großen Halle im Zentrum der Hauptstadt oder der *Palast der Sowjets* von Boris Iofan u. a. Vielleicht ist es kein Zufall, dass Stalin auf die Realisierung des Palast-Projekts nach dem Zweiten Weltkrieg verzichtet hat: so konnte das Sichtbare, welches als Entwurf existierte, am konsequentesten zum von-niemandem-Gesehenen werden. Eine Unterstützung erhält meine Annahme im Hinblick auf die ästhetische Politik des deutschen Totalitarismus. Vor dem endgültigen Verbot wurde die „entartete“ Malerei im Münchener Haus der Kunst (1937) ausgestellt. Der nazistische Ikonoklasmus hat sich im paradoxalen Museum verschwindender Bilder dokumentiert.

Laut Ekaterina Bobrinskaja (2001, 25-28) und Ekaterina Degot' (2003, 137-149) ist das Inevidente in der bildenden Kunst des Sozialismus dadurch überall präsent, dass diese auf die Reproduktion diverser Traditionen angewiesen ist und damit individuelle Anschauungen der Künstler unterdrückt. Nicht nur stilistisch aber bringt die sozialistische Malerei das Unsichtbare in die Mimesis hinein. In zahlreichen Gemälden wird dieser Prozess thematisiert. Oft zeigen sowjetische Künstler, wie u. a. Aleksandr Laktionov im *Brief von der Front* (1947), das Verlesen eines Schriftstücks, was das Bild zum Geheimnis *ad oculos* macht (Abb. 5). Sozialistische Unsichtbarmachungsverfahren stehen im Kontrast zu Malevičs blinden Flecken. Während Malevič eine referentielle Unvollkommenheit veranschaulicht, sind die Referenten in der offiziellen sowjetischen Malerei nicht deformiert und trotzdem steckt das dahinter, was nicht zur Ansicht kommt. Das Motiv der Abwesenheit-in-Anwesenheit tritt auch in der sozialistischen Literatur immer wieder auf. In Petr Pavlenkos Roman *Sčast'e* (*Glück*, 1947) erzählt ein ehemaliger Soldat, dass er Stalin an der Stalingrader Front „mit eigenen Augen“ gesehen hat. Obwohl die Hauptfigur des Romans, Voropaev, genau weiß, dass es nur eine „Legende“ ist, reagiert er auf die frei erfundene Geschichte mit den Worten: „Das glaube ich...“ (Pavlenko 1948, 133) In

<sup>7</sup> Als erster hat V. Z. Papernyj die Eigenartigkeit dieses Gebäudes besprochen: Papernyj 1985, 230.

Pavlenkos Drehbuch zum Film *Padenie Berlina* (*Der Fall von Berlin*, 1950; Regie: Michail Čiaureli) wird die Episode mit einem nicht körperlichen Vorhandensein wiederholt: eine Lehrerin aus der Provinz schickt sich an, anstatt ihres Verlobten Stalins Gespenst zu umarmen (Abb. 6).<sup>8</sup>

Die stalinistische Filmkunst erarbeitet ihre eigene Fassung kaschierter Bilder, die sie in den Hollywood-Werken findet. Nach einer Anweisung aus dem Kreml dreht Michail Romm als Antwort auf *The Lost Patrol* seinen ersten Tonfilm *Trinadcat'* (*Dreizehn*, 1937). Die Funktion der bei John Ford unsichtbaren Feinde übergibt Romm den Rotarmisten, die einen vertrockneten Brunnen in der Wüste gegen Angriffe aufständischer Bauern („basmači“) schützen. Damit die durstigen Angreifer bis zum Eintreffen eines größeren roten Trupps am Ort bleiben, tun die Verteidiger so, als ob sie eine Menge Wasser in der Oase gehabt hätten und waschen sich mit den letzten Tropfen vor den Augen ihrer Gegner (Abb. 7). Romm invertiert die avantgardistische Negativität des Inevidenten in eine Attrappe, die den Kampf um Wasser, d. h. um eine transparente Substanz, zu gewinnen ermöglicht. Es ist aber nicht so, dass die totalitäre Visualität nur ein europäisches Phänomen war. In den Jahren des Zweiten Weltkriegs dreht Zoltan Korda in Hollywood ein Re-make des Films *Dreizehn* (*Sahara*, 1943), in dem er die Waschszenen mit allen Details wiederherstellt (Abb. 8). Die Ansteckungsgefahr gehörte zum Wesen der Weltkultur zur Zeit des Totalitarismus: man sah damals mit fremden Augen.

## L i t e r a t u r

- Baljušenič A.V. (pri učastii V.V. Zabrodina) 2004. „Osip Brik, kinopublicistika 20-ch godov“, *Kinovedčeskie zapiski* № 69, 274-332.
- Bobrinskaja E. 2001. „Iskusstvo i voobraženie mass“, *Chudožestvennyj žurnal* № 36, 25-28.
- Danto A.C. 1993. *Die philosophische Entmündigung der Kunst* (*The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, 1986), übers. von K. Lauer, München.
- Daumal R. 1972. *L'Évidence Absurde. Essais et notes, I* (1926-1934), Paris.
- Degot' E. 2003. „Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Die transmediale Utopie der russischen Avantgarde und des sozialistischen Realismus“, Murašov Ju. / Witte G. (Hg.), *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München, 137-149.
- Druskin Ja. 2004. „Videnie nevidenija“ (1966), ders., *Lestnica Iakova*, Sankt Peterburg.

<sup>8</sup> Vgl. Schahadat 2006, 489-491.

- Geršenzon, M.O. 1994. *Trojstvennyj obraz soveršenstva* (1918), Tomsk.
- Glanc T. 1999. *Videnie russkich avangardov*, Praha.
- Heidegger M. 1977. *Gesamtausgabe*, Bd. 5. *Holzwege*, Frankfurt a.M.
- Jampol'skij M. 2000. *Nabljudatel'. Očerki istorii videnija*, Moskva.
- Kamecke G. 2009. „Spiele mit den Worten, aber wisse, was richtig ist! Zum Problem der Evidenz in der Sprachphilosophie“, Harrasser K. u.a. (Hg.), *Sehnsucht nach Evidenz. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Bd. 1, 11-25.
- Lachmann R. 1970. „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, *Poetica*, Bd. 3, 226-249.
- Lachmann R. 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a. M.
- Majakovskij V. 1955. *Poln. sobr. soč. v 13-i tt*, tom 1, Moskva.
- Majakovskij V. 1983. *Aus vollem Halse. Gedichte*, übers. von Karl Dedecius, Ebenhausen bei München.
- Malevič K. 1989. *Sobr. soč. v 5-i tt*, tom 2, Москва.
- Malevič K. 1995. „Bog ne skinut. Iskusstvo, cerkov', fabrika“, *Sobr. soč. v 5-i tt.*, tom 1, Moskva.
- Malevič K. 2004. *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hg. von A.A. Hansen-Löve, München/Wien.
- Merleau-Ponty M. 1984. *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hg. und übers. von H.W. Arendt, Hamburg.
- Nabokov V. 2000. *Sobr. soč. russkogo perioda v 5-i tt.*, tom 3, Sankt Peterburg.
- Papernyj V. 1985. *Kul'tura „dva“*, Ann Arbor.
- Pavlenko P. 1948. *Sčast'je*, Moskva.
- Schahadat Sch. 2006. „Sopernik, parazit, spasitel'. Figury tret'ego v kino 1920-60ch gg.“, Gjunter Ch. / Chensgen S. (Hg.), *Sovetskaja vlast' i media*, Sankt Peterburg, 482-495.
- Wittgenstein L. 1963. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main.

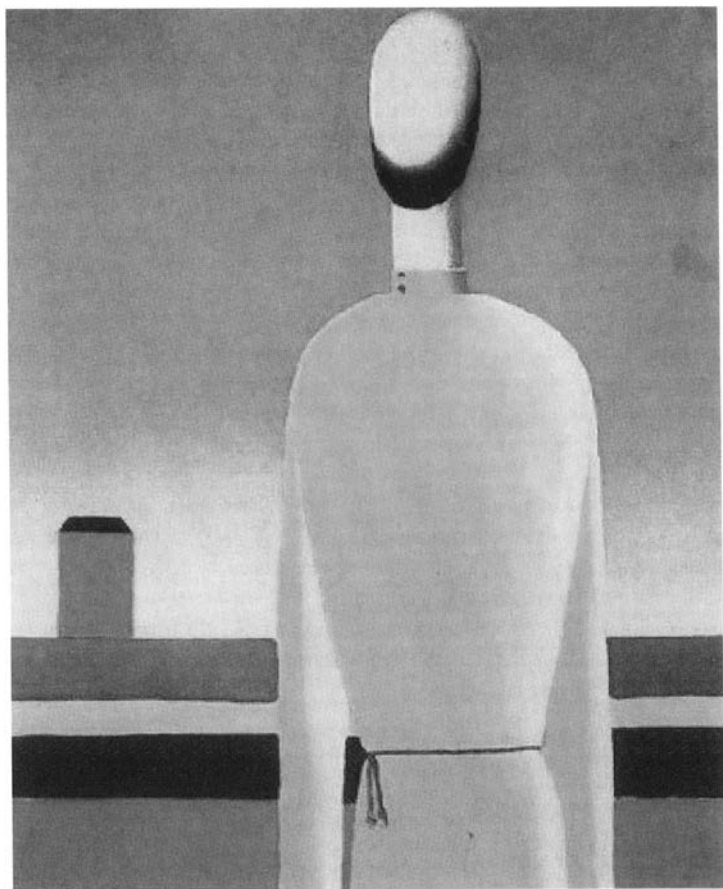


Abb. 1: Kazimir Malevič „Složnoe predčuvstvie“

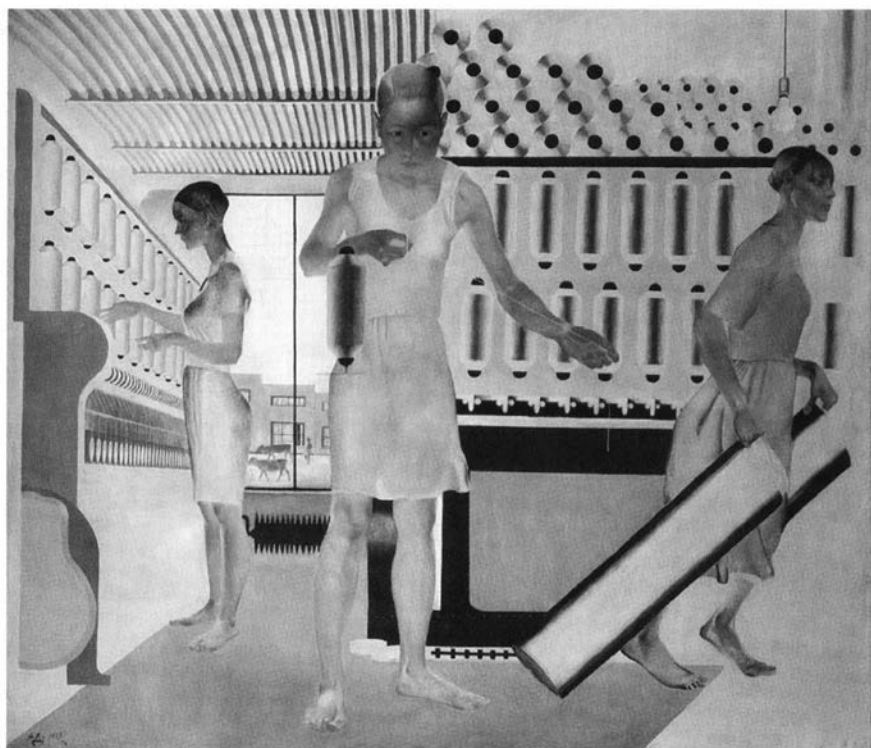


Abb. 2: Aleksandr Dejneka „Tekstil'shchicy“

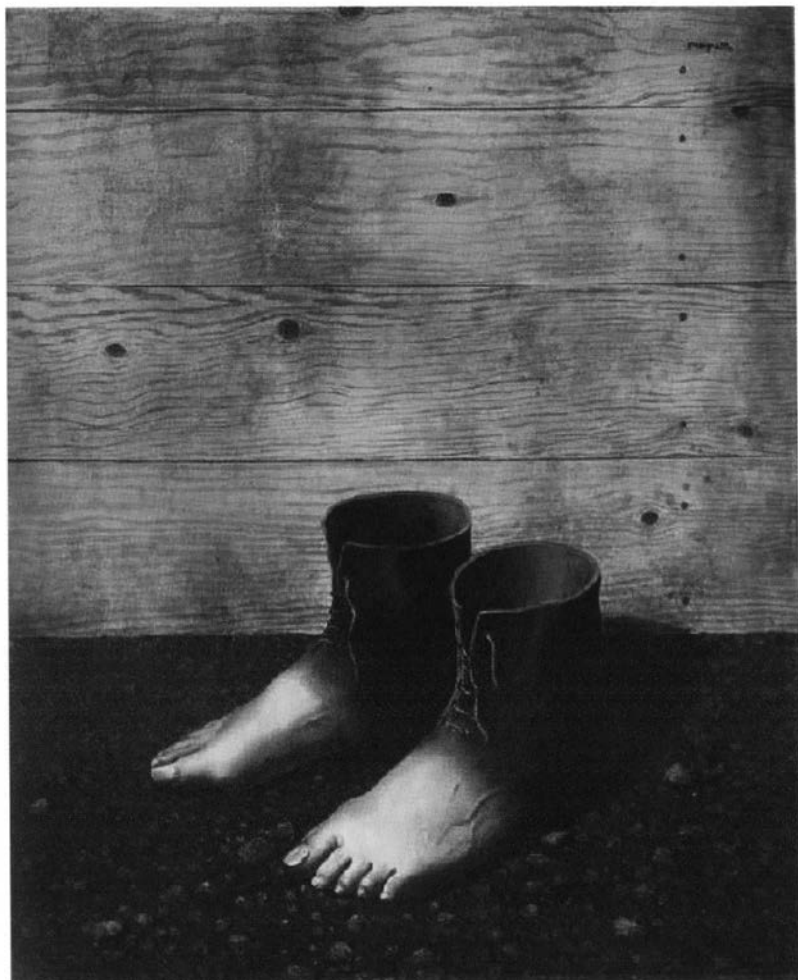


Abb. 3: René Magritte „Le Modèle Rouge“



Abb. 4: Aleksandr Samochvalov „Posle krossa“



Abb. 5: Aleksandr Laktionov „Pis'mo s fronta“





Abb. 6: Wo steckt Stalin? („Padenie Berlina“)

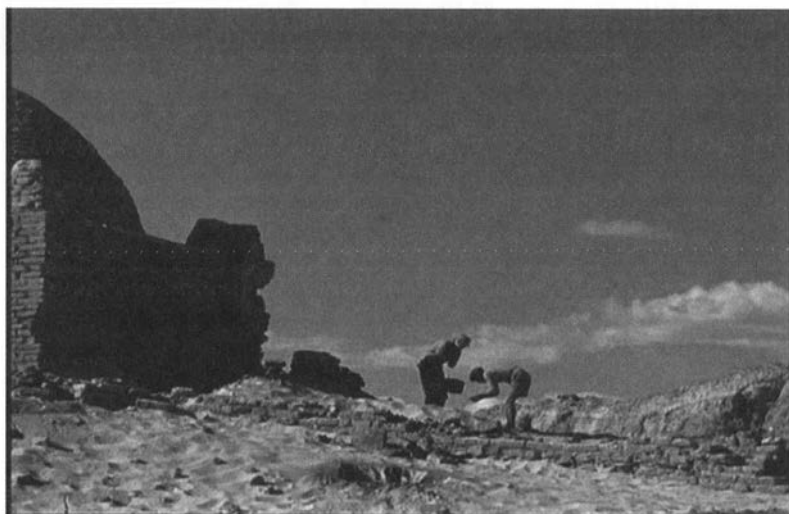


Abb. 7: Michail Romms „Dreizehn“



Abb. 8 Zoltan Kordas „Sahara“

Rainer Grübel

## EVIDENZ IN DEN DREI MEDIEN DER LITERATUR DIE SS IN WORTKUNST, ERZÄHLKUNST UND SCHAUSPIELKUNST

### 1. Über Sinn und Sinnlichkeit sowie Evidenz, Präsenz und Emergenz

Renate Lachmann, deren Jubiläum dieser Band feiert, hat in ihrem wissenschaftlichen Oeuvre drei große Themen erarbeitet, die mit der hier zu stellenden Frage grundsätzlich zusammenhängen. Es sind dies die Rhetorik, das Phantastische sowie das Verhältnis von Inklusion und Exklusion. Fürs erste Thema steht das Buch *Die Zerstörung der schönen Rede* (Lachmann 1994), fürs zweite die Monographie *Erzählte Phantastik* (Lachmann 2002) und fürs letzte der Studienzyklus über Danilo Kiš (Lachmann 2004, 2007 und 2008) sowie der rezente Essay „Zwischen Fakt und Artefakt“ (Lachmann 2011).

Die Frage, die uns hier beschäftigt, ist die nach der Relation zwischen Sinn und Sinnlichkeit in der Literatur sowie nach der Art und Weise, wie die Medien der Literatur dieses Verhältnis austragen. Nicht anders als in vorangehenden Arbeiten von mir (Grübel 2008) werden Wortkunst, Perspektivkunst und Performanzkunst dabei als drei eigenständige Medien der Literatur behandelt.<sup>1</sup> Die Unterscheidung dieser drei heterogenen Medien dient der Dezentrierung der Literatur, die, wenn sie als homogen unterstellt wird, anderen Erscheinungen der Kultur als geschlossene Sinnbildungspraxis gegenübertritt. Die Annahme einer solchen inklusiven Grundbeziehung führt in die Irre, weil sie die Fähigkeit der Literatur, sich der Kultur und das heißt auch: *sich selbst gegenüber* kraft differenter Sinnlichkeit unterscheidend, d.h. kritisch zu verhalten, außer Betracht lässt.

Wie stehen nun Sinn und Sinnlichkeit mit der Rhetorik, mit dem Phantastischen und mit dem Begriffspaar Exklusion – Inklusion in Beziehung? Dass Rhetorik die Zuhörer von der Richtigkeit einer Sinnggebung mit Blick auf die verhandelte *res* aus Sicht des Redners überzeugen soll, leuchtet unmittelbar ein. Die sinnlichen Erscheinungen werden dabei in der *elocutio* den Zielen und Zwecken der Sinnggebung unterworfen. Dies hat Peter Schneck (2011) in seiner Monogra-

<sup>1</sup> Wortkunst konstituiert im Regelfall Lyrik, Perspektivkunst Prosa und Performanzkunst das Theaterstück. Hinzu tritt die literarische Zweckkunst, die als Hauptgattung zumeist als ‚Sachtext‘ bezeichnet wird; vgl. Grübel 2013.

phie *Rhetoric and Evidence – Legal Conflict and Literary Representation in U. S. American Culture* erneut vorgeführt.

Schwieriger steht es mit dem Phantastischen, das der Sinnggebung im Rahmen des *common sense*, zumal der Wahrscheinlichkeit, der auf Alltagserfahrung gestützten Erwartung widerspricht. Hier sprengt das durch Texte vermittelte Sinnliche der Erfahrung den Rahmen gewohnter Semantiken der Sinnggebung. Die logischen Relationen von Exklusion und Inklusion schließlich stellen alternative Möglichkeiten bereit, entweder von gegebener Erfahrung auf (noch) nicht gegebene und von gegebenem Sinn auf (noch) nicht gegebenen zu schließen oder aber gegenläufig sinnliche Erfahrung als Ausschließungsgrund andersartiger Erfahrung zu nutzen, alternative, auch negative Sinnggebung auszuspielen gegen vermeintlich gesicherten Sinn.

Der „Clou“ besteht darin, dass Bachtin zufolge die Position des Autors die der Figuren inkludiert, während der Figurenstandpunkt den des Autors ausschließt. Gerade dies ist der Sinn der bekannten Bachtinschen „Außerhalbbefindlichkeit“ (*vnenachodimost* ') und des weniger geläufigen „Überschusses“ (*izbytok*) der Außenposition. Mit ihr hängt auch die *zaočnost* ' zusammen, die Teilnahme ohne eigenen Ein-Blick, ohne eigenen Zugang durch die Sinne.

Dieser Beitrag soll zeigen, dass die drei Medien der Literatur, Sprachkunst, Erzählkunst und Schauspielkunst, die Möglichkeiten von Inklusion und Exklusion mit Blick auf das Operieren mit Sinn und Sinnlichkeit unterschiedlich, genauer: komplementär handhaben und die Relation von Sinn und Sinnlichkeit prinzipiell heterogen und heterovalent entwerfen. Der diesem Band den Titel gebende Begriff der Evidenz wurde bislang durch das Einführen der Opposition von Sinn und Sinnlichkeit umgangen. Dies geschah, um jene prekäre Nähe zur Visualität zu meiden, die dem Ausdruck „Evidenz“ durch seine Herkunft vom lateinischen Verb *videre* eignet. Gerade in Zeiten der Dominanz des Visuellen ist es entscheidend, die Vielfalt der sinnlichen Wahrnehmungen gegen ihre Reduktion auf die Optik zu verteidigen. Gemeint ist hier der viel weitere Horizont *aller* Sinne: etwas Okkultes durch einen oder mehrere der vier anderen Sinne (Gehör, Tast-, Geruchs-, Geschmacks-, und/oder Gesichtssinn) sinnfällig zu machen. Dieses Sinnfällig-Machen leisten die drei oben genannten Medien der Literatur auf je eigene Weise.

Die Sinnlichkeit der Literatur war vor dem Eintritt der Kultur in die Schriftlichkeit gebunden ans Gehör. Dies ist offensichtlich, wenn wir uns vorstellen, beim Vortrag von Gedicht oder Erzählung fielen beim Publikum Gehör oder Gesichtssinn aus. Das erste macht es unmöglich, dem Sinn des Vortrags zu folgen. Beim Schauspiel ist die Lage komplexer, weil das Theater Hören und Sehen als Fähigkeiten vielfältig ineinander verschränkt und auch gegeneinander ausspielt.

Dass wir es bei der Wortkunst bis in unsere Tage durch den Klang des Reims und den Zeitsinn des Rhythmus zumindest potentiell mit auditiver Kommuni-

kation zu tun haben, dürfte, wenn der Calembour erlaubt ist, evident sein. Ein weiterer Unterschied ist allemal beim Nachdenken über die Schauspielkunst unentbehrlich: die Kluft zwischen Präsenz und Emergenz. Emergenz ist Präsenz, die Menschen, deren Sinnesorgane nicht beeinträchtigt sind, sinnlich wahrnehmbar wird.<sup>2</sup> Ultraschall und Infrarot sind akustisch respektive visuell präsent, aber auch hör- und sehfähigen Menschen *nicht* emergent. Bei der Aufführung von Shakespeares *Hamlet* ist die Titelfigur auf der Bühne präsent, aber nie emergent: Sie ist nicht unmittelbar sinnlich erfahrbar. Zu hören und zu sehen ist der Schauspieler oder heutzutage bisweilen auch die Schauspielerin, die Hamlet mimen.

Ein rezentes Beispiel aus der deutschen Kultur möge die Relevanz des hier Verhandelten belegen. Postmoderne Dekonstruktivisten behaupten gern die Konstruiertheit aller Tatsachenfeststellungen. Alles als wahrgenommen Behauptete sei erfunden, nichts tatsächlich beobachtet. Dass Evidenz in der Gegenwartskultur jedoch durchaus entscheidend sein kann, zeigt der Fall des Journalisten René Pfister, dem der Henri-Nannen-Preis aberkannt wurde.<sup>3</sup> Der Spiegel-Redakteur hatte, dies der Vorwurf, in den ersten drei Absätzen seines preisgekrönten Textes „Am Stellpult“ die Modelleisenbahn in Seehofers Ferienhaus geschildert, ohne sie mit eigenen Augen gesehen zu haben. Dass Pfister, der den bayrischen Ministerpräsidenten oft interviewte, von der Märklin-Bahn aus dessen Munde gehört hatte, zählte nicht, es fehle, so die Rüge, jene Erfahrung *de visu*, die nach dem *visual turn* in der Tat zum Inbegriff aller Sinneswahrnehmung aufzusteigen droht und oft genug alle andere sinnliche Apperzeption überlagert. Das Argument, der Sprecher des Textes behaupte gar nicht, der Journalist habe die Spielbahn selbst gesehen, verschlug bei seinen Kritikern nicht. Auch das weite Feld der visuellen Täuschungen, das allen Augenschein fraglich macht, kann den Glauben in die Beweiskraft des Gesehenen offenkundig nicht erschüttern. Es waren stumme Video-Bilder, die den Ökonomen Daniel Strauss-Kahn nach Überzeugung der Staatsanwaltschaft in der New Yorker Edelherberge Sofitel überführt haben, wengleich auf ihnen durchaus auch ein Kahn-Double zu sehen sein könnte.

Als ich im Jahr 2006 meinen Beitrag für eine Konferenz mit Historikern über die Gattung Biographie erarbeitete (Grübel 2009), wurde gerade die Mitgliedschaft von Günter Grass in der Waffen-SS ruchbar. Sein Fall war Beispiel für das erstaunliche Verhältnis von Wahrheit und Lüge mit Blick auf das Mitteilen seiner eigenen Lebensschrift. Während landläufiger Überzeugung gemäß – Platon ist dafür nur ein berühmtes Beispiel – die Dichter lügen und alle anderen die Wahrheit sagen, hatte Grass als „anderer“ gelogen und war erst als Autor der eigenen Lebensschrift mit der Wahrheit herausgerückt. Hier spielt das komplexe Verhältnis von Fiktion und Fakt im autobiographischen Erzählen die entschei-

<sup>2</sup> Vgl. zum Begriff „Emergenz“ und seiner Abgrenzung von „Evidenz“ Grübel 2013a.

<sup>3</sup> Schirmacher 2001; Wolfers 2001 spricht von der „Technik der szenischen Rekonstruktion“.

dende Rolle. Wir haben uns seiner noch einmal anzunehmen, wenn wir von der Erzählkunst handeln.

Nun war freilich ‚die Katze aus dem Sack‘, oder doch eher ‚der Teufel aus der Flasche‘, und nicht wieder hinein zu bekommen: die SS. Die Arbeiten von Renate Lachmann über Danilo Kiš ermutigen, im vorliegenden Zusammenhang ein so schreckliches Thema zum Gegenstand dieses Beitrags zu wählen. Die Suche nach dem Sujet der SS in europäischen Literaturen führt zu Ergebnissen in der Prosa, so bei Vasilij Grossman in der russischen, bei Jonathan Littell in der französischen und David Albahari in der serbischen Literatur, einige Male auch im Drama, etwa beim Deutschen Rolf Hochhuth und beim Russen Vladimir Sorokin, nie aber in der Lyrik. Weder das lyrische Gesamtwerk von Paul Celan, das die Zeit des Nationalsozialismus so vielfältig zum Referenzgegenstand hat und in der berühmten „Todesfuge“ unübersehbar auch die sogenannte „Schutzstaffel“ meint, die sich hinter dem Kürzel „SS“ verbirgt, noch die lyrischen Texte von Ingeborg Bachmann und Gottfried Benn, von Boris Pasternak, Genadij Ajgi oder Wisława Szymborska nennen auch nur ein einziges Mal das Kompositum oder seine Abkürzung, die es in der Kommunikation der Zeitgenossen wie der Nachfahren zumeist vertritt.<sup>4</sup>

Hier ist eine Hypothese zur Erklärung dieser bemerkenswerten thematischen Ellipse in der europäischen Lyrik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts am Platz. Zunächst war der Zweck der genannten Institution ja das Vernichten, und damit das genaue Gegenteil von jenem Schutz, den der Name verspricht. Dabei emergiert im genuin lyrischen Sprechen das Besprochene und tritt als Wirkkraft, als *energeia*, in Erscheinung. Um uns die teuflische Institution vom Leibe zu halten, gilt es offenkundig, sie in der Sprachwelt des Lyrischen *nicht* beim Namen zu nennen. Dies betrifft auch eine Besonderheit der *visuellen* Präsentation des Kürzels „SS“: Die der Runenschrift angenäherte Zeichengestalt der Doppelbuchstaben „SS“ trug im vermeintlich ‚Tausendjährigen Reich‘ die rassistische Berufung aufs sich überlegen wahnende Germanische in ihrer Graphik visuell aus. So evoziert die Buchstabenfolge der Initialen „SS“, emergiert in nichtepischer Lyrik, auch jenen menschenverachtenden nationalsozialistischen Rassen-Mythos, an dem Himmler und Heydrich jahrelang zielstrebig gearbeitet haben. Die Graphenfolge „SS“ liegt in jenem prekären Evidenzbereich deklarativer Zeichen, dem das nur allzu legitime, bis auf den heutigen Tag geltende Verbot geschuldet ist, das Hakenkreuz zu zeigen. *Conditio sine qua non* dafür ist Evidenz, die Emergenz der Sache im Zeichen.

Übrigens, und diese Anmerkung ist im Zusammenhang des Themas unverzichtbar, bildet der Holocaust einen Gegenstand, an dem die Begrenztheit des

<sup>4</sup> Auch Kagans (2011) Band „*Mir träumt jetzt von Auschwitz unentwegt...*“. *Gedichte russischer Juden aus finsterner Zeit* mit Texten von Josif Brodskij, Boris Sluckij, Il'ja Ėrenburg, Aleksandr Galič, David Samojlov, Semen Lipkin, Jurij Kaplan u. a. enthält das Kürzel nicht.

Wirklichkeitsentwurfs von Postmoderne und Dekonstruktivismus besonders krass zutage tritt. Wenn es richtig wäre, dass es keine belastbare Beziehung zwischen Signifikanten und Signifikaten, genauer: zwischen Zeichenträgern und Referenten gibt, weil eine jede solche Beziehung stets unter dem Vorbehalt der Irreführung steht, gäbe es keinen Grund, die Leugner des deutschen Genozids an den Juden zur Rede und vor Gericht zu stellen. Der Satz „Der deutsche Massenmord an den Juden *ist nicht* geschehen“ wäre dann ebenso wahr und unwahr wie der Satz „Der deutsche Massenmord an den Juden *ist* geschehen.“

So behaupten Carlo Mattogno und Jürgen Graf in dem 2002 in Großbritannien in deutscher Sprache erschienenen Buch *Treblinka. Vernichtungslager oder Durchgangslager?*, es gebe keine evidenten Zeugnisse der Vernichtung von Juden an diesem Ort. Dabei schränken sie Evidenz absichtsvoll ein auf visuelle Belege. Dass dem *nicht* so ist, wenn wir einen weiteren Begriff von Evidenz handhaben, belegen Aussagen von Überlebenden und polnischen Zeugen, der Auschwitz-Prozess sowie historische Untersuchungen – sowie im Umkehrschluss gerade auch die millionenfache Selbstfreisprechung „Davon habe ich nichts gewusst“. Hätte es Auschwitz, Treblinka und andere Orte des Holocaust nicht gegeben, wäre da gar nichts gewesen, was man nicht hätte gewusst haben wollen.

## 2. Evidenzen in der Literatur

### 2.1 „Na jazyke ljubvi, vidimo“ – „In der Sprache der Liebe, offensichtlich“: Evidenz der Rede in der Wortkunst

„Das perennierende Leiden hat so viel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen, darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse.“ (Theodor W. Adorno 1966, 355)

In der ursprünglich magisch-poietischen Sprache der Wortkunst evoziert das emergente Zeichen das vom Zeichenträger Gemeinte durch zeugende Rede. Es gab dabei zunächst keinerlei Unterschied zwischen Zeichenträger und Zeichenobjekt. Und schon gar keine Kluft bestand, wenn wir zu Peirces Terminologie greifen, zwischen Zeichenobjekt und Interpretant. Oder, in der geläufigeren Terminologie der Gegenwartssemiotik gesprochen: Signifikant, Referent und Bedeutung waren kongruent. In der Poesie offenbarte sich der Kosmos selbst. Mit der Entstehung der standpunktabhängigen Rede der Prosa kam durch die Stellung auch die *Verstellung* in die Literatur und so auch in die Lyrik.

Es finden sich, wie gesagt, in der jüngeren europäischen Literatur zwar viele literarische Prosatexte, die gerade die SS zum Thema wählen und sie auch beim

Namen nennen. Für die Lyrik kann hier indes kein einziges Gedicht angeführt werden,<sup>5</sup> sondern nur eines, das statt der SS ihre Schwesterorganisation, die Gestapo, und damit den mit Grund gleichfalls berüchtigten Geheimdienst Nazi-Deutschlands zum Sujet hat. Dieses Gedicht ist in der für den russischen Konzeptualisten Dmitrij Prigov (1998, 69) charakteristischen Weise halbironisch gebrochen:

Одна старушечка другую  
Ласкает в маленьком кафе:  
Ты помнишь ли, как мы лежали  
На Фридрихштрассе в дни войны

Была ты русская шпионка  
А я гестаповкой была  
Но мы поверх идеологий  
Друг друга так любили мы! –

И в соответствии с идеологией  
– скажем мы

Обуреваемы идеологией –  
скажем мы –  
А также – скажем мы – в  
экстазе некоем идеологическом –

Господи, о чем говорят, Боже мой

На каком языке говорят! –  
На языке любви, видимо.

Liebkost die Greisin eine andre  
In einer kleinen Gastwirtschaft:  
„Erinnerst Du Dich, wie wir lagen  
Zur Kriegszeit in der

Friedrichstraße,  
Du warst die russische Spionin  
Und ich war die Gestapo-Frau  
Doch oberhalb der Ideologien  
Einander liebten wir so sehr!“

„Und in Entsprechung zu der  
Ideologie“,

sagen wir  
„Bestürmt von einer solchen  
Ideologie“, sagen wir  
„Und auch“, wir sagen, „in Ekstase,  
einer ideologischen“

„Oh Herr, worüber sprechen sie,  
mein Gott

In welcher Sprache sprechen sie!“  
In Liebessprache, offenbar.

Der Ausdruck *gestapovka*, zu dem Prigov hier greift, ist abgeleitet vom Maskulinum *gestapovec* für den Gestapo-Mann, dem Ausdruck für den Mitarbeiter der Deutschen Geheimen Staatspolizei; das Wort „Gestapo“ bildet die Folge der ersten Silben der drei Komponenten des Kompositums.<sup>6</sup>

Das Wort *gestapovka* ist im Russischen zunächst Fremdwort, das morphologisch überdies dem Ausdruck *židovka* (Jüdin) analog gebildet ist. Bei der Gestapo beschäftigte Frauen haben, wie Forschungen erwiesen (Kohlhaas 2008), an

<sup>5</sup> Eine Ausnahme bilden Erich Frieds (1993, 234, 494) prononciert zeitgeschichtliche Gedichte „Die Geschulten“ („So geht es von der SS / bis zu den Contras / und von Vietnam / bis zu den Todesschwadronen [...]“) und „Ein Jude an die zionistischen Kämpfer“ von 1988. Sie sind indes mehr der politischen Gegenwart als den Schrecken der Vergangenheit gewidmet.

<sup>6</sup> Das Kompositum *gestapovka-sadistka* zeigt, dass der Ausdruck in der russischen Umgangssprache eine andere Bedeutung hat, eine freilich, in der die Grundbedeutung der Unterdrückung nur umso jähher hervortritt. So im russischen Pop-Song von A-WIND resp. A. Stockaja, der *gestapovka-sadistka* heißt und im Internet unter dem provokativ ambivalenten Label „joke mix“ kursiert.



der Organisation und Verwaltung des Geheimdienstes mitgewirkt und waren zuständig für die körperliche Durchsuchung gerade von Jüdinnen und deren Gepäck. Auffällig ist, dass die weibliche Form „Gestapo-Frau“ im Deutschen weit weniger gebräuchlich ist als das russische Äquivalent *gestapovka*<sup>7</sup>. Im Internet verhält sich die Zahl ihrer Belege eins zu Tausend.<sup>8</sup>

Das Wort *gestapovka* macht in Prigovs Gedicht die Gestapo-Angehörige durch den Namen ihres Amtes bei der Lektüre graphisch und beim Vortrag akustisch sinnfällig. Die Besonderheit der Verwendung des Ausdrucks liegt hierbei darin, dass er in der ersten Person auftritt, sich die Sprecherin des Textes also selbst der Mitgliedschaft in dieser verbrecherischen Institution bezichtigt. Sie tut dies freilich in einem Monolog gegenüber einem Du, das sie als ehemalige „russische Spionin“ anspricht, ehe sie sich selbst „Gestapo-Frau“ nennt. Damit sind zwei Personen zur Sprache gebracht, die ihrem Auftrag nach Feindinnen waren.

Die akustische respektive graphische Evidenz des Ausdrucks *gestapovka* erübrigt im Kontext poetischer Sprachverwendung die Frage, ob es Frauen in dieser Institution gab, durch Sinnfälligkeit. Der Doppelvers, in dem die beiden Tätigkeitsbezeichnungen auftreten: „Была ты русская шпионка / А я гестаповкой была“ macht im Chiasmus einerseits den Unterschied zwischen russischem Spioninnen-Dasein und der Mitarbeit in der deutschen Gestapo evident, bringt zugleich aber kraft poetischer Äquivalenz deren funktionale Gleichwertigkeit zu Gehör und/oder stellt sie zur Schau. Der prädikative Instrumental *gestapovkoj* verweist auf die kürzere Dauer des Gestapo-Frau-Seins, das ja spätestens im Jahr 1945 endete, während der prädikative Nominativ *špionka* die längere Tätigkeit der Spionin bezeichnet. Die Verse fünf und sechs beantworten so die Frage nach der Vergleichbarkeit der Institutionen, indem sie Äquivalenz als Voraussetzung für das Erfassen von Differenz emergieren.

Dieses Gedicht Prigovs ist wie fast alle seine poetischen Texte von der Prosa affiziert. Das zeigt die zweite Gedichthälfte: Die neunte Gedichtzeile markiert die bekennende Äußerung der Sprecherin der vorangehenden Verse als Rollentext. Das Gedicht wäre ein ganz anderes, endete es nach dem achten Vers. Literaturdidaktisch ist das zu zeigen, druckt man die Verse eins bis acht auf einer eigenen Seite und die folgenden Verse auf der folgenden ab. Das übergeordnete lyrische Ich, das im Plural als Kollektivum hervortritt, profiliert die Äußerung der Eingangssprecherin als Zitat fremder Rede. Es stellt die Liebe der exponierten Institutionen von feindlichen Lagern angehörenden Frauen ins Verhältnis zu

<sup>7</sup> Das Internet zeigt für den Ausdruck „Gestapo-Frau“ (Gestapofrau) nur etwa 25 Einträge, während *gestapovka* 20.000fach gelistet wird (21.5.2011). Bemerkenswert ist, dass sowohl die Kürzel „SS“ und „Gestapo“ als auch die Langformen „Schutzstaffel“ und „Geheime Staatspolizei“ Feminina sind.

<sup>8</sup> Stand 20.6.2011.

den zugehörigen Ideologien, der des Nationalsozialismus Hitlers und der des Realen Sozialismus Stalins. Obgleich oder just weil Homosexualität wie in der Sowjetunion so auch in Hitlerdeutschland verpönt war und in Institutionen wie russischem und deutschem Geheimdienst offiziell nicht geduldet wurde,<sup>9</sup> kennzeichnet das lyrische Ich die Frauen als „bestürmt“, „gepackt“ von ihrer jeweiligen Ideologie. Die bestimmte sie, sich dem Klassen- respektive Rassegegner mit Unnachgiebigkeit zu widmen. Und sie stigmatisiert deren Liebe zur „ideologischen Ekstase“: „Ekstasis“ (griech. ἔκστασις) ist das Heraustreten, hier das Abwerfen der Fesseln der jeweiligen Ideologie unter dem Wahr-Zeichen der Liebe.

Nachzutragen ist eine Querverbindung zwischen der Institution SS und der deutschen Lyrik, die eine Evidenz besonderer Art ins Spiel bringt. Sie gehört indes eher der latenten als der manifesten Intertextualität von Prigovs Gedicht an. Es ist dies das als *Lied der Waffen-SS* bekannte Gedicht „Wenn alle untreu werden, so bleiben wir doch treu“. Grass führt es an als „Schwurlied der Waffen-SS“; ursprünglich ist es ein patriotischer deutschnationaler, gegen Napoleon Bonaparte gerichteter Text von 1814 aus der Feder des poeta minoris Max von Schenkendorf. Der hatte 1805 jenes 962 von Otto I. gegründete Sacrum Romanum Imperium aufgelöst, dessen Wiederkehr nunmehr das Napoleon-Lied beschwört:

Wenn alle untreu werden, so bleiben wir doch treu,  
 Daß immer noch auf Erden für euch ein Fähnlein sei.  
 Gefährten unsrer Jugend, ihr Bilder beßrer Zeit,  
 Die uns zu Männertugend und Liebestod geweiht.

Nur indem die beiden Frauen, den hier evozierten Motiven „Männertugend“ und „Liebestod“ entgegnetend, ihren Ideologien in Ekstase untreu wurden, konnten sie *sich* treu werden und – überleben. Der letzte Vers des Gedichtes kennzeichnet die emergente Rede der Gestapofrau und die gleichfalls präsente aber *nicht* emergente, da nur implizierte Rede der russischen Spionin (mit einem möglichen Verweis auf Roland Barthes' (1977) *Fragments d'un discours amoureux*) als „Sprache der Liebe“ (*jazyk ljubvi*). Dass Liebesprache in diesem Text der Wortkunst, wie das Schlusswort des Textes mitteilt, *vidimo*, d.h. „evident“ ist, bedeutet: Die Rede der Wortkunst macht den Sinn des Gedichts sinnfällig. Dies geschieht oft graphisch in Dmitrij Prigovs Figurengedichten.

Wortkunst kann kraft Gegen-Evidenz das Wirkliche auch unwirklich machen. So widerruft der Eingangsvers von Celans (1983, 398) Gedicht „Und Kraft und Schmerz“ die Schein-Evidenz des nationalsozialistischen Slogans

<sup>9</sup> Schon im Sommer 1934 hatte Himmler das Gestapo-Sonderdezernat *II 1 So* gegründet, dessen Aufgabe bis zum Kriegsende die Bekämpfung der Homosexualität war. Vgl. zur Entwicklung dieser Instanz Grau 2011, 104f.

„Kraft durch Freude“; in der Tat ging Kraft in jener Gesellschaft nicht mit Lust, sondern mit Schmerz einher. Und der Ausdruck „Schwarze Milch“ seiner kanonischen „Todesfuge“ bringt gerade durch Widerruf der Evidenz im Oxymoron das Gebrochene jener ‚Verkehrten Welt‘ zu ‚unmöglicher‘ Anschauung. Evidenz gewinnt so gerade kraft ihrer Negation besondere Kraft.

Hier ist mit Blick auf die Feststellung, es gebe keine relevante Lyrik, in der die SS präsent sei, eine Einschränkung angebracht. In den 1950er Jahren erschienen die Gedichte eines gewissen George Forestier. Der Elsässer und freiwillige Angehörige der Waffen-SS soll später als Fremdenlegionär in Indochina verschollen sein. Seine Gedichte wurden posthum veröffentlicht und sogar von Stefan Andres, Gottfried Benn und Karl Krolow gelobt. Dann stellte sich heraus, dass Verfasser dieser Gedichte der Lektor Karl Emerich Krämer war. Der hatte den Dichter George Forestier erfunden, scheint aber auch seinerseits Angehöriger der Waffen-SS gewesen zu sein.<sup>10</sup> Durch diese Fiktion gerät die poetische Rede des ehemaligen SS-Mannes, der an den Kämpfen um Vjazma, Voronež und Orel teilgenommen haben sollte, in den Dunstkreis der Prosa: Die Gedichtrede ist in Texten wie „Das Karussell des Todes“ und „Vor Wjasma“ (Forestier 1953, 35, 38) in Wahrheit ja Zitat, das einer erfundenen Autorgestalt in den Mund gelegt wird. Dieses fingierte lyrische Ich ruft in „Die Kathedrale von Smolensk“ bezeichnenderweise zwar den „Rotarmisten“ auf, der „Sonnenblumenkerne / Der Madonna vor die Füße“ „spuckt“ (Forestier 1953, 34), nicht aber den deutschen Landser und schon gar nicht den SS-Mann, der massenhaft jüdische Männer, Frauen und Kinder ermordet. Es ist somit ein Prosatext zu rekonstruieren, den Karl Emerich Krämer geschaffen hat und in dem er dem fiktiven Dichter George Forestier das Wort gibt.<sup>11</sup>

Doch sogar diesem prosaisierten Wort ist das Aussprechen des Ausdrucks „Schutzstaffel“ ebenso versagt wie das der Kürzel „SS“. Der Wortlaut dieser Gedichte ist in Bachtins Terminologie einer fiktiven Figur zugesprochene *fremde Rede*, unter der die beschämenden Taten des Verfassers und seiner ‚Kameraden‘ verborgen sind. Damit haben wir den Bereich der wortkünstlerischen Lyrik bereits verlassen und sind bei Evidenz und Devidenz der Perspektivkunst in der Prosa angelangt. Sie hat gemäß der Perspektivkunst ihre Ausprägungen in temporaler und lokaler, personaler und sprachlicher Fokussierung.

<sup>10</sup> Vgl. Hufnagel 1981.

<sup>11</sup> Rutschky (2011, 967) hat den Erfinder George Forestiers jüngst einen „Piraten“ genannt. Nur hat der in seiner poetischen Rede mehr Eigenes verborgen als Fremdes erworben. Die Ausdrücke ‚Fälscher‘ und ‚Mystifikator‘ scheinen daher die künstlerischen Machenschaften Forestiers besser zu treffen. Es geht freilich vor allem um verdeckende Mystifikation, da in und mit dieser Lyrik die Verbrechen der Waffen-SS unter dem Mantel gefühliger Scheinerinnerung verborgen wurden. Statt einer Deck-Erinnerung lanciert Kramer eine Verdeck-Erinnerung, mit der die Frage nach Schuld von vornherein abgewiesen wird. Vgl. dagegen zur phantastischen Mystifikation in Nabokovs *Otčajanie* Lachmann 2002, 436-455.

## 2.2. *Vot oni* – „Siehe, da sind sie“. Sinnlichkeit der Perspektivierung in der Prosa und der verwehrte SS-Biss in die Nase

Всякий, кто отвернется, кто закроет глаза и пройдет мимо, оскорбляет память погибших.  
(Vasilij Grossman, *Treblinskij ad*, 2010, 257)

Ein jeder, der sich abwendet, der die Augen verschließt und vorbeigeht, verletzt das Andenken der Toten.  
(Vasilij Grossman, „Die Hölle von Treblinka“)

In seinem Bericht „Die Hölle von Treblinka“ („Treblinskij ad“) hat der russische Schriftsteller Vasilij Grossman aufgrund von Zeugenberichten eine Prosa-Skizze geschaffen, die mit der russischen Wendung *Vot oni* („da sind sie“), die unmittelbare Präsenz der aus dem Abgrund des Vernichtungslagers auftauchenden, von den Deutschen vergrabenen Beweisstücke suggeriert:

Земля извергает из себя дробленные кости, зубы, вещи, бумаги, – она не хочет хранить тайны. / И вещи лезут из лопнувшей земли, из незаживающих ран ее. *Vot oni* – полуистлевшие сорочки убитых, брюки, туфли, позеленевшие портсигары [...]. *А дальше* из бездонной вспученной земли, точно чья-то рука выталкивает на свет захороненное немцами, выходят на поверхность полуистлевшие советские паспорта, записные книжки на болгарском языке, фотографии детей из Варшавы и Вены, детские, писанные каракулями письма, книжечка стихов, написанная на желтом листочке молитва, продуктовые карточки из Германии... (Сентябрь 1944 г.) (Grossman 2010, 265).

Die Erde stößt aus sich Knochensplitter, Zähne, Kleidung, Papier hervor, – sie will die Geheimnisse nicht bewahren. / Und die Dinge kriechen aus der zerborstenen Erde, aus ihren nicht verheilenden Wunden hervor. *Da sind sie* – halbverweste Hemden der Ermordeten, Hosen, Schuhe, von grüner Patina bedeckte Zigarettenetuis [...]. *Und weiter* stößt jemandes unsichtbare Hand aus der abgründigen aufgeblähten Erde die von Deutschen vergrabenen Dinge an die Oberfläche – halbverweste sowjetische Pässe, Notizbücher in bulgarischer Sprache, Kinderphotos aus Warschau und Wien, von Kinderhand gekrakelte Briefe, einen Gedichtband, ein auf gelbes Papier geschriebenes Gebet, Lebensmittelkarten aus Deutschland. [...]  
(September 1944)<sup>12</sup>

Die russische Interjektion *vot* steht Vasmer zufolge in Sprachverwandtschaft mit *étot* und *tot* sowie sprachhistorisch mit dem lateinischen *Ecce*. Sie bildet die Aufforderung, die Sinne auf einen bestimmten Ort zu richten, z.B. hinzuschauen, um das sinnlich Wahrnehmbare aufzunehmen, etwa das Sichtbare zu erblicken. So pointiert das *Vot* in Grossmans Skizze die Räumlichkeit der Erzähl-

<sup>12</sup> Die Übersetzung von H. Ettinger (in Beever 2007, 376) ist hier revidiert.

perspektive, da der Gesichtskreis, in dem etwas gesehen werden kann, stets einen Standpunkt voraussetzt, von dem aus gesehen wird.

Die Erde, die hier in Übereinstimmung mit dem ostslavischen Muttermythos und der geobiologischen Theorie Vernadskijs als lebender Organismus auftritt (Grossman war Naturwissenschaftler), speit die von den Deutschen zum Verdecken der von der SS zuvor begangenen Verbrechen in sie vergrabenen Beweisstücke aus. Aus dem Dunkel des Verborgenen treten in Verdoppelung der signifikativen Prosa-Evidenz ans Licht fiktionaler sinnlicher Wahrnehmung nicht die Ermordeten selbst, sondern Zeugnisse ihres vergangenen Lebens. Der wiederholte Ausdruck *a dal'se* („Und weiter“) dehnt in chronotopischer Synkrise die Perspektive räumlich und zeitlich auf das dingliche Inventar jüdischen Lebens, das der Erzähler als Beweismittel der deutschen Untaten narrativ-zeichenhaft in der fiktionalen Welt zur Erscheinung bringt. Es ist *nota bene* semiotische Evidenz, in der die Wörter als Zeichen kraft räumlichem, zeitlichem, personalem und sprachlichem Fokus die Dinge repräsentieren oder eben gerade auch *nicht* vergegenwärtigen.

Den Ausdruck „SS“ verwendet Grossman in kyrillischer Form in diesem Text nicht weniger als 30 mal, einmal übrigens auch in der Verknüpfung mit der Kopula: „гестапо и СС“ (Gestapo und SS) und wiederholt im russischen Äquivalent „Рейхсфюрер СС Гиммлер“ für: „Reichsführer SS Himmler“ in personalem Fokus, der im Ausdruck „Führer“ zugleich die Nähe Hitlers zum Holocaust präsentiert, zumal Himmlers Besuch in Treblinka geschildert wird. Hier entsteht kraft personaler Perspektive Schrecken, insofern der Leser oder Zuhörer mit dem Hauptverantwortlichen der SS in den bereits halb mit Ermordeten gefüllten Gräben bei Treblinka blickt. Himmlers Befehl, die Leichen zu verbrennen und so die Zeugnisse der Schandtaten zu beseitigen, bezeugt sein Wissen um das Verbrecherische seines Tuns in den Augen der Welt.

Die *sprachliche* Perspektive<sup>13</sup> erlangt in diesem russischen Erzähltext Prägnanz durch deutschsprachige Ausdrücke wie „Achtung“ (Grossman 2010, 243), „Hände hoch! Marsch! Schneller! Schneller!“ (Grossman 2010, 244), die bezeichnenderweise durchweg als Imperative in den russischen Prosatext eingebettet sind. Besonders abstoßende Wirkung verleiht der sprachliche Fokus im deutschen Zitat der von Walter Hirsch getexteten und auf Kurt Franz' Geheiß von Artur Gold komponierten zynischen Treblinka-Hymne als Zitat in der „Hölle von Treblinka“: „Für uns gilt heute nur Treblinka, / das unser Schicksal ist.“<sup>14</sup>

An anderer Stelle, im *Schwarzbuch*, wo er das verbale Zeugnis des Auschwitz-Bewohners Marian Gandzlik zitiert, greift Grossman zur sprachlichen, hier metasprachlichen Perspektive des besprochenen Zeugnisses. So unterstreicht der Ausdruck *pokazal* („zeigte, legte an den Tag, bezeugte“) durch sein semanti-

<sup>13</sup> Die Perspektivierung bezieht sich auf Ort, Zeit, Person und das sprachliche Medium.

<sup>14</sup> Grossman (2010, 258) zitiert hier mit einem Fehler, statt „gilt“ schreibt er „giebt“.

sches Spektrum den Zusammenhang des Bezeugens, An-den-Tag-Bringens, Vorzeigens, Evident-Machens:

Житель города Освенцим Гандзлик Мариан показал: „...Зимой 1941 года, в тридцатипятиградусные морозы, по дороге из лагеря Освенцим в село Бабице ежедневно в течение двух недель, как скот, гнали плетью и палками русских военнопленных“.<sup>15</sup>

Der Auschwitz-Bewohner Marian Handzlik bezeugte: „...Im Sommer 1942 jagten sie bei 35 Grad Minus zwei Wochen lang täglich russische Kriegsgefangene mit Ruten und Stöcken wie Vieh auf dem Weg aus dem Lager Auschwitz in das Dorf Babize.“<sup>16</sup>

In den Problemkreis von Zeugnis und Evidenz gehört die vor einigen Jahren von Manfred Gerstenfeld (2007) aufgeworfene Frage, ob fiktionale Literatur über die Shoa sich nicht deshalb verbiete, weil sie die moralische Priorität der Dokumente in Frage stelle. Sie ist wegen der stärkeren Wirkungskraft fiktionaler Narrative und der Durchlässigkeit der Bereiche von Faktizität und Fiktionalität zu negieren.

Grossmans und Ehrenburgs *Schwarzbuch* über die deutsche Judenvernichtung ist in der Sowjetunion nicht erschienen, da den Juden im Widerspruch zur Geschichte kein Sonderstatus in den Vernichtungsplänen der deutschen Nationalsozialisten eingeräumt werden sollte. Veröffentlicht wurde es in der östlichen Slavia erst 1990 – in Kiew.

Auch in der französischen Literatur stieß das literarische Thematisieren der SS auf Hindernisse. Sie betrafen zum einen das Phantastisch-Groteske<sup>17</sup> des Sujets, zum anderen die sprachliche Evidenz des Ausdrucks. Die Episode der Begegnung von Dr. Max Aue, dem Helden und Ich-Erzähler in Jonathan Littells Roman *Les Bienveillantes* mit dem deutschen Führer und Reichskanzler Adolf Hitler im Berliner Führerbunker kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs im April 1945 hat in der französischen Erstausgabe des Romans (2006) folgenden Wortlaut: „Mit einem kleinen ernsten Lächeln streckte ich die Hand aus und kniff ihn mit zwei gekrümmten Fingern in die Nase, wobei ich ihm sanft den Kopf schüttelte, wie man es bei einem Kind tut, das sich schlecht betragen hat“.<sup>18</sup> Hier die Szene im Kontext:

<sup>15</sup> <http://lib.ololo.cc/b/132209/read> (20.5.2011)

<sup>16</sup> Grossman / Ehrenburg 1994, 899.

<sup>17</sup> Vgl. zum Einbruch des Phantastischen ins realistische Erzählen am Beispiel von Oblomovs Traum bei Gončarov Lachmann 2002, 270-294. Wie bei Gončarov wird auch bei Littell der Diskurs selbst vom Phantasma affiziert – hier jedoch ohne die ‚realistische‘ Motivierung durch den Traum.

<sup>18</sup> Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen im Folgenden wie hier vom Verfasser.

Au fur et à mesure que le Führer se rapprochait de moi – j'étais presque en bout de ligne – mon attention se fixait sur son nez. Je m'avais jamais remarqué à quel point ce nez était large et mal proportionné. [...] *Avec un petit sourire sévère je tendis la main et lui pinçai le nez entre deux doigts repliés en lui secouant doucement la tête comme on fait à un enfant qui s'est mal conduit.* Aujourd'hui encore je serais incapable de vous dire pourquoi j'ai fait cela. Je n'ai simplement pas pu me retenir. (Littell 2006, 880f; meine Kursive, R.G.)

Dagegen erinnert sich der SS-Obersturmbannführer in der deutschen Übersetzung desselben Romans von 2008 unter dem Titel *Die Wohlgesinnten* dieser Begegnung im entscheidenden Detail ganz anders:

Je näher der Führer kam – ich stand fast am Ende der Reihe –, desto mehr richtete sich meine Aufmerksamkeit auf seine Nase. Ich hatte noch nie bemerkt, wie groß und unproportioniert diese Nase war. [...] *Da beugte ich mich vor und biss ihm aus Leibeskräften in seine Knollennase, bis Blut floss.* Noch heute könnte ich nicht sagen, warum ich das getan habe: Ich konnte mich einfach nicht beherrschen.<sup>19</sup> (Meine Kursive, R.G.)

Der Unterschied zwischen der französischen Erstfassung und der deutschen Übersetzung, die den Obersturmführer dem Reichskanzler in die Nase beißen lässt, gibt keinen Übersetzungsfehler zu erkennen, sie ist vielmehr auf Andringen des Verlegers Gallimard zustande gekommen. Der Franzose war überzeugt, seinen Landsleuten die groteske Handlung eines Bisses des deutschen SS-Offiziers in Hitlers Nase nicht zumuten zu können. Für die deutsche Übersetzung sind der Verfasser, der Übersetzer Hainer Kober und der Berlin Verlag dagegen übereingekommen, die ursprüngliche französische Fassung wiederherzustellen und den Gallimard unstatthaft scheinenden grotesken Biss in den Gesichtserker zuzulassen (Littell 2008). Er figuriert so nun auch in der zweiten französischen Ausgabe, die den Untertitel „Roman“ durch den Hinweis ersetzt: „Édition revue par l'auteur“. Fiktionale Prosa-Evidenz steht demnach nicht nur unter der Maßgabe dessen, was wir wahrnehmen *wollen* und was wir wahrnehmen können, sondern auch unter dem Kriterium dessen, was wir in der Literatur wahrnehmen *dürfen* und was wir in ihr wahrnehmen *sollen*.

Dabei variiert die Realisierung der Metapher „an der Nase herumführen“ im auf Andringen Gallimards geänderten Text eine Szene aus Dostoevskijs Roman

<sup>19</sup> Littell 2007, 1337. Die entsprechende französische Passage lautet: „Au fur et à mesure que le Führer se rapprochait de moi – j'étais presque en bout de ligne – mon attention se fixait sur son nez. Je n'avais jamais remarqué à quel point ce nez était large et mal proportionné. [...] Je constatai avec étonnement que sa casquette m'arrivait à peine au niveau des yeux : et pourtant je ne suis pas grand. Il marmottait son compliment et cherchait la médaille à tâtons. Son haleine âcre, fétide, acheva de me vexer : c'était vraiment trop à supporter. Alors je me penchai et mordis son nez bulbeux à pleines dents, jusqu'au sang“ (Littell 2007a, 1368f.).

*Besy*, der als *Die Dämonen, Die Besessenen* und *Böse Geister* ins Deutsche übersetzt worden ist. Dort ergreift der wie Dr. Aue aus dem Ausland (indes nicht aus dem Osten, sondern aus dem Westen) zurückgekehrte Nikolaj Stavrogin das angesehene Klubmitglied Petr Gaganov bei der Nase und führt ihn zum Entsetzen aller vor der versammelten Klubgesellschaft im Raum umher:

Один из почтеннейших старшин нашего клуба, Петр Павлович Гаганов, человек пожилой и даже заслуженный, взял невинную привычку ко всякому слову с азартом приговаривать: „Нет-с, меня не проведут за нос!“ Оно и пусть бы. Но однажды в клубе, когда он, по какому-то горячему поводу, проговорил этот афоризм собравшейся около него кучке клубных посетителей (и все людей не последних), Николай Всеволодович, стоявший в стороне один и к которому никто и не обращался, вдруг подошел к Петру Павловичу, неожиданно, но крепко ухватил его за нос двумя пальцами и успел протянуть за собою по зале два-три шага. (Dostoevskij 1974, 38f.)

Einer der geachtetsten Vorsteher unseres Klubs, Petr Pavlovič Gaganov, ein betagter und sogar verdienstvoller Mann, hatte die unschuldige Gewohnheit angenommen, jeder Äußerung mit Leidenschaft hinzuzufügen: „Nein, ich werde mich nicht an der Nase herumführen lassen!“ Nun, mochte es so sein. Doch einmal, als er wieder im Klub aus hitzigem Anlass diese Sentenz zu einem um ihn versammelten Häuflein von Klubbesuchern (alle keines geringen Ranges) gesagt hatte, trat Nikolaj Vsevolodovič [Stavrogin], der allein abseits gestanden und an den sich überhaupt niemand gewendet hatte, plötzlich an Petr Pavlovič heran, fasste ihn unerwartet, doch kräftig mit zwei Fingern bei der Nase, und es gelang ihm, ihn zwei, drei Schritte weit im Saale hinter sich herzuziehen.

Die fiktionale sinnliche Evidenz des Nasenbisses in der hybrid historisch-fiktiven Welt von Littells Roman ist ausweislich seiner französischen Varianten dem intertextuellen Motiv des An-der-Nase-Herumführens äquivalent. Prosa-Evidenz schöpft so nicht nur aus dem Gedächtnis erzählter fiktiver und / oder realer Welt, sondern auch aus der Welt vorliegender Texte. Intertextualität reichert das episodische Gedächtnis der Prosa an mit dem Potential des semantischen Gedächtnisses. Und es lässt sich füglich darüber nachdenken, ob die Realisierung der Metapher durch Nikolaj Stavrogin und den in die Literatur verliebten Dr. Aue nicht Lehrstücke darüber abgeben, dass wir oft genug Imaginär-Literarisches in Realität überführen und dass dies gerade nach der Epoche der Romantik so häufig geschah, weil die Menschen das Romanisch-Romaneske nicht mehr vom Nichtromanisch-Nichtromanesken unterscheiden und lieber in der Scheinwelt der von ihnen gelesenen Romane leben wollten. sogar Bachtin ankreiden, er habe das Romanesk-Dialogische dem Nicht-Romanhaft-Monologischen und später die sagenhafte Karnevalskultur der prosaischen Wirklichkeit, der ‚Prosa des Lebens‘ vorgezogen...



Der intertextuelle Verweis von Aues Nasenbiss auf den Roman *Die Besessenen / Die Dämonen* verleiht auch den Handlungsmächtigen in Littells Roman den Charakter des Dämonischen. Dabei bildet schon dessen Titel, *Les Bienveillantes*, kein Partikel einer fiktiven Realitätsevidenz, sondern ein offensichtliches Zitat der Überschrift von Aischylos' antiker Tragödie *Die Eumeniden* (*Εὐμενίδες*). Dieses Drama ist der dritte Teil der Trilogie *Oresteia*. Im Jahr 458 vor Christus uraufgeführt, stellt es die Geschichte der Ermordung des aus dem Krieg um Troia heimkehrenden Königs Agamemnon durch seine treulose Gattin Klytaimnestra und den ehebrecherischen Usurpator Aigisthos, Agamemnons Vetter, auf die Bühne. Die Handlung umfasst auch die blutige Rache von Agamemnons Sohn Orest an den Mördern seines Vaters und seine Verfolgung durch die Rachegöttinnen, die Erinnyen.<sup>20</sup>

In den *Eumeniden* ging es, wie in der Trilogie insgesamt, im Grunde darum, die verletzte Ordnung der Zeustochter Dike wiederherzustellen, der Göttin der Gerechtigkeit. Agamemnon hatte den Göttern die eigene Tochter geschlachtet, Atreus dem Bruder Thyestes dessen eigene Kinder als Mahl vorgesetzt. Beide waren getrieben von dem sie beseelenden Daimon. Orest erhielt den Befehl zum sühnenden Muttermord zwar von Apoll, war sich gleichwohl seiner Schuld bewusst. Hier tritt jene Dialektik von exogenem Ansehens-Druck und endogenem Gewissen erstmals in Erscheinung, die uns dazu motiviert, unsere Schandtaten anderen – der berühmte Befehlsnotstand – und alle Erfolge, an denen wir beteiligt oder bei denen wir nur zugegen waren, uns selbst zuzurechnen.

Letztlich werden in der Trilogie die Atriden vom Fluch der bösen Tat und ihrer auf dem Geschlecht lastenden Rache durch die Entwicklung von Rechtstechniken befreit: Athene, die mit den Erinnyen unterhandelt, hat den Gerichtshof einberufen und sich der Stimme enthalten und so Stimmengleichheit, und das heißt den Freispruch herbeigeführt. Die Erinnyen, so lautet ihr Appell, sollen künftig nicht mehr als Rachegötter, sondern als Eumeniden, als wohlgesonnene Segensgöttinnen, über Athen und seine Bürger wachen (*Eumeniden*, 778-1047). Anstelle von Rache, die Böses mit Bösem vergilt, sollen die Göttinnen Gutes bewirken, das mit Gutem zu vergelten sei:

ATHENA: Sollt nicht ihr Blut erhitzen bis zur Kampfhahns Wut  
 Und nicht den Hader heimisch machen in der Stadt,  
 Daß Bruder wider Bruder sich ergrimmt. Der Krieg  
 Soll draußen sein, und rasch entbrannt, mag er alsbald  
 Manch mächtige Sucht nach Ruhm ersättigen; doch daß  
 Desselben Hofes Hähne raufen, lieb' ich nicht.  
 Nimm an, was dir mein Wille zuträgt! Gutes wirk,  
 Erfährst dann Gutes, und an guten Ehren reich  
 Wirst eines gottgeliebten Landes dich erfreun. (Aischylos 1957, 209)

<sup>20</sup> Der abschließende vierte Teil, das Satyrspiel „Proteus“, ist nicht erhalten.

Der intertextuelle Verweis auf Aischylos' *Eumeniden* vermittelt aus Sicht des Erzählers auch dem Großroman Littells die Hoffnung, Einsicht in das erzählte, von den Angehörigen der SS und den Menschen ihrer Umgebung verübte Böse könne seiner Wiederholung wehren. Dabei setzt sich der Autor Littell nicht nur durchs Medium der literarischen Prosa ab von Daniel Goldhagens (1996) dem Rassismus gar nicht ferner These, den Germanen, Teutonen und / oder Deutschen eigne der Hang zum Bösen<sup>21</sup>. Die in den französischen Text eingefügten deutschen Ausdrücke aus der bürokratischen Sprache der Massenmörder bilden fremde Erinnerungspartikel besonderer Art, die ihre fremdsprachige Eigenart bei der Übersetzung gerade ins Deutsche jedoch einbüßen.

Es gibt in Littells Roman ein drittes Feld literarischer Anspielung, das in der russischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegt. Der durch die SS-Mitgliedschaft im Gang der Kriegshandlungen in den Kaukasus verschlagene Literaturliebhaber Dr. Aue hat sich gewiss nicht zufällig intensiv mit dem russischen Romantiker Lermontov beschäftigt, der selbst als Offizier der russischen, die Kaukasusvölker unterwerfenden Armee eine Zeitlang im Kaukasus gedient hat und dort in einem Duell tödlich verwundet worden ist. Lermontov ist Verfasser jenes Poems *Der Dämon (Demon)*, von dessen Titelfigur der russische Philosoph Vladimir Solov'ev gesagt hat, er sei der „Übermensch“ (*sverchčelovek*) *avant la lettre*.<sup>22</sup> Und der Vorname von Littells Erzähler, Maximilian, ähnelt nicht zufällig dem Namen des fiktiven Kompilators und Ich-Erzählers von Lermontovs Roman *Ein Held unserer Zeit (Geroj našego vremeni)* – Maksim Maksimych. Dr. Aue wird durch Intertextualität zum „Helden *unserer Zeit*“!

Um die Innensicht eines SS-Angehörigen zugänglich zu machen, greift Littell (2007, 16) bezeichnenderweise zu einem Ich-Erzähler, der die grauenvollen Taten aus seiner *eigenen* Erinnerung aufbietet und den Anspruch erhebt „Ich will im Rahmen meiner Möglichkeiten so genau wie möglich sein“ (Je veux être précis, dans la mesure de mes moyens“, ebd.). Indes muss er bekennen, die „Erinnerungen“ (*souvenirs*, ebd.) bereiteten ihm „Angst“ (*angoisse*, ebd., 17). So kann der Leser nicht frei sein vom Zweifel an der Erinnerungsschärfe des Erzählers. Es bleibt dem Rezipienten anheimgestellt, ob er angesichts der erzählten Verbrechen des Narrators These über die grundsätzliche Gleichheit aller Menschen akzeptiert: „[...] ich bin ein Mensch wie ihr [...], ich bin wie ihr“ ([...] je suis un homme comme vous [...], je suis comme vous!“ ebd., 43), macht sie doch Jedermann zum Nationalsozialisten.

Das zweite Moment, das französische Leser an Littells Roman irritierte, war die hohe Präsenz deutscher Wörter wie „Schutzstaffel“ (Littell 2007a, 29), „Wehrmacht“ (ebd., 38), „Sonderkommando“ (ebd., 41), „Feldgendarm“ (ebd., 48), „Sicherheitspolizei“ (ebd., 49), „Führer“ (ebd., 57), „V-Männer“ (ebd.,

<sup>21</sup> Vgl.: Pohl 1997; Finkelstein/Birn 1998; Kautz 2003.

<sup>22</sup> Solov'ev 1913, 363f.

68), von kolloquialen Wendungen wie „Meine Herren“, (ebd., 42), „Herr Offizier“ (ebd., 51), „Zu Befehl, Herr Brigadeführer“ (ebd., 77), die im Verein mit den Dienstrangbezeichnungen der Sprache der Täter synekdochische Emergenz verleihen.

Die Erzählung richtete sich ab dem ersten Satz an fiktive Leser, die im Villon-Ton kollektiv als „Frères humains“ (Littell 2007, 13, Menschenbrüder) angesprochen sind; seine Geschichte sei, beharrt der Erzähler indes, nicht für die Leser bestimmt („[...] ce n'est pas pour vous, que j'écris“, ebd., 20). Er charakterisiert seinen Text vielmehr als „Familienroman“ („roman familial“, ebd., 23), der die Welt der SS herausfordernd zum Nebenschauplatz bestimmt. Die Motivation für die Entscheidung, der SS beizutreten und an ihren Gräueltaten teilzunehmen, wird so aus der Familiengeschichte jenes Maximilian Aue hergeleitet, dessen Vater die Familie im Stich gelassen, dessen französische Mutter sich dann einen französischen Mann genommen hat und den seine einzige Liebe mit seiner Schwester verbindet. Den Kreuzpunkt bildet die Verachtung der Mutter („détestée“, ebd., 40). Im Muttermord vor den Augen seiner inzestuös gezeugten Kinder gipfelt jene private Verbrechensgeschichte, die ermöglicht wird durch amtliche Teilhabe am Massenmord der SS an den Juden. Familien- und Gesellschaftsgeschichte laufen überkreuz, wo Maximilian Aue der Verfolgung seines privaten Verbrechens durch die Kriminalbeamten Clemens und Weber mit Hilfe seines SS-Kameraden Thomas entgeht, den er anschließend ermordet, um an seiner Statt die gefälschten Papiere zu benutzen, die ihn als französischen Zwangsarbeiter ausweisen und ihm ein unbehelligtes Leben als Spitzenproduzent im Nachkriegsfrankreich ermöglichen. Privater Lebenslauf und Laufbahn trennen sich, als er die von den Kriegsgewinnlern Leland und Mandelbrod angebotene Zukunft in Stalins Moskau ablehnt.

Der Erzähler geißelt zurecht die „erbärmliche Prosa der deutschen Autoren, die den Ost-Krieg behandeln“ („prose lamentable des auteurs allemands, qui traitent de combats à l'Est“) und den „tiefenden Sentimentalismus“ („un sentimentalisme putréfié“, Littell 2007a, 26) des Paul Carrell alias Paul Karl Schmidt, der, einst Obersturmbannführer der SS und wichtiger Mitarbeiter Ribbentrops, nach dem Zweiten Weltkrieg den Kampf der Wehrmacht im Osten Europas wirkungsvoll nacherzählt und so das Bild dieses Krieges mitgeprägt hat.<sup>23</sup> Ihm legt er den Kernsatz über das verräterische Selbstverständnis der Täter in den Mund: „La question juive n'est pas une question d'humanité, ce n'est pas une question de religion; c'est uniquement une question d'hygiène politique“ (ebd., 27; „Die Judenfrage ist keine Frage der Humanität, keine der Religion, sie ist einzig und allein eine Frage der politischen Hygiene“). Der Icherzähler selbst lamentiert indes über „den Schmerz des Lebens und des unerbittlichen Gedächtnisses“ („la douleur de la vie et de la mémoire inaltérable“, ebd., 1390) und weiß

<sup>23</sup> Hier wäre freilich auch Theodor Plieviers Stalingrad-Roman von 1945 zu berücksichtigen.

am Schluss, indem er literarisches und fiktives Realgedächtnis zusammenschließt: „Die Wohlgesinnten hatten meine Spur wieder aufgenommen“ („Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace“, ebd., 1390).

Indem Littell wie Vasilij Grossman in seinen Roman einen Dialog zwischen einem SS-Vertreter und einem russischen Kommunisten einfügt, öffnet er den Evidenzraum seiner Geschichte in den Raum der Geschichten. Freilich treten vor diesem Hintergrund nicht allein die Spezifika der Erzähldiskurse, sondern auch die der durch sie vermittelten Vergleiche der beiden Totalitarismen zu Tage.<sup>24</sup> Der SS-Sturmbannführer Liss legt dem gefangenen Kommunisten Mostovskoj in einem Monolog sein Konzept von der Spiegelbildlichkeit und der auf ihr gründenden wechselseitigen Lernfähigkeit der beiden totalitären Systeme nahe:

– [...] вы и я должны понимать: будущее решается не на полях сражения. Вы лично знали Ленина. Он создал партию нового типа. Он первый понял, что только партия и вождь выражают импульс нации, и покончил Учредительное собрание. Но Максвелл в физике, разрушая механику Ньютона, думал, что утверждает ее, так Ленин, создавая великий национализм двадцатого века, считал себя создателем Интернационала. Потом Сталин многому нас научил. Для социализма в одной стране надо ликвидировать крестьянскую свободу сеять и продавать, и Сталин не задрожал – ликвидировал миллионы крестьян. Наш Гитлер увидел, – немецкому национальному, социалистическому движению мешает враг – иудейство. И он решил ликвидировать миллионы евреев. Но Гитлер не только ученик, он гений! Ваше очищение партии в тридцать седьмом году Сталин увидел в нашем очищении от Рема – Гитлер тоже не задрожал... Вы должны поверить мне. Я говорил, а вы молчали, но я знаю, я для вас хирургическое зеркало. (Grossmann 1988, 377)

„Sie und ich müssen begreifen: Die Zukunft wird nicht auf den Schlachtfeldern entschieden. Sie haben Lenin persönlich gekannt. Er hat die Partei des neuen Typs geschaffen. Er hat als Erster verstanden, dass nur Partei und Führer den Impuls der Nation ausdrücken können, und hat Schluss gemacht mit der Gesetzgebenden Versammlung. Aber wie Maxwell in der Physik die Newton'sche Mechanik zerstört hat, obwohl er sie eigentlich bestätigen wollte, so hat Lenin, als er den großen Nationalismus des zwanzigsten Jahrhunderts ins Leben rief, geglaubt, den Internationalismus zu begründen. Dann hat uns Stalin viel gelehrt. Um den Sozialismus in einem Land zu verwirklichen, muss man die Freiheit der Bauern, Korn zu säen und zu verkaufen, ausrotten, und Stalin hat sich nicht gescheut, Millionen von Bauern zu liquidieren... Auch Hitler hat erkannt, dass der deutschen nationalsozialistischen Bewegung ein Feind droht – das Judentum –, und er hat beschlossen, Millionen von Juden zu liquidieren. Aber Hitler ist nicht nur ein Schüler, sondern auch ein Genie! Das Vorbild für seine Par-

<sup>24</sup> Grossmans Roman geht mit der Frage der Vergleichbarkeit der Totalitarismen des 20. Jahrhunderts im Feld der Fiktion der These des deutschen Historikers Nolte (1963) voraus.

teisäuberung im Jahre 1937 hat Stalin in Hitlers Säuberung von Röhms und seinen Anhängern gefunden – auch Hitler hat nicht davor zurückgeschreckt. Sie müssen mir einfach glauben. Ich habe gesprochen, und Sie haben geschwiegen, aber ich weiß, dass ich für Sie wie ein Spiegel bin.“ (Grossman 2007, 489f.)

Obleich Lenins fiktiver Gefährte Mostovskoj, der Vertreter der Kommunistischen Internationale, Liss' Ansinnen einer Ebenbildlichkeit von Faschismus und Stalinismus von der Hand weist und Liss den ideologischen Konkurrenten (auch) provoziert, um Material für seine Analyse des Bolschewismus in die Hand zu bekommen, bleibt die perspektivische Äquivalenz mit ihrer Evidenz ein Stachel *sui generis*. Gerade dies bezeugt der Umstand, dass Littell in den *Wohlgeminten* die Suggestion dieser Perspektiven-Äquivalenz aufgreift und im Gespräch mit dem SS-Mann Dr. Maximilian Aue und dem sowjetischen Polit-Kommissar Il'ja Semenovič Pravdin<sup>25</sup> (wie Mostovskoj ein Kampfgefährte Lenins, der in der Kommunistischen Internationalen gewirkt hat) nunmehr aus der Sicht des Kommunisten in den Roman-Diskurs einspeist:

„Selbst wenn die Analyse der Kategorien, die eine Rolle spielen, unterschiedlich ist, so haben unsere Weltanschauungen doch etwas Grundsätzliches gemeinsam: Sie sind beide im Wesentlichen deterministisch, zwar rassistischer Determinismus bei euch, wirtschaftlicher Determinismus bei uns, aber eben doch Determinismus. Beide glauben wir, dass der Mensch sein Schicksal nicht frei wählt, sondern dass es ihm von der Natur oder der Geschichte auferlegt wird. Und beide schließen wir daraus, dass es objektive Feinde gibt, dass bestimmte Kategorien von Menschen legitimerweise beseitigt werden können und müssen, nicht aufgrund dessen, was sie tun oder sogar denken, sondern aufgrund dessen, was sie sind. In dieser Hinsicht unterscheiden wir uns nur durch die Definition der Kategorien: Für euch sind es die Juden, die Zigeuner, die Polen und, wenn ich mich nicht täusche, sogar die Geisteskranken; für uns die Kulaken, die Bourgeoisie, die Parteiabweichter. Im Grunde ist es ein und dasselbe, beide lehnen wir den Homo oeconomicus der Kapitalisten ab – den egoistischen, individualistischen Menschen, der in seiner Illusion von Freiheit gefangen ist, und propagieren statt dessen den Homo faber: *Not a self-made man but a made man*, könnte man auf Englisch sagen, eher den Menschen, den es zu machen gilt, denn der kommunistische Mensch muss noch geschaffen und erzogen werden, genau wie euer vollkommener Nationalsozialist.“ (Littell 2007, 553)<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Wie Aues Vorname „Maximilian“ im Superlativ „maximus“ den Größenwahn des Nationalsozialismus sprachperspektivisch evident macht, so tritt im Familiennamen „Pravdin“ (von „pravda“ – Wahrheit) dessen schonungslose Wahrheitsliebe ans Licht.

<sup>26</sup> Im frz. Original: „[...] même si l'analyse des catégories qui jouent est différente, nos idéologies ont ceci de fondamental en commun, c'est qu'elles sont toutes deux essentiellement déterministes; déterminisme racial pour vous, déterminisme économique pour nous, mais déterminisme quand même. Nous croyons tous que l'homme ne choisit pas librement son destin,

*Tertium comparationis* bildet der dem einzelnen Menschen den Freiheitsanspruch streitig machende und ihn zum fremdbestimmten Wesen degradierende, der eisernen Hegelschen historischen Notwendigkeit entlehnte Determinismus.

Anders als Littell, der einen Intellektuellen als SS-Täter aus der Innensicht erzählen lässt, konfrontiert der jüdisch-serbische, seit 1990 in Kanada lebende Schriftsteller David Albahari den Leser 1998 mit der SS-Täterschaft zweier Unteroffiziere aus Deutschland und Österreich aus der Perspektive der Erzählfigur eines jüdischen Überlebenden. Dessen folgenreich zwischen Dokumentation und Fiktion schwankende Erzählung schildert die Vernichtung von mehr als 5000 serbischen Juden, vor allem Frauen und Kindern – die Männer waren überwiegend bereits erschossen worden – im Spezialbau des geschlossenen Kastens auf einem Lastkraftwagen der Marke Saurer.<sup>27</sup> Dessen Abgase lenken die SS-Schergen während der Fahrt ins Innere dieses Kastens und töten so je Fahrt bis zu 100 darin eingepferchte Menschen durch Vergiftung. Fünf bis sieben serbische Kriegsgefangene mussten in dem Belgrad vorgelagerten Zielort Jajinci die ersticken Opfer nach dem Mord in vorbereitete Gruben schleppen und mit Erde bedecken. Anschließend erschossen deutsche Kommandos diese Totengräber und beseitigten so die Zeugen dieser Schandtat. Zwei Jahre später ließ die SS, um auch die Spuren dieser Untat zu beseitigen, die Opfer ausgraben, bei ihnen verbliebener Wertgegenstände berauben, sie verbrennen und die Reste in den Fluss Save streuen. Diese Handlungen bezeugen ihr Wissen um den verbrecherischen Charakter des eigenen Tuns.

Diese Vorgänge sind historisch belegt.<sup>28</sup> Ihre wissenschaftliche Darstellung nutzt der Autor, und auf sie beruft sich der Erzähler, der in den Text als erle-

---

mai qu'il lui est imposé par la nature ou l'histoire. Et nous en tirons tous les deux la conclusion qu'il existe des *ennemis objectifs*, que certaines catégories d'êtres humains peuvent et doivent légitimement être éliminées non pas pour ce qu'elles ont fait ou même pensé, mais pour ce qu'elles sont. En cela, nous ne différons que par la définition des catégories : pour vous, les Juifs, les Tsiganes, les Polonais, et même je crois savoir les malades mentaux; pour nous, les koulaks, les bourgeois, les déviationnistes du Parti. Au fond, c'est la même chose; nous récusons tous deux l'*homo economicus* des capitalistes, l'homme égoïste, individualiste, piégé dans son illusion de liberté, en faveur d'un *homo faber*: *Not a self-made man but a made man*, pourrait-on dire en anglais, un homme à faire plutôt car l'homme communiste reste à construire, à éduquer, tout comme votre parfait national-socialiste" (Littell 2007a, 565f.).

<sup>27</sup> Es gab, wie der Erzähler (Albahari 2005, 11) mitteilt, auch kleinere „posbniš kamiona“ („Sonderlastwagen“) anderer Marken, „der Typ Daimond und Opel-Blitz“.

<sup>28</sup> Vgl. Koljan 1992; Brauning 1992. Die Juden hatten sich am 8.1.1941 im Lager einzufinden. Die Todesfahrten dauerten bis zum 10. Mai 1942. Es ist zu bedauern, dass Albaharis Erzähler den historischen Kontext weitgehend ausblendet und auch nichts über das Verhalten Jugoslawiens im Zweiten Weltkrieg mitteilt. Ende März 1941 hatte das Königreich den Beitritt zur Achse Italien-Deutschland erklärt. Dann war binnen Tagen die dafür verantwortliche Regierung durch einen Putsch beseitigt und durch eine ersetzt worden, die für die Alliierten votierte und mit Stalin einen Freundschaftspakt schloss. Damit war der Stalin-Hitler-Pakt ins Wanken gebracht, und der deutsche Angriff auf die Sowjetunion rückte näher.

bendes und rasonierendes, als kommentierendes und die Todesfahrt mit seiner Gymnasialklasse nachspielendes Lehrer-Ich eintritt. Er schildert das Geschehen als Teil der selbst recherchierten Geschichte seiner eigenen Familie. Die Anfang 1942 noch lebenden Belgrader Verwandten sind dieser Nachforschung zufolge fast alle den Gräueltaten zum Opfer gefallen: achtzehn Frauen, zwölf Kinder und fünf ältere Männer.

Albaharis Erzählung ist freilich weniger durch Zeugenschaft und Faktentreue des Erzählers bemerkenswert als vielmehr wegen des Bemühens, das Geschehen aus einer *mittleren* Täter-Perspektive zu schildern und diese Schilderung mit der Rekonstruktion des Geschehens durch das erlebende Ich des Erzählers zu konfrontieren. Es geht weder um jene SS-Täter, die – wie Himmler<sup>29</sup> – den Holocaust erdacht und organisiert haben, noch um jene, die ihn als Befehlsempfänger, möglicherweise gedankenlos, ausgeführt haben, sondern um die zwischen ihnen stehenden Dritten, die am unteren Ende der Hierarchie von Entscheidungsträgern und zugleich am oberen Ende der ihn konkret Durchführenden standen. Vor uns liegt der unausweichlich scheiternde Versuch des Erzählers, das Verhalten dieser Fachleute der Judenvernichtung zu verstehen. Gerade die Einsicht in die Unmöglichkeit, das Geschehen mit Sinn zu versehen,<sup>30</sup> bildet den Gewinn dieses Evidenz-Bruchs gegenüber dem bei Grossman gegen alle Evidenz erhobenen Freiheits-Anspruch:

A sve do su ona samo odraz praznine, te mogu da predsvljaju zamenu za svako lice, Gec i Majer će se vraćati i obnovljati besmisao istorije koji, na kraju, postaje bezmisao naših života. (Albahari 2005, 180)

Aber solange sie nur ein Widerschein der Leere sind und daher für jedes beliebige Gesicht stehen können, werden Götz und Meyer immer wiederkehren und die Sinnlosigkeit der Geschichte erneuern, die am Ende zur Sinnlosigkeit unseres Lebens wird.<sup>31</sup>

Die titelgebenden Namen der Unteroffiziere „Götz“ und „Meyer“ spielen kraft der trochäischen konjunktiven Folge *Götz und Meyer* (Gec i Majer) an auf Hermann Hesses Novelle *Klein und Wagner* von 1919. Diese Novelle ist 1975 und 1979 mit dem Titel *Klajn i Vagner* auf Serbisch erschienen.<sup>32</sup> Ihre Titelfigur Wagner war ein deutscher Massenmörder, der am Jahrhundertbeginn durch

<sup>29</sup> Er wird (Albahari 2005, 11) ausdrücklich genannt, mit dem Hinweis darauf, ihm sei beim Beiwohnen einer Massenerschießung in der Umgebung von Minsk übel geworden, weshalb er nach seiner Rückkehr in Berlin befahl, „eine Tötungsart zu finden, die die Moral sowohl der Opfer als auch die für ihre Liquidierung zuständigen Soldaten stärken würde“. Gerade diese neue Tötungsweise sei die Vergasung im Gift-Lkw gewesen.

<sup>30</sup> Vgl. auch Ahrendts (1963) Versuch, Eichmann zu verstehen.

<sup>31</sup> Albahari 2003, 153; der deutsche Wortlaut wurde dem serbischen Original angenähert.

<sup>32</sup> Hese 1975, Hese 1979; vgl. Mitrovic 2005; Kirfel 2008.

Amoklauf von sich reden machte.<sup>33</sup> Die erfundene Figur Klein ist Beamter, der zwar das apollinische Ordnungsprinzip vertritt, aber von dem dionysischen Täter Wagner (auch der Opernkomponist ist in Hesses Figur eingegangen) träumt und sich nach seiner Flucht aus der gewohnten Umgebung in den Süden am Schluss selbst auslöscht. In einer Schlussvision, die der Agonie vorausgeht, löst sich für Klein alle Ethik auf:

Nichts in der Welt war zu fürchten, nichts war schrecklich – nur im Wahn machten wir uns all diese Furcht, all dieses Leid, nur in unserer eigenen, geängstigten Seele entstand Gut und Böse, Wert und Unwert, Begehren und Furcht. (Hesse 1979, 290)

Im dionysischen Rausch ist nicht nur die Ordnung vernichtet, es herrscht hier auch grundsätzlich Invalenz. Diese Allusion legt die Deutung nahe, der Nationalsozialismus habe gezielt und systematisch jene Schranken beseitigt, die potentielle Amokläufer und Massenmörder an ihren Taten hindern.

Albaharis Erzähler unterstreicht die Austauschbarkeit seiner Figuren als Charaktermasken, indem er bei der Schilderung ihrer Gefühle und Gedanken, Träume und Handlungen wieder und wieder sagt „Götz, oder Meyer“ („Gec, ili Majer“) respektive „Meyer, oder Götz“ („Majer, ili Gec“).<sup>34</sup> Fahrer und Beifahrer des Todes-Lkw ersetzen sich – anders als der Titel vermuten lässt – somit grundsätzlich: Wir haben nicht Individuen vor uns, die durch ihr Innenleben und ihre Taten identifizierbar sind, sondern Täter-Rollen, die sich zum ununterscheidbaren Paar akkumulieren. Zu dieser perspektivisch-personalen Unfassbarkeit der beiden SS-Männer stimmt auf geradezu unheimliche und skandalöse Weise ihre Unauffindbarkeit nach Kriegsende. Der Erzähler teilt mit, auf Anfrage aus Wien die Nachricht erhalten zu haben, gegen sie sei *nicht* ermittelt worden. Auch ihm scheint es nicht zu gelingen, ihre Aufenthaltsorte nach dem Zweiten Weltkrieg ausfindig zu machen. Dem Desinteresse der Angehörigen der Tätervölker, die Schuld Beteiligten festzustellen und gegebenenfalls strafrecht-

<sup>33</sup> Der Name „Wagner“ bezieht sich auf den Massenmörder Ernst August Wagner (1874-1938), der am Morgen des 4. September 1913 in einem Amoklauf zunächst seine Frau und seine vier Kinder und dann in Mühlhausen an der Enz, wo er als junger Mann im Jahr 1901 Lehrer war, nach Brandstiftung an mehreren Gebäuden weitere neun Menschen tötete. Der Mörder, der nach seiner Einweisung in die Irrenanstalt Winnenden Gedichte, Flugblätter und Dramen verfasste, z.B. das Theaterstück „Wahn“ über König Ludwig II. von Bayern, hatte aus Gewissensbissen und Scham gehandelt, wahnhaft überzeugt, in Mühlhausen Unzucht mit Tieren getrieben zu haben und von den Einwohnern deshalb verlacht worden zu sein. Vgl. Neuzner /Brandstätter 1996.

<sup>34</sup> Nachdem die Namensnennung „Gec i Majer“ (Albahari 2004, 5) erstmals erfolgt ist, wird die Namenreihe im Serbischen (auch in umgekehrter Folge; ebd.) gegen die Regeln der Zeichensetzung oft durch Komma getrennt. Diese Trennung versinnbildlicht graphisch eine Scheidung der Personen, die anders als bei Hesse in der Projektion Kleins gar nicht gegeben ist: Ordnung und Regelbuch, Ethik und An-Ethik, sind im Nationalsozialismus eins geworden.



lich zu sühnen, tritt das Interesse des Verwandten der Ermordeten gegenüber, zu erfahren, wer die Mörder waren und welche Motive sie leiteten.

Erzähltheoretisch aufschlussreich sind die Angaben des Chronisten darüber, dass die Täter Götz und Meyer (wie auch ihre Vorgesetzten: Untersturmführer Andorfer und Scharführer Enge) im Gegensatz zu seinen Verwandten zunächst „nestvarne ljude“ (ebd., 72; „unwirkliche Menschen“) waren, die er habe erschaffen müssen, indem er „ponekad jednostavno morao da budem Gec ili Majer“ (ebd., 73; „manchmal selbst Götz und Meyer habe sein müssen“), um zu begreifen, was in ihnen vorging. Diese Empathie kann und darf indes nicht zur vollen Identifikation mit den Tätern führen, vielmehr muss der Erzähler (ganz im Sinne von Bachtins [2008] Entwurf des Verhältnisses zwischen Autor und Leser) die Binnensicht seiner Figuren stets wieder verlassen, um ihr Bewusstsein und ihre Wahrnehmung zu übersteigen und sie auch von außen zu schildern. Am Beispiel des Prager Rabbiners Judah Löw, der einer Tonfigur Golem Leben einhauchte, weist er die These vom Autor als einem Gott ab, weil Wörter „nikada ne mogu da zamene tišinu Božjeg stvaranja“ (Albahari 2005, 80; „nie die Stille der göttlichen Schöpfung ersetzen können“). Das tatsächliche Wiederbeleben der Unteroffiziere hätte die Gefahr zur Folge, dass sie als Judenmörder im Belgrad der Gegenwart fortwirkten.<sup>35</sup>

Diesem Gleiten der Perspektive entspricht der Umstand, dass es der gesamten Novelle *Götz und Meyer* an einer Binnengliederung gebricht. Von Anfang bis Ende unterbricht kein einziger Absatz die stetig fortlaufende Folge von Sätzen. Dieser ununterbrochene Strom erzeugt den Eindruck einer unaufhaltsamen Folge des Erzählten, in die nicht einzugreifen, die nicht zu stoppen ist. Auch korrespondiert die stetige Sukzession mit dem vom Erzähler mehrfach apostrophierten (von Gott auferlegten) Schicksal und symbolisiert so seine Unabwendbarkeit.

Verfahren der assoziativen Verkettung von Sätzen aufgrund von tatsächlichen oder behaupteten Similaritäten ermöglichen diesen Fluss der Erzählerrede auf der Ebene der Zeichenträger. Die Rede über den Himmel im Fenster der eigenen Wohnung motiviert die Rede über den Himmel über dem Sammellager. Götz und Meyer „machten aus Körpern [der Opfer] reine Poesie.“ („od tela pravili čistu poeziju“; ebd., 95).<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Der Erzähler weist nur beiläufig darauf hin, dass den Belgrader Schülern der jüngsten Vergangenheit die Judenverfolgung in der serbischen Hauptstadt kaum bekannt sei, und er weist auch darauf hin, die Stadt habe während des Zweiten Weltkriegs gegenüber diesem Verbrechen „besnidno zatvorao oči pred prizorima nihogo pada“ (Albahari 2005, 157; „die Augen angesichts ihres Untergangs schamlos geschlossen“). Keiner der prominenten nichtjüdischen Autoren scheint dieses Geschehen je zum Thema eines Textes gemacht zu haben. Der Nobelpreisträger Ivo Andrić, der zum Zeitpunkt des Geschehens in Belgrad gelebt hat, schildert allerdings in *Ljubav u kasabi* (1963) (*Liebe in einer kleinen Stadt. Jüdische Geschichten aus Bosnien*) u.a. das Los der Juden in Bosnien.

<sup>36</sup> Dieses Passage ist mehrdeutig; sie kann einestils als zynische Feststellung gedeutet werden, erinnert andererseits aber an Hinweise auf das Geigenspiel des SS-Obergruppenführers Hey-

Zusätzlich zum Medium der Lyrik bringt der Erzähler bald nach Beginn der Novelle auch das des Theaters ins Spiel, um das Verhalten der Opfer, das freiwillige Besteigen des Vergasungswagens, begreiflich zu machen. Im letzten Viertel wirkt es als didaktische Maßnahme des Gymnasiallehrers, des erlebenden Ich des Erzählers. Er inszeniert ein Rollenspiel, in dem die Schüler seine Verwandten darstellen, die im durch einen Bus vertretenen Lastkraftwagen die Todesstrecke abfahren.<sup>37</sup>

Der Narrator übernimmt nun im didaktischen Spiel selbst die Rolle eines bei Belgrad von der SS getöteten Menschen, diejenige von Adam, einem Jungen, der gar nicht den Weg in den Tod hätte antreten müssen. Sein Name hatte nämlich nicht auf der SS-Liste der Belgrader Juden vom Dezember 1941 gestanden, die sich im Sammellager einfinden mussten, und womöglich war er auch gar kein ‚Volljude‘ im Sinne des NS-Regimes (jedenfalls war sein Vater unbekannt). Den Weg als „slepi putnik“ (ebd., 123; „blinder Passagier“) hat Adam, dessen Name metonymisch für den ersten Menschen und Jedermann steht, gegen den Rat seiner Tante angetreten, bei der er zu dieser Zeit wohnte, aus einem womöglich von kindlicher Lektüre geweckten, letztlich selbstmörderischen „uzbudženje zbog putovanja“ (ebd., 145; „Reisefieber“).<sup>38</sup> Der Chronotop des Abenteuers erfährt in der Shoa seine Perversion.

Adam, eher eine *erfundene* denn eine *vorgefundene* Figur, habe, so der Erzähler, gespürt, dass „Ništa nije strašne od praznine, ništa prisutnije od odsustva.“ (ebd., 148; „Nichts schrecklicher ist als Leere, nichts anwesender als Abwesenheit.“) Die Täter suchten den durch ihr Tun tausendfach anwesenden Tod durch das Vermeiden des Wortes „smrt“ (ebd., 149; „Tod“) zu etwas Abwesendem zu machen. Hauptantrieb des Erzählers ist der Kampf gegen das Vergessen, dessen Verhinderung hier auch das dramatische Spiel, das im Gegenlauf zum Verbergen die Evidenz das Verborgene kraft Illusion betreibt.

## 2.3. Strukturelles Doppelgängertum als Evidenzpraxis im Drama

### 2.3.1 Die dramatische Repräsentation in Hochhuths *Stellvertreter*

Während in der erzählten Welt von Albaharis Roman das vom Lehrer inszenierte dramatische Spiel durch Rollenwechsel das Erleben der Todesfahrt der von der SS ermordeten Juden für die Belgrader Schulkinder nicht nur evident, sondern auch sinnlich emergent macht – es ist dies die Erlebniswelt der

---

drich. Vgl. Dederichs 2005, 32. Auf jeden Fall singalisiert sie ein problematisches Verhältnis zwischen Ästhetik und Ethik.

<sup>37</sup> Vgl. Eva Kowollik (2011) über Realitätsgewinn und -verlust in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in Albaharis Roman *Gec i Majer*, 321-335.

<sup>38</sup> Er nennt Henryk Sienkiewicz's *W pustyni i w puszczy* (*Durch Wüste und Dschungel*, 1912) und Jules Vernes *Les Enfants du capitaine Grant* (*Die Kinder des Kapitän Grant*, 1868).

Schauspieler, nicht der gespielten Figuren –, ist in den Dramen, die SS-Sujets zum Gegenstand haben, die SS-Welt in aller Regel evident, nicht aber emergent. Dies zeigt Hochhuths Drama *Der Stellvertreter* als Praktizieren und Verweigern der Übernahme von Repräsentation in der Illusionswelt des gespielten Dramas.

Hochhuths Drama *Der Stellvertreter* ist aber in zweierlei Hinsicht aufschlussreich für das hier zu verhandelnde Problem des Verhältnisses von Evidenz und Zeugenschaft. Der Dramatiker beruft sich nämlich einerseits auf historische Quellen, legt sein Drama andererseits jedoch nicht als dokumentarisches Theater, sondern als Illusions-Bühne an. In der Tat speist sich die Evidenz des Theaters aus anderen Quellen als die historische oder zeitgeschichtliche Abhandlung. So beruft sich Hochhuth nicht ohne Grund auf Schillers Maxime, der zufolge der Dramenschreiber „kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen“ kann, „wie er es findet, sein Werk muß in allen Teilen ideell sein, wenn es als ein Ganzes Realität haben soll“.<sup>39</sup>

Auf der anderen Seite ist Adornos (1974, 595) Einwand zu bedenken, die Absurdität der Shoa lasse sich realistisch nicht darstellen. Gemeint ist damit, dass Auschwitz nicht auf die Bühne zu bringen sei, ohne das Grauen des Realorts des Holocaust durch seine theatralische Mimikry zu beschädigen. Hochhuth hat demnach für seine lautere Absicht, das moralische Versagen der katholischen Kirche nachzuweisen, die falsche Gattung gewählt.

In Hochhuths Drama sucht der historisch nachweisbare SS-Obersturmführer Kurt Gerstein – er war Verfasser eines Berichts über die Massenvernichtungen in Belzec und Treblinka, und über ihn hatte ein Jahrzehnt zuvor der Historiker Hans Rothfels (1953) berichtet – im Sommer 1942 in der Apostolischen Nuntiatur zu Berlin, unterstützt vom fiktiven Jesuitenpater Riccardo Fontana, den Nuntius dafür zu gewinnen, gegen die Judenvernichtung zu protestieren. Dieser Besuch ist historisch belegt. Der päpstliche Vertreter entzieht sich der Erwartung mit dem Verweis auf mangelnde Befugnisse.

Eine spätere Kegelszene unter Nationalsozialisten stellt die Gestalt des in Auschwitz medizinische Experimente durchführenden „Doktors“ auf die Bühne, der im Stück keinen Namen erhält und so in seiner austauschbaren Fungibilität pointiert wird. Fontana sucht Gerstein in dessen Wohnung auf und übergibt seinen Pass und seine Soutane mit dem Ziel des Identitätswechsels dem Juden Jacobson, dem der SS-Offizier Unterschlupf gewährt. Durch *die Rolle in der Rolle* wird der Verweischarakter theatralischer Evidenz somit verdoppelt.

Riccardo spricht daraufhin mit seinem Vater im Vatikan vor, um dort einen Protest der katholischen Kirche gegen den Holocaust zu erwirken. Ein Kardinal betont, die Kirche habe die Position einer Vermittlerin: Angesichts der Bedrohung des Christentums durch die kommunistische Sowjetunion sei Neutralität angezeigt. Inzwischen werden jedoch bereits italienische Juden deportiert. Ein

<sup>39</sup> Hochhuth 1963, 381; vgl. Schiller 1959, 818.

Kardinal sucht ein Kloster auf, in dem privilegierte Juden Zuflucht finden. Riccardo und Gerstein bezeichnen diese Maßnahmen als unzureichend. Den Appell des Paters an den Generalabt, sich des vatikanischen Rundfunks zu bemächtigen, um Protestaufrufe zu senden, lehnt dieser ab.

Riccardo erhebt nun in einem konfrontativen Dialog mit dem Papst schwere Vorwürfe: „Gott soll die Kirche nicht verderben, nur weil ein Papst sich seinem Ruf entzieht“ (Hochhuth 1963, 292). Angesichts des ergebnislosen Gesprächs äußert der Pater die Absicht, selbst nach Auschwitz zu gehen. Wie der Pontifex Christus auf Erden vertrete, könne ein Priester auch als Stellvertreter des Papstes handeln. Der Papst entzieht sich einer Antwort auf diese Herausforderung durch Schweigen. Wie in der Kirche der Pater den Papst, so vertritt auf der Bühne der Schauspieler Riccardo...

In Auschwitz stößt Riccardo auf den zynischen Lagerarzt, der ihn als scheiternden Gottesforscher behandelt: „Sie sterben hier, wenn Sie's nicht lassen können, wie eine Schnecke unterm Autoreifen – sterben, wie halt der Held von heute stirbt, namenlos und ausgelöscht von Mächten, die er nicht einmal kennt, geschweige denn bekämpfen könnte“ (Hochhuth 1963, 326f.). Gerstein will den Pater retten und verlangt, dass der Doktor an seiner Stelle Jacobson mitnehme und so den Rollentausch rückgängig macht; der Arzt lässt den Geistlichen jedoch erschießen. Evident ist: Der Mord an den Juden wird bis zum Kriegsende ohne kirchliches Interdikt (Untersagung *ex cathetra*) fortgeführt.

Bei der Erstaufführung 1963 in der Freien Volksbühne unter der Regie Erwin Piscators in Berlin hat Hochhuth das Stück gekürzt und darauf verzichtet, Auschwitz auf der Bühne darzustellen. Der Filmregisseur Constantin Costa-Gavras hat dagegen bei der Verfilmung des Stücks in den Jahren 2001/02 diese Zurückhaltung fallengelassen und Auschwitz im Studio nachgebaut.

Die Aufführungen des Schauspiels löste eine Kontroverse um die Begriffe der dokumentarischen Literatur und zumal des dokumentarischen Theaters aus.<sup>40</sup> Körper und Rede des Schauspielers erzeugen in der Performanz Evidenz – in doppelter Verweisfunktion auch dadurch, dass sie Realia vertreten wie den historischen Nuntius und fiktionale Figuren wie den erfundenen Riccardo.

<sup>40</sup> Vgl. dazu Teroerde 2009, 177-221, besonders 216-220.

### 2.3.2 Verdoppelungen als Evidenz- und Devidenzverfahren in Sorokins Dramen

„Mein ganzes Leben lang versuche ich das Rätsel der Gewalt zu lösen. Ich denke, die Menschen töten einander, weil sie Angst vor der Welt haben und vor dem anderen, der sie selbst widerspiegelt. Aber das Wichtigste ist die Angst. Menschen ertrinken nicht, weil sie nicht schwimmen können. Sondern sie ertrinken, weil sie fürchten zu ertrinken. Und genauso ist es beim Töten: Ein Mensch tötet den anderen nicht, um den anderen zu vernichten. Sondern weil er ihn fürchtet.“ (Vladimir Sorokin)<sup>41</sup>

„Alle Wege aus Russland nach Deutschland führen über Braunau.“ (Vladimir Sorokin, *Ein Monat in Dachau*, 4.5. 1990)<sup>42</sup>

Die SS ins Drama aufzunehmen ist ein riskantes Unterfangen, weil es anders als die Prosa die SS-Figuren als Menschen aus Fleisch und Blut auf die Bühne stellt und so dem Zuschauer mehr zumutet als dem Leser fiktionaler Geschichten. Der russische Schriftsteller Vladimir Sorokin veröffentlichte 1992 ein Gedicht in Prosa unter dem Titel *Ein Monat in Dachau (Mesjac v Dachau)*. Es bildet die Kontrafaktur von Ivan Turgenevs Drama *Ein Monat auf dem Lande (Mesjac v derevne)*. 1996 wurde es unter der Regie von Dimiter Gotscheff in einer Dramenfassung vom Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführt.

Der nun Lyrik, Prosa und Drama zu einer komplexen Hybride formende Text berichtet, wie Sorokins Alter Ego 1990, im spätotalitären Europa, das Stalin und Hitler unter sich aufgeteilt haben, seinen Jahresurlaub im KZ verbringt, wo er, in Faust und Mephisto zugleich verwandelt, also verdoppelt, sich den Torturen einer gleichfalls doppelköpfigen Domina namens Gretchen / Margarethe unterwirft, eines blonden *und* eines schwarzhaarigen weiblichen Mitglieds der SS und einer Lageraufseherin. Hier werden (anders als bei Littell) die Grausamkeiten statt von Männern von Frauen in 25 Zellen verübt. Die fiktive Personage Sorokin hat nicht nur physische Qualen zu erdulden, sondern auch psychische: Figur und Leser erleben einen Gewaltritt durch die russische Literatur, die vom religiösen Deutsch des Osterpfers zehrt (Sorokin 1993, [36]):

Камера 25: Дурх дас ламм, дас вир эрхаль-  
тен, вирд хир дер генусс дес альтен ос-  
терламмес абгетан унд дер вархайт  
мусс дас цайхен унд дие нахт дэм  
лихьте вайхен унд дас нойе  
фэнгт нун ан дизес брот

Kammer 25: Durch das Lamm, das wir erhal-  
ten, wird hier der Genuss des alten Os-  
terlammes abgetan und der Wahrheit  
muss das Zeichen und die Nacht dem  
Lichte weichen und das Neue  
fängt nun an dieses Brot

<sup>41</sup> Zitat aus einem Interview Sorokins nach Lehmann 2008.

<sup>42</sup> „Все пути из России в Германию проходят через Брауну.“ (Sorokin, [1993], [13])

зольст ду эрхобен  
 вельхес лебт  
 унд гибт  
 дас  
 л / е / б / е / н

Sollst du erheben  
 welches lebt  
 und gibt  
 das  
 L / e / b / e / n

Das in Folterkammer 25 zum Hochzeitsritual veranstaltete Fest nutzt die Sprache der Potestas. In der Gestalt des barocken Figurengedichts wird die Opferleistung fürs *Leben* visuell evident.<sup>43</sup>

Dem Stoff der SS-Vergangenheit wendet sich Sorokin in der zweiten Hälfte der 90er Jahre im Drama *Hochzeitsreise* (*Svadebnoe putešestvie*) erneut zu, in dem Günther, der vierzigjährige Sohn des blutrünstigen SS-Sturmbannführers von Nebeldorf in Liebe entbrannt ist zur dreißigjährigen Jüdin Mascha, der Tochter der ebenso grausamen ehemaligen NKWD-Offizierin Roza Isaakovna Galperina.<sup>44</sup> Während Günther seine Schuldgefühle wegen der Untaten des Vaters zum impotenten Masochisten machen, der Lust nur empfinden kann, wenn er leidet, zeigt die in den 1980er Jahren aus der Sowjetunion emigrierte, auf Abenteuer erpichte Maša infolge der Taten ihrer Mutter Symptome eines Helfersyndroms. Auf sein Drängen hin muss sie ihn stets erneut auspeitschen. Durch eine Freud-Kur gelingt es ihr schließlich, ihren kranken Ehemann mit Hilfe des ehemaligen jüdischen Psychiaters Mark von Masochismus und Schuldgefühl zu befreien und mit ihm auf den Obersalzberg zu reisen. Russland rettet, wenn schon nicht die Welt, so doch zumindest Deutschland oder wenigstens das seelenkranke Nazikind Günther von Nebeldorf.

Wie die Figur des Günther von Nebeldorf als Repräsentant seines Vaters dienen mit seiner nationalsozialistischen Vergangenheit im Stück Sorokins inkludiert, so schließt auch die Figur der Maša die Personage ihrer Mutter ein, während weder der SS-Mann noch die NKWD-Richterin ihre Kinder in sich enthalten. Diese asymmetrische Relation gibt zugleich das Verhältnis von figureninkludierender/m Schauspielerin und Schauspieler gegenüber schauspielerexkludierenden Figuren wieder. So ist auch das Drama eingestellt auf das Theater, umfasst es aber nicht, während das Theater das Stück notwendig impliziert. Das Stück kann auch ohne Theater rezipiert werden, indem es gelesen wird, während das Theater ohne Stück kein Theater ist.

Einmontiert ist in Sorokins Vaudeville das Gedicht „Wasserfahrt“ aus den Romanzen von Heinrich Heines *Buch der Lieder*. Es wird für Mašas Rezitation („mit starkem russischen Akzent“ – „s sil'nym russkim akcentom“, Sorokin 1998, 603) in charakteristischer Transformation ins Kyrillische geboten. Die Fremdsprache Deutsch und deren Deformation durch den russischen Akzent

<sup>43</sup> Vgl. zum Opferkult in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts Grübel / Kohler 2006.

<sup>44</sup> Vladimir Sorokins Vaudeville *Hochzeitsreise* wurde 1995 von Frank Castorf an der Berliner Volksbühne uraufgeführt. 1996 wurde es unter der Regie von Walter Adler vom Südwestdeutschen Rundfunk (SDR) gesendet.

verleihen der ‚lyrischen‘ Rede der Figur Maša (es handelt sich bezeichnenderweise um Maša 1) einen sprachlich fokussierten prosaischen Charakter:

Ich stand gelehnt an den Mast,  
Und zählte jede Welle.  
Ade! mein schönes Vaterland  
Mein Schiff, das segelt schnelle!

Ихь штанд геленэт дэн Маст  
Унд цэльте едэ Велле  
Адэ, майн шенес Фатерланд,  
Майн Шифф, дас зегелт шнелле.<sup>45</sup>

Hierbei versteht sich von selbst, dass es Maša 2, die ‚romantische‘ Maša, ist, die dieses Gedicht gegen Ende des ersten Aktes zum Besten gibt und damit ihre Erziehung als Tochter eines jüdischen Professors unter Beweis stellt. Zugleich emergiert dabei das Hybrid von Russisch und Deutsch, das graphisch ins Auge und/oder phonisch ins Ohr sticht.

Aufschluss über das ideologische Vorhaben der *Hochzeitsreise* bietet das Nebeneinanderstellen der elterlichen Biographien im Moskauer Programmheft, das zwei Totalitarismen des 20. Jahrhunderts demonstrativ als evident parallele Einzelkarrieren entfaltet und episodische Gedächtnisinhalte mit semantischen zum gemeinsamen deklarativen Gedächtnis verknüpft. Die in der russischen literarischen Retrospektive auf den Zweiten Weltkrieg<sup>46</sup> übliche axische Entgegenstellung vom bösen Deutschen und guten Russen ist ostentativ außer Kraft gesetzt:

**Фабиан фон Небельдорф.** Родился в 1901 году в Хомберге (Шварцвальд). Солдат Первой мировой войны. С 1918 по 1921 в добровольческом корпусе «Бригада Эрхард». [...] В 1932 принят в СА. В 1933 заместитель руководителя ведомства по труду в Хайльбронне. В марте 1937 вступил в Испанский иностранный легион, с апреля 1937 по июнь 1939 участвовал в гражданской войне в Испании в составе «Легиона кондор». В октябре 1939 вступил в СС. С июля 1940 штурмбаннфюрер СС, командир «Особого батальона фон Небельдорф» со специальными полномочиями. С октября 1942 это подразделение использовалось исключительно для борьбы с партизанами в Белоруссии и на Украине. Впоследствии «Особый батальон фон Небельдорф» был преобразован в полк, затем в «Штурмбригаду СС фон Небельдорф» (официально «52-я гренадерская дивизия СС»). Подразделение редко участвовало в боях на фронте и почти всегда применялось в «борьбе с бандитами». В сентябре 1944 «штурмбригада» использовалась для подавления Варшавского восстания, а затем повстанческого движения в Словакии. Обращение этого подразделения с гражданским населением отличалось беспримерной жестокостью. Сам фон Небельдорф был инициатором многочисленных показательных казней «бандитов и их пособников», когда пригово-

<sup>45</sup> Heine 1827, 78; Sorokin 1998, 603. In der ersten Zeile ist im kyrillischen Text die deutsche Präposition „an“ ausgefallen.

<sup>46</sup> Vgl. Eimermacher 1971. Wie Grossman sich intertextuell auf diese asymmetrische Literatur bezieht, wäre ein eigenes Thema. Vgl. zu Gedächtnis und Intertextualität Lachmann 1990.

ренных вешали на стальных крюках. Последнее военное звание фон Небельдорфа — оберфюрер СС; награжден двумя рыцарскими крестами. С января 1946 в заключении. Освобожден в сентябре 1952. В 1964 стали известны новые факты, доказывающие причастность фон Небельдорфа к организации массовых убийства. Накануне нового судебного процесса покончил с собой 7. сентября 1964 в Оберзальцберге на месте разрушенного дома Гитлера. (Sorokin 2004, [8])

**Fabian von Nebeldorf.** Geboren 1901 in Homberg (Schwarzwald). Soldat im Ersten Weltkrieg. 1918-1921 im Freiwilligen-Corps „Brigade Erhard“. [...] 1927 Eintritt in die NSDAP, 1928 ausgeschlossen, 1931 eingetreten. 1932 in die SA aufgenommen. 1933 stellvertretender Leiter des Arbeitsamtes in Heilbronn. Im März 1937 Eintritt in die spanische Fremdenlegion, 1937 bis 1939 nimmt er am Bürgerkrieg in Spanien in der „Legion Condor“ teil. Seit Juli 1940 Kommandeur des „Sonderbataillon von Nebeldorf“ mit Sondervollmachten. Seit Oktober 1942 wurde die Unterabteilung ausschließlich im Kampf mit Partisanen in Weißrussland und der Ukraine eingesetzt. Im Verfolg wurde das „Sonderbataillon von Nebeldorf“ in ein Regiment umgewandelt, dann in die „Sturmbrigade der SS von Nebeldorf“ (offiziell die „52. Grenadier-Division der SS“). Diese Unterabteilung nahm selten an den Kämpfen an der Front teil und wurde stets im „Kampf mit Banditen“ beordert. Im September 1944 wurde die „Sturmbrigade“ zur Niederschlagung des Warschauer Aufstandes eingesetzt und danach der Widerstandsbewegung in der Slowakei. Die Behandlung der Zivilbevölkerung durch diese Unterabteilung zeichnete sich stets durch beispiellose Grausamkeit aus. Von Nebeldorf selbst war Initiator zahlreicher öffentlicher Hinrichtungen von „Banditen und ihren Helfern“, bei denen die Verurteilten an Stahlhaken aufgehängt wurden. Der letzte militärische Rang von Nebeldorf war der eines Oberführers der SS. Ausgezeichnet mit zwei Ritterkreuzen. Seit Januar 1946 inhaftiert. Im September 1952 freigelassen. 1964 wurden neue Tatsachen bekannt, welche die Beteiligung von Nebeldorfs an der Organisation von Massenhinrichtungen bewiesen. Am Vortag des neuen Gerichtsverfahrens beging er am 7. September 1964 auf dem Obersalzberg am Standort des zerstörten Hauses Hitlers Selbstmord.

In genauer Analogie zu dieser Lebensbeschreibung des deutschen SS- Offiziers ist die Kurzbiographie der russischen Geheimdienstmitarbeiterin aufgebaut. Während sein Lebenslauf (gemäß der deutschen Geschichte) im Februar 1946 mit der Verhaftung einen Knick aufweist, läuft ihre Erwerbs-Biographie (in Kongruenz mit der sowjetischen Geschichte) bis ins Jahr 1987 und weist 1948 nur den Übergang vom Militärdienst zur Partei-Tätigkeit und später zur Kulturarbeit auf. Fällt sein Selbstmord ins Jahr 1964, so geschieht der ihre im Jahr 1990:

**Гальперина Роза Исааковна.** Родилась в 1914 в городе Конотоп (Украина). Отец — рабочий кожевенного завода, мать — стеногра-



фистка. Окончила среднюю школу. Была секретарем школьной комсомольской организации. По окончании школы работала в Конотопском райкоме комсомола. В августе 1939 райкомом комсомола направлена на работу в НКВД. Член коммунистической партии с января 1940. С января 1941 следователь НКВД. Присвоено звание лейтенанта. С февраля 1942 в Особом отделе 1-го Украинского фронта. Присвоено звание старшего лейтенанта. С января 1946 в составе 242-го Отдельного полка НКВД, специализирующегося по борьбе со «шпионами, диверсантами и изменниками родины» на территории Западной Украины. Обращение этого подразделения с гражданским населением отличалось беспрецедентной жестокостью. Гальперина активно применяла пытки, одну из которых изобрела сама: голого подсудимого подвешивали вниз головой, Гальперина била его острым каблуком женской туфли по половым органам. За это среди сослуживцев была прозвана «Каблучок». Всегда лично расстреливала приговоренных. В мае 1947 присвоено звание капитана. Награждена двумя орденами и пятью медалями. В январе 1948 уволена в запас в звании майора и переведена на партийную работу в Киевский горком партии. С 1949 года зам. зав. отделом культуры. В 1964 приглашена на работу в Министерство Культуры СССР. С 1969 главный редактор журнала «Вопросы культуры». В июне 1987 уволена с занимаемой должности. В августе 1991, после провала антигорбачевского путча, покончила с собой. (Sorokin, 2004, [8])

**Rosa Isaakowna Galperina.** Geboren 1914 in der Stadt Konotop (Ukraine). Der Vater war Arbeiter in einer Lederfabrik, die Mutter Stenotypistin. Nach dem Abitur arbeitete sie in der Gebietsverwaltung des Komsomol. Im August 1936 abgeordnet zur Arbeit im NKWD. Mitglied der kommunistischen Partei seit Januar 1938. Seit Februar 1942 dient sie in der Sonderabteilung der Ersten Ukrainischen Front. Seit Januar 1946 im Sonderregiment des NKWD zum Kampf mit den „Spionen und Verrätern der Heimat“ auf dem Territorium der Westukraine. Galperina wandte aktiv Foltern an, eine von ihnen hat sie selber erfunden: Man hängte den Untersuchungshäftling mit dem Kopf nach unten auf, die Galperina schlug ihn mit dem scharfen Absatz eines Frauenschuhs auf die Geschlechtsorgane. Stets erschoss sie die Verurteilten eigenhändig. Im Mai 1947 wurde sie zum Hauptmann befördert. Ausgezeichnet mit zwei Orden und fünf Medaillen. Im Januar 1948 aus der Armee im Rang eines Majors entlassen und eingewiesen in die Tätigkeit als Stellvertreterin des Leiters der Kulturabteilung in der Kiewer Stadtverwaltung. Seit 1967 Chefredakteurin der Zeitschrift „Fragen der Kultur“. Im Juni 1987 aus dieser Stellung entlassen. Im August 1991 beging sie nach dem Misserfolg des Putsches gegen Gorbatschow Selbstmord.

Die doublierende Komplementarität des Totalitären, die in den Doppelselbstmord mündet, bildet in diesen die Hauptfiguren des Stücks charakterisierenden Lebensläufen die erste Voraussetzung dafür, den Sohn des Verbrechers durch Befreiung vom obsessiven Gedächtnis der SS-Untaten zu retten. Die andere

notwendige Bedingung ist die durch den jüdischen Psychiater Mark kraft *theatralischer* Verkleidung bewirkte Verwandlung von Günther und Maša in NS-Offizier und NKWD-Mitglied. Gerade sie führt jene Katharsis herbei, die den Sohn des SS-Generals vom Schuldkomplex und die Tochter der verbrecherischen Geheimdiensttrichterin vom Helfersyndrom befreit.<sup>47</sup> Auch in diesem Fall wird die evidente Erscheinung der Schauspieler zum Zeichen für die Figuren von Günther und Maša, die noch stets aufgrund derselben Evidenz ihrerseits die eigenen Eltern repräsentieren.<sup>48</sup> So machen auch die Figuren in Sorokins Drama die Rollenstruktur dramatischer Darstellung durch Doppelung evident.

Aufschlussreich ist, dass die trinkfreudige jüdisch-russische Prostituierte Maša Rubinštejna, die in den 1980er Jahren aus Moskau nach München geflohen ist, und sich nach Paris sehnt, sich „pri slučae“ (Sorokin 1998, 599, „von Fall zu Fall“) in Maša 1 und Maša 2 teilt, in eine lebensstüchtige, dem Realitätsprinzip folgende, prosaische und eine verträumte Frau mit poetischer Ader. Ihr deutsches Pendant, der Geschäftsmann Günther, der ihr nach dem Heiratsantrag die väterliche SS-Vorgeschichte gebeichtet hat, ist zwar einstweilen durch den jüdischen Psychiater Mark von seiner Impotenz und seinem Sprachfehler geheilt, doch mündet seine Hochzeitsreise mit Maša auf den Obersalzberg Hitlers in den Unfall mit einem Lastkraftwagen, der die vielsagende Aufschrift trägt:

Роза Абзац и Фабиан Хакен:  
МРАМОРНЫЕ СВИНЬИ  
(Sorokin 1998, 628)

Rosa Absatz und Fabian Haken:  
MARMORSCHWEINE

Nach diesem Zusammenstoß, der neben dem Kulturschock des Aufeinanderprallens von Russischem und Deutschem auch die Rückkehr der Vergangenheit evident macht – des Hakens, an den Günthers Vater Fabian von Nebeldorf seine Opfer hat hängen lassen, und den Absatz, mit dem Mašas Mutter ihre Opfer getreten hat – ist Günthers Heilung von Stottern und Impotenz zunichte gemacht: Die Schluss-Apotheose scheint in die Ausgangssituation zu münden. Der Hochzeitsmarsch geht im Finale über ins Simulakrum eines Militär-Marsches.

Die Unterschiede in den Lebensläufen der beiden Eltern-Protagonisten nach 1945 vergegenwärtigen den Ausgang des Zweiten Weltkriegs, und sie symbolisieren ineins die Differenz der Entwicklung der Arbeit am semantischen Gedächtnis in der russischen und deutschen Nachkriegsgesellschaft. Günthers Schuldsyndrom und Mašas Freiheit von jeder Belastung durch das von ihrer Mutter anderen zugefügte Leid rücken das Gedächtnis der SS in eine europäische Perspektive. Doch es bleibt die Differenz zwischen der schauspielerischen Emergenz und der Evidenz der von ihnen dargestellten Figuren. Der Ausgang

<sup>47</sup> Vgl. zur realen Wirkung der Illusion: HAMLET: „The play’s the thing / Wherein I’ll catch the conscience of the king.“ (2. Akt, 2. Szene, Vers 603-605)

<sup>48</sup> Die Inszenierung von 2004 wurde parallel in Moskau, Berlin und München aufgeführt.

von Sorokins Stück zeigt freilich, dass die Rede von der ‚Bewältigung‘ der Vergangenheit nur ein erneuter Fall von Gewaltausübung ist.

### 3. Die Relation und Interferenz von literarisch medialen Evidenzen

Während Evidenz in der poetischen Rede kraft Inklusion den Sinn selbst präsentieren oder auch verstellen kann, bedarf Evidenz in der Prosa infolge der Exklusion der Autoren- aus der Figuren-Position der perspektivierenden Distanz der zeichenhaften oralen oder litteralen Rede. Diese Distanz kann mit temporalen (einstmals – vormals – jetzt), lokalen (dort – da – hier) und personalen (er/sie/es – du – ich) sowie auch sprachlich perspektivierenden Mitteln hergestellt werden. Die Evidenz im Drama schließlich nutzt die Emergenz von Körpern und Dingen als Mittel der theatralischen Performanz, um im Spiel die Sinnmöglichkeiten und -unmöglichkeiten repräsentierter Figuren bei (zeitweiliger) Inklusion der Figur in den Schauspieler/die Schauspielerin und stetiger Exklusion des Schauspielers / der Schauspielerin aus der Figur vor Augen und Ohren zu stellen.

Kraft ihrer Vielfalt, die gerade auch vermöge wechselseitiger Überlagerung der Evidenz-Praktiken von Lyrik, Prosa und Drama entstehen, macht die Literatur erfahrbar, wie vielfältig die Wechselbeziehungen von Sinn und Sinnlichkeit sein können. Lyrisches Drama, prosaisiertes Gedicht, Gedicht in Prosa usw. bilden Beispiele jener hybriden Formen, in denen sich die Evidenz-Möglichkeiten der literarischen Medien überlagern. Einsichten in diese kreative Vielfalt verdanken wir gerade auch den Arbeiten von Renate Lachmann.

## L i t e r a t u r

- Adorno T.W. 1966. *Negative Ästhetik*. Frankfurt a.M.  
 Adorno T.W. 1974. „Offener Brief an Rolf Hochhuth“, ders., *Noten zur Literatur* = Gesammelte Schriften 11. Frankfurt a.M., 591-598.  
 Ahrendt, H. 1963. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York.  
 Aischylos 1957. „Die Eumeniden“, ders., *Tragödien*, Übertragen von Ludwig Wolde, München, 183-213.  
 Albahari D. 2003. *Götz und Meyer. Roman*, Frankfurt a.M.  
 Albahari D. 2005. *Gec i Majer*. Beograd.  
 Andrić I. 1963. *Ljubav u kasabi i druge visegradske priče*, Beograd.  
 Andrić I. 1996. *Liebe in einer kleinen Stadt. Jüdische Geschichten aus Bosnien*, Frankfurt a.M.  
 Bachtin M.M. 2008. *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, Frankfurt a.M.  
 Barthes R. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris.

- Bevevor A. 2007. *Ein Schriftsteller im Krieg. Wassili Grossman und die Rote Armee 1941-1945*, Hg. von A. Bevevor unter Mitarbeit von Luba Vinogradova, Übers. v. H. Ettinger, München.
- Brauning K. 1992. „Konačno rešenje u Srbiji – Judenlager na Sajmištu“, *Zbornik Jevrejskog istorijskog muzeja* 6, 407-428.
- Browning C. 2004. *The Origins of the Final Solution*, London.
- Celan P. 1983. *Gesammelte Werke*. Bd. 3, Frankfurt a.M.
- Dederichs, M. E. 2005. *Heydrich. Das Gesicht des Bösen*, München.
- Dostoevskij, F.M. 1974. Besy, ders.. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati to-mach*. Bd. 10, Moskau.
- Eimermacher, K. 1971. „Kriegsliteratur, Deutsche und sowjetische“, *Sowjet-system und demokratische Gesellschaft. Eine vergleichende Enzyklopädie*. Freiburg usw. Bd. 3, Sp. 1089-1111.
- Finkelstein N.G. / Birn R.B. 1998. *Eine Nation auf dem Prüfstand. Die Goldhagen-These und die historische Wahrheit*, Hildesheim.
- Forestier G. [d.i. Karl Emerich Krämer] 1962. *Gedichte aus: Ich schreibe mein Herz in den Staub der Straße und Stark wie der Tod ist die Nacht, ist die Liebe*, Düsseldorf.
- Forster L. 1956. „George Forestier“, *German Life and Letters* 10/1, 54-61.
- Fried, Erich 1993. *Gesammelte Werke*, Gedichte III. Berlin.
- Gerstenfeld M. 2007. „The Structural Shortfall of Holocaust Fiction“, *Jewish Political Studies Review* 19, 1-2.
- Goldhagen D. 1996. *Hitler's Willing Executioners*, New York.
- Grossman V. 2010. „Treblinskij ad“, ders., *Vse tečet... Povesti, rasskazy, očerki*, Moskau, 228-266.
- Grossman W. / Ehrenburg I. (Hg.) 1994. *Das Schwarzbuch. Der Genozid an den sowjetischen Juden*, Hg. von Arno Lustiger, Übers. v. R. und H. Deutschland, Reinbek bei Hamburg.
- Grau G. 2011. *Lexikon zur Homosexuellenverfolgung 1933-1945*, Münster.
- Grübel R. 2008. „Performanzkunst, Erzählkunst und Wortkunst: die drei Medien der Literatur“, ders. / W. Schmid (Hg.), *Wortkunst, Erzählkunst, Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve*, München, 38-54.
- Grübel R. 2009. „Lebensschrift des Worts. Lebensschrift der Tat. Biographie als Grenzüberschreitung aus literaturwissenschaftlicher Sicht“, Tobias Weger (Hg.), *Grenzüberschreitende Biographien zwischen Ost- und Mitteleuropa*, Frankfurt a.M. u.a., 47-66.
- Grübel R. 2013. „Die Medien Lyrik und Drama, Prosa und Zwecktext. Literarische Hauptgattungen und ihre Hybriden am Beispiel slavischer Texte des 19. und 20. Jahrhunderts“, *Poetica* (im Druck).
- Grübel 2013a. „Praesentia in absentia. Die Emergenz von Todes- und Geburtszeichen in Philosophie, Religion und Literatur“, Schildknecht Ch. / Wutsdorff I (Hg.), *Präsenz und Text*, München (im Druck).

- Grübel, R. und G.-B. Kohler (Hg.) 2006. *Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne*, Oldenburg.
- Heine H. 1827. *Buch der Lieder*, Hamburg.
- Hesse H. 1970. „Klein und Wagner“, ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Frankfurt a.M., 204-292.
- Hese H. 1975. *Sidarta*, Übers. V. S. Perović, Beograd.
- Hese H. 1979. „Klajn i Vagner“, ders. *Sidartha. Dečja duša. Klajn i Vagner. Klingsorovo poslednje leto*, ders., *Izabrana dela*, Bd. 4, Übers. v. M. Smiljanić, Beograd, 2. Aufl. 1983.
- Hochhuth R. 1963. *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*, Reinbek bei Hamburg.
- Hufnagel K.-G. 1981. „Der Kampf geht weiter. Ein Besuch bei George Forestier“, *Transatlantik* 7, 30-33.
- Kagan G.E. (Hg.) 2011. „Mir träumt jetzt von Auschwitz unentwegt...“. *Gedichte russischer Juden aus finsternerer Zeit*, Wien.
- Kautz F. 2003. *The German Historians: Hitler's Willing Executioners and Daniel Goldhagen: "Hitler's Willing Executioners"*, New York.
- Kirfel S. 2008. „Jezik Davida Albaharija u romanu 'Gec i Majer'“ *Naučni sastranak slavista u Vukove dane*, 37/2, 521-530.
- Kohlhaas E. 2008. „Weibliche Angestellte der Gestapo 1933-1945“, M. Krauss (Hg.), *Sie waren dabei. Mitläuferinnen, Nutznießerinnen, Täterinnen im Nationalsozialismus*, Göttingen, 148-165. (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte, hg. von B. Schoßig).
- Koljan M. 1992. *Das deutsche Lager auf dem Belgrader Messegelände 1941-1942*, Beograd.
- Kowollik, E. (2011). „Realitätsgewinn und -verlust in der Auseinandersetzung mit Vergangenheit in David Albaharis Roman *Gec i Majer*“, Nina Frieb, Inna Ganschow, Irina Gradinari und Marion Rutz (Hg.), *Texturen – Identitäten – Theorien: Ergebnisse des Arbeitstreffens Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010*, Potsdam, 321-335.
- Lachmann R. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München.
- Lachmann R. 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Geschichte und Semantik des Phantastischen in der Literatur*, Frankfurt a.M.
- Lachmann R. 2004. „Faktographie und Thanatographie in Psalam 44 und Peščanik von Danilo Kiš“, Hansen-Kokoruš R. / Richter A. (Hg.), *Mundus narratus, Festschrift für Dagmar Burkhart*, Frankfurt a.M. und Berlin, 277-291.
- Lachmann R. 2007. „Danilo Kiš's Thanatographie: Non omnis moriar“, Hansen-Löve A. (Hg.), *Thanatologie. Thanatopoetik. Der Tod des Dichters. Dichter des Todes*, Wiener WSA Bd. 60, 433-454.

- Lachmann R. 2008. „Zur Poetik der Kataloge bei Danilo Kiš“, Grübel R. / Schmid W. (Hg.), *Wortkunst. Erzählkunst. Bildkunst (Festschrift für A. Hansen Löve)*, München 296-309.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butzer G. / Zapf H. (Hg.), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. V, Tübingen / Basel, 93-115.
- Lehmann B. 2008. „Gewalt als Lebensthema. Der unbequeme russische Autor Vladimir Sorokin“, Deutschlandradio Kultur.  
<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/727924/> (Zugriff am 20.1.2012)
- Littell J. 2006. *Les Bienveillantes*. Roman, Paris.
- Littell J. 2007. *Die Wohlgesinnten*, Berlin.
- Littell J. 2007a. *Les Bienveillantes*. Edition revue par l'auteur, Paris.
- Littell J. 2008. *Die Wohlgesinnten. Marginalienband*, Berlin.
- Mattogno C. / Graf J. 2002. *Treblinka. Vernichtungslager oder Durchgangslager?*, Hastings.
- Mitrovic M. 2005. „Gec i Majer or situational education“, *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies* 19/1, 95-102.
- Nancy J.-L. 1997. „Der Nazi-Mythos“, Tholen C. / Weber E. (Hg.), *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien, 158-190.
- Neuzner B. / Brandstätter H. 1996. *Wagner – Lehrer. Dichter. Massenmörder*, Frankfurt a.M.
- Nolte E. 1963. *Der Faschismus in seiner Epoche. Action française – Italienischer Faschismus – Nationalsozialismus*, München.
- Plevier T. 1945. *Stalingrad. Roman*, Mexico / Berlin.
- Pohl D. 1997. „Die Holocaust-Forschung und Goldhagens Thesen“, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 45, 1-48.
- Prigov D. 1998. *Napisannoe s 1990 po 1994*, Moskva.
- Rothfels H. 1953. „Vorbemerkungen des Herausgebers“, *Vierteljahrshefte zur Zeitgeschichte* 1, 177- 185.
- Rutschky M. 2011. „Die Erfindung des Ich. Vermischte Nachrichten“ *Merkur* 9/10, 959-969.
- Ryklin M. 1998. „Nach Austern Borschtsch? Die Archäologie der Schuld in Sorokins ‚Hochzeitsreise‘“, *Lettre* 43, 111.
- Schiller F. 1959. „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, hg. von G. Fricke und H.G. Göpfert, 5 Bde., München, 816-823.
- Schirmmacher H. 2001. „Haben wir erlebt, wovon wir schreiben?“, *FAZ*, 11.5. 2001, 33.
- Schneck P. 2011. *Rhetoric and Evidence – Legal Conflict and Literary Representation in U. S. American Culture*, Berlin.

- Solov'ev, V. 1913. „Lermontov“, ders., *Sobranie sočinenij*, hg. von S.M. Solov'ev und E.L. Radlov. Bd. 9, St. Peterburg, 348- 367.
- Sorokin V. [1993]. *Mesjac v Dachau*, Layout Igor' Sacharov, Gräfelink.
- Sorokin V. 1998. „Hochzeitsreise. Vodevil' na pjati aktach“, ders., *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*. Bd. 1, Moskva, 599-629.
- Sorokin V. [2004]. „Svadebnoe putešestvie / Hochzeitsreise“, Spektakl' po p'e-se Vladimira Sorokina. Teatral'naja gruppa „Praktika“, Moskva.
- Teroerde H. 2009. *Politische Dramaturgien im geteilten Berlin*, Göttingen.
- Wilkomirski B. [d.i. Bruno Doessekker] 1995. *Bruchstücke aus einer Kindheit 1939-1948*, Frankfurt a.M.
- Wolfers A. 2001. „Am Stellpult des Journalismus“, *FAZ*, 31.5.2001.





Susanne Strätling

**SUBVERSIVE SIGNATUREN.  
SCHRIFTZÜGE ZWISCHEN BEZEICHNUNG,  
BEZEUGUNG UND BETRUG**

**1. Subversion der Subskription**

Evidenz und Zeugenschaft prägen ein verwickeltes Verhältnis von Medienverdacht und Medienvertrauen. Und dies nicht erst, seit Boris Groys den medialen Raum als Ort der Manipulation, der Verschwörung und Intrige rekonstruiert hat. In dieser zwielichtigen Zone regiert die Vermutung, dass Medien dort, wo sie vermitteln, zugleich verstellen, wo sie aufzeichnen, immer auch verschweigen, wo sie dokumentieren, stets verfälschen und wo sie offenlegen, insgeheim oder offensichtlich verbergen. „Alles, was sich zeigt“, so heißt es bei Groys, „macht sich automatisch verdächtig“ (Groys 2000, 35).<sup>1</sup> Und man könnte hinzufügen: Jeder, der bezeugt, ist ebenso suspekt. Mögen auch Evidenzen Sachverhalte in die Gegenwart einer Augenzeugenschaft versetzen (vgl. z.B. Boehm 2008, 15), so ruft doch die Zeugenschaft des Sichtbaren wie des Sagbaren unweigerlich die Anklage einer strukturellen Abwesenheit des Bezeugten auf den Plan. So emphatisch daher Medien(r)evolutionen als Offenbarungen eines bisher zumindest technisch Unverfügbaren inszeniert werden mögen, so eifrig setzt doch im Moment ihres Erscheinens schon die Registratur ihrer Unzulänglichkeiten ein, um sich in der skeptisch beäugten Ungewissheit des Medialen zugleich der Option auf das Unsichtbare und Verborgene zu vergewissern.<sup>2</sup>

Zu den Stabilisierungstechniken, mit denen Kulturen auf diesen medialen Zweifel reagieren, gehören vielfältige Formen des Besiegeln, Beglaubigens und Bezeichnens, mit denen Dokumente autorisiert, Objekten ein Vertrauensschutz

---

<sup>1</sup> Und es ist gerade dieser Verdacht, der in einer paradoxen Bewegung als nagender Zweifel an der Authentizität doch auch konstitutives Element für den Glauben an eine verborgene Wahrheit ist.

<sup>2</sup> Dabei scheint die mediale Evolution einer Art Verdrängungslogik zu gehorchen, welche neue Medien in dem Maße dämonisiert, wie sie alte idealisiert. Als die Schriftkultur sich zu entwickeln beginnt, trifft sie ein Betrugsvorwurf, der zuvor dem lügenhaften Wort galt; als die Typographie aufkommt, sieht sie sich einen Fälschungsverdacht ausgesetzt, der zuvor dem Manuskript galt; wo digitalisierte Texte entstehen, verschiebt sich der Authentizitätszweifel vom handfesten Buch auf quelltextgenerierte Computerskripte.

garantiert und Zeichen gegen Fälschung gesichert werden sollen. Nicht selten handelt es sich dabei um Verfahren, deren behauptete Autorität aus der supplementären Repräsentation einer Person herrührt (wie es etwa in der Daktyloskopie oder beim Hoheitszeichen des Siegels der Fall ist). In kaum einer Geste manifestiert sich die paradoxe Verbindung von Medienbetrug und Medienbekenntnis dabei so sehr wie im Schriftzug der Signatur. Die handgeschriebene Signatur „ist stets mehr und anderes als ein bloßer Schriftzug. Sie gilt als gesicherter Identitätsnachweis, weil sich in ihr die körpergebundene Individualität der Schrift mit der Aussagekraft des Eigennamens verbindet“ (Schäfer/Schmidt-Hannisa 2005). Aus dieser Verbindung von Zeichen und Person bezieht die Signatur keineswegs nur ihre Rechtskraft zur Beglaubigung einer Identität. Sie bedingt auch ihr performatives Potenzial. Genauer noch kristallisiert sich überhaupt erst im Akt des Unterschreibens die Kompetenz der Schrift zur Performativität heraus. In der fünften seiner Harvard-Vorlesungen zur Sprechakttheorie fragt sich Austin, welche Merkmale performative Sprechakte dort als personale Handlungen kennzeichnen, wo das Pronomen „ich“ fehlt. Während dies in mündlichen Äußerungen durch die Personalunion von anwesend Handelnden und Sprechendem gegeben ist (Austin bezeichnet das als „utterance origin“), wird in schriftlichen Äußerungen, die Austin „inscriptions“ nennt, diese für Performativa unerlässliche Ursprungsverbindlichkeit und Gegenwartsgarantie durch die Unterschrift garantiert (Austin 1962, 60f). Damit gerät die Signatur als eine mediale Kategorie in den Blick, welche analog zu Sprechakten Schriftakte vollzieht. Oder anders gesagt: Vor allem an der Signatur ließe sich so etwas wie ein Performativitätskonzept der Schrift entwickeln.<sup>3</sup>

Eine Schriftkultur, die an das rechtsverbindliche Performativ graphischer Selbstvertretung in der Signatur glaubt, glaubt mit der Unterschrift jedoch keineswegs nur ein unterzeichnetes Dokument und die – vergangene – Anwesenheit eines Subjekts. Evidenzmacht und Bezeugungskraft der Signatur erstrecken sich über den Gegenstand hinaus auf das Medium Schrift selbst. Wer die Unterschrift als juristisch abgesicherte Vertretungshandlung vollzieht, bezeugt mehr und anderes als ein Faktum oder eine Identität. Er besiegelt seine Unterwerfung unter die Graphie. Nur unter der kulturtechnischen Voraussetzung eines Schriftapriori kann der Akt der Unterschrift als authentische Vertretungshandlung überhaupt vollzogen werden. Das seit dem 16. Jahrhundert kodifizierte Vertrauen in die individuelle und rechtswirksame Selbstvertretung durch den eigenhändigen Namenszug setzt die Gewissheit graphischer Kennzeichnung und Repräsentierbarkeit voraus. Damit begehrt die Unterschrift als Schriftzug u n t e r der Schrift im Akt der Autorisierung und Identifikation auch einen Akt der Un-

<sup>3</sup> Ohne Signatur existierten damit nicht nur keine Akte, sondern es gelängen vor allem auch keine Schriftakte.

terwerfung unter die Schrift. D.h. mit der Signatur ist neben einem (Arte)Faktum auch die graphische Medialisierbarkeit des Subjekts besiegelt.

Angesichts solcher Omniskripturalisierung verwundert es nicht, dass die Signatur zum Objekt hartnäckiger Schriftskepsis geworden ist. Nicht erst die dekonstruktive Desillusionierung des Autographen als „reine Reproduzierbarkeit eines reinen Ereignisses“ liest im Unterzeichnen ein Gegenzeichen (Derrida 1976, 235). Von der konzeptuellen Brisanz des Signierens spricht bereits die ausufernde Rechtsbegrifflichkeit, die zwischen Handzeichen, Namenszeichen, Paraphe, Signum, Zeichnung, Vollziehungsstrich, Monogramm und Autogramm unterscheidet. Beginnt man jedoch an der Selbstvergewisserungsmacht personaler Subskription zu zweifeln, so verschiebt sich diese zum Instrument nominaler und signifikanter Subversion. Zwei Implikationen dieser Verschiebungsbewegung von Zeichen zu Gegenzeichen sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

Die erste betrifft das Verhältnis von Signatur und Signum: Als eigenhändiger Namenszug wird die Signatur in der Regel an der Schnittstelle von Sema und Soma verortet. Sie ist indexikalische Spur eines Körpers, der sich im Schriftzug abzeichnet. Was Barthes das Noema der Fotografie nennt, nämlich ihr „So ist es gewesen“, ließe sich das Noema der Signatur dahingehend umformulieren, dass diese postuliert: „Ich bin es gewesen“ (Barthes 1985). Dieses Noema ist vor allem im Hinblick auf präsenzempfindliche Selbstaffirmation in Ego-Dokumenten wie Briefen, Tagebüchern oder Autobiographien hinterfragt worden. Jenseits der Schnittstelle von Körper und Zeichen soll nun hier der Verbindung von Schrift und Zeichen Aufmerksamkeit geschenkt werden. Denn im Akt des Unterzeichnens leiht der Unterzeichner der Schrift nicht nur seinen Körper, er verleiht auch dem geschriebenen Wort durch seinen Namenszug Bedeutung. Das heißt, nur das unterzeichnete Zeichen ist überhaupt erst Zeichen. Nur durch Unterzeichnung vermag das geschriebene Wort etwas zu bezeichnen. Zugespitzt ließe sich sagen: Erst die Signatur macht das *verbum* zum *signum*.

Man könnte dieses Bedingungsgefüge in eine Formel fassen: Signieren ist nicht nur Identifizieren – Signieren ist Signifizieren. Es gibt wohl kaum eine epistemische Formation, die diese Bedingung so exzessiv ausgelebt hat, wie das von Foucault so genannte Zeitalter der Ähnlichkeit (vgl. Foucault 1971). Zum Ähnlichkeitsdenken der ‚vorklassischen‘ Epoche gehört in prominenter Position auch die Signaturenlehre als Erkenntnismodus, über den Begriff der Signatur die Welt der Dinge in eine Welt der Zeichen zu verwandeln. Indem die Signaturenlehre konsequent die Metapher vom Buch der Welt realisiert, werden stumme Dinge sprechend und opake Oberflächenphänomene bedeutsam.<sup>4</sup> Unter der divinatorischen Perspektive der Signatur erschließt sich ein latent lauerner Subtext der Welt, in dem sich Sichtbarkeiten als Lesbarkeiten anbieten. Dieses Wechsel-

<sup>4</sup> Vgl. zur Rolle der Signaturenlehre im Rahmen der Buchmetaphorik auch Blumenberg 1981.

verhältnis greift auch dort noch, wo die Ordnung der Signaturenlehre nur noch entleerte Metapher zu sein scheint und Signaturen ihre Wirkungsdimension aus ihrer Unlesbarkeit beziehen.

Eng verbunden mit dem Changieren von Ding und Zeichen ist ein zweiter Gesichtspunkt, der die Rolle der Signatur im Wechselspiel von Ding und Artefakt betrifft. Hier geht es um Strategien der Artifizialisierung und Ästhetisierung von Objekten durch ihr Signieren. In dem Maße, wie die Signatur in das Kunstwerk einwandert und materieller Teil desselben wird, gewinnt sie an Bedeutung nicht nur für die Zuschreibung eines Objekts zu einem künstlerischen Œuvre, sie inszeniert hier auch nicht selten ein intrikates Wechselspiel zwischen Werkzuschreibung und Selbstermächtigung eines Werks. So lokalisiert die Kunstgeschichte in den verschiedenen Signaturformeln „Perspektivsprünge“ von *persona* und *corpus* zum *opus* (Bredenkamp 2010, 81).<sup>5</sup> Diese Sprünge markieren die „Doppelexistenz des Werks“ als geschaffenes und autonomes Objekt, sie verzahnen den autoritativen Beglaubigungsakt mit einem animistischen Beseelungsakt, welcher dem Signierten neben einem Namen auch eine Existenz zuschreibt. Die Signatur ermächtigt damit gewissermaßen das signierte Artefakt zur Selbstaussage, sie verleiht ihm Sprachfähigkeit.

Neben solch subtilen Impersonationen wächst der Signatur vor allem die Funktion einer Beglaubigung des Objekts als Kunstwerk an sich zu. Es geht hier weniger darum, wie die Signatur ein Objekt als Kunstwerk qua Zuschreibung zu einem Künstlersubjekt autorisiert. Vielmehr konstituiert sie im Unterschreiben das Werk im Sinne einer Einschreibung in dessen Struktur. Dort, wo die Signatur fehlt, hat man es möglicherweise mit einem ökonomischen Verlust zu tun, zudem aber gegebenenfalls auch mit einem symbolischen: Das unsignierte Objekt droht aus der Ordnung der Kunst herauszufallen.

Diese Nobilitierung des Dings zum Kunstwerk durch die Signatur ist besonders prägnant am *Ready made* beobachtbar (wenn auch keineswegs auf dieses beschränkt).<sup>6</sup> Dessen ästhetische Diskursivierung entlang der Grenzen von Valorität und Profanität, Ästhetischem und Alltäglichem, Geschaffenem und Gefundenem bedient sich unter anderem auch der Signatur als Instanz der Transgression zwischen Ding und Artefakt.<sup>7</sup> Besonders auffällig tritt die Schlüsselrolle der Signatur in Marcel Duchamps *Fountain* (1917) zu Tage. In dessen ostentativer Signierung mit dem fiktiven Namen Richard Mutt spitzt sich die Spannung von künstlerischer Appropriation des Nicht-Künstlerischen zu. Arbeitet die Signatur dergestalt explizit und expressiv am Status des Objekts mit, scheint ihre

<sup>5</sup> Dies betrifft v.a. den Fall der Signatur „me fecit“, der sich Bredenkamp widmet. Zur Signatur in der bildenden Kunst vgl. auch Burg 2007.

<sup>6</sup> Vgl. dazu auch Gludovatz 2005, 314.

<sup>7</sup> Zum Überschreiten der Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst im *Ready made* Duchamps vgl. Groys 2000, 73-84.

Positionierung im Zentrum des Werks unvermeidlich. Was zum Paratext des Kunstwerks gehörte, wandert in seinen Intratext ein. In dieser zentralen Position ist eine neue Ebene des Wechselverhältnisses von Signatur und Artefakt erreicht: Vom Instrument der ästhetischen Legitimierung des Objekts rückt sie selbst zum ästhetischen Objekt auf.

## 2. Subskription als Subversion

Beide hier skizzierten Aspekte sollen ausgehend von Performances, Installationen und Schriftobjekten aus dem Umkreis der Moskauer Künstlergruppe *Kollektive Aktionen* (*Коллективные действия*; im Folgenden KD) diskutiert werden. Von 1976 bis 1989 veranstaltete die Gruppe in wechselnder Besetzung um Andrej Monastyrskij ihre *Reisen aus der Stadt* (*Поездки за город*). Leitmotivisches Moment dieser Reisen ist bekanntlich die Fahrt einer Gruppe von Teilnehmern aus der Metropole Moskau in ein suburbanes ländliches Gebiet, meist zu einem von Wald umgebenen leeren Feld. Zahlreiche Aktionen fanden auf dem Kievogorsker Feld statt, das prototypisch für die Suche nach einem zeichenlosen Ort, nach einem leeren Raum steht. „Das unberührte Schneefeld wird zur Bühne für minimale Handlungen [...]. In diesen leeren Raum werden auch die aus der Stadt mittransportierten Texte ‚entrückt‘“ (Hirt/Wonders 1998, 35). Sabine Hänsgen sieht diesen Ortwechsel als Übergang „aus dem mit Zeichen gesättigten Raum der Metropole in einen unbezeichneten ‚leeren‘ Naturraum“ (Hänsgen 1995, 241).

In diesem Setting semiotischer Tilgung, das nahezu ausnahmslos gerahmt ist durch ein komplexes System von präskriptiven und deskriptiven Materialien, lässt sich beobachten, wie die Signatur zur Auslotung der Fallhöhe von semantischer Katharsis und semantischer Entropie eingesetzt wird. Besonders deutlich wird das in der Aktion *Ein dunkler Ort* (*Темное место*) die (nach einem „Probedurchlauf“ – „черновой вариант“ – im Jahre 1981) dann 1983 durchgeführt wurde.

Die Aktion sah vor, dass zwei Teilnehmer, Viktor Mironenko und Ilya Kabakov, unabhängig voneinander einen Umschlag mit einem Bleistift, zwei Kartonblättern und einer Instruktion erhalten. Diese Instruktion forderte die Teilnehmer auf, mit Fotoapparat, Kassettenrekorder und Klappstuhl an einem Morgen aus der Stadt zu fahren und ein freies, von Wald umgebenes Feld aufzusuchen. Auf diesem hatte sich der Teilnehmer ca. hundert Meter vor dem Waldrand zu platzieren, in einem schematisch vorgegebenen Vektor den optisch dunkelsten Ort in der Waldwand ausfindig zu machen und diesen Ort eingehend zu studieren (Abb. 1). Die Suche wie auch der gefundene Ort sollten verbal auf Tonband kommentiert, anschließend sollten zwei Skizzen und schließlich mehrere Fotos angefertigt werden (Abb. 2 und 3). Daraufhin sollte der Teilnehmer mit dem

Fotoapparat und einem weiteren Umschlag auf den dunklen Ort zugehen, auf dem Weg dorthin in regelmäßigen Abständen diesen nochmals fotografieren und, dort angekommen, ein schwarzes Oval aufhängen (Abb. 4, 5 und 6). Die Hängung war so vorzunehmen, dass das Oval vom Ausgangsstandort auf dem Feld zu sehen war. Dieses Oval war vor Ort mit einem „faktographischen“ Blatt zu versehen. D.h. auf einem Papierstreifen war das Datum der Aktion zu notieren und die Unterschrift des Teilnehmers zu leisten. Anschließend sollte das Oval einmal mit dem faktographischen Streifen und einmal ohne diesen fotografiert werden. Nach Rückkehr zum Klappstuhl sollte eine letzte Fotografie angefertigt und das Ereignis erneut auf Tonband kommentiert werden. Abschließend war ein an die Instruktion gehefteter Umschlag mit vorläufigen, „Arbeitszimmer-Überlegungen“ („kabinetnye mysli“) der OrganisatorInnen zur Aktion zu öffnen. Nach Lektüre dieser interpretativen Vorgabe wurden die Aktionsteilnehmer aufgefordert, in einem nochmaligen Kommentar zum Kommentar die Überlegungen der VeranstalterInnen auf Tonband zu besprechen.

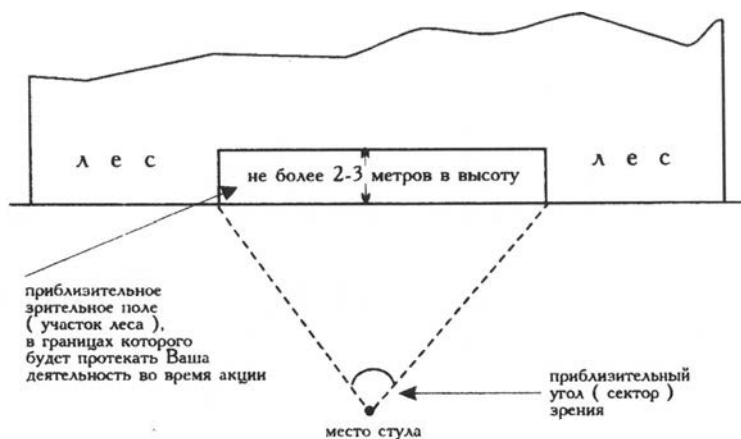


Abb. 1: Positionsschema zur Aufnahme des dunkelsten Ortes in der Waldwand

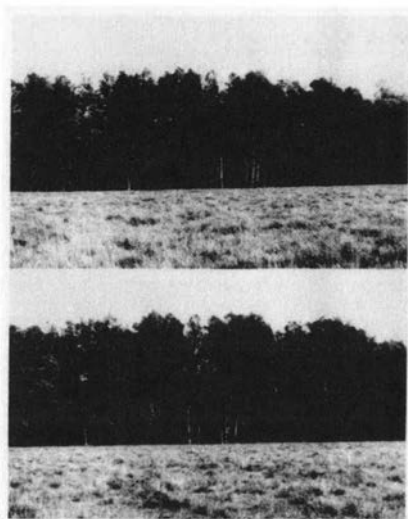


Abb. 2: Mehrere Aufnahmen des Ortes

*В. Мироченко 89/90*



Abb. 3: Zwei Skizzen der Ortschaft



Abb. 4: Skizzen zur Aufhängung des Ovals

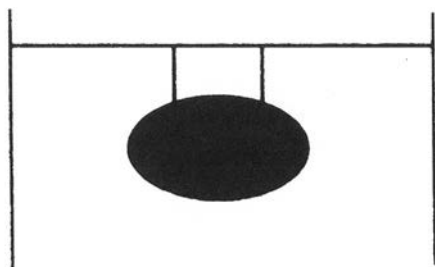


Abb. 5: Schema der Aufhängung



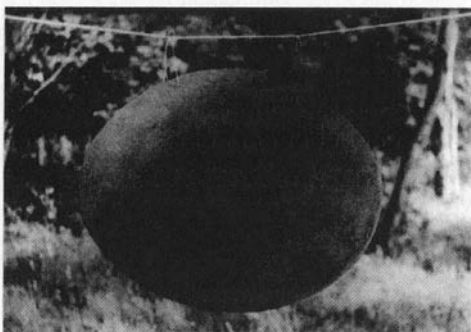


Abb. 6: Aufnahme des Ovals

Wie zahlreiche andere Aktionen der KD vollzieht sich auch diese innerhalb einer komplexen Anordnung mehrfacher Aufzeichnung und medialer Übersetzungen zwischen Stimme, Bild und Schrift. Beglaubigende und beschreibende Akte überlagern einander hier, um im Geflecht der Codierungen einen Ort zu fokussieren und phänomenal zu erfassen. Dabei richten sich die einzelnen Akte der Identifikation, Markierung und Signifikation auf etwas, das sich zunächst als Nicht-Ort, als dunkle Ungestaltetheit darbietet, um dann in dieses schwarze Loch am Horizont ein Medium, eine Form und eine Signatur einzutragen. Der „dunkle Ort“, der in der Texthermeneutik und Editionsphilologie eine Unleserlichkeit, eine schwer zu entziffernde, fehlerhaft überlieferte oder verderbte Stelle in einem Dokument bezeichnet, wird hier als Metapher im Geflecht der Zeichen realisiert.

Keiner der Teilnehmer aber hielt sich exakt an die Vorschriften, vielmehr verloren sich beide im Dickicht der Codierungen des dunklen Orts. Kabakov entschuldigt sich bereits in seiner Tonbandaufnahme am Ort des Geschehens für die Nachlässigkeit, mit der er den Vorgaben gefolgt oder vielmehr nicht gefolgt sei. An keinem Punkt der Aktion sei er in der Lage gewesen, von der Perspektive eines Beobachters in die eines Akteurs überzuwechseln, vielmehr habe diese Beobachterposition in dem Maße dominiert, dass er den Plan nur unter größtem Widerwillen realisiert habe:

Es ist so, dass ich mich aufspaltete zwischen dem Zustand eines Menschen, der eine Aktion macht, und einem, der von der Seite zuschaut, und zweifellos siegte in mir letzterer. Der Zuschauer, der sich selbst betrachtet, wie er etwas tut, zwang mich, alles schlecht, falsch zu machen, mit dem Wunsch zu beschmeißen und zu betrügen. [...] Alles in allem habe ich jede Form der Abweichung und miesen Nachlässigkeit verwendet. [...] Ich empfand das Ephemere meines Verhaltens, d.h. in einem losgelösteren

und psychisch unzurechnungsfähigeren Zustand habe ich mich lange nicht befunden. Es war als hätte man mich aus dem Zug geworfen oder als hätte ich meinen Ausweis verloren und müsse ihn nun auf einmal vorzeigen.

Дело в том, что я раздваивался между состоянием человека, делающего акцию, и того, что смотрит на это со стороны и, вне сомнения, побеждал во мне последний. Зритель, смотрящий на себя, делающего что-то, заставлял все делать плохо, фальшиво, с желанием набить, обмануть. [...] В общем, все формы уклонения и гадливого небрежения были мною использованы. [...] Я ощущал эфемерность моего поведения, т.е. в более подвешенном и психически невменяемом состоянии я себя давно не помнил. Это как бы меня высадили из поезда или я потерял бы документы и вдруг надо их предъявить.<sup>8</sup>

Obwohl er keinen wirklich geeigneten Ort fand, habe er sich einfach irgendwo hingesetzt, die vorgegebenen Entfernungen nicht eingehalten, schlampig dokumentiert und das schwarze Oval auch nicht aufgehängt, sondern an einen Baum gelehnt fotografiert und dann mit zurück nach Moskau genommen, statt es im Wald zu belassen. Mironenko seinerseits wich dahingehend von den Anweisungen ab, dass er das faktographische Blatt mit seiner Signatur nach dem Akt der Unterzeichnung nicht wieder vom Oval entfernte.

Die Abweichungen beider Teilnehmer erweisen sich als signifikante Kommentierungen zum Problem der Signatur. Während der dunkle Ort für Kabakov mit einer Zone peinlicher Illegitimität verschmilzt, in welcher die akribische Dokumentation eines Raums und einer Szenerie diese nur noch mit der Metapher eines Ausgesetztseins ohne Dokumente, d.h. identitätsbeglaubigende Papiere, erfassen kann, beschließt wiederum Mironenko seinen Bericht der Aktion mit einer kontemplativen Betrachtung der fehlplatzierten Signatur:

Jetzt sitze ich in dieser Ausgangsposition, und das Oval kann man schon nicht mehr ausmachen, es ist mit der Schwärze verschmolzen und wurde Teil davon, die Finsternis hat es verschluckt. Gerade eben noch zu sehen ist nur das weiße Blatt mit meiner Unterschrift, das sozusagen den Ort der Handlung kennzeichnet, an dem dieses Kunstereignis stattgefunden hat [...].

Сейчас сижу на той же самой исходной позиции и овал различить уже невозможно – он слился с чернотой и стал ее частью, темнота поглотила его. Чуть виден только белый листок с моим автографом, который как бы обозначает место действия, где произошло это художественное событие [...]. (Rasskaz Mironenko 1998, 173f)

<sup>8</sup> Aus einem Gespräch, das nach der Aktion zwischen Andrej Monastyrskij und Ilya Kabakov in Kabakovs Werkstatt geführt wurde (Kollektivnye dejstvija 1998, 177) [Übers. hier und im Folgenden sofern nicht anders vermerkt v. d. Vf.].

Die Signatur ist Markierung des Raumes und Spur des Ereignisses zugleich. Sie verleiht dem symbolisch und lokal weder einzugrenzenden noch aufzuhellenden Phänomen des dunklen Ortes eine Kontur und Zeichnung, die zweierlei verspricht: räumliche Orientierung im Register der Sichtbarkeit und semantische Orientierung im Register der Lesbarkeit. Was der Signatur kulturgeschichtlich an Beglaubigungsfunktion und Identifikationsleistung aufgebürdet wurde – hier scheinen beide bekräftigt zu werden. Nur als Ort der Unterzeichnung existiert der dunkle Ort noch und mit ihm das Subjekt, das sich dort eintrug.

Zugleich aber spricht sich in der Beobachtung Mironenkos eine Verunsicherung aus, welche von der Signatur mehr noch auslöst ist, als dass sie von ihr beschwichtigt würde.<sup>9</sup> Denn im Grenzbereich dessen, was am dunklen Ort eben noch wahrnehmbar ist, gibt die Faktographie der datierten Unterschrift den Moment zu sehen, an dem Eigenzeichen zu Objekten werden und Objekte im Nichts verschwinden. In diesem Wechselverhältnis von Chiffrierung und Verdinglichung verweist die Signatur am dunklen Ort auf einen epistemischen Topos, der bis in die Signaturenlehre zurückreicht und dort als Verfahren der Unterscheidung zwischen Zeichen und Ding, latentem Subtext und manifestem Oberflächentext zur *ars signata* ausgebildet wurde.

### 3. Signaturenlehren des Moskauer Konzeptualismus

Foucault nennt die Welt der Signaturen einen „dunklen Raum“, „den man fortschreitend erhellen muß“ (Foucault 1972, 61). Besonders zwei Aspekte dieser Erhellungstechniken erweisen sich als relevant für ihre ästhetische Konzeptualisierung in der Aktionskunst der *Kollektiven Aktionen*:

1. Ein Wahrnehmungsaspekt: In der Signaturenlehre markiert die Signatur das Verborgene, und macht es damit wahrnehmbar, erkennbar und entzifferbar. Sie trägt ein Inneres nach außen. Nicht als Unterschrift, sondern als Inschrift der Dinge lässt sie das Unsichtbare sichtbar und als Sichtbares lesbar werden. Sie markiert die Schwelle, an der sich vor dem dunklen Grund eine Figur abzeichnet.
2. Ein Zeichenaspekt: Die Signaturenlehre ist zunächst eine Bezeichnungslehre. Sie gibt Namen, genauer: ‚auswendige‘ Namen, an denen ein ‚inwendiges‘

<sup>9</sup> In einem kurzen Kommentartext zur Aktion „Ein dunkler Ort“ bestimmt Andrej Monastyrskij das gesamte Geschehen als Suche nach der „Grenze der objektiven und subjektiven Wirklichkeit und Wahrnehmung im ästhetisch organisierten und als Abwesenheit des *Bezeichneten* in seiner reinen eigentlichen Ausdrucksform.“ Als Ziel der Aktion formuliert er die „Aktualisierung [eines] Übergangs vom Äußeren zum Inneren“, wobei die symbolischen Objekte zugleich Objekte des Nichts seien, die nichtig werden könnten, sobald sie aufhörten, Zeichen für das Nichts zu sein. In diesem Fall verwandelten sie sich „in das, was fehlt“ (Monastyrskij 1994, 11; Kursiv im Original).

Wesen (*virtus*) abzulesen ist. Signieren ist ein adamitischer Akt, mit der adamitischen Ursprache wird „eine sichtbare Signatur im Namen ins Wort gebracht“ (Ohly 1999, 14).<sup>10</sup> Bei Paracelsus ist Adam zugleich Johannes der Täufer und erster „Signator“, der „allen Dingen seinen besonderen Namen“ gab:

da sollen ir erstlich wissen, das die kunst signata leret die rechten namen geben allen dingen. die hat Adam unser erster vater volkomlich gewuszt und erkantnus gehabt. dan gleich nach der schöpfung hat er allen dingen eim iedwedern seinen besondern namen geben [...] und wie er sie nun tauft und inen namen gab, also gefiel es got wol, den es geschach aus dem rechten grunt, nit aus seinem gut gedunken, sonder aus einer praedestinierten kunst, nemlich aus der kunst signata, darumb er der erst signator gewesen. (Paracelsus 1928, 397)

In der nominalen Bezeichnung macht die *ars signata* Dinge zu Zeichen. Was stumm war, wird sprechend, was sich dem hermeneutischen Zugang verschloss, öffnet sich nun dem deutenden Blick.<sup>11</sup>

Beide Aspekte implizieren die Signatur als Schriftzug. Sowohl die Wahrnehmbarkeit als auch die Codierung der Dinge zu Zeichen scheinen an die Schrift gekoppelt zu sein. Ob etwas Ding oder Zeichen ist oder wie etwas Ding und Zeichen zugleich sein kann, entscheidet sich über seine graphische Markierung. Dementsprechend ordnet Michel Foucault die Signaturenlehre in eine Formation ein, die sich durch ein „absolute[s] Privileg der Schrift“ auszeichnet (Foucault 1972, 70).<sup>12</sup> Sie macht die Welt zu einem Buch, das „von Schriftzeichen [startt]“. Dabei kehrt das System der Signaturen „die Beziehung des Sicht-

<sup>10</sup> Ohly grenzt die Signaturenlehre von der Allegorese der Dingwelt dahingehend ab, dass „[d]ie Signaturen [...] charakterisierende Merkmale [seien], nicht das Dingganze einer der Allegorese unterzogenen res significans. [...] Ihre Signifikanz erschöpft sich in der Evidenzmachung von Korrespondenzen zwischen allen möglichen Kreaturen in einem [...] System von wechselseitiger Verweisung. In ihm kann Alles mit Allem ihm Seinsverwandten sich verbinden [...]“ (Ohly 1999, 59).

<sup>11</sup> Beide Aspekte scheinen eine Seinsbedingung zu implizieren. Nicht nur braucht das, was sich zeigt, eine Signatur; zugleich ist auch nur real, was eine Signatur besitzt. Nur dem Signierten wird auch Existenzrecht zugesprochen. Paracelsus hatte in *De natura rerum* formuliert: „dan alles was got erschaffen hat dem menschen zu gutem und als sein eigentumb in seine hent geben, will er nit das es verborgen bleib. und ob er's gleich verborgen, so hat ers doch nit unbezeichnet gelassen mit auswendigen sichtbarlichen zeichen, [...]“ (Paracelsus 1928, 393). Aus dieser ersten Differenzierung folgen weitere, wie die Dreiteilung von natürlichen, übernatürlichen und künstlichen Zeichen, die von einer weiteren Dreiteilung zwischen menschlichen, göttlichen und astralischen Zeichen geschnitten wird.

<sup>12</sup> Signifikant davon unterschieden ist die Konzeption der Signaturenlehre bei Jacob Boehme, der ein Jahrhundert nach Paracelsus in *De signatura rerum* (1635) eine dezidiert akustische Dimension der Signatur und ihrer Erkenntnis durch die Metaphorik der Stimme, des Mundes, des Hals, des Klangs und der Musik (Lautenspiel, Glocke, Instrument) entwickelt.

baren und Unsichtbaren um“ (Foucault 1971, 57).<sup>13</sup> Friedrich Ohly paraphrasiert Sir Thomas Browne, wenn er definiert: „Signaturen tragen die Geschöpfe als eine ihre Identität fixierende und auszeichnende Schrift Gottes an sich“ (Ohly 1999, 7).<sup>14</sup> Und auch Paracelsus deutet schon in den ersten Belegen für die Signaturenlehre des Menschen im neunten Kapitel seines *Buches über die Natur* (*De natura rerum*) die Signatur als Inskription:

warumb wird ein sigill an ein brief gehentk anderst, dan das ein zeichen der kraft ist, wider den sich niemant sezen noch aufleinen darf? dan das sigill ist die confirmation und bekreftigung des briefs, darumb solchem brief in allen rechten glauben gegeben wird. aber one dis zeichen ist der brief tot, unnüz und kraftlos.

Schrift ohne Signatur ist schwache Schrift. Die Signatur ist ihr *pneuma* und *logos* zugleich. Ohne schriftliche Signatur vermag kein Ding zu existieren – es bleibt unerkannt, bedeutungslos und damit letztlich inexistent.<sup>15</sup>

Dabei beschränkt die *ars signata* die Signatur nicht auf den Literalsinn buchstäblicher Schrift. Ihr Schriftbegriff erweitert sich analog der Metapher vom Buch der Natur zur physiognomischen Schrift des Körpers, die an Muttermalen, Brandzeichen und Stirnwölbungen hervortritt, wie auch zur Schrift der Dinge, die an Gesteinsadern, Blattstrukturen oder Holzmaserungen ablesbar ist. Gegenstand einer Kunst der *astronomia magica*, *chiromantia*, *geomantia* oder *hydro-*

<sup>13</sup> Auch der Akt der Namensgebung ist nach Foucault nur als literaler vorstellbar: „Als Adam den Tieren die ersten Namen gab, hat er die sichtbaren und schweigenden Zeichen nur abgelesen“ (Foucault 1971, 70).

<sup>14</sup> Zugleich arbeitet Ohly heraus, wie der Schriftmetaphorik, die aus dem Bildfeld des Buches der Natur herrührt, Konkurrenz durch die Prägemetaphorik erwächst. Auch Paracelsus spricht von *impressus* und seine Rede von der Signatur als Siegel (s.u.) umspielt ebenfalls das (platonisch-aristotelische) Bild des Abdrucks (vgl. Ohly 1999, 17ff.).

<sup>15</sup> Herausfordernd ist die Signatur als Siegel in noch einer anderen Hinsicht. Das Bild hält eine Konkurrenz zwischen Prägen und Schreiben, vielfachem Siegeln und individuellem Signieren bereit. Paracelsus fährt fort: „Desgleichen wissent ir, das auch durch und mit wenig buchstaben, wort und namen vil ding signirt und bezeichnet werden, als die bücher, welche man allein mit einem wort und namen auswendig bezeichnet, daran sein inhalt als bald erkent mag werden.“ Konkretisiert wird das anhand der Etiketten auf Arzneimitteln: „Also sehen ir auch an den glesern und büchsen in apoteken, wie dieselben alle mit besonders underschiltlichen namen auf zedeln bezeichnet und signirt werden. wa das nit geschehe, welcher wolt erkennen die mancherlei wasser, die mancherlei liquores, die syrup, olea, pulveres, samen, salben, und in summa alle simplicia. desgleichen ein alchimist in seinem laboratorio alle seine wasser, liquores, spiritus, olea, phlegma, crocos, alcali, flüsz, auspulver, totenkopf, kalk, aschen, schlacken und alle pulverisirte species mit sondern namen und zedeln signirt, daran er sie allezeit erkennen kann, on welches keinem nit möglich wer, ein iedes erkennen oder in gedechnus behalten“ (Paracelsus 1928, 375.). Signatur ist hier noch eng verstanden als Schrift und Beschriftung, als schriftlich fixierter Name, der sowohl beglaubigende wie bezeichnende Funktion hat und aufgrund dieser dann auch mnemotechnische Aufgaben wahrnimmt. Im Grunde nimmt dieser Signaturbegriff schon den der bibliothekarischen Chiffre vorweg, die das System der Signaturen zum Ordnungssystem der Siglen undefiniert.

*mantia* sind natürliche *signa*, die keine menschliche Schrift mehr sind, und dennoch vom Bildfeld der Graphie zehren. Auch die Begriffsvarianten zu *signatura* belegen dies. Neben *signum* oder *nota* führt Ohly hier *character*, *characterismus*, *littera* und *alphabetum* an (Ohly 1999, 12).<sup>16</sup> Deren begriffliches Spektrum signalisiert die Spannung zwischen den Zeichen der Dinge und den Zeichen der Schrift, von welcher der ‚vorklassische‘ Signaturenbegriff lebt.

Die ‚Signaturenlehre‘ des Moskauer Konzeptualismus arbeitet an diesem Ursprung allen Signierens aus Namensgebung der Dinge, aus Zeichensetzung und Entbergung dessen, was sich in der Gestalt und im Kern der Dinge verhüllt zeigt. Sie fokussiert den Punkt, an dem die Signatur aus dem unbelebten, hermetisch sich verschließenden Gegenstand ein ausdrucks mächtiges Zeichen macht, an dem die Signatur latente Bedeutungshaftigkeit in manifeste Bedeutung hebt. Was am dunklen Ort bei Moskau geschieht, ist zunächst nichts anderes als die Isolierung eines Akts der *ars signata* – die Lokalisierung eines Objektes in der Natur, seine Herausschälung des Verborgenen, seine Gestaltwerdung im Sichtbaren, seine Markierung mit einem Namen und einem Datum. In diesem Prozess der Signierung scheint einerseits der Naturraum zum Zeichenraum zu werden, der ein semantisches/hermeneutisches Versprechen birgt, ohne es gleichwohl preiszugeben. Andererseits ist das, was die Signatur als exegetischer Stimulus für die Episteme der Ähnlichkeit implizierte, hier in einer faktographischen Geste gebrochen.

Die Spannung zwischen beiden Aspekten gewinnt dadurch, dass der Akt des Signierens in einen Akt des Figurierens eingelagert ist, schiebt sich doch zwischen Welt und Zeichen noch ein Drittes, nämlich das ovale Objekt. Dabei findet der Akt des Signierens auf zwei Ebenen statt: Im Artefakt des schwarzen Ovals erhält der Ort seine figurative Signatur. Zugleich ist das schwarze Oval Ort einer (fakto)graphischen Signatur. Diese Schlüsselposition in den Prozessen der Semiotisierung qua Signierung macht auf den Status des Ovals aufmerksam. Es spiegelt den dunklen Ort, nimmt dessen Sujet der Verdunklung auf, führt es weiter und verleiht demjenigen geometrische Gestalt, was die Teilnehmer der Aktion in ihren Kommentaren als amorph, gestaltlos und unbestimmbar umschreiben. Was gibt diese Gestalt zu sehen oder zu lesen? In der abstrakten Gestalt des Ovals erhält der Naturraum die Figur seiner *obscuritas*. Mehr noch scheint sich im latenten Organizismus seiner Form das Oval den Parametern der (vor)klassischen Signaturenlehre anzunähern, sind doch in seiner ovulativ-evolutiven Struktur kosmogonische Motive ebenso angedeutet wie analogische

<sup>16</sup> Ihre Lehre der Analogiebeziehungen, welche die Signaturenlehre zwischen Natur, Mensch und Kosmos auffächert, ist nicht nur eine Lehre über verborgene Schrift – nicht zufällig entsteht della Portas *Phytognomonica* vermutlich kurz nach seinen *Anmerkungen über versteckte Buchstaben (De furtivis literarum notis)*.

Lektüren der menschlichen Anatomie, insbesondere des Gesichts.<sup>17</sup> So würde im Oval das paracelsische Gesicht der Welt Bild werden, sein Portrait erhalten und dem Anspruch auf Signifikanz höchst suggestiv Ausdruck gegeben. Im Gesicht wie in kaum einem anderen Teil des Körpers ist das Begehren nach Entzifferung dessen, was sich vor unseren Blicken unerreichbar in ein Inneres zurückgezogen hat, verkörpert.<sup>18</sup> In den Materialien der Aktion ist die analogische Überblendung von Gesicht und Oval subtilen Verfremdungen ausgesetzt. Abb. 7 konfrontiert Aufnahmen von Ilya Kabakov (in seinem Atelier) und Viktor Mironenko mit denjenigen Bildern, welche beide nach dem Unterschreiben des Ovals von der sich ihnen anbietenden Szenerie des dunklen Ortes anfertigten. Im Gegensatz zu den Fotos der Aktionsteilnehmer sind die querformatigen Aufnahmen des signierten Ovals um 90 Grad ins Hochformat gedreht. Mit dieser Drehung ist gleichwohl keine Ähnlichkeit von Gesicht und Oval stabilisiert, keine anthropomorphe Gestalthaftigkeit der Dinge bestätigt, welche die stumme Symbolik der abstrakten Figuration zum Sprechen brächte. In der Spiegelung von (weißem) Antlitz und (schwarzem) Objekt offenbart sich eine Spiegelverkehrung des analogischen Deutungsprinzips. Das Oval ist nicht Signatur, es ist die Ellipse des Gesichts der Dinge. Kein Unartikulierte und Unerkannte gewinnt hier Ausdrucksmächtigkeit. Im Gegenteil entblößt das Oval den symbolischen Subtext als opake Projektions- bzw. Schreibfläche. Es konturiert sich als artifizielles Ding, es markiert seine Dinghaftigkeit als von jeder Gegenständlichkeit und Dechiffrierbarkeit gereinigte Form.

---

<sup>17</sup> Vgl. zur Kosmogonie des Ovals z.B. Ranke-Graves 1955, 22f.

<sup>18</sup> Vgl. zur Dominanz des Gesichts in den Signifikationsmodellen des Menschen Deleuze/Guattari 1992. Deleuze/Guattari setzen dem das „System weiße Wand schwarzes Loch“ entgegen.

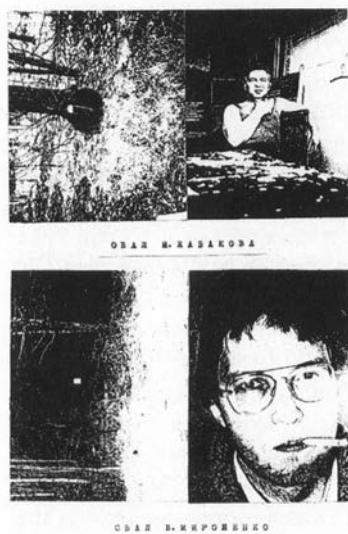


Abb. 7: Analogische Überblendung vom Gesicht und Oval. I. Kabakov und V. Mirkonenko

Nicht erst diese Eigenschaft setzt das schwarze Oval in Bezug zum *Schwarzen Quadrat* Malevičs. Vor dem dunklen Hintergrund des *Schwarzen Quadrats* erweist sich das schwarze Oval als Index eines Darstellungskonzepts, das Verdinglichung nicht im Sinne einer Rückverwandlung von Objekten in vorkulturelle, organische Dinge betreibt, sondern das Verdinglichung als materialintensive Entgegenständlichung im Sinne der „Aufhebung von jener Entfremdung, die das Bild erfährt, wenn es primär der Referenz auf Außerbildnerisches, auf eine Natur etc. dient“ (Hansen-Löve 2004, 285). Aage Hansen-Löve bezeichnet deshalb das *Schwarze Quadrat* als „Bild eines Bildes bzw. ein ‚Bild als solches‘ und damit als das transzendente Schema eines Bildes – ein reiner Bild-Index bzw. ein Index-Bild“. Es ist das reine Bild ohne Ausdruckskraft eines Innen oder Inneren (Hansen-Löve 2005).

In einem kurzen Autokommentar zur Aktion lokalisieren ihre Initiatoren das schwarze Oval zwischen Symbolisierung und Verdinglichung (опредмечивание). Monastyrskij definiert im Vorwort zum ersten Band der Aktionen der *Kollektiven Aktionen* die in den Aktionen der Gruppe eingesetzten Objekte als semantisch leer. Sie „tragen keine Bedeutung, auf ihnen soll gewissermaßen ‚nichts geschrieben stehen‘.“<sup>19</sup> Im Vorwort zum zweiten Band ist diese Leere des schwarzen Ovals als minimalistisches oder Null-Phänomen beschrieben:

<sup>19</sup> „[...] все объекты, фигуры движения [...], используемые в действии, не должны иметь самостоятельного значения, на них как бы ‚ничего не должно быть написано‘ [...]“



Das schwarze Oval ist [...] faktographisch. [...] Es] erhält eine hochinteressante, jedoch äußerst schwer zu bestimmende Bedeutung. Man kann es als Symbol des ‚Nichts‘ bestimmen, das nach der Rückkehr des Teilnehmers an seinen Ausgangspunkt zu dem wird, was auf der visuellen, äußeren Ebene des Demonstrationfeldes ‚fehlt‘. Indem es mit dem dunklen Ort verschmilzt, wird es zum abwesenden und zugleich handelnden Objekt, d.h. es demonstriert eindringlich seine Absenz. Wenn es aufhört, ein Zeichen des ‚Nichts‘ zu sein, beginnt es zu ‚nichtsens‘. Und dieses ‚Nichtsens‘, das ‚innerlich‘, psychisch fundiert ist, wird (negativ) äußerlich auf der visuellen Ebene des Demonstrationfeldes der Aktion ausgedrückt. Das heißt in ihrer Schlussphase organisiert die Aktion „Ein dunkler Ort“ eine „leere Handlung“ ohne festgelegtes Ende und zeitlich offen.

Черный овал [...] фактографичен. [...] Он] приобретает очень интересное, но трудноопределимое значение. Его можно интерпретировать как символ ‚Ничто‘, который, при возвращении участника на исходную позицию, превращается в то, что отсутствует на визуальном, внешнем уровне демонстрационного поля. Сливаясь с темным местом, он становится действующим в своем отсутствии объектом, то есть напряженно демонстрирующим свое отсутствие. Переставая быть знаком ‚Ничто‘, он начинает ‚ничтожить‘. И это его ‚ничтожение‘, имея основание во ‚внутреннем‘, психическом, выражено (отрицательно) на внешнем, визуальном плане демонстрационного поля акции. То есть на своем заключительном этапе ‚Темное место‘ организует ‚пустое действие‘, не имеющее запланированного конца, открытое во времени. (Monastyrskij 1998, 122)

Entscheidend an dieser Formulierung scheint die Verknappung des *nihil relativum* zum *nihil absolutum* zu sein – nicht ein Zeichen des Nichts, sondern das Nichts selbst. Besiegelt wird dieses Umschlagen von semantischer Fülle und Leere, von Präsenz und Absenz durch einen Akt der Unterzeichnung, durch eine autographische Geste. Das faktographische Blatt – seinerseits ein weißes Quadrat auf dem schwarzen Oval – dokumentiert im realen Verlauf einer leeren Handlung das Projekt eines fortlaufenden Unter- und Einschreibens von *signa* und *res*: der natürlichen Welt wird ein Artefakt implementiert, dem Artefakt wird ein Papierstreifen appliziert, dem Papierstreifen wird eine Signatur inskribiert. Dieser letzte Akt der Beglaubigung markiert das Artefakt als Fakt.

Andrej Monastyrskij hat ähnliche faktographische Streifen auch andernorts zum konzeptuellen Kern seiner Objekte gemacht. 1981 entwirft er eine *Spule* (*моталка*), die aus zwei mit einem Faden verbundenen Kartonstücken besteht, von denen eines mit einem dicken schwarzen Faden umwickelt ist, während das andere, etwas schmalere, auf der Vorder- und Rückseite mit maschinenschriftlichen Anweisungen beklebt ist (Abb. 8 und 9).

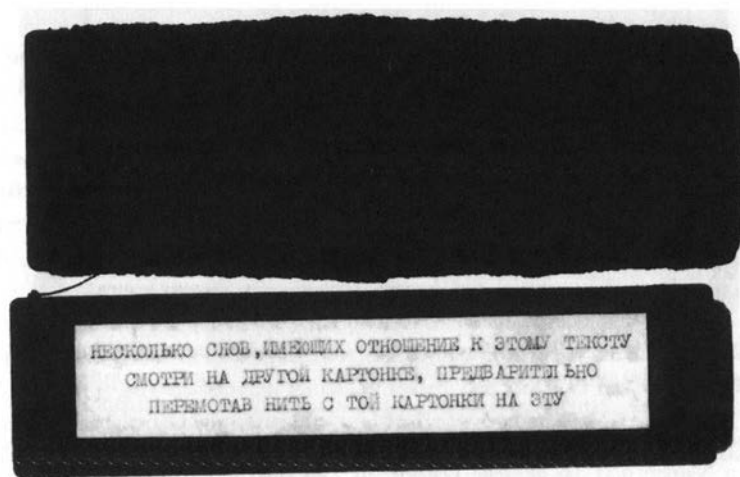


Abb. 8: Spule (*моталка*), die aus zwei, mit einem Pfaden verbundenen, Kartenstücken besteht

Auf der Vorderseite steht geschrieben: „Einige Worte, die zu diesem Text in Beziehung stehen, finden Sie auf dem anderen Karton, wenn Sie den Faden vom anderen Karton ab- auf diesen aufgewickelt haben.“ Umseitig ist zu lesen: „Bevor Sie den Faden gleichmäßig vom anderen Karton ab- auf diesen aufwickeln, tragen Sie bitte unten Ihren Namen und das Datum der Umwicklung ein.“<sup>20</sup> Folgt man der Anweisung (und Monastyrskij bemerkt in einem Begleittext, dass diese Handlung ca. 20 Minuten in Anspruch nimmt), so erscheinen auf dem zweiten Karton identische Aufschriften.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> 1. Streifen: „Несколько слов, имеющих отношение к этому тексту смотри на другой картонке, предварительно перемотав нить с той картонки на эту“, 2. Streifen: „Прежде, чем начать наматывать нитку на эту картонку напишите здесь свою фамилию и дату перемотки.“

<sup>21</sup> Im vorliegenden Objekt ist hier der Name T. Didenko eingetragen. Datiert ist die Unterschrift auf den 17.1.1984. In der rechten unteren Ecke sind die Initialen Andrej Monastyrskijs und die Jahreszahl 81 beigefügt.

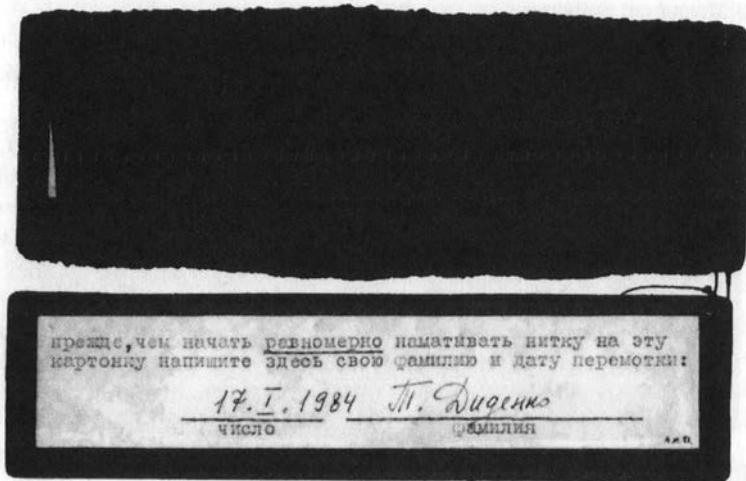


Abb. 9: Die Anweisungen auf der Spule

Zerdehnt sich im Spulen des Fadens das Leerlaufen eines semantischen und signatorischen Prozesses, um schließlich in eine Tautologie hineinzulaufen (vgl. Witte 2001), so konkretisiert sich im Unterzeichnen der Aktion *Ein dunkler Ort* das Changieren der Signatur zwischen symbolischer Gestaltung und Entstehung. Weder in den Akten der Markierung des Ortes, der Beschriftung des Dings noch in der Dokumentation der Aktion stabilisiert sich die Signatur als signifikatives Instrument, vielmehr entblößt sie diese Akte in ihrer verdinglichten Struktur des Inserierens von Namenszügen in einen opaken Weltausschnitt. Am dunklen Ort bei Moskau ist die Signatur nicht Instanz der Einfügung eines Dings in die Ordnung der Zeichen, sondern der Einfügung von Zeichen in die Ordnung der Dinge.

### 3. Signatur des Bildes

Teil dieser Verdinglichungslogik der Signatur ist ihr medialer Status als Schrift. Die Entzifferungslogik dessen, was Foucault die „Umkehrung der Beziehung des Sichtbaren und des Unsichtbaren“ nennt, betrifft den Status der Signatur als Graphie und als *imago*. Béatrice Fraenkel leitet ihre Studie zur Signatur mit der Formulierung ein, es handele sich bei dem Akt des Unterzeichnens weder um einen Akt des Schreibens noch um einen Akt des Zeichnens, vielmehr gehe es darum „ein hybrides Zeichen zu erzeugen, das vom Wort und vom Bild zehrt“ („de fabriquer un signe hybride qui tient du mot et de l’image“) (Fraenkel 1992,

7). Bereits in der Aktion *Ein dunkler Ort* ist dieses Wechselspiel im Verhältnis von geometrischer Plastik des Ovals, Skizze, Fotografie und Unterschrift angelegt. Weiter entfaltet wird es in einer Installation mit dem Titel *Unterschriften* (*Подписи*, 1989-1994), die Andrej Monastyrskij 1994 basierend auf der Aktion *Ein dunkler Ort* für die Berliner Kunstwerke entwirft.

In dieser Installation stehen einander zwei Stellwände frontal gegenüber, auf denen Kopien der Dokumentation der Aktion von 1983 zu sehen sind. Zu diesen Dokumenten gehören neben dem Beschreibungstext von *Ein dunkler Ort* jeweils zwei Zeichnungen von Mironenko und Kabakov (vgl. Abb. 3 und 4), die während der Aktion entstanden, sowie handschriftliche Texte von Nikita Alekseev und Sergej Romaško, welche die Aktion zwei Jahre vor Mironenko und Kabakov erstmals durchführten und ihre Impressionen vom dunklen Ort notiert hatten. Von jedem dieser Blätter wurden zehn Kopien angefertigt. Zudem wurden beim Kopieren die Zeichnungen jeweils auf einem Blatt kombiniert und das Zentrum von Alekseevs Text von einem weißen Viereck abgedeckt. 1990, sieben Jahre nach der Aktion bei Moskau und vier Jahre vor der Installation, wurden alle Kopien von den Autoren signiert, wobei zwei Daten angegeben wurden: das Datum der Aktion und das Datum der Unterschrift. Die zweite Stellwand zeigt vergrößerte Kopien dieser unterschriebenen Blätter, die ihrerseits nun von Andrej Monastyrskij signiert und mit Datum versehen wurden. Jedes Blatt trägt in der rechten unteren Ecke die mit rotem Filzstift gezeichneten Initialen „A.M.“ sowie die Jahreszahl „93“. Dieses Monogramm stellt sich dabei nicht als Autorschaftsnachweis, sondern als Besitznachweis dar, der sich in Struktur und Farbigkeit vom schwarz-weißen Zeichnungsgrund abhebt.<sup>22</sup> Zwischen beiden Stellwänden wurde ein mit schwarzem Stoff bedeckter Tisch positioniert, auf dem die Materialien der Aktion *Ein dunkler Ort* angeordnet waren. Über dem Tisch hing ein schwarzes Oval, eine stark vergrößerte Kopie derjenigen Ovale, die in der Aktion verwendet worden waren (Abb. 10 und 11).

<sup>22</sup> Vgl. auch das Monogramm auf der *Spule*.

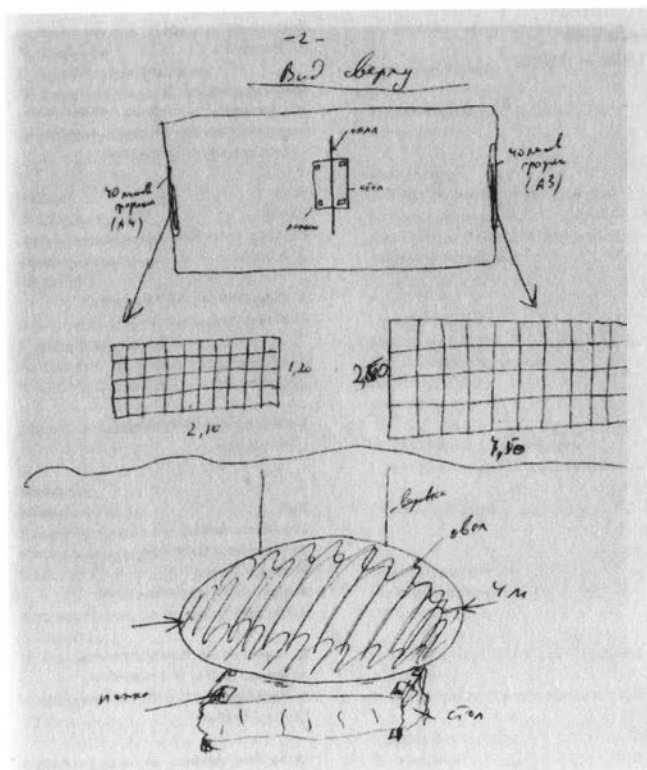


Abb. 10: Skizze zur Installation

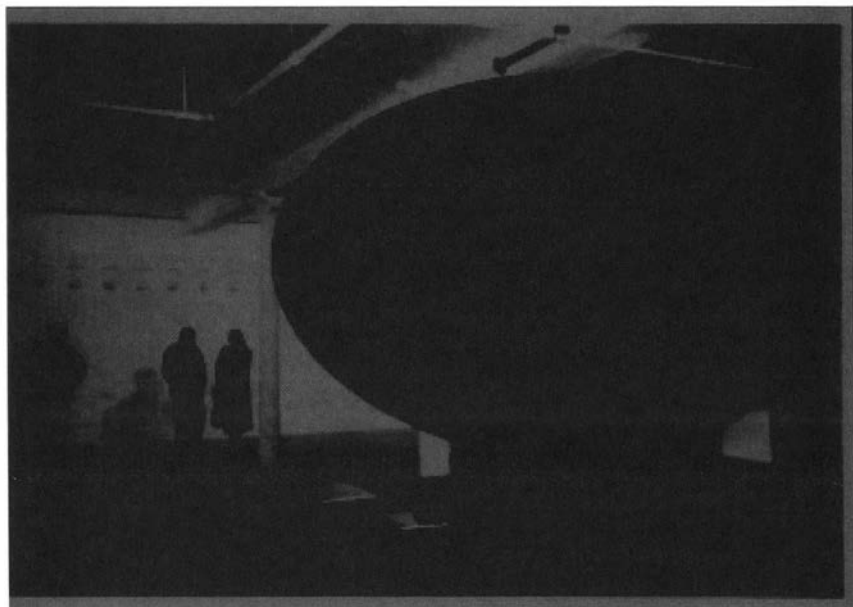


Abb. 11: Die vergrößerte Kopie des in der Aktion verwendeten Ovals

Auf den ersten Blick drängt sich hier die Situierung der Künstlersignatur zwischen Original und Reproduktion, zwischen Einschreibung und Überschreibung auf. Bereits in *Der dunkle Ort* war dieser auktoriale Aspekt durch das ausdifferenzierte Modell von Aktion und Dokumentation des Geschehens angelegt. In der Installation gewinnt er durch das Wechselspiel von mechanischer Vervielfältigungstechnik und autographischer Authentifizierung eine Dimension von Aneignung und Enteignung hinzu, welche die Signatur als Eigenzeichen in Konkurrenz zum Monogramm als Eigentumszeichen stellt. Eingelagert in das Mit- und Gegeneinander reproduktiver und appropriativer Verfahren ist eine medienspezifische Frage danach, wie die Signatur der Dinge zur Signatur des Bildes der Dinge wird und wie diese mediale Verschiebung die Spannung von Zeichen und Ding beeinflusst? Dabei lässt sich beobachten, dass ebenso wie die Signatur ihre Bezeichnungsautorität im Umschlagen von Zeichen in Dinge untergrub, sie auch als Signatur des Bildes dessen Darstellungsmächtigkeit entgegenarbeitet. Erneut erweist sich hier das signierte schwarze Oval als Schlüsselobjekt. Im Kommentar zur Aktion wird es als „negative Akkumulation von Darstellung“ („минусовое накопление изображения“) bezeichnet: „In ihm – durch es hindurch – verschwindet die Darstellung, oder man könnte auch sagen,

auf ihm ist das dargestellt, was nach der Darstellung kommt.“<sup>23</sup> Was nach diesem Durchgang bleibt, ist nicht nur das amimetische, abbildungslose Ding – es ist die Signatur. Trug in der Aktion das schwarze Oval ein „faktographisches“ Blatt mit der Signatur des Aktionsteilnehmers, so zeigt die Installation ein Blatt mit der faktographischen Beschreibung des dunklen Ortes, in dessen Zentrum post factum die Signatur des Verfassers eingetragen wurde (Abb. 12). Signieren Kabakov und Mironenko ihre bildlichen Skizzen vom Ort in der traditionellen Manier auktorialer Subskription, so signiert Alekseev seine schriftliche Skizze als Inskription und macht sie damit zur eigentlichen *pictura*, ohne jedoch die Figurierung der Graphie zu ikonischer Plastizität zu betreiben.

Самое важное место – справа от меня,  
на расстоянии примерно 12 метров: за  
узелками одним не то зубом, не то пальцем –  
то сапой. Сложно право и место за самим,  
так что узелки, право, место уже осведом-  
лен, не оти! Значит и это. Хватит право.  
Темных и  
потому  
вместе и  
ири над  
матри. От  
матри.  
определен  
матри,  
их мест  
картас,  
иде и др  
и. Но в  
периферии  
не ска  
– не мне.  
матри +  
зависим равном и другим супернаивален-  
се на нем, оно так-то мне привлекат.  
Я про него, просило можно, но значител-  
но лучше найде, его же не обидеть не так  
внимания, а сломать просило вперед на  
плату, конечно, чтобы, правител, селом,  
позволяющий се верх – перед или другим

ири право,  
матри  
то фактически  
супернаивален  
иде – сам  
матри  
то фактически  
о в этом  
сам не ко-  
– иде Аг.  
и сам не  
ду или,  
сравнивал,  
и зубом –  
матри  
матри на  
иде

Ирина  
Алексева  
'81/90

Abb. 12 Die post factum eingetragene Signatur des Verfassers

So markiert die Signatur eine raumzeitliche Zerdehnung, in die hinein sich die Differenz von Schrift und Bild zeichnet. Es ist keine Signatur, die den Text

<sup>23</sup> „В него – сквозь него – , уходит изображение, или, можно сказать, на нем „изображено“ то, что по с л е изображения“ (Kollektivnyje dejstvija 1998, 150) (Unterstreichung im Original).

abzeichnet und zuschreibt. Vielmehr schreibt sie sich dem Bild als Gegenzeichen ein. Wird der topographische Text ausgelöscht, unlesbar gemacht und damit die imaginäre Anschaulichkeit, die er leisten will, in die Anschauungslosigkeit eines leeren weißen Quadrats hinein getrieben, so usurpiert die Signatur diesen Darstellungsraum, um sich selbst zum Darstellungsgegenstand zu machen. Was sie zeigt, verfügt über keine andere Gegenständlichkeit als diejenige skripturaler Linearität. Die Beschreibung des dunklen Ortes bietet nun den schriftlichen Rahmen für die Schreibung des Eigennamens, der sich dunkel auf der weißen leeren Fläche abzeichnet. Auf dieser ist die Signatur Index der Vernichtung der Darstellungspotenz und Bezeichnungskraft von Bild und Text zugleich. Von der Signatur als Inskription der Dingwelt springt Alekseevs Namenszug zur Signatur als Ding der Darstellung. Sie ist Element und Objekt nach dem kathartischen „Durchgang durch die Darstellung“.

In den Signaturen von dunklem Ort und heller Fläche, von schwarzem Oval und weißem Quadrat materialisieren sich die „Phantasmen eines durchschriffteten Raums“ (Hänsen/Witte 2003, 245), in dem die Lesbarkeit der Welt an die Grenzen skripturaler Chiffrierung stößt. War der klassischen Signaturenlehre die Signatur der Ort, an dem Dinge sich als Zeichen enthüllen, so kennzeichnet die *ars signata* des Moskauer Konzeptualismus die Signatur als Ort, an dem sich Zeichen zu Dingen verdunkeln. Was aus diesem Dunkel der Unlesbarkeit der Welt heraus in die Sichtbarkeit tritt, ist eine von den Dingen abgelöste Signatur, die sich im bilderlosen Bild zeigt. Sollte die Signatur der Dinge diese aus der Verborgenheit herausführen, so lässt die Signatur des Bildes sie in eine erneute Unsichtbarkeit zurückfallen. In dieser ‚Gestalt‘ bricht die Signatur mit beidem: mit den Darstellungsmöglichkeiten des Bildes wie mit den Signifikationsmöglichkeiten der Schrift.

## L i t e r a t u r

- „Rasskaz Mironenko“, *Kollektivnye dejstvija. Poezdki za gorod*, Moskva 1998, 173-174.
- Austin J. 1962. *How to Do Things With Words*, Oxford / NY.
- Barthes R. 1985. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M.
- Blumenberg H. 1981. *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M.
- Boehm G. 2008. „Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Differenz“, Boehm, G. / Mersmann B. / Spies Ch. (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München, 15-45.
- Bredenkamp H. 2010. *Theorie des Bildakts*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen, Berlin.



- Burg T. 2007. *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Münster u. a.
- Deleuze G. / Guattari F. 1992. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin.
- Derrida J. 1976. „Signatur, Ereignis, Kontext“, ders. *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt a.M.
- Foucault M. 1971. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M.
- Fraenkel B. 1992. *La signature. Genèse d'un signe*, Paris.
- Gludovatz K. 2005. „Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild“, Gruber G. / Kogge W. / Krämer S. (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München, 313-328.
- Groys B. 2000. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt a.M.
- Groys B. 2000. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München.
- Hansen-Löve A.A. 2004. „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, ders. (Hg.), *Kazimir Malevič: Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München, 255-603.
- Hansen-Löve A.A. 2005. „Wie Faktura zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde“, Hennig A. / Obermayr B. / Witte G. (Hg.), *Faktur/Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, München, 47-96 [Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63]
- Hänsen S. 1995. „Aktion und Textkultur. Zur Performance in der zeitgenössischen russischen Kunst“, Ebert, Ch. (Hg.), *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*, Berlin, 237-255.
- Hänsen S. / Witte G. 2003. „Die sichtbar unsichtbare Schrift des Samisdat“, Choroschilow P. / Harten J. / Sartorius J. / Schuster P.-K. (Hg.), *Berlin – Moskau / Moskau – Berlin 1950-2000. Chronik. Essayband zur Ausstellung im Martin-Gropius-Bau in Berlin 2003/2004 und in der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau 2004*, Berlin, 244-249.
- Hirt G. / Wonders S. 1998. „Schriftkult, Schriftkunst, Samizdat. Einführung“, dies. (Hg.), *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, Bremen, 8-40.
- Monastyrskij A. 1998a. „Predislovie“, ders. (Hg.), *Kollektivnye dejstvija. Poezdki za gorod*, Moskau, 19-24.
- Monastyrskij A. 1998b. „Motalka“, *Kollektivnye dejstvija. Poezdki za gorod*. Moskau, 184.
- Monastyrskij, A. 1998c. „Predislovie“, *Kollektivnye dejstvija. Poezdki za gorod*. Moskau, 115-122.
- Monastyrskij A. 1994. [Ohne Titel]. Ausstellungskatalog. Berlin.

- Ohly F. 1999. *Zur Signaturenlehre der frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*, aus dem Nachlaß hrsg. von U. Ruberg, Stuttgart.
- Paracelsus. 1928 [1537]. Die 9 Bücher *De Natura rerum*. Theophrast von Hohenheim, gen. Paracelsus. Sämtliche Werke, hg. von Karl Sudhoff, Bd. 11, München / Berlin.
- Ranke-Graves R. v. 1955. *Griechische Mythologie*, Bd. 1, Reinbek b. Hamburg.
- Schäfer A. / Schmidt-Hannisa H.-W. 2005. *Schrift unter Schrift. Zur Literatur- und Kulturgeschichte der Signatur*, Manuskript.
- Witte G. 2001. „Fäden. Ein infratextuelles Motiv“, Goller, M. / Witte, G. (Hg.), *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, Wien, 199-230. [Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 51]

Natascha Drubek

**RHETORISCHE EVIDENTIA  
IN DER FRÜHEN SOWJETISCHEN FILMCHRONIK:  
VSKRYTIE MOŠČEJ SERGIJA RADONEŽSKOGO (1919)<sup>1</sup>**

Evidenz (lat. *evidentia*, griech. *Enargeia*, *hypotyposis*) bedeutet das Prinzip der Anschaulichkeit, des Vor-Augen-Stellens von etwas (*ante oculos ponere*). Im Gegensatz zur Klarheit, die intellektuell belehrt, und zum Schmuck, der das ästhetische Vermögen bereichert, eignet sich das Mittel der Evidenz zum Bewegen der Affekte.  
(Plett 2001, 32)

In der russischen Kultur gab es zwei große Wellen der Säkularisierung. Die eine wurde von dem Zaren Petr I. eingeleitet, die zweite geschah in der frühsowjetischen Zeit. Die Reformen Peters des Großen schrieben im „Geistlichen Reglement“ („Reglament duchovnoj kollegii“) von 1721 vor, dass der Heilige Synod als „Geistliches Kollegium“ das Patriarchat ersetzen würde und lediglich als eines unter den anderen, weltlichen Kollegien bestehen sollte. Dieser „tiefste Einschnitt in die russische Kirchengeschichte“ (Onasch 1967, 92) änderte den rechtlichen Status und die Organisation der orthodoxen Kirche in Russland von Grund auf. Die ganz und gar „unbyzantinische“ (ebd.) Kirchenreform orientierte sich in der Neuorganisation der Kirche an westlichen Modellen. Maßgeblich beteiligt an der Verfassung des Reglements war der kirchenpolitische Berater des Zaren, der gebürtige Kiever Feofan Prokopovič, der seine theologischen Studien an der Mohyla-Akademie<sup>2</sup> begonnen und im Westen vervollständigt hatte. Prokopovič, Vizepräsident des Synods, war nicht nur ein Mann der Kirche, sondern auch der Verfasser einer lateinischen Rhetorik, der Renate Lachmann in ihrem Buch *Die Zerstörung der schönen Rede* ein bemerkenswertes Kapitel widmet. Sie argumentiert, dass Prokopovič, *homo novus* und „ein Mann des Bruchs mit der Tradition“ (Lachmann 1994, 194), voll und ganz die „kulturelle Funktion“ der Rhetorik für das Russische Reich erfasste. Lachmann (ebd.,

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz ist im Rahmen des Heisenbergstipendiums DR 376/6 entstanden.

<sup>2</sup> Dies war die wichtigste der orthodoxen Bruderschaftsschulen, die zu dieser Zeit den Kampf gegen die polnischen jesuitischen Einrichtungen aufnahmen, indem sie „deren Lehrprogramme zur Gänze übernahmen“ vgl. Lachmann 1994, 183. Zu der „führenden Rolle“ des Lateinischen an diese Schule vgl. ebd., 184.

204) zeigt, dass der Aufklärer Prokopovič nichts weniger als die „Rhetorisierung des Lebens“ in Russland anstrebt: „Die Rhetorisierung des öffentlichen Lebens (die das private massiv tangiert) schafft die Allpräsenz einer Macht, die mit sprachlichen Mitteln alles bewältigt, alles zu ihrem Thema macht.“ In jener Dimension der „pragmatischen Orientiertheit“ (*utilitas*, ebd., 202) der Redekunst bedeutet dies, dass in jeder reformierten *vita civilis* eine Rhetorik mit Hilfe von Medien „neue politische Öffentlichkeit“ bestimmen kann. Dieser Satz gilt sowohl für weitere Medienformen als auch für andere Epochen, wie etwa die sowjetische. Und die Bedeutung dieser utilitaristischen Rhetorik wuchs mit dem Umfang ihrer propagandistischen Aufgabe.

Ebenso wie in der petrinischen erforderten auch in der frühsowjetischen Epoche diese Kirchenreformen eine Überzeugungsarbeit (*persuasio*) beim Volk. Diese sollte nach Möglichkeit friedlich, d.h. mit Hilfe von Argumenten, ablaufen. Renate Lachmann sagt über Feofan Prokopovičs Verständnis der *utilitas*:

Prokopovič konkretisiert die *utilitas* und den Anwendungsbereich der *ars oratoria*, wenn er ihre soziale Rolle gerade für Russland sehen möchte: „et in hac maxime natione, necessaria sit nobis Eloquentia“, die er in Überwindung des ‚Naturzustandes‘ (des Zustandes des vorpetrinischen Rußland) sieht, das er mit einem langen Cicero-Zitat aus *De inventione I* zu stützen versucht. [...] Die Kraft der *persuasio* schätzt Prokopovič für die Durchsetzung des petrinischen Reformwerks höher ein als „Waffen“ und „große Heere.“ (Lachmann 1994, 203)

Die Abschaffung des Patriarchats und die Modernisierung der orthodoxen Kirche könnte man mit dem etwa 200 Jahre später erlassenen Dekret zur Trennung von Staat und Kirche (1918) vergleichen. Auch hier, inmitten des Bürgerkriegs, war eine gewitzte *ars oratoria* vonnöten, v.a. im Hinblick auf die fehlende Akzeptanz der von oben bestimmten Veränderungen.

Als im Januar 1918 die sowjetische Regierung bestimmte, dass die Zeitrechnung auf den gregorianischen Kalender umgestellt wird, passte sich Russland damit an den Kalender der westeuropäischen Länder an und verzichtete auf seine jahrhundertalte Differenz zu nicht-orthodoxen Ländern. Es war dies also auch eine im Hinblick auf eine Annäherung an den Westen erfolgte Reform. Sie war, einige Wochen nach der Oktoberrevolution, der symbolische Anfang einer neuen Zeit und Anstoß für zahlreiche grundlegende Veränderungen, die die traditionelle russische Kultur betrafen. Im selben Monat ordnete Aleksandra Kollontaj, Volkskommissarin für soziale Fürsorge, auf eigene Faust die Konfiszierung des Aleksandr-Nevskij-Klosters in Petrograd, damals noch Hauptstadt, an. Das Kloster war „eines der ältesten symbolischen und sakralen Zentren“ (Schenk 2004, 239) in der Stadt, was u.a. daran abzulesen war, dass während des Kriegs eine Evakuierung der Aleksandr-Nevskij-Reliquien angeordnet wurde, die eine Öffnung des Grabes notwendig gemacht hatte.

Die am 19. Januar 1918 unter Führung des Kommissars Plovajskij zum Kloster geschickten Matrosen und Rotarmisten wurden von einer großen Menschenmenge daran gehindert, und am 21. Januar kam es zu einer zahlenmäßig eindrucksvollen Prozession von Gläubigen, die den Bol'sheviki einige Sorgen bereitete.<sup>3</sup> In diesen Tagen erließ die sowjetische Regierung ein Dekret, das Glaubensfreiheit garantierte, aber gleichzeitig die Trennung der Kirche vom Staat vorschrieb (am 20.1.1918, d.h. 2.2.1918 neuen Stils)<sup>4</sup>. Da jedoch die Glaubensfreiheit bereits im Juli 1917 von der russischen Provisorischen Regierung beschlossen worden war, war das eigentlich Neue an diesem Dekret die zweite Hälfte, die sich „den kirchlichen und religiösen Vereinigungen“ widmete: Sie durften kein Eigentum besitzen; dieses gehörte von nun an dem „Volk“. Die Gebäude und für den Gottesdienst notwendigen Gegenstände konnten die Vereinigungen in Absprache mit den sowjetischen Stellen kostenfrei benützen:

12. Никакие церковные и религиозные общества не имеют права владеть собственностью. Прав юридического лица они не имеют.

13. Все имущества существующих в России церковных и религиозных обществ объявляются народным достоянием. Здание и предметы, предназначенные специально для богослужебных целей, отдаются, по особым постановлениям местной или центральной государственной власти, в бесплатное пользование соответственных религиозных обществ.

2 февраля (20 января) 1918 г.<sup>5</sup>

Das „Trennungsdekret“ bedeutet also eine Verstaatlichung der Kirchen und Klöster, die jedoch nicht auf einen Schlag geschah, sondern sich über viele Jahre hinzog. Es folgten z. T. blutige Zusammenstöße der Sowjetmacht mit dem Klerus, aber auch den Gemeindemitgliedern, den Mönchen, Pilgern und auch der bäuerlichen Bevölkerung, die ihre Kirchen samt Inhalt nicht hergeben wollten. In den ersten Monaten geschah dies in ungeordneter Form und ohne explizite antireligiöse Propagandastrategie,<sup>6</sup> da die für die „Liquidierung“ der Kirchen zuständige VIII. Abteilung des Volkskommissariats für Justiz (Narkomjust) kein Mandat zur Agitation hatte.

Auch wenn Kollontaj's Griff nach dem Aleksandr-Nevskij-Kloster im Januar 1918 nicht erfolgreich war, blieb der Wunsch der Konfiskation des Kirchenver-

<sup>3</sup> Schenk (2004, 238-9) nennt eine halbe Million Demonstranten; er bezieht sich auf M.V. Škarovskijs Studie *Petersburgskaja eparchija v gody gonenij i utrat 1917-1945*, Spb. 1995. Die Graböffnung erfolgte dann erst am 12.5.1922.

<sup>4</sup> „Декрет о свободе совести, церковных и религиозных обществах“ (Husband 2000,

<sup>5</sup> „Ob otdelenii cerkvi ot gosudarstva i školy ot cerkvi“, *Gazeta Vremennogo Rabočego i Krest'janskogo Pravitel'stva*, 5.2. (281.) 1918.

<sup>6</sup> William Husband (2000, 48) fasst die Situation während des Bürgerkriegs und Kriegskommunismus zusammen als: „Soviet society would be *nonreligious* rather than *antireligious*.“

mögens und der zentralen Kirchengebäude in den ersten Jahren die Haupttriebfeder im Umgang mit der ehemaligen Staatskirche. Daher kann es nicht erstaunen, dass eine der ersten organisierten, sich auf die orthodoxe Kirche richtenden Kampagnen eine solche war, die sowohl für die Staatskasse einträglich als auch mit einem effektiven propagandistischen Zug den Glauben der dieser Handlung beiwohnenden Menschen auslöschen oder zumindest schwächen würde. Gesucht wurde also nach einer Maßnahme, die beide Aufgaben erfüllen konnte: Man nahm die reichgeschmückten Särge in den Kirchen und Klöstern ins Visier, deren Inhalt von den Orthodoxen verehrt wurde. Für die materialistischen Bol'sheviki waren diese Sarkophage nichts anderes als „Kästen“ mit/ aus Edelmetall, gefüllt mit Knochen.

Nach der Oktoberrevolution begann der Angriff auf den Glauben nicht mit einem Bildersturm, der sich auf die Ikonen gerichtet hätte, sondern mit einer Serie von Attacken auf die heiligen Gräber. Man konzentrierte sich auf die offensichtlichsen der realpräsentischen Repräsentationen des Heiligen: die Reliquie, in welcher der oder die Heilige qua Teil seines oder ihres Körper verehrt wird. Aus semiologischer Sicht richtete sich diese erste Kampagne gegen die Religion also nicht gegen die in der russischen Kultur zentrale Bilderverehrung. Nicht der ikonische Zeichentypus wird angegriffen, sondern der indexikalisch verfahrenende Kult der Gebeine, der auf einer metonymischen Trope basiert und besonders archaisch wirkt.

Die Welle der auf russisch als *vsokrytija* bezeichneten Graböffnungen, die im Herbst 1918, also ca. ein Jahr nach der Oktoberrevolution, begann, hatte verschiedene Ursachen. Auch wenn der ökonomische Nutzen der Öffnungen der an Edelmetallen reichen Sarkophage als Beweggrund in Zeiten des Bürgerkriegs und Kriegskommunismus nicht zu unterschätzen ist,<sup>7</sup> sind andere Gründe ebenso bedeutend und bisher weitgehend unerforscht: Sie sind semiotischer, ästhetischer Art und darüber hinaus medial geprägt. Die *vsokrytija* rechneten mit volkstümlichen Formen des Glaubens, wie sie etwa im 7. Buch von Dostoevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy* (1880) zum Ausdruck kommen: Die *netlennost'* eines für heilig gehaltenen Verstorbenen wird als Zeichen wahrer Heiligkeit interpretiert. Dieser Glaube an das Nichtverwesens des Leichnams eines Heiligen wird jedoch im Roman als töricht zurückgewiesen, denn des hochverehrten Starzen Zosimas Körper verhält sich nicht anders als der eines gewöhnlichen Sterblichen.<sup>8</sup> Das prinzipiell differente Verhalten eines „heiligen“ Körpers nach

<sup>7</sup> Laut A.N. Kaševarov (2005, 198) war es der Jurist P.A. Krasikov, der Anfang 1919 das erste Mal die „Verwendung der gewaltigen Silbersärge“ in einem „Brief an die Reaktion“ der Zeitschrift *Revoljucija i cerkov'* erwähnte („Utilizacija ogromnych serebrjannyh rak“). Vgl. auch Husband 2000, 52.

<sup>8</sup> 7. Buch, I. Kap. „Tletvornyj duch“: «Итак, к рассказу. Когда еще до свету положили уготованное к погребению тело старца во гроб и вынесли его в первую, бывшую приемную комнату, то возник было между находившимися у гроба вопрос: надо ли отво-

dem Tode wurde sowohl im Volksglauben als auch in der bolschewistischen Sicht als theologisches Dogma der *netlennost'* (miss)verstanden.

Die sich ab 1918 in einem steten Wandlungsprozess befindenden Beweggründe für die *vskrytija* hängen mit der Idee einer notwendigen Evidenz des offenen/leeren Grabs<sup>9</sup> und einer daraus resultierenden effektiven Propaganda des Atheismus zusammen. Wie genau und ob dies funktionierte, ist eine der Ausgangsfragen dieses Aufsatzes. Weiter möchte ich davon ausgehen, dass die Offensichtlichkeit des geöffneten Grabes nur in der Form der rhetorischen *evidentia* funktioniert: „Evidentia heißt die unmittelbare Gewißheit des anschaulich Eingesehenen oder notwendig zu Denkenden“ (Müller 2006, 61). Es geht also um die rhetorische Bearbeitung und Darstellung dieser Handlungen, die sich in der Realität als wenig spektakulär erwiesen haben und die Bevölkerung „wenig beeindruckten und eher entfremdeten“ (Husband 2000, 50). Die „simple events“ (Peris 1998, 27) der Graböffnungen bedurften sowohl einer gewissen Öffentlichkeit, die nur durch die mediale Augmentation des Publikums erreicht werden konnte bzw. durch eine entsprechende Präsentation.

Bereits die antiken Rhetoriken sagen, dass der Effekt von *evidentia* in jenen Details besteht, die vor dem Einsatz dieser den ‚Sachen zugewandten‘ Figur unsichtbar waren. Etwas zu beweisen bedeutet Einzelheiten vorzubringen, und, stammen sie aus der Vergangenheit, sie zu repräsentieren. Oft sind diese Details grotesk oder fantastisch, um eine größere Wirkung zu zeitigen. Dies mag einer der Gründe sein, warum von den Planern der antireligiösen Kampagnen gerade

---

рить в комнате окна? Но вопрос сей, высказанный кем-то мимоходом и мельком, остался без ответа и почти незамеченным – разве лишь заметили его, да и то про себя, некоторые из присутствующих лишь в том смысле, что ожидание тления и тлетворного духа от тела такого почившего есть сущая нелепость, достойная даже сожаления (если не усмешки) относительно малой веры и легкомыслия изрекшего вопрос сей. Ибо ждали совершенно противоположного. [...] Дело в том, что от гроба стал исходить мало-помалу, но чем далее, тем более замечаемый тлетворный дух, к трем же часам пополудни уже слишком явственно обнаружившийся и всё постепенно усилившийся. [...] Ибо и прежде сего случалось, что умирали иноки весьма праведной жизни и пра ведность коих была у все х на виду, старцы богобоязненные, а между тем и от их смиренных гробов исходил дух тлетворный, естественно, как и у всех мертвецов, появившийся, но сие не производило же соблазна и даже малейшего какого-либо волнения.“

<sup>9</sup> Das Grab erwies sich in manchen Fällen als leer, da der Klerus nach dem *ukaz* des Patriarchen Tichon („Ob ustranenií povodov k glumleniju i soblazu v otnošenij svjatyč moščej“, 17.2.1919), bemüht war, den *vskrytija* zuvorzukommen und die Gebeine der Heiligen heimlich umzubetten (s.u.). Im Fall des Aleksandr Nevskij waren aufgrund eines Brands nur noch wenige Knochen erhalten (Schenk 2004, 238). Das „leere Grab“ an sich ist eigentlich jenes Motiv im Evangeliums, das die Auferstehung ankündigt: Aus der religiösen Perspektive erhält das Ganze folgende Nebenbedeutung: In Ezechiel 37,12.13 heißt es, Gott werde die Gräber öffnen. Im Neuen Testament führt der Kreuzestod zu einem leeren Grab, das von der Auferstehung kündigt (MT 27,52). Ostern wiederum wird als Zeugenschaft dieses leeren Grabs (mit dem weiteren Motiv der gefalteten Tücher) verstanden.

Gräber gewählt wurden, die zum topischen Grundinventar der Gattung der Greuelschilderungen des Schauerromans gehören. Zu Recht bezeichnet David Powell (2001, 113) in seiner Rezension des Buchs *Storming the Heavens: The Soviet League of the Militant Godless* von Daniel Peris viele der Aktivitäten der Gottlosen als „bizarre“, aber auch „horrifying and comical“. Auch wenn der komische Aspekt sich erst im Rückblick einstellen mag, ist zweifellos ein karnevaleskes Moment in diesen *vsokrytija*-Handlungen zu finden. Der aus den katholischen Kulturen übernommene Begriff des Karnevals selbst, den Bachtin später zu einem universalen kulturellen Konzept erhöhte, tauchte übrigens in der sowjetischen Kultur in erster Linie in diesen antireligiösen Karnevalssumzügen auf:



Abb. 1: Kolchose-Arbeiter der „Kommune der vergesellschaftlichten Arbeit“, Oblast' Tver', (1929)<sup>10</sup>

Sandra Dahlke (2002, 182) schlägt diesen Karneval dem Ikonoklasmus zu: „Besonders Komsomol-Aktivisten neigten zu ikonoklastischen Manifestationen. In den frühen zwanziger Jahren organisierten sie sogenannte antireligiöse Karnevale, bei denen Priester und Gläubige lächerlich gemacht wurden.“ Der Schaucharakter dieser als Blasphemie intendierten Handlungen war eine Form des

<sup>10</sup> „Группа колхозников коммуны *Обобществлённый труд*“, 1929, Foto aus dem Staatsmuseum der politischen Geschichte Russlands, St. Petersburg.



plakativen, theatralischen und konkreten Zugangs zum einfachen Volk, das durch „abstrakte philosophische Argumente nur verwirrt“ würde.<sup>11</sup> Dies war ein überwiegend spontaner Versuch, gegen die Kirche vorzugehen. Als Ansinnen, den Glauben der v.a. ländlichen Bewohner ernsthaft zu untergraben, scheiterten die Karnevalszüge jedoch. Gemeinsam mit der Einführung der katholischen Karnevalsfestivität wurde nämlich ihr mangelndes Vermögen den Glauben auszumerzen importiert. Glennys Young weist in ihrer tiefeschürfenden Darstellung des antireligiösen Aktivismus in ländlichen Gebieten auf die Parallele der sowjetischen Karnevale in den Jahren 1922-23 zum revolutionären Frankreich hin: „Even as the secular clergy, like their French revolutionary forebears, mocked and blasphemed religion, they exhibited a fidelity to certain aspects of religious belief, feeling, and ritual“ (Young 1997, 109).

### 1. Graböffnungen als Frühform antireligiöser Propaganda

Das Kino konkurriert nicht nur mit der Kneipe, sondern auch mit der Kirche. Und diese Konkurrenz kann für die Kirche verhängnisvoll werden, wenn wir die Loslösung der Kirche vom sozialistischen Staat durch die Vereinigung des sozialistischen Staates mit dem Kino ergänzen. (Trotzki 2001, 35)

Warum fehlte in der frühen sowjetischen Zeit eine konsequente staatliche anti-religiöse Strategie? Die kommunistischen Ideologen gingen zunächst davon aus, dass die Religion bald von selbst verschwinden würde, da sie nur in den „Köpfen, aber nicht den Herzen“ existiere (Kaševarov 2005, 174). Die Hebung der Alltagskultur (vgl. Husband 2000, 59ff: „*Bor'ba za novyj byt*“) und die Emanzipation der bäuerlichen Frau, die in Russland als letzte Festung der Religion galt, sollte zu einem natürlichen Niedergang der Religion führen. Der *kul'turnyj byt* bestand aus einem Verzicht auf die traditionelle Trunkenheit während der zahlreichen kirchlichen Feiertage, dem Ablegen antisemitischer Vorurteile, der Unterweisung in Lesen und Schreiben, dem Verzicht auf die Dienste der Volksheilerinnen, dem Praktizieren hygienischer Regeln und sportlicher Betätigung (ebd., 72, dargestellt auf der Basis der Periodika). Wie F.B. Schenk (2004, 236) in seiner Monographie über den russischen Heiligenfürsten Aleksandr Nevskij schreibt, galten den materialistischen<sup>12</sup> Kommunisten „religiöse Gefühle“ als „Symptome von Rückständigkeit.“

<sup>11</sup> „When, for example, untrained militants presented only abstract philosophical arguments during disputations (public confrontations between an atheistic militant and a representative of religion common during the first years of Soviet power), often left audiences confused“ (Husband 2000, 50).

<sup>12</sup> Zum Materialismus der Bol'seviki vgl. Husband 2000, 70ff.

Dies sind die Gründe, warum zunächst eine zielgerichtete Propaganda fehlte, und die Gottlosen-Organisationen und -Presseerzeugnisse erst fünf oder mehr Jahre später initiiert wurden (vgl. Peris 1998, 47f.). Laut Husband (2000, 54) wurde erst im März 1921 ein Rundschreiben des Zentralkomitees zu einer anti-religiösen Strategie verfasst. In den ersten Jahren nach der Revolution, v.a. nach der Nationalisierung der Kirchen und Klöster, hielten viele Parteileute ein aktives Programm gegen die Religion für überflüssig. Bald stellte sich jedoch heraus, dass auch die sowjetischen Bürger ihre Glauben bzw. die weit verbreitete Volksfrömmigkeit nicht einfach aufgeben würden. Schenk schildert daher die Beziehung der Partei zur Kirche als die einer offenen Konkurrenz:

Wissenschaftliche Aufklärung und antireligiöse Propaganda sollten dabei helfen, den Glauben der Menschen an Übersinnliches zu überwinden. Da der Alltag der meisten Russen bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts religiös geprägt war, stand die Kirche, die Einfluß auf den Glauben von mindestens zwei Dritteln der Bevölkerung hatte, den Bol'sheviki als wichtigster Konkurrent im Gefecht um die Überzeugungen der Menschen im Wege. Das von der rechtgläubigen Kirche propagierte Weltbild war unvereinbar mit dem militanten Atheismus der neuen Ideologie. Auch der Glaube an Heilige widersprach der von den Bol'sheviki propagierten, atheistischen Weltanschauung. (ebd., 236f.)

Doch wie konnte „wissenschaftliche Aufklärung“ ihren Weg zu den Massen finden? Die antireligiösen Presseerzeugnisse, die im Jahr 1922 in systematischer Form (als Periodikum) aufkamen, versprachen keine garantierte Sofortwirkung. „Atheistische Weltanschauung“ konnte sich bei der hohen Prozentzahl von Analphabeten am ehesten in der Form von bildlicher Anschauung durchsetzen.

Doch irrten die Bolschewiki, wenn sie glaubten, dass die anschauliche Enthüllung an sich (also das Zeigen bestimmter Objekte und Zusammenhänge) zu einem spontanen Abfall vom Glauben führen würde – also eine Art negative Mission mit der Evidenz aus den inszenierten Enthüllungen betrieben werden könne. Da das erwünschte Resultat vor Ort keineswegs immer eintrat, wurde in der Planung des Umgangs mit diesen Enthüllungen die Bedeutung der dokumentarischen und nachträglich bearbeitbaren Bilder immer wichtiger. Am effektivsten ist eine solche Bearbeitung möglich in der Filmmontage.

Von den insgesamt 69 dokumentierten *vsкрыtija* der Reliquienschreine (Kaševarov 2005, 178) fanden sich mindestens vier auf Filmen wieder.<sup>13</sup> Bei der ersten sowjetischen Graböffnung handelte es sich um die Gebeine des Hl. Artemij Verkol'skij. Sie fand im ehemaligen Archangel'sker Gouvernement statt, also an

<sup>13</sup> Laut A. Derjabin waren es neben Sergij die Heiligen Aleksandr Nevskij, Tichon Zadonskij und Michail Tverskij: „Всего в 1919-1921 годах было снято 4 фильма о вскрытиях мощей различных святых: о вскрытии мощей Сергия Радонежского, Александра Невского, Тихона Задонского и Михаила Тверского.“ (e-mail, 2.10.2009).

der Peripherie des Reichs. Dies mag mit den Bedenken zusammenhängen, die einige Vertreter der neuen Macht bezüglich der politisch motivierten Graböffnung gehabt haben. V. Rusak gibt als die erste gefilmte Öffnung eines Grabs die des Tichon Zadonskij an (Februar 1919). Er bezieht sich auf ein Protokoll, abgedruckt in der sowjetischen Zeitschrift *Revoljucija i cerkov'* (*Revolution und Kirche*),<sup>14</sup> das diese Aktionen als Enthüllungen schildert, die vom Volk nach der ersten Graböffnung gefordert worden seien. Man hätte sich davon überzeugen wollen, was in den Sarkophagen, Grabstätten und Reliquienschreinen sei: *mošči* im Sinne von unverweslichen Gebeinen (*netlennoe telo*) oder wattierte Schädel, kartonierte oder mit Wachs verstärkte Körper und andere Formen der künstlichen Aufbereitung des Bestatteten.

Diese Graböffnungen wurden in einigen Fällen zweigleisig geführt: Zum einen als öffentliche, dem lokalen Publikum zugängliche Handlung, zum anderen als im Sowjetreich zu verbreitende Filmchronik. Erstaunlicherweise erwähnen die amerikanischen Historiker der frühsowjetischen atheistischen Kampagnen, Peris (1998) und Husband (2000) bzw. Young (1997), diese Filme nicht.<sup>15</sup> Die Darstellung der antireligiösen Kampagnen ohne Rücksicht auf die Filme ist jedoch nicht vollständig.<sup>16</sup>

## 2. Zeugenschaften am 11. April 1919 in Sergiev Posad

Eine der spektakulärsten Exhumierungen fand in der 6. Fastenwoche des Jahres 1919 im Dreifaltigkeits-Sergij-Kloster (Troice-Sergieva Lavra) statt. Das Kloster war in Sergiev Posad, einem Städtchen nordöstlich von Moskau, das zwi-

<sup>14</sup> Protokoll des Kollegiums des NKJu (Narkom Justicii) Nr. 145, 14.2.1919, *Revoljucija i cerkov'*, 1919, Nr. 6-8, 124; und „Otčet VIII (likvidacionnogo) otdela Narodnogo komissariata justicii VIII Vserossijskomu s'ezdu Sovetov“, *Revoljucija i cerkov'*, 1920, Nr. 9-10.

<sup>15</sup> Beide stützen sich auf die klassischen Quellen, d.h. Periodica und Archive: V.a. das Staatliche Archiv der Russischen Föderation (GARF), das Staatliche Museum der Geschichte der Religion (GMIR), das Russische Staatsarchiv für sozial-politische Geschichte (RCChDni, jetzt RGASPI), das CChDMO (Zentralarchiv des Komsomols) und lokale Parteiarchive. Es ist nicht klar, warum diese beiden so fundierten Werke keine Filmdokumente einbezogen haben. Husbands hervorragende Darstellung wäre unter dem Aspekt der visuellen Massemediums Film u.U. etwas anders ausgefallen, insbesondere, da er den emotionalen Aspekt des Kampfs gegen die Religion betont: „The battle for the hearts and mind of the people could therefore not be waged only by force or instruments of repression, and it would be in the personal sphere that Bolshevik antireligious aspirations were to face a greater test.“ (Husband 2000, 68) Genau diese persönliche Note hatten weder die Zeitschriften noch die Karnevalsumzüge, sie wurde am ehesten mit Filmen mit antireligiösen Motiven erreicht, die von verschiedenen Studios hergestellt wurden, u.a. auch dem deutsch-sowjetischen Mežrabpomfil'm.

<sup>16</sup> Die Zahl der Filme mit antireligiösen Motiven vor dem 2. Weltkrieg geht in die Hunderte. Vgl. die im Rahmen meines Heisenberg-Projekts erstellte Datenbank zu „Religiösen Motiven in russischen/sowjetischen Filmen“:

<http://www.oeidokumente.de/filmDB/filmdblast.php?start=41>

schenzeitlich Sergiev (ab Oktober 1919) bzw. Zagorsk (ab 1930) hieß, und 1991 wieder seinen alten Namen erhalten hat. Gegründet wurde es von Sergij von Radonež (auch Radonežskij genannt: 1314-92), einem der in Russland höchst verehrten Heiligen. Das Dreifaltigkeits-Sergij-Kloster wurde 1920 in ein Museum verwandelt, und erst im Jahr 1946 wieder erneuert. An der Umwandlung des Klosters in ein Museum waren Gelehrte und gläubige Christen beteiligt, da sie hofften, so am meisten bewahren zu können: Der Priester und Wissenschaftler P.A. Florenskij, I.E. Grabar', S.V. Bachrušin oder der religiöse Maler M.V. Nesterov, von dem ein bekanntes Bild des Sergij Radonežskij als Knabe stammt („Svjatoe videnie otroku Varfomoleju“, 1890). Namentlich Florenskij bemühte sich im Oktober 1924 durch das Verfassen eines Aufsatzes mit dem Titel „Die liturgische Handlung als Synthese der Künste“<sup>17</sup> die Sowjetmacht dazu zu bewegen, ein „lebendiges Museum“ zu errichten, jedoch vergeblich, da am 1.11. 1918 das Kloster nationalisiert wurde (Galinskaja 1995).

Der Musealisierung ging die Öffnung des Grabs des Sergij voraus, die anschaulich zeigt, wie ungewiss der Ausgang der atheistischen Kampagnen zu dieser Zeit noch war. In den nicht-sowjetischen Quellen stellt sie sich als wenig geglückte Maßnahme dar.

Am 10.4.1919 erhielten sieben Filmemacher vom Foto- und Filmkomitee („Foto- i Kinokomitet“) des Narkompros den Auftrag, „im Troice-Sergievskij Posad die Aufnahmen der Öffnung der Gebeine (*vszkrytie moščej*) des Sergij Radonežskij zu organisieren und zu produzieren“.<sup>18</sup> Darunter waren Dziga Vertov, dem „die Leitung der Aufnahmen“ übertragen wurde, Sergej Zabolzaev und Lev Kulešov. Während zumindest Kulešov und der Kameramann Zabolzaev vor Ort waren, fuhr Vertov nicht ins Kloster. Der Film erhielt den Titel *Vskrytie moščej Sergija Radonežskogo (Exhumierung der Gebeine des Sergij Radonežskij)*.

Die verfilmte Öffnung des Sarkophags des russischen Nationalheiligen Sergij stellt im slavistisch-kulturwissenschaftlichen Kontext ein besonderes Interesse dar, da mit dem 11. April 1919 in Sergiev Posad drei Namen verbunden sind: Florenskij, Dziga Vertov und Lev Kulešov. Die beiden sowjetischen Regisseure hatten den Auftrag erhalten, Filmaufnahmen in Sergiev Posad zu machen. Pavel Florenskij war von 1918 bis 1920 wissenschaftlicher Sekretär der Kommission zum Schutze der Kunstschatze und Altertümer des Dreifaltigkeits-Sergij-

<sup>17</sup> „Chramovoe dejstvo kak sintez iskusstva“, Makovec, 1922, № 1, 28-32.

<sup>18</sup> Das „Mandat“ ist unterschrieben von dem Regisseur V. Gardin, dem damaligen Leiter der Produktion (Kulešov 1979, 57). Zu sehen ist das Dokument auf der Seite des Österreichischen Filmmuseums (dort jedoch mit der Angabe, die Aufnahmen wären am 10. April 1919 erfolgt; der Auftrag stammt vom 10., der Film wurde am Freitag, den 11. April aufgenommen):

[http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reservemode=active&content-id=1222451098170&DV\\_objekte\\_id=1086&c-p=-10&p-anz=20](http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reservemode=active&content-id=1222451098170&DV_objekte_id=1086&c-p=-10&p-anz=20)

Klosters und dürfte während der Exhumierung und der Filmaufnahmen im Kloster gewesen sein (auf dem Film ist er nicht zu sehen).

Um die Exhumierung rankt sich eine Legende, die an Florenskij's Person geknüpft ist: Er hätte das Haupt des Sergij vor der Plünderung durch einen anderen Schädel ersetzt. Sein Enkel, Pavel Vasil'evič Florenskij, hat mit Tat'jana Šutova diese in seiner Familie überlieferte Legende, die Jahrzehnte lang geheim gehalten wurde, aufgeschrieben: Als Pavel Florenskij von der bevorstehenden Graböffnung erfuhr, hätte er mit Olsuf'ev und Kronid, dem Archimandriten des Klosters, Sergijs Kopf aus dem Sarkophag entfernt und versteckt. Dieser sei erst Jahrzehnte später wieder an den rechten Platz gelegt worden. An seine Stelle im Dreifaltigkeits-Sergij-Kloster wurde im April 1919 der Schädel eines Fürsten Trubeckoj gelegt:

Они тайно вошли в Троицкий собор и сотворили молитву у раки с мощами Сергия Радонежского. Затем вскрыли раку и изъяли честную главу Преподобного, а на ее место положили главу погребенного в Лавре князя Трубецкого. Главу Преподобного схоронили в ризнице и покинули Лавру. (Florenskij / Šutova 2002)

Das Zusammentreffen der künftigen Filmavantgarde und des Priesters, Religionsphilosophen und Kunstwissenschaftlers im Dreifaltigkeits-Sergij-Kloster bereitet auf die unterschiedlichen Perspektiven im Umgang mit dem Sakralen in der frühen Sowjetzeit vor: Wir haben mit der Überlieferung orthodoxer Zeugen zu tun, mit den Schriftstücken der antireligiösen Kommissare bzw. den Erinnerungen der Filmemacher und dem Zeugnis des filmischen Dokuments selbst.

Graböffnungen waren und sind in vielen Kulturen mit Tabus belegt. V.a. Exhumierungen ohne die Beteiligung von Priestern galten als Sakrileg. Da zu Beginn des Jahres 1919 die *vs Krytija* in manchen Fällen „ohne Zeugen und Inventarisierung“ erfolgten,<sup>19</sup> kam es zu Diebstählen von Wertgegenständen aus dem Grab. Grabraub wurde nicht nur als eine Straftat, sondern im Bewusstsein vieler (auch nicht-religiöser) Menschen als abstoßende Tat empfunden.<sup>20</sup> Der Geologe und Mineraloge P.V. Florenskij und T. Šutova (2000) nennen es „nicht

<sup>19</sup> Über diese Fälle berichtet ein an alle Gubispolkome und Gorispolkome gerichtete Brief des Narkom des Inneren, G. Petrovskij vom 28.2.1919 (Kaševarov 2005, 186).

<sup>20</sup> Den frühen Archäologen wurde Grabräuberei vorgeworfen, nicht nur, weil Gräber als sakrosankt galten, sondern da sie Grabgegenstände außer Landes brachten. Viele dieser spektakulären Grabungen geschahen einige Jahrzehnte vor den sowjetischen Grabplünderungen, waren also im Bewusstsein der Öffentlichkeit des Jahres 1918. Heute werden wissenschaftliche Grabungen von den Nachfahren der zu erforschenden Kulturen mitunter als Grabraub betrachtet. Vgl. Maier 1992 oder Watson/Tedeschini 2006 und das Illicit Antiquities Research Centre auf der Internet-Seite:

<http://www.mcdonald.cam.ac.uk/projects/iarc/home.htm>

nur Gotteslästerung, sondern auch einen Akt der Selbstzerstörung, eines der furchtbarsten Verbrechen oder Katastrophen, auch im ökologischen Sinne.<sup>21</sup>

Die im Herbst 1918 begonnenen Exhumierungen sollten den Einfluss der orthodoxen Kirche schwächen, was jedoch nicht immer gelang. Die Sergiev-Graböffnung im April 1919 stellt in dieser Hinsicht einen relativ gut dokumentierten Fall dar, der von verschiedenen Positionen und Medien erfasst wurde.

In der Beschreibung des Zeitzeugen und Angehörigen des Priesterseminars in Sergiev-Posad, Sergej Volkov, wirkt die Graböffnung wie ein ganz und gar misslungenes Unterfangen, das der Sowjetmacht vor Ort nicht nur viele Feinde einbrachte, sondern sogar die Attraktivität der nun sichtbaren Gebeine des Sergij noch erhöhte. Er beschreibt die Vorgänge zum Teil als Augenzeuge, z.T. nach der Erzählung des Vaters Ioasaf, eines Priestermonchs im Kloster; der Graböffnung selbst konnte Volkov nicht beiwohnen, weil er kein Mönch war. Er betont, es hätte keine Exzesse während der Öffnung gegeben, nur ein Protokoll wäre erstellt worden, das einige Mönche unterschreiben mussten:

Около 12 часов ночи вернулся отец Иоасаф. Он сказал, что мощи сохранились в виде древних костей, части кистей рук и ступни ног превратились в прах, однако никаких подделок, о чем много писали в газетах и журнале Наркомюста „Революция и Церковь“ по поводу вскрытия мощей в других местах, обнаружено не было. Что же касается самого тела, очертания которого проступали в раке, то эту иллюзию создавали множество пелен и покровов, обвивавших многочисленными слоями кости Преподобного. Такому известию мы несказанно обрадовались.

Иоасаф успокоил нас и относительно вскрытия. Во время самой процедуры не было никаких грубых выходов, никакого бесчинства. Все было тихо, спокойно, деловито. Вскрытие протоколировалось, потом присутствующих заставили этот протокол подписать. (Volkov 1995, 210)

Volkov schildert das Resultat der Exhumierung als Triumph der Kirche, da die *mošči* des Sergij sich nicht als Falsifikat (*poddelka*) herausgestellt hätten. Eine etwaige Unverwestheit (*netlennost'*) wird hier übrigens nicht diskutiert. Während der Öffnung wurden vor der Kirche Gottesdienste abgehalten – initiiert von dem Priester Konstantinovskij. Volkov betont, dass dieser als Schwiegervater

<sup>21</sup> „Поэтому их уничтожение - не только кощунство, но и акт саморазрушения, это одно из самых страшных преступлений или несчастий, в том числе и экологических.“

[http://www.ru-news.ru/art\\_desc.php?aid=1847](http://www.ru-news.ru/art_desc.php?aid=1847)

Man sollte wohl nicht verschweigen, dass P.V. Florenskij Leiter der Expertengruppe für Wunder bei der Synodalen Theologischen Kommission der Russisch-Orthodoxen Kirche ist („руководитель Экспертной группы по чудесам при Синодальной богословской комиссии РПЦ“

<http://www.patriarchia.ru/db/text/121876.html>).

von V. I. Šatagin, des Kommissars der Höheren Elektrotechnischen Schule (*Vysšaja elektrotehničeskaja škola*), die die Räume des Klosters im März bezogen hatte, sich vor seiner Gemeinde in ein gutes Licht stellen wollte. Durch diese Gebete konnte laut Volkov verhindert werden, dass die Graböffnung nicht ganz ohne geistliche Begleitung durchgeführt wurde, auch wenn in der Kirche selbst „geschwiegen werden musste“:

На смену Константиновскому пришли другие священники. Таким образом, на протяжении всего времени вскрытия мощей перед Святыми вратами Лавры непрерывно шла служба Преподобному с акафистом. Как я слышал, на другой день наместник сердечно поблагодарил посадское священство за их молитвенную помощь в трудную минуту:

– В соборе мы должны были молчать, а вас Господь вразумил и сподобил помолиться в такие часы за всех нас! (Volkov 1995, 214)

Volkov berichtet weiter, dass die Gläubigen völlig anders auf die Enthüllung reagierten, als dies von der staatlichen Macht vorgesehen war. Viele Bürger aus Sergiev Posad nahmen die Graböffnung zum Anlass, zu den nun „offen daliegenden Gebeinen“ („raskrytye moščiči“) zu pilgern:

И вот, когда я с трудом вырывался из ворот Лавры, на площади уже выстраивалась очередь, чтобы поклониться раскрытым мощам Преподобного, ставшего, по пророческому слову Флоренского, теперь еще и „великомучеником“. [...] тянулась очередь желающих приложиться к мощам и впервые в жизни взглянуть на них. (Volkov 1995, 214f.)

Viele Gläubige und Schaulustige drängten sich vor den bewachten Toren des Klosters. Am nächsten Tag bildete sich eine lange Menschenlange: zahllose Gläubige wollten die Gebeine des Sergij „zum ersten Mal sehen“. Manche schlossen bei der Proskynese die Augen, um ihn nicht in in seiner „Nacktheit zu beleidigen“ („Многие из верующих, прикладываясь, закрывали глаза, чтобы, как объясняли мне потом, не оскорбить своими грешными взглядами наготу Преподобного“ [...]); Volkov 1995, 216).

Die Graböffnung am Freitag vor der Karwoche 1919 führte also eher zu einer Verstärkung des Glaubens und sie vermehrte die Zahl der Pilger zu den Gebeinen des Sergij, der jetzt auch als „Märtyrer“ bezeichnet wurde (Volkov 1995 zitiert hier Pavel Florenskij). Diese Situation in der Dreifaltigkeits-Sergij-Kirche blieb offensichtlich einige Zeit bestehen. V. Stepanov (Rusak 1993) zitiert etwa eine Beschreibung aus dem Jahr 1923, in der erwähnt wird, dass auf der einen Seite diese Verehrung des Heiligen fortgesetzt wird („auf den Knien beteten sie vor den erniedrigten Gebeinen und küssten fromm den Ehrwürdigen Diener

Gottes“), auf der anderen die Komsomolzen angesichts der „offen liegenden Gebeine kicherten und ironische Bemerkungen machten“:

Храмы Троице-Сергиевой Лавры в Загорске, в которых уже два года назад было прекращено богослужение, превращены в музей. В Свято-Троицком Соборе открыто лежали мощи одного из величайших русских святых - преподобного Сергия Радонежского. Комсомольцы и комсомолки хихикали, отпускали иронические замечания. Юноши демонстративно стояли в шапках. А рядом сотни людей, не только русских, преклонив колена, молились у поруганных мощей и благоговейно лобызали преподобного [Левитин А. Шавров В., „Очерки по истории русской церковной смуты 20-30 гг“, Т. 2, Машинопись, с. 183]

Die Verehrung der Reliquien sollte durch die Musealisierung der Gebeine von Sergij unterbunden werden, denn die „Liquidierung des genannten Kultes toter Körper, Puppen usw. geschieht durch ihre Überstellung in Museen“ (Kašavarov 2005, 175).<sup>22</sup> Allerdings kam es auch im Museum zur Verehrung.

Wenn man der Florenskijschen Familien-Legende glauben kann, wurde die Verehrung zumindest teilweise dem Fürsten Trubeckoj zuteil und keineswegs Sergij. Das Gleiche gilt für den Film, der dann nicht den heiligen Schädel zeigen würde.

Sehen wir uns den Film über die Öffnung aus dem April 1919 genauer an.

### 3. Die Mönche und der *ponjatoj* (Zeuge) am Grab: Wie blasphemisch war der Film?

Das Filmen der Graböffnung und des Grabinhalts stellte auch im Jahr 1919 für das russische Publikum etwas Ungewohntes, ja, Skandalöses dar. Die vorrevolutionäre Filmzensur beinhaltete nämlich zahlreiche Darstellungsverbote (vgl. Tsivian 1992): Aufnahmen von Toten und offenen Särgen war der russischen Filmindustrie vom Hl. Synod bis 1917 ausdrücklich untersagt. Offene Gräber zu filmen war strengstens verboten – auch wenn das Öffnen von Gerichtsmedizinern veranlasst wurde (Michajlov 2003, 248f.). Gleichermäßen durfte kein „heiliger Gegenstand“ („Священный предмет“) gefilmt werden, d.h. nahezu alles, was im Sarkophag des Sergij lag. Auch wenn der Film von 1919 explizit gegen diese Regeln verstieß, heißt dies nicht, dass er unter den liberaleren Umständen der seit 1917 geltenden „Glaubensfreiheit“ und dem Wegfall der Privilegierung der russisch-orthodoxen Kirche einen eindeutig intendiert blasphemischen oder antireligiösen Charakter hätte.

<sup>22</sup> Man könnte u.U. Jurij Tynjanovs späteren Text *Voskovaja persona / Die Wachsfigur* (1931) über die Effigie des Zaren Petr I. in diesen sowjetischen Kontext des Umgangs mit der präparierten *persona* (sei es ein Heiliger oder ein Staatsoberhaupt) setzen.



Davon abgesehen kann man fragen: War die im Film dargestellte Graböffnung nach den Regeln der Kirche gotteslästerlich? Die Öffnung des Schreins erfolgt im Beisein eines Geistlichen, der sich zu dem bereits offenen Sarkophag hinab neigt und die Tücher küsst. Nach der Proskynese werden die Tücher (*pokrova* und *vozdechi*) fortgenommen und ordentlich gefaltet, was an die gefalteten Tücher im Grab Christi erinnert.



Abb. 2: Proskynese

Während der gut drei Minuten, die der Film lang ist, werden ein Mönch und die Menschenmenge, darunter sicherlich zahlreiche gläubige Christen, gezeigt, keine Vertreter der Staatsmacht. Auch wenn der von Volkov erwähnte Gottesdienst nicht im Film zu sehen ist, kann es sein, dass das Bild der Menschenmenge mit diesem indirekt zusammenhängt. Eine der Frauen im Zentrum des Bildes, deren Mund sich bewegt, scheint aufgebracht.

Gegen Ende sieht man an der rechten Seite des Mönches einen Laien ohne Kopfbedeckung, der sich für den Inhalt des Schreins interessiert. Er greift auch einmal hinein:



Abb. 3: Links vorne das Hineingreifen des Zeugen 1



Abb. 4: Das Hineingreifen des Zeugen 2

Es ist nicht klar, welche Funktion diese in Zivil gekleidete Person hat, aber da in schriftlichen Dokumenten von einem „Beisein der Bevölkerung“ die Rede ist (so der Bericht Krasikovs an Lenin; Kaševarov 2005, 175), kann man davon ausgehen, dass es sich nicht um einen Vertreter der Partei oder der Miliz o.ä. handelt. Da er keinen Arztkittel trägt, könnte es sich um den sog. *ponjatoj* (den hinzugezogenen Zeugen) handeln, der von Krasikov erwähnt wird.

Geraume Zeit beansprucht das Auswickeln der Gebeine. Wir sehen verschiedene Textilien, die sie bedecken, u.a. ein dunkles Tuch mit dem russischen achteckigen Kreuz und golden gestickten Buchstaben. Die Kopfbedeckung wird behutsam abgenommen und der schwächliche Körper des Sergij vorsichtig hochgehoben und – dies lässt sich eindeutig sagen – der Kamera gezeigt. Man sieht die Hand, die ihn als Beweis, aber auch in einer *cernas*-Geste mahnend hoch-

hält, ein klassisches *vanitas*-Motiv zitierend. Diese Präsentation wird v.a. am Schluß eindringlich, als man den Schädel in Großaufnahme sieht, vor dunklem Hintergrund. Der schwache Kontrast ist im Falle des mit Beleuchtung erfahrenen Kulešov<sup>23</sup> sicherlich kein Zufall, könnte also auf ein wenn nicht pietätvolles, so doch zurückhaltendes Verhalten des Filmteams hinweisen. Wir wissen aus den Textquellen, dass genügend elektrische Beleuchtung zur Verfügung gestanden hätte (Volkov 1995, 213 spricht über „Lastwägen“ der Filmleute; Kulešov 1979, 58, spricht von Beleuchtern im Plural; s.u.).

Volkov wiederum erinnert sich an „blendendes Kerzenlicht“ und an den „wunderbar erhaltenen Schädel nahezu schokoladenbrauner Farbe“, der nach „Rosenöl duftete“:

Тогда все покровы были убраны, к стенкам раки отодвинуты ветхие частично истлевшие ткани, похожие на грубую мешковину — одеяние или саван, в котором Преподобный был некогда предан земле... Множество свечей заливали раку ослепительным светом. Среди ветхих обрывков последнего одеяния Сергия лежали сероватокоричневые кости и отчетливо выделялся прекрасно сохранившийся череп почти шоколадного цвета, окруженный пучками рыжеватых, уже тронутых сединой волос. Испытывая невыразимое волнение, я приложился к черепу Преподобного и ощутил слабое, но отчетливо проступавшее благоухание розового масла, которое, по-видимому, перешло на кости с обвивавших их покровов. (Volkov 1995, 217)

Diese Erinnerung Volkovs betrifft jedoch die fromme Ausstellung der Gebeine nach dem *vskrytie* – wir können also davon ausgehen, dass die Beleuchtung während der Graböffnung selbst elektrisch war, jedoch v.a. in der letzten Einstellung schwach.

Am erstaunlichsten ist, dass die Graböffnung entgegen den Annahmen des Florenskij-Enkels und auch der heutigen Kirchenhistoriker (s.u.) weniger gotteslästerlich als angenommen verlief: Sie wurde – wie von der Kirche in solchen Fällen vorgeschrieben – von Geistlichen durchgeführt.<sup>24</sup> Dokumentiert wird dies im Film, dessen Existenz selbst damals als blasphemisch empfunden wurde, in der heutigen Zeit jedoch mitnichten, da die russisch-orthodoxe Kirche inzwischen selbst Filme produziert (Drubek 2012a). So ist es unverständlich, warum nicht nur die orthodoxen Memoiristen, sondern auch zeitgenössische historische Arbeiten den Film von vornherein verdammen und nicht als Quelle heranziehen.

<sup>23</sup> Zu Kulešovs Artikel „Iskusstvo svetotvorčestva“ (Kinogazeta 1918, № 12, März 1918) vgl. Drubek 2012b, Kap. IV, 3.2.

<sup>24</sup> Dies war v.a. bei den ersten unregelmäßigen Öffnungen (vor dem Februar-Dekret 1919) nicht immer der Fall, so etwa im Fall der Gebeine des Aleksandr Svirskij (s.u.). Es ist auch möglich, dass das nüchtern dokumentarische Zeigen dieser entsprechend den Regeln verlaufenden Exhumierung den Zorn der Gläubigen auf die Sowjetmacht besänftigen sollte. Der Film würde dann als Beweis dienen, dass die Kommissare die religiösen Gefühle respektieren.

Die Anwesenheit von Geistlichen ist nicht nur in den schriftlichen sowjetischen Protokollen belegt, sondern findet sich auch in den entsprechenden Anweisungen. Das Justizkommissariat unterstrich „die unbedingte Notwendigkeit des Hinzuziehens von Vertretern der Geistlichkeit, am besten vertreten durch einen Bischof.“<sup>25</sup> Schließlich hatte das Kollegium des Narkom in seinem Beschluss vom 16.2.1919 über die Öffnung der Reliquienschreine „die Ordnung ihrer Inspektion und Konfiskation durch die staatlichen Organe“ genau vorgeschrieben. Das *vskrytie*, zu dem auch das Entkleiden der Gebeine gehörte, sollten die Geistlichen selbst ausführen, in Anwesenheit von Vertretern der Sowjetmacht und medizinischen Experten (Gubkin 2006; Kaševarov 2005, 178).

Bei den *vskrytija* wurde also ein Protokoll erstellt, das neben den Geistlichen auch die Mediziner unterschreiben sollten. Das Protokoll der Öffnung des Sergij-Reliquiars vermerkt etwa, dass „der Unterkiefer herabgefallen sei und „im Schrein (*raka*) mottenzerfressene Lumpen, Watte seien...Massen von toten Motten, Faltern, Maden“ (*Revoljucija i cerkov'*, 1920 Nr. 9-12, 77). Die Anwesenden wurden genötigt, das Protokoll zu unterschreiben; unterschriebene Kopien sollten für das Präsidium des Moskauer Sowjets bereitgestellt werden.<sup>26</sup>

Nun ist es aber so, dass der erhaltene Film keine Lumpen zeigt, von Motten und Maden auch keine Spur. Watte ist zu sehen, allerdings findet sie sich am Fußende des Schreins und stellt kein Füllmaterial der Gebeine dar.<sup>27</sup> Hier widersprechen sich Filmdokument und Protokoll.<sup>28</sup>

Man kann sagen, dass weder die Exhumierung der Gebeine des Sergij noch der Film darüber grob Blasphemisches enthält. Der Film stellt die nüchterne Arbeit von Chronisten dar. Es mag damals anstößig gewesen sein, dass in einer Kirche gefilmt wurde. Das größere Problem bestand aber 1919 in dem Tatbestand der erzwungenen Öffnung des Grabs, nicht in der Art und Weise bzw. in der filmischen Dokumentation. Diese kann sogar belegen, dass das Protokoll über den Inhalt des Sarkophags nicht der Wahrheit entsprach: Filmbild und Protokolltext klaffen auseinander. So wird auch klar, warum die Mönche dieses nicht unterschreiben wollten (Volkov 1995, 210-211)

<sup>25</sup> „Chronika VIII otдела“, in: *Revoljucija i cerkov'*, 1919, Nr. 1, 42; zit. nach Kaševarov 2005, 177.

<sup>26</sup> „Pod aktom osmotra moščeje podpisi služitelej kul'tov krajne važny.“ Ebd. Schenk (2004, 241) erwähnt auch das Interesse des NKVD an den Protokollen, Foto- und Filmmaterial und der Information über Verlegungen der Gebeine in Museen.

<sup>27</sup> Eine andere Erklärung der im Reliquiar verwahrten Watte als Berührungs-Reliquie findet sich bei Volkov: „Как оказалось, горела вата, которую клали по краям раки для раздачи богомольцам“ (Volkov 1995, 209).

<sup>28</sup> Auf ähnliche Widersprüche weist Kaševarov (2005, 197) hin: So stimmt etwa in einem anderen Fall ein Protokoll von Galkin nicht mit dem Bericht des Gerichtsmediziners Prof. Semenovskij überein.

#### 4. Die rhetorische Satzfigur der *evidentia* im Film: Sachzugewandtheit, Detaillierung, ‚Verlebendigung‘

Ad probandum autem duplex est oratori subiecta materies: una rerum earum, quae non excogitantur ab oratore, sed in re positae ratione tractantur, ut tabulae, testimonia, pacta conventa, quaestiones, leges, senatus consulta, res iudicatae, decreta, responsa, reliqua, si quae sunt, quae non reperiuntur ab oratore, sed ad oratorem a causa atque a reis deferuntur; altera est, quae tota in disputatione et in argumentatione oratoris conlocata est. (Cicero, *De oratore* 2, 116)

Laut Cicero verfügt der Redner über ein „zweifaches Beweismaterial“: „die Dinge, die man sich als Redner nicht ausdenken kann, die vielmehr in der Sache liegen“ und die „Argumentation des Redners“. Im Film ist die Argumentation meist in der Montage zu finden, in diesem Fall jedoch sollte der schlagende Beweis bereits in den real gezeigten Dingen (dem Inhalt des Sarkophags) liegen, gestützt durch schriftliche *testimonia* der Augenzeugen.

Die Aufgabe der sowjetischen Chronik im April 1919 war zu zeigen, dass im Beisein von Zeugen Sergijs Schrein geöffnet wurde und dass sein Inhalt nicht dem entsprach, was die Kirche angeblich vorgab. Der Film sollte beweisen, dass in Sergijs Sarkophag Verwesung und mangelnde Hygiene herrschten. Nun wird man sich angesichts der Aufnahmen vom 11.4.1919 jedoch fragen, ob der Film dieser Aufgabe gerecht wurde.

Aufgrund seiner Propagandaaufgaben war der frühe sowjetische Chronikfilm in einer Zeit der extremen Knappheit des auf Importe angewiesenen Rohfilms (Abramov 1962, 19) auf Verfahren der Verkürzung und Intensivierung der Botschaft angewiesen. Zahlreiche rhetorische Begriffe, die mit textuell evozierter Bildlichkeit arbeiten, sind auch auf die tatsächlichen Filmbilder anwendbar. Grund dafür ist in erster Linie die syntaktische Reihung der Bilder und ihre Ausrichtung auf einen Effekt, die sie einer Rede ähnlich macht. Bei einem Filmgenre, das „Argumente“ und „augenfällige Beweise schaffen“ (s.u.) will, spielt v.a. die syntaktische Figur der Gewissheitsproduktion eine Rolle, die *evidentia*. Was genau bedeutet Evidenz in der rhetorischen Tradition und inwieweit kann man dies auf Filmbilder übertragen?

H. Lausberg reiht die *evidentia* als *figura sententiae* unter die Figuren der „Sachzugewandtheit“ unter dem Unterpunkt der „affektischen Figuren“. Lausberg führt aus: „Die *evidentia* (Quint. 8,3,61; 9,2,40) ist die lebhaft-detaillierte Schilderung eines rahmenmäßigen Gesamtgegenstandes durch Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnenfälliger Einzelheiten“ (Lausberg 1990, 399). Mit der Memoria verbindet die *evidentia* die Pathos-

haltigkeit. Plett (2001, 32) sagt über die *evidentia*, dass sie ein „eindringliches Phantasiebild“ generiert:

Evidenz (lat. *evidentia*, griech. *Enargeia*, *hypotyposis*) bedeutet das Prinzip der Anschaulichkeit, des Vor-Augen-Stellens von etwas (*ante oculos ponere*). Im Gegensatz zur Klarheit, die intellektuell belehrt, und zum Schmuck, der das ästhetische Vermögen bereichert, eignet sich das Mittel der Evidenz zum Bewegen der Affekte. Der Grund dafür ist das eindringliche Phantasiebild [...]. Eigenschaften dieses Schauspiels sind Konkretheit, Aktualität und Bewegung. Das Endziel der „enargetischen“ Darstellung ist die Ununterscheidbarkeit von Fiktion und Wirklichkeit, anders gesprochen: eine Illusionswirkung. Dazu tragen die meisten rhetorischen Stilskategorien bei, vor allem Amplifikation, Tropen. Die Voraussetzung dafür ist das Meiden von elokutioneller Affektiertheit oder – positiv formuliert – das Verbergen des rhetorischen Kunstcharakters (*celare artem*).

Von Bedeutung ist für unsere Argumentation der *evidentia*-schaffenden Filmbilder die Vielheit der rhetorischen Evidenz-Begriffe in den verschiedenen Sprachen; durch die historische Übersetzung bilden sie weitere Äquivalenzen. Der griechische Äquivalenzbegriff zu *evidentia* ist *hypotyposis* (lat. auch *repraesentatio*), was ursprünglich soviel wie Entwurf, Schema oder Umriß bedeutet. Bei Cicero gilt die Hypotypose als eine rhetorische Gedankenfigur, die vergangene Ereignisse sprachlich vergegenwärtigt, indem sie sie wie leibhaftig vor Augen stellt. Cicero schreibt weiter: Sie ist „die lichtvolle Erläuterung und Veranschaulichung, durch die die Dinge gleichsam vor das Auge gestellt werden, als ob sie vor uns geschähen.“<sup>29</sup> Cicero verwendet das Wort *inlustrare*, das Pate steht für die ‚Illustration‘ (wörtl.: die Erhellung, später: das Bild zu einem Text). Das durch die Hypotypose vor Augen Geführte wird als Bild bezeichnet (*eikon*). Jan-Dirk Müller beschreibt *evidentia* als Effekt des Zusammenwirkens von Lebendigkeit in der Beschreibung (*energeia*) und detaillierter Darstellung (*enargeia*) (Müller 2007, 61). „Evidentia wird mittels ‚Verlebendigung‘ (griech. *energeia*) und mittels Detaillierung (griech. *enargeia*) hergestellt. Beide zielen auf eine demonstratio ad oculos.“

Man kann sich nun fragen, ob Filme in reale Bilder umgesetzte *illustrationes* und *repraesentationes* aus der Rhetorik sind. Ist aber dann der Begriff der Hypotypose bzw. *evidentia* auf Filmbilder überhaupt anwendbar? Offensichtlich sind Filme primär Bilder, also eben nicht notwendigerweise rhetorische „Figuren“; bzw. das Primäre ist das Bildliche und aus diesem erst muss der Klartext abgeleitet werden. Der Dokumentarfilm kann Ereignisse eigentlich repräsentieren, ohne zu Figuren oder Tropen greifen zu müssen. Doch ohne *figurae sententiae*

<sup>29</sup> „Nam et commoratio una in re permultum movet et inlustris explanatio rerumque, quasi gerantur, sub aspectum paene subiectio; quae et in exponenda re plurimum valent et ad inlustrandum id, quod exponitur, et ad amplificandum“ (Cicero: De oratore, 3. Buch, LIII).

sind oft die angestrebte Aussage und der Affekt beim Zuschauer nicht zu erreichen.

Auch wenn sowjetische Filmchroniken als Präsentation der Wirklichkeit verstanden werden, müssen wir davon ausgehen, dass sie meist propagandistische Ziele verfolgen. Sie unterscheiden sich nicht grundsätzlich von den sprachlichen Redezielen. Eine bestimmte Aussage ist mit jedem beliebigen Thema durch einen Aufnahmeplan, das Ausschneiden und die Anordnung der Filmeinstellungen in der Montage zu erreichen; diese filmische Montage entspricht den *figurae sententiae* der Rhetorik, die auf Umstellungen und Gruppierungen beruhen. In dem Fall des Films *Vskrytie mošcej Sergija Radonežskogo* jedoch ist der Schnitt – die beiden Exterieur-Einstellungen ausgenommen – nicht besonders auffällig. Es gibt fünf sichtbare Schnitte, während des Abnehmens der Tücher gibt es einige versteckte Schnitte, die jedoch nicht im Sinne der Montage wirksam werden.<sup>30</sup> Allerdings wissen wir, dass die Drehzeit sich auf zwei Stunden belief und der Film nur einige wenige Minuten daraus auswählt.<sup>31</sup>

Man muss sich in Erinnerung rufen, dass es eine Entwicklungsstufe in der Filmgeschichte gab, als der Film zwar *repraesentationes*, jedoch nicht unbedingt eine Veranschaulichung von Argumenten leisten konnte, wie die Rede. Die Gesetze der bedeutungsbildenden Montage, die sich in der sowjetischen Filmschule ab ca. 1918 herausbildeten, verhielten sich zu den Figuren und Tropen der Rhetorik homolog. Man kann folgende Beispiele anführen: Figuren, die auf rhythmischen Strukturen basieren, sind in analoger Form im Film umgesetzt zu finden (Anaphern), das Gleiche gilt für morphologische und syntaktische Figuren (Zeugma, Chiasmus). Die filmische Parallelmontage folgt dem tropischen Prinzip der Metapher, da sie die beiden parallel laufenden Bilderstränge in mindestens einem Merkmal gleichsetzt (Beispiel: Parallelmontage des brechenden Eises auf dem Fluss und eines Streiks). Die rhetorische *evidentia* fordert eine Aufteilung des eigentlichen Themas in mehrere Teilmotive. So kann auch

<sup>30</sup> Laut Viktorija Eksta finden sich im Film insgesamt 18 Schnitte (die versteckten mitgezählt). Auch dann liegt übriggend die durchschnittliche Einstellungslänge bei über 10 Sekunden, ist also ziemlich bedächtig (darunter eine Einstellung von nahezu 30 Sekunden!). [http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=3792](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=3792)  
Vergleichbare Filme aus dem Jahr 1919 haben eine von Einstellungslänge von 7 Sekunden (*Noc na Karlštejně*, Olaf Larus-Racek) [http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=10164](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=10164) oder *Sunnyside* (Charlie Chaplin) 3,8. [http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=6677](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=6677)

<sup>31</sup> Laut einer bei Kaševarov zitierten Darstellung betrug die Drehzeit 120 Minuten: „Von 20:50 bis 22:50, d.h. im Laufe von zwei Stunden, wurde in der Dreifaltigkeitskathedrale gefilmt“ (Stepanov [Rusak] 1993, 127). Dies könnte darauf hindeuten, dass große Teile des Aufgenommenen sich nicht für den Film eigneten – aus technischen, inhaltlich-ideologischen oder propagandistischen Gründen.

filmische Montage beschrieben werden, in der Teile aus dem Ganzen ausgeschnitten und mit anderen alternierend angeordnet werden.

An den rhetorischen Versuchen dieses kleinen Films aus dem Jahr 1919 können wir also sehen, wie die Praxis der Filmchronik an den Grundlagen der sowjetischen dokumentarischen Montageschule arbeitet. Die Übertragung von Verfahren der *evidentia* auf Filmverfahren lässt sich wie folgt nachvollziehen: Der Filmschnitt folgt zwar den Semantik schaffenden Satzfiguren, zugleich jedoch lässt sich eben jenes „Meiden von elokutioneller Affektiertheit oder – positiv formuliert – das Verbergen des rhetorischen Kunstcharakters (*celare artem*).“ (Plett 2001, 32) feststellen. Dies trifft namentlich für die versteckten Schnitte zu, die ansonsten übrigens kein Merkmal der sowjetischen Avantgarde werden sollten und daher gerade für die unpräzise Beweisführung dieses eher unauffälligen Films charakteristisch sind. Aus der rhetorischen *evidentia* stammt die detaillierende Nahaufnahme (*enargaia*), in der dem Filmmedium eigenen Lebendigkeit (*energeia*) und die *memoria* sichernde Auswahl der Motive (Grab, Skelett, ein prominenter Heiliger). Der Dokumentarfilm verbindet seine „Sachzugewandtheit“ mit „eindringlichen Phantasiebildern“ des Schreckens und der Spannung während des Auswickelns der Gebeine, die den Affekt des Publikums sicherstellen. Den Endpunkt bildet ein „leibhaftiges“ Detail des Heiligen: Der Schädel in einer Hand als *demonstratio ad oculos*, aber von was genau – ein Beweis, dass Sergij nicht unverwest war? Die groteske Vorführung des „teilbaren Körpers“, von dem einige überzeugt waren, dass er von zwei verschiedenen Menschen stammte? Oder ein die Gemüter erregendes *vanitas*-Motiv als barocker Rahmen für einen angesichts der bevorstehenden Karwoche in Russland höchst aktuellen Film, von dem Lenin am 12.4.1919 wünschen sollte, dass er „sehr bald in ganz Moskau gezeigt wird“ (s.u.). Wenn der Film in den darauffolgenden Tagen gezeigt wurde, lief er unter Umständen bereits am Palmsonntag (13.4.1919).

## 5. Die Vorgeschichte der Exhumierung des Sergij und Lenins Segen für die filmische Evidenz

Auslöser der sog. *mošči*-Kampagne war laut Kaševarov (2005, 171) ein im Kontext der Verstaatlichung von Kirchengut stehendes Ereignis bzw. seine Folgen im Herbst 1918. Bei der Inventarisierung der Kirchengüter wären am 22. 10. 1918 in einem 20-Pud schweren Silberschrein in Oloneck „anstelle der unverwesten Reliquien des Aleksandr Svirskij eine Wachspuppe gefunden“ worden.<sup>32</sup> Der anwesende Archimandrit Evgenij, der einige Tage nach dem Öffnen durch

<sup>32</sup> „Otčet VIII (likvidacionnogo) otdela Narodnogo komissariata justicii VIII Vserossijkomu s'ezdu Sovetov“, *Revoljucija i cerkov'*, 1920, Nr. 9-10, 72. Ausgerechnet Aleksandr Svirskijs Gebeine werden bis heute als unverwest verehrt.



die sowjetischen „Requisitoren“ exekutiert wurde, sagte, er meinte ein Skelett gesehen zu haben, der Vertreter der VČK (Vorgängerin der Čeka) A. Wagner behauptete, dass eine Puppe darin gewesen wäre. Das Öffnen des Sarkophags geschah gegen den Willen der Mönche und der Gemeinde. Ein Erzpriester schrieb an den Patriarchen, die Kommissare wären „ohne Respekt vor den religiösen Gefühlen des russischen Volkes mit den in der Kathedrale aufbewahrten Reliquien umgegangen, hätten sie auf eigene Faust aus dem Heiligenschrein genommen“. Außerdem hätten sie sich eine „Fabel“ (*basnja*) über die im Reliquienschrein liegende Wachspuppe (*voskovaja kukla*) ausgedacht (Kaševarov 2005, 171). Im März 1919 richtete der Synod eine Bittschrift an das Sovnarkom, man möge mit der Besichtigung / Inaugenscheinnahme / Begutachtung (*osvidetel'stvovanie*) der Reliquien aufhören, da diese „ihrem Wesen nach sinnlos sei“: „Производимое ныне органами Советской власти освидетельствования мощей, будучи поэтому бесцельным по существу, вносит лишь в сердца верующих глубокое огорчение без всякого к тому повода“.<sup>33</sup> Ich werde später noch darauf eingehen, dass es sich beim atheistischen *mošči*-Diskurs um ein verfremdendes Wörtlichnehmen theologischer Sprache handelte.

Besonders enthusiastisch setzte sich für die Öffnungen von Gräbern der Leiter der VIII. Abteilung des Volkskommissariats für Justiz (*Narkomjust*), P.A. Krasikov,<sup>34</sup> ein. Laut Kirchenhistoriker A.N. Kaševarov war Krasikov daran gelegen, Lenin für dieses an sich nicht zentrale Thema zu interessieren. Bisher hatte sich v.a. Trockij in der Kirchenpolitik engagiert (Steindorff 2007, 17). Die Schilderung Kaševarovs (2005, 174f.) lautet folgendermaßen: Am 17.3.1919 wollte Lenin – offensichtlich unter dem Einfluss von Krasikov – die Reliquien, die sich unmittelbar in seiner Nähe befanden, entfernt sehen. Dies betraf das Čudov-Kloster im Kreml. Als eine Mitarbeiterin der Abteilung für Gesundheit des Gubsovet, M.I. Svet, ihm die Bitte der Mönche der Aleksij-Bruderschaft überbrachte, ihnen die Gebeine zu übergeben, entschied Lenin: „Genosse Kurskij. Ich bitte darum die Ausfuhr (*vyvoz*) nicht zu erlauben, sondern eine Öffnung (*vsскрыtie*) anzuordnen.“<sup>35</sup>

Zurück zum Fall Sergij. Während oft behauptet wird, dass Lenin selbst die Filmaufnahmen angeordnet hat, wird der Sachverhalt bei Kaševarov (2005, 175) wie folgt geschildert: Lenin erfuhr erst am 12.4.1919, während einer Sitzung des Sovnarkom von Krasikov, dass die Öffnung des Grabes des Sergij Radonežskij vom Vortag auf Film aufgenommen worden war. Er verfasste eine Notiz: „Man

<sup>33</sup> RGIA f. 831, d. 185, l.2 ob. Eine ähnliche Erklärung gab Patriarch Tichon am 2.4.1919 in seinem Schreiben an Lenin ab (Kaševarov 2005, 180).

<sup>34</sup> Krasikov spielte auch bei der Gründung der Kommission zur Durchführung des Dekrets über die Trennung der Kirche vom Staat (1918) eine tragende Rolle; er war ihr vorläufiger Vorsitzender und später Mitglied der antireligiösen Kommission (Steindorff 2007, 15).

<sup>35</sup> Zit. in Ščapov 1996, 39. D.I. Kurskij war der Volkskommissar für Justiz.

muss dafür sorgen und es kontrollieren, dass dieses Kino sehr bald in ganz Moskau gezeigt wird.“<sup>36</sup> Vladimir Bonč-Bruevič, Spezialist für Sekten, soll ihm Standbilder aus dem Film gezeigt haben, die später in der Zeitschrift *Revoljucija i cerkov'* veröffentlicht wurden.<sup>37</sup> Bezeichnend ist folgendes, von Bonč-Bruevič Lenin zugeschriebenes Zitat: „Показать, какие именно были „святости“ в этих богатых раках и к чему так много веков с благоговением относился народ, этого одного достаточно, чтобы оттолкнуть от религии сотни тысяч людей“ (Bonč-Bruevič 1955, 122). Ganz offensichtlich geht es hier um das „Zeigen“ von etwas Unerwartetem: eines leeren Grabes oder falsifizierter Reliquien. So forderte Krasikov (1919, 24-25) eine Öffnung des „leeren Kastens, der angeblich die Gebeine von Aleksandr Nevskij“ enthält („пустой ящик якобы с моšцами Александра Nevskogo“). Das explizite Vor-Augen-Stellen der ‚Dinge‘ aus dem Sarkophag im Film wurde bereits erwähnt.

Nicht alle Bolschewiki waren der gleichen Meinung bezüglich der Graböffnungen: Narkompros-Mitarbeiter S.I. Mickevič etwa schreibt am 22.4.1919 an Lenin, dass die *vskrytija* schädlich seien: „это никого ни в чем не убеждает распространяются легенды, что настоящие мощи прячут, а вскрывают поддельные. Озлобление же растет.“ (zit. in Ščapov 1996, 4041). Lenin winkte ab: Mickevič wäre lediglich in „panischer Stimmung“ (Kaševarov 2005, 176). Es gibt zahlreiche Hinweise darauf, dass die als Massenveranstaltung<sup>38</sup> intendierten Öffnungen nur in wenigen Fällen im Beisein von zahlreichem Publikum abliefen. Laut Stepanov (Rusak, 1993, 127) waren es nur acht von insgesamt 54.<sup>39</sup> Husband schreibt:

[...] crude attempts to demystify the remains of saints by opening burial vaults in monasteries and showing crowds the decayed corpses – a tactic that initially had the approval of the higher organs if carried out with their prior permission – alienated far from more of the population than they impressed. (Husband 2000, 50)

Die lokalen Vertreter des Sowjetmacht veranlassten oft Öffnungen, die sie mit „inszenierten ‚Forderungen der Werktätigen und Rotarmisten““ rechtfertigten (Kaševarov 2005, 177). Sogar in der aggressiv-atheistischen Zeitschrift *Revoljucija i cerkov'* wurde jedoch geschrieben, dass in Moskau „nur vereinzelte

<sup>36</sup> „Надо проследить и проверить, чтобы поскорее показали это кино во всей Москве.“ (Lenin 1970, T. 50, 279).

<sup>37</sup> „я лично показывал ему фотографии из киноленты, заснятой во время вскрытия в Троице-Сергиевой лавре“. И «Владимир Ильич потребовал дать ему эти фотографические снимки, и он остался ими весьма удовлетворён» (Bonč-Bruevič, V.D. 1927, 4).

<sup>38</sup> Chronika VIII otдела, *Revoljucija i cerkov'*, 1919, Nr. 6-8, S. 117, zit. in Kaševarov 2005, 177.

<sup>39</sup> Rusak bezieht sich auf das Protokoll des Kollegiums des NKJu Nr. 145, 14.2.1919 *Revoljucija i cerkov'* 1919, Nr. 6-8, 124.

Stimmen von Arbeitern, Bauern und Rotarmisten“, die „Öffnungen“ gefordert hätten.<sup>40</sup> Tatsächlich gab es auch Fälle, in denen die Gläubigen vor Ort gegen die Exhumierung protestierten und sie daraufhin abgesagt wurde. Die erwähnte „Reliquienuntersuchung“ (*issledovanie moščej*) im Aleksandr-Svirskij-Kloster führte zu einem Blutvergiessen, das auch von der Sowjetmacht registriert wurde.<sup>41</sup> Hierzu kann man zunächst festhalten: Beim Öffnen der Särge durch die Kommissare ging es zu Anfang weniger um eine Inszenierung von Evidenz, sondern um ein Sakrileg, das v.a. die einfachen Menschen als grobe Beleidigung ihrer religiösen Gefühle empfanden.<sup>42</sup> Erst ab Februar 1919 wurde über einen möglichen Propagandaeffekt nachgedacht, und dies ist auch das Moment der bewussten Medialisierung der *vskrytija*.

Inwieweit „das Volk“ wirklich diese Graböffnungen verlangte, ist fraglich, es sei jedoch angemerkt, dass im Dreifaltigkeits-Sergij-Kloster die Mönche und Seminarschüler selbst neugierig waren, „wie die Gebeine des Ehrwürdigen Dieners Gottes wohl aussähen?“<sup>43</sup>

Wenig bekannt ist, dass bereits vor der Oktoberrevolution Exhumierungen stattfanden, so etwa die erwähnte patriotisch motivierte Öffnung des Grabs von Aleksandr Nevskij in Petrograd am 24. Juli 1917. Da die deutsche Armee im Anmarsch war, wollte man die Gebeine evakuieren, was dann jedoch nicht geschah. Diese Exhumierung wurde übrigens auch genau protokolliert (Schenk 2004, 245). 1902 war eine religiös motivierte Exhumierung des Serafim Sarovskij veranlasst worden.<sup>44</sup> Dieser beim Volk beliebte, in der Kirche jedoch kontroverse Heilige sollte auf Initiative von Nikolaj II. kanonisiert werden. Seine Gebeine hatten sich bei der Öffnung des Grabs im Januar 1903 im übrigen als nicht unverwest herausgestellt, was aber seiner Heiligsprechung nicht im Wege stand. Dies bestätigt auch der Metropolit von St. Petersburg und Ladoga, Antonij (Vadkovskij).

<sup>40</sup> Gemäß der „Chronika VIII otдела“ des Narkomjust, in: *Revoljucija i cerkov'*, 1919, Nr. 1, 51, zit. in Kaševarov 2005, 177.

<sup>41</sup> Vermerkt vom „Kommissariat vnutrennich del oloneckoj gub.“ (Škarovskij 1994, 206).

<sup>42</sup> Hinzu kam, dass die in der Kirche anwesenden Gegenstände ja ursprünglich aus den Mitteln der Gemeinde stammten, die zusammen mit dem Klerus diese Wertgegenstände gegen die Konfiskation durch den Staat, die als Grabräuberei aufgefasst wurde, verteidigen wollte.

<sup>43</sup> „Всех волновал вопрос: что представляют собой мощи Преподобного? Каковы они?“ (Volkov 1995, 209)

<sup>44</sup> Beschrieben in *Cerkovnye vedomosti* 1909, Nr. 25. Vgl. auch *Открытие мощей и прославление святого преподобного Серафима Саровского чудотворца*. Типография Тва И. Д. Сытина, Валовая улица, свой дом, Москва, 1903 г. Hierzu auch Macurkevich 2011. Über den Besuch des Zaren in Sarov im Sommer 1903 ist ein Film erhalten: <http://www.oei-dokumente.de/filmDB/filmbview.php?ID=182&language=ru>

## 6. Zur Autorschaft des Films. Erinnerungen an die Drehaufnahmen

Die Autorschaft am Film *Vskrytie moščej Sergija Radonežskogo* beanspruchten gleich zwei Regisseure, und keine geringen: der Ahnherr der sowjetischen Filmavantgarde Lev Kulešov und der Dokumentarfilmpionier Dziga Vertov (vgl. Abramov 1962, 21).<sup>45</sup> Die Exhumierungsaufnahmen im April 1919 wurden bei mehreren Filmemachern in Auftrag gegeben. Offensichtlich orderte man bei wichtigen bzw. schwierigen Dokumentaraufnahmen alle verfügbaren Filmschaffenden vor Ort, wobei nicht immer alle erschienen. Kulešov bezieht sich indirekt hierauf, wenn er sagt, dass einige „Kameraleute nicht fahren wollten aus Angst vor konterrevolutionären Auftritten“:

Помню съемки хроники вскрытия мощей Сергия Радонежского в Сергиеве-Посаде. Я руководил съемкой как режиссер. Были операторы, которые на съемку ехать не захотели, вероятно, побоявшись предполагаемых в связи с ней контрреволюционных выступлений. Мы выехали с оператором Забозлаевым, с нами были фотограф и осветители с аппаратурой. (Kulešov 1979, 58)

Ich hatte schon darauf hingewiesen, dass die Sichtbarkeit im Detail bei den sowjetischen *vskrytija* nur für die unmittelbar um das Grab Stehenden gegeben war. Dies führte zu verschiedenen Arten von Tumulten, da die entrüsteten Gläubigen sich gegen die Öffnung der Gräber und Entnahme von Kirchenschätzen wehrten oder aber, wenn es zur Graböffnung kam, zumindest den Gebeinen ihre Ehre erweisen wollten. Deshalb wurden Exhumierungen nur unter Militärschutz vorgenommen (die an den Klostertoren postierten Rotarmisten in Sergiev Posad sind ausführlich beschrieben von Volkov 1995, 211); in diesem Kontext ist das unter russischen Film-Historikern kursierende Argument anzuführen, dass Vertov es aufgrund seiner jüdischen Herkunft eine Woche vor Ostern nicht gewagt hat, selbst ins Kloster zu fahren und das Ereignis zu filmen, da er antisemitische Ausschreitungen gegen seine Person fürchtete.

Es steht zwar fest, dass Kulešov die Aufnahmen leitete, zugleich ist es ein Faktum, dass Vertov auf einem Dokument des Foto- und Filmkomitees des Volkskommissariats als Leiter der Dreharbeiten bezeichnet wird. Der Vertov-Forscher Aleksandr Derjabin<sup>46</sup> ist der Auffassung, dass Vertov, der im Moskauer Foto- und Filmkomitee im Malyj Gnezdnikovskij pereulok zu dieser Zeit eine wichtige Rolle einnahm, den Film geschnitten hat. Wie der Kameramann A. Lemberg in seinen Erinnerungen festhält, war es damals in der Filmchronik

<sup>45</sup> Auch in den Memoiren wird der Film als seine Arbeit angeführt, so etwa von V. Listov (Vertova-Svilova, E. /A.L. Vinogradova 1976, 91).

<sup>46</sup> Er bezieht sich auf eine 1929 publizierte Notiz von E. Svilova bezüglich der gemeinsamen Arbeit mit Vertov an diesen Film, E-mail vom 30.9.2009.

noch nicht üblich, die Verantwortung für die Planung und den Schnitt von Dokumentarfilmmaterial als Regisseursarbeit zu bezeichnen: „Kakie, mol, režissery v neigrovom kino.“<sup>47</sup>

Eine weitere Beschreibung des 11.4.1919 findet sich in einem Brief an Kulešov aus dem Jahr 1965, verfasst von einem Mitglied der Kommission zur Durchführung des *vsскрыtie*. Hier wird die Initiative zur Graböffnung auf die Studenten der Elektrotechnik, die im Kloster ihr Lehrgebäude hatten, zurückgeführt. Die Studenten wollten gegen den „Kult um diese Gebeine“ vorgehen:

Мне хочется принести поздравления Вам и в Вашем лице всему съезду не только в качестве кинозрителя и болельщика киноискусства, но и потому, что в 1919 году мне пришлось быть свидетелем и до некоторой степени участником того, как наше советское кино начало производить свои первые шаги. Эти шаги происходили в ответственный момент жизни Советской власти, когда удерживать ее было гораздо труднее, чем завоевывать. Помню, как группа киноработников с Вашим участием с аппаратурой приехала в Лавру Сергиева-Посада (ныне г. Загорск) для съемок при вскрытии мощей Сергия Радонежского. В то время в зданиях Лавры располагались 1-е электротехнические курсы командного состава РККА; курсанты не могли быть равнодушными свидетелями суеверий и обманов, связанных с культом этих мощей. Они не примирились с этим, и в их среде возникла инициатива к разоблачению обмана о нетленности мощей. Все активные участники вскрытия и курсанты были весьма удивлены смелой оперативностью и гибкими действиями съемщиков Вашей группы. Результаты вскрытия были зафиксированы в акте и протоколе, а также после вскрытия подробно были освещены в центральных газетах. А самое главное, было создано наглядное доказательство обмана, доступное массе народа. Член организационной комиссии по вскрытию мощей Сергия Радонежского. 24.XI.65 Ленинград. (zit. in Kulešov 1979, 58f.)

Am Schluss des Briefs wird betont, dass „das Wichtigste war, dass ein augenfälliger Beweis des Betrugs geschaffen (*sozdano*) wurde, der den Volksmassen zugänglich war.“ Filmbildern wird hier also durchaus Beweiskraft in kirchlichen und religiösen Fragen zugeschrieben.

Aus einem anderen Winkel schildert die Filmaufnahmen die Gegenseite in Gestalt des Sergej Volkov, der behauptet, dass der Film aus technischen Gründen unbrauchbar gewesen wäre, die entscheidenden Teile der Exhumierung seien auf ihm nicht zu erkennen:

<sup>47</sup> „Družba, ispytannaja desjatiletjiami“ (Vertova-Svilova, E. /A.L. Vinogradova 1976, 81). Lemberg beschreibt Vertovs Funktion in der Chronikabteilung als die eines „instruktororganizator“.

Ворота пришлось все же приоткрыть, когда прибыли грузовики с электрооборудованием и киноаппаратами для съемки.

Стоит заметить, что киносъемки оказались неудачными. Фильм показывали в кинотеатре Сергиева, но он был очень короток и содержал лишь моменты, предшествующие собственно вскрытию. Все остальное не получилось „из-за недоброкачественной пленки,“ как тогда объясняли власти. А верующие, конечно, шептались, что этого не допустил сам Преподобный. (Volkov 1995, 213)

Florenskij / Šutova (2002) berichten in ähnlicher Form über die Filmaufnahmen, mit dem Unterschied, dass hier von einer „Überbelichtung des Filmstreifens“ berichtet wird, der im Moment der *glumlenija* (Hohnbekundungen) gegenüber Sergij einsetzt. Das *vsкрыtie* wird mit „Bacchanalien“ verglichen und ebenso wie bei Volkov (1995, 213) ist die Rede von einem technischen Defekt, der auf höhere Macht zurückzuführen ist: „Вакханалия была снята на пленку привезенным из Москвы кинооператором. Пленку проявили. Но в тот момент, когда на ней пошли кадры, запечатлевшие сам момент глумления, пленка оказалась засвеченной.“ Offensichtlich hat keiner der orthodoxen Autoren den Film, der ja insgesamt sehr nüchtern ist und keinen Hohn enthält, gesehen. Auch Kaševarov scheint ihn nicht zu kennen bzw. sagt, man wüsste nichts über seinen Verbleib (Kaševarov 2005, 175). Der Film *Vskrytie moščeј Sergija Radonežskogo* liegt im Krasnogorsker Archiv RGAKFD, verzeichnet unter der Nummer 423 (166,8 m).<sup>48</sup>

Den orthodoxen Zeugen bzw. Nachfahren der Zeugen geht es hier – konform mit den Forderungen der erwähnten vorrevolutionären religiösen Filmzensur – v.a. darum, dass auf dem Film „nichts“ zu sehen gewesen wäre: Heiliges (offene Gräber, Reliquien) darf nicht durch einen Film entweiht werden. Dafür hätte der „Ehrwürdige Diener Gottes (*prepopdobnyj*) selbst“ gesorgt. Volkovs Beschreibung des „sehr kurzen“ Films stimmt dann aber kurioserweise nicht mit dem überein, was auf dem heute überlieferten Film zu sehen ist: der Film enthalte v.a. „Momente, die der Graböffnung vorangingen“, der Rest sei „aufgrund der schlechten Qualität des Films nichts geworden“. Es könnte sein, dass Volkov sich hier an einen anderen Film erinnert. Dass die eigentlichen Aufnahmen in der Kirche zum Teil dunkel geraten sind, ist aber tatsächlich der Fall. Dies ist wiederum interessant, da wir wissen, dass das Drehteam Beleuchter und einen Stromwagen dabei hatte!

Sehen wir uns noch mal den Film selbst an: Es gibt im Film zwei Einstellungen in den Exterieurs, zunächst die sich drängenden Massen am Tor, deren Wunsch in das Kloster hineinzukommen wir aus Volkovs Erzählung kennen, dann die direkt in die Kamera blickenden Menschen, v.a. Frauen in Kopftüchern. Beide Aufnahmen von Menschenmengen finden sich in den letzten 15

<sup>48</sup> <http://rgakfd.ru/kinokat.htm>

Sekunden der ersten Minute. Die erste Aufnahme zeigt weniger eindeutig, dass es nicht nur Schaulustige sind, bei der zweiten hat man eher den Eindruck, dass es sich hier v.a. um gläubige Christen handelt. Die Interieuraufnahmen sind aus zwei Perspektiven gefilmt und weisen beträchtliche Längen auf. Was aus Volkovs Beschreibung der Graböffnung hervorgeht, ist, dass „das Volk“ nicht zugegen war. Im Film jedoch scheinen die in die Kamera blickenden Massen – durch den Effekt der Montage – am Reliquienschrein zu stehen. Man darf davon ausgehen, dass dem damaligen Filmpublikum der Unterschied in den Lichtverhältnissen nicht unbedingt auffiel, bzw. dass man die Abfolge von verschiedenen Räumen als einen ‚virtuellen‘ Raum interpretierte. Der Effekt der Montage ist hier reduziert, da der Film nur wenige Schnitte aufweist.

### 7. *Demonstratio ad oculos* in der Nahaufnahme: Augen-Zeugen – Kino-Auge

Im ernsten Beinhaus wars, wo ich beschaute,  
Wie Schädel Schädeln angeordnet paßten;  
Die alte Zeit gedacht ich, die ergraute.  
Sie stehn in Reih geklemmt, die sonst sich haßten,  
Und derbe Knochen, die sich tödlich schlugen,  
Sie liegen kreuzweis, zahm allhier zu rasten.  
(Goethe, „Bei Betrachtung von Schillers  
Schädel“, 1826)

Durch das Öffnen der Gräber sollte Betrug sichtbar gemacht werden. In der Zeitschrift *Revoljucija i cerkov'* heißt es: „den Massen sollte die jahrhundertelange Täuschung durch die Kirche enthüllt werden“ (Semaško 1919, 17). Diese Austreibung des Glaubens stützte sich auf Handlungen, die den Betrug mit Hilfe von eindrucklichen Schauermotiven vor Augen führen wollen. Man könnte den *vskrytija*-Filmen also die Funktion der Katharsis zuschreiben, wie sie in der Tragödie angelegt ist. Die monströsen Bilder rufen „Jammer (*eleos*) und Schauern (*phobos*) hervor“ und bewirkt „hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen.“<sup>49</sup> Wobei mit jener „Reinigung von den Affekten“ eben auch das religiöse Gefühl gemeint ist: Man führt die Gräber in offener, also grotesker Form vor, um in diesem „funktionalen Einsatz von Psychagogie“ (Lachmann 1994, 242)<sup>50</sup> die Zuschauer von ihrem Aberglauben zu befreien. Die *figurae sententiae* betreffen schließlich die „Einstellungen des Redners zum Publikum“ und bemühen sich um eine affektische „Herstellung, Aufrechterhaltung und Manipulation des Kontakts mit dem Publikum“ (Lachmann 1994, 93).

<sup>49</sup> Aristoteles 1994, Kap. 6, 1449 b 24.

<sup>50</sup> Hier in bezug auf die barocke Rhetorik des Feofan Prokopovič.

Den mit Hilfe der Geistlichen in Szene gesetzten Öffnungen der Schreine folgte eine überregionale Filmbilderproduktion, die mit besonderem Nachdruck demonstrieren sollte, dass die Kirche das Volk betrügt. Mit Aufnahmen des Ereignisses und des Inhalts der Gräber wollte man Material für antireligiöse Propaganda herstellen; die mediale Verbreitung einer optischen Evidenz sollte ein aufgeklärtes und atheistisches Weltbild einführen bzw. nachvollziehbar machen; diese Form von Propaganda war erfolgreicher als der lokale Effekt des Exhumierungsereignisses selbst, das zuweilen entgegengesetzte Wirkung hatte.

Erfolg versprach man sich offensichtlich von den Grossaufnahmen der Schädel. Mit der Kamera an Dinge und Körperteile heranzugehen hatte sich erst in diesen Jahren als filmisches Verfahren durchzusetzen begonnen (zu den üblichen Einstellungsgrößen in der Chronik, die meist eine statische Totale wählten, vgl. Abramov 1962, 21).

Ich hatte schon erwähnt, dass der sowjetische Film Ende der 1910er Jahre erst jene Verfahren entwickelte, über die er 10 Jahre später in vollem Umfang verfügen sollte: die Parallelmontage, den Kulešov-Effekt (regressive Bedeutungsbildung) bzw. die Erschaffung virtueller Welten durch die Filmmontage. Die sowjetische Montage als bedeutungsschaffendes Verfahren sollte sich gleichzeitig mit den *vskrytija* und unter Beteiligung der beiden Ahnherren der russischen Avantgarde entwickeln. Viktor Listov schreibt über Vertov, er hätte bei den Aufnahmen des „Zugs des Gen. Kalinin“ und der „offengelegten Gebeine des Sergij Radonežskij“ das „Alphabet des Kinos“ geschaffen:

Мешало отсутствие азбуки кино. Пытался создать это азбуку. Сепциализироваться на „Кинописи фактов“. Стремился сделать кинописателем хроники. И в бронепоезде под Луганском. И у вскрытых мощей Сергия Радонежского. И в поезде тов. Калинина.<sup>51</sup>

Listov meint, dass an Filmen wie Kulešovs Chronik-Aufnahmen im Dreifaltigkeits-Sergij-Kloster, die unter Umständen von Dziga Vertov geplant und geschnitten wurden, die Wirkungsweise von Filmpropaganda erprobt wurde. Meiner Ansicht nach findet man in diesem Film eher prä-avantgardische Verfahren der Chronik, die sich von den späteren avantgardistisch-dokumentarischen Verfahren etwa einer Vertovschen *Kino-Pravda* unterscheiden.

Diese Produktion chronikalischer Bilder geschah durch eine Verschränkung der Verfahren der *evidentia* (Großaufnahme und Montage), die das Thema eindringlich vor Augen führen. Das Bezeugen als „Vergegenwärtigung eines Ereignisses mithilfe der verbürgenden Autorität des Zeugen selbst“ wird in den Exhumierungsfilmen mehrfach vorgeführt. Die Graböffnung ist von mehreren Zeugeninstanzen begleitet.

<sup>51</sup> Listovs Artikel „Molodost' mastera“, Vertova-Svilova E. / Vinogradova A.L. 1976, 91.



H. Plett (2001, 32) führt in seiner Beschreibung der *evidentia* den Begriff des Zeugen ein, der auch mit der Lebendigkeit (*energeia*) in Zusammenhang steht. Das Phantasiebild wird durch die Verlebendigung von Totem (vgl. kinetische Metapher, Prosopopoeie), durch die Vergegenwärtigung von Vergangenen bzw. Zukünftigem (z.B. im epischen Präsens), durch die Aktualisierung von Abwesendem (Teichoskopie) im Rezipienten erzeugt [...] Dieser wird zum „fiktiven Augenzeugen“ (Lausberg) eines inneren Schauspiels, wozu der Text durch die *cernas*-Formel („sieh’ doch, wie [...]“) ausdrücklich einlädt.

Zusätzlich zu den wirklichen Zeugen am Sarkophag wird eine sekundäre Zeugenschaft geschaffen. Das Publikum wird durch das Medium Film zum „fiktiven Augenzeugen“ gemacht. Der Kameramann stellt einen solchen stets präsenten Augenzeugen dar – dies ist das Prinzip des Vertovschen „Kino-Glaz“ / „Kino-Auge“. Die Kamera als Augenzeuge, aber als leidenschaftsloser, mechanischer Zeuge, dem das Publikum überallhin folgen kann und so zu fiktiver Zeugenschaft angeregt wird.

Was macht diese bezeugende Kamera im Film *Vskrytie moščej Sergija Radonežskogo*?

1. Die Objekte, um die es geht, werden mit der Kamera nah herangeholt, so dass der Zuschauer das Gefühl hat, selbst in der Kirche am Sarkophag zu stehen. Diese halbnahen Aufnahmen waren 1919 keine vertraute Kameraentfernung. Kulešov (1979, 57) weist in dem Kapitel über *Vskrytie moščej Sergija Radonežskogo* auf seine Bemühungen um Innovationen in der Kino-Chronik hin. Er wandte sich gegen die damals üblichen „lange Totalen“ und forderte „Nahaufnahmen.“<sup>52</sup> Diese waren im frühen russischen Film eher selten.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> „Руководство хроникой чрезвычайно увлекло меня. Во-первых, приходилось быть свидетелем великих событий. Во-вторых, привлекала необходимость поисков новых приемов хроникальных съемок. Тогда было принято снимать события длинными общими планами, не меняя точки зрения аппарата, не используя крупные планы. Хроникальных лент в которых бы ощущалось стремление найти наиболее выразительную трактовку сюжета, его монтажное изложение, с моей точки зрения, в то время совсем не было.“ (Kulešov 1979, 57)

<sup>53</sup> Eine Ausnahme findet sich in Kulešovs Debut-Film aus dem Jahr 1918 (Drubek-Meyer / Izvolov 2008).



Abb. 5: Sergij aus der Nähe: Der Schädel wird der Kamera gezeigt

Nahaufnahmen sind also zentral bei einer filmischen Form von *evidentia*. Cicero übersetzt übrigens den griechischen Begriff der *enargeia* (eigentlich: Detailliertheit) mit *evidentia* (Müller 2006, 61). *Energeia-evidentia* führt zu einer ausstrahlenden, „offenkundigen Präsenz“ (ebd.). Müller schreibt den Verfahren der *evidentia* „besonders starke Wirkung auf Verstand, Imagination und Affekte“ zu und erinnert an die Etymologie des Wortes, das soviel wie Herausscheinen bedeutet: „In beiderlei Hinsicht dominiert der Gesichtssinn.“

Man könnte also sagen: Erst die bedeutungsschaffenden Kompositionsformen wie Nahaufnahme oder die bedeutungsschaffende Montage können im Film als rhetorische „demonstratio ad oculos“ verstanden werden. Nah- oder gar Detailaufnahmen befördern sowohl die Anschaulichkeit als auch die Möglichkeit, mit einzelnen Einstellungen Evidenz zu schaffen. So scheint es zumindest.

2. Das Bezeugen selbst wird in Szene gesetzt:



Abb. 6: Bezeugung der Graböffnung

Müller weist darauf hin: „Unter diesen Verfahren kommt der Suggestion von Augenschein die zentrale Bedeutung zu, so sehr, daß evidentia weithin nichts anderes als ‚rhetorisch hergestellter Augenschein‘ heißt“ (Müller 2006, 61). Man kann also sagen, dass der Film, der im April 1919 hergestellt wurde, eine konstruierte *evidentia* für zwei Sachverhalte sein sollte: Die „Lüge“ bezüglich der Unverweslichkeit der Heiligen, und den ausbeuterischen Betrug der Kirche, die mit Hilfe von Reliquien Geschäfte mit den Pilgern mache. Diese beiden enthüllten Umstände sollten das Volk dazu bringen, vom Glauben abzufallen. Wenn die Filmbilder nicht nur Evidenz eines vermeintlichen Betrugs der Kirche, sondern auch Evidenz der Nichtexistenz Gottes sein sollten, handelt es sich nicht nur um eine antiklerikale, sondern eine antireligiöse Geste. In diesem Sinne opponiert der in der schwach beleuchteten Klosterkirche gemachte Film als Bild des Todes den das ewige Leben verheißenden Ikonen, die 1919 noch in vielen russischen Zimmerecken hingen.

Die Filmbilder sollen beweisen, dass es weder Heilige noch Gott gibt – und dies mit einer Usurpation der Auslegung von theologischen Termini wie etwa *netlennost'*. Heute wird dies meist als Missverstehen der orthodoxen Auffassung von physischer „Unverwestheit“ ausgelegt. Hier ist ein Exkurs zu dem Thema der *mošči* notwendig.

## 7. Mošči und theologisches Hintergrundwissen der Kommissare

„Eine Steigerung des Grotesken liefert die Vorstellung eines teilbaren Körpers oder eines Körpers, von dem sich einzelne Teile abspalten, der defizitär ist, der sich auflöst.“ (Lachmann 2006, 7)

Die Verehrung von Reliquien geht bis in das 2. Jahrhundert nach Christi zurück, ist also u.U. älter als die des Kultbilds. Das zweite Konzil von Nicäa bestätigt die Verehrung der Gebeine Heiliger und der Bedeutung ihrer materiellen Anwesenheit für die Gotteshäuser. *Mošči* bezeichnen übrigens nur die sterblichen Überreste von Heiligen. Bis heute werden in der russischen Orthodoxie traditionell sowohl in der Form der „unverwesten“, also mumifizierten *mošči* als auch ihrer Knochen verehrt. Die orthodoxen Gläubigen verehrten die *mošči* analog einer Ikone – es war jedoch nicht angemessen, sie anzubeten, was ja auch für die Kultbilder galt.<sup>54</sup> Sich auf E. Golubinskijs *Istorija kanonizacii svjatyh v ruskoj cerkvi* (1903)<sup>55</sup> stützend erinnert Kaševarov (2005, 169f.) daran, dass die Unverwestheit der Gebeine keine unbedingte Voraussetzung für eine Kanonisierung war; *netlennost'* bedeute nicht eine Unversehrtheit im Sinne des

<sup>54</sup> *Polnyj pravoslavnyj bogoslovskij enciklopedičeskij slovar'*, T. II, 1606.

<sup>55</sup> *Bogoslovskij vestnik*, 1894. T. 4 № 10, 74.

*corpus incorruptum*. Golubinskij schreibt, dass ursprünglich *netlennye moščī* guterhaltene Knochen und nicht einen unverwesten Leib beschrieben.<sup>56</sup> Im 18. Jahrhundert verbreitete sich jedoch – zum Unmut der russisch-orthodoxen Kirche – die aus dem Katholizismus stammende Vorstellung des *corpus incorruptum*. Kaševarov schreibt, dass „einige Gläubige die Unverwestheit der Gebeine im wörtlichen Sinne des Wortes“ verstanden hätten, und genau „dies wollten die Organisatoren der antireligiösen Kampagne ausnützen“ (Kaševarov 2005, 171).

Von Bedeutung waren die *moščī* aus einem liturgie-praktischen Grund: Ohne eine in das *antimins*-Tuch eingenähte Reliquie kann keine orthodoxe Liturgie gefeiert werden,<sup>57</sup> so dass laut Kaševarov (2005, 183) die Konfiskation der Reliquien die „Ausübung des Kults“ bedrohte. Ob tatsächlich die *antimins*-Tücher mit den Knochen-Partikeln konfisziert wurden, ist unklar – offensichtlich hatte aber die alleinige Androhung der „Liquidierung des genannten Kultes toter Körper [...] durch ihre Überstellung in Museen“ (Kaševarov 2005, 175) eine furchteinflößende Wirkung auch auf die Priester. Dies deutet darauf hin, dass die Drohung mit Bedacht ausgewählt war.

Man hat jedoch zuweilen den Eindruck, dass die antireligiösen Aktivisten theologische Begriffe buchstäblich nahmen, als wüssten sie nicht recht Bescheid über den Glauben.<sup>58</sup> Sonja Margolina (1992, 80) erinnert daran, dass Maksim Gor'kij 1922 mit seiner Kritik an der „Taktlosigkeit“ der Partei aufgetreten ist, jüdische Genossen an antireligiösen Aktionen zu beteiligen, da dies zu einem Erstarken von Antisemitismus – v.a. in den bisher von diesem verschonten Dörfern – führen würde. Der Frage, inwieweit tatsächlich eine starke Repräsentation jüdischer Bolschewiki bei den antireligiösen Kampagnen vor Ort vorlag, kann und will ich nicht nachgehen, auffällig ist jedoch, dass einer der eifrigsten Reliquenschreinöffner ein ehemaliger Priester<sup>59</sup> war, nun Mitarbeiter der VIII.

<sup>56</sup> „[H]а языке древней церковной литературы нетленные мощи — это не нетленные тела, а сохранившиеся и неистлевшие кости“ (Golubinskij 1903, 297-298).

<sup>57</sup> *Polnyj pravoslavnyj bogoslovskij enciklopedičeskij slovar'*, T. II, 1606.

<sup>58</sup> „[Я] указал на бестактное или невольно-спровоцированное участие евреев в процо-  
традах, в антирелигиозной агитации, в деле разоблачения «мощей». Всем этим очень  
умело воспользовались юдофобы для соевой агитации, монархисты для своей и т.д.“  
(Agurskij / Šklovskaja 1986, 19).

<sup>59</sup> M.V. Galkin, zuvor Priester der Spas-Koltovskij-Kirche in St. Petersburg. Galkin (M. Gore-  
lov) zeichnete sich dadurch aus, dass er über das Kirchenrecht gut Bescheid wusste; so streb-  
te er ein Gerichtsverfahren an, um die Kanonisierung von Heiligen, deren Gebeine sich bei  
einer Öffnung als „unverwest“ herausgestellt hatten, als unrechtmäßig nachzuweisen (zu-  
sammen mit einem gewissen Spitzberger, dem ehemaligen Beauftragen der orthodoxen Kir-  
che für Eheauflösungen; Kaševarov 2005, 181-182). Galkins Vorgesetzter war der Jurist Petr  
Anan'evič Krasikov, einer der wenigen Altbolschewiken, die eines natürlichen Todes starben  
(1939). Krasikov wandte seine juristischen Kenntnisse an, um Geistliche für (oft fabrizierte)  
Falsifikationen der Reliquien zu Zwecken der „Exploitation“ des gemeinen Volks verurtei-  
len zu können (ebd., 193). 1923 erschien sein Buch *Na cerkovnom fronte*: 1918 – 1923.

Abteilung des Narkom für Justiz. Dem Leiter dieses Narkom, P.A. Krasikov, war es nicht nur gelungen, das scheinbar marginale Thema der *mošči* Lenin nahezubringen, sondern er war offensichtlich auch der juristische Kopf, den man brauchte, um all die zahlreichen Verfahren gegen die Kirche anstreben zu können. Krasikov selbst war der Enkel eines Erzpriesters. Man könnte argumentieren, dass es unter den Altbolschewiken einige Genossen jüdischer Herkunft gab, die auch antireligiös waren, so etwa Trockij oder der Gründer der Zeitschrift *Bezbožnik* (1922), Emel'jan Jaroslavskij. Allerdings fällt auf, dass im Oktober 1922 bei der Gründung der Antireligiösen Kommission „die Bitte an das Politbüro, Trockij, der selbst nicht anwesend war, als Vorsitzenden zu bestimmen“ gerichtet wurde, und dass „dieser Bitte nicht entsprochen wurde“ (Steindorff 2007, 15-16).<sup>60</sup> Dies mag eine Reaktion auf Gor'kij's Bemerkung gewesen sein. Vertov's Nichterscheinen bei der Öffnung des Sergij-Schreins ist jedoch bereits im Jahr 1919 dokumentiert.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die antireligiöse Propaganda nach der Revolution bis Ende der 1920er Jahre auf der einen Seite von einer sehr guten Kenntnis der russischen Orthodoxie, ihrer Theologie und Rituale zu profitieren scheint; auf der anderen Seite zeigen manche Kampagnen eine oberflächliche Auffassung bzw. absichtliche Verfremdung von Glaubensinhalten und Dogmen. Das Öffnen der Gräber der angeblich Unverwesten und das Einschmelzen des dabei abfallenden Silbers erinnert von der Geste her an das Realisieren von Metaphern des Avantgardisten Majakovskij, der die Bourgeoisie aus der „Fliege einen Elefanten machen“ und dann „Elfenbein verkaufen“ läßt:

А теперь буржуазия!  
 Что делает она?  
 Ни тебе сапог,  
 Ни ситец,  
 Ни гвоздь!  
 Она –  
 Из мухи делает слона и после  
 продает слоновую кость.  
 (Majakovskij, 1922)<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Von Steindorff (2007) wird bezüglich der später gebildeten antireligiösen Kommission nur ein ständiges Mitglied mit „traditioneller jüdischer Bildung“ genannt: Semen Markovič Dimanštejn (1886-1938). Er wurde in der Ljubavič-Yeshiva ausgebildet, mit 18 Jahren zum Rabbi ernannt, dann war er Teilnehmer an der Oktoberrevolution, Redakteur jiddischer Zeitungen, ab 1918 Leiter der Evskecija, beteiligt an der Gründung von Birobidžan. 1930 erhielt er einen Parteiverweis für Kritik an „ungezügelter Kollektivierung“ (Steindorff 2007, 376) und fiel später dem Großen Terror zum Opfer: <http://www.eleven.co.il/article/11433> (Zugriff 10.10.2012)

<sup>61</sup> Majakovskij hatte in diesem Gedicht folgende Bemerkung Lenins aus dem Jahr 1921 entwickelt: Die Bourgeoisie sei noch nicht besiegt, sie „verbreite Panik“ und „mache aus jeder Fliege einen Elefanten“ („У них газеты, хотя и не печатные, но распространяются вели-

Interessant ist freilich, dass gerade die Exhumierungen der wörtlich genommenen „unverweslichen“ Gebeine bei vielen gläubigen Christen keine Wirkung hatten. Unter Umständen war der Glaube an den unversehrten, rekonstruierbaren oder wiederbelebenden Körper im Diesseits eher eine abergläubische oder aber materialistische Auffassung. Gerade im Fortschrittsdenken des sowjetischen Materialismus sollte der Leichnam so wohlerhalten wie möglich sein – jedenfalls der des einige Jahre später einbalsamierten und museal ausgestellten Körpers von Lenin.<sup>62</sup> Nina Tumarkin (1997, 180-182) sieht hier verschiedene Einflüsse am Werke: Die 1922-24 verlaufenden Ausgrabungen in Ägypten, v.a. der Fund der 3000-jährigen Mumie des Tutanchamun, Ideen des „Gemeinwerks“ (*obščee delo*) des Philosophen Nikolaj Fedorov und des *bogostroitel'stvo*, dem Anatolij Lunačarskij, Gor'kij und Krasin auch in sowjetischer Zeit noch anhängen. Der Ingenieur Leonid Krasin, damals Kommissar für Außenhandel, wurde bald Mitglied der Exekutive der Begräbniskommission und beeinflusste entscheidend die Mumifizierung Lenins. Tumarkin (ebd., 182) schreibt: „Krasin believed Lenin should be preserved intact for his eventual resurrection.“

In Anbetracht der nur einige Jahre zuvor angeordneten Abschaffung des Kultes toter Körper, die gerade auch Lenin gewünscht hatte, ist dies freilich eine unerwartete Wendung. Offensichtlich hatte die Sowjetmacht nun für die Sehnsucht des Volkes nach neuen *mošči* Verständnis.<sup>63</sup> Tumarkin findet in den Lenin-Nekrologen Parallelen zum Sohn Gottes: „Lenin as Christ was a palpable image in some of the eulogies evoked by his death“ (Tumarkin 1997, 167).

Die durchsichtigen Sargdeckel wurden zunächst als in negativer Weise musealisierendes *evidentia*-Verfahren für die exhumierten Heiligen entworfen: Mit Glas wurden die Gebeine des zweifach exhumierten Feodosij Totemskij im Juni 1919 zugedeckt<sup>64</sup> und auch Sergij erhielt einen Glasdeckel. Beide Reliquien

---

коленно, причем из мухи они делают не только слона“; Lenin 1970, T. 42, 361)

<sup>62</sup> Zunächst für 40 Tage, wie es der orthodoxe Brauch vorschreibt (Husband 2000, 969). Man könnte also argumentieren, dass mit der rituellen Behandlung Lenins, die ihn einem Heiligem gleichsetzt, ein Versuch gemacht wurde, das sowjetische Regime den überwiegend religiösen Massen näher zu bringen. Dies wäre dann ein Zugeständnis an die traditionellreligiöse Kultur in Russland. Georg Witte (2006, 288) beschreibt in seiner Untersuchung des messianischen Pathos bei Majakovskij die „Aneignung“ religiöser Diskurse zum einen als „Identifikation, Anverwandlung, und Übersetzung“, zum anderen als „Usurpation, Deformation und Dysfunktionalisierung“. Für die frühsowjetische Kultur gilt insgesamt, dass sie nicht nur Texte, sondern auch Rituale der vergangenen, zu überwindenden Epoche „anverwandelt“. In diesem Sinne ist Lenin auf dem Roten Platz der aus einem religiösen Diskurs „übersetzt“ Sergij.

<sup>63</sup> N. Tumarkin erinnert daran, dass es Stalin war, der noch vor dem Tod Lenins seine Verbrennung ablehnte und eine Einbalsamierung forderte (Tumarkin 1997, 174ff). Darüber hinaus sollte er zunächst nach „russischer Art“ aufgebahrt werden.

<sup>64</sup> „Пятый уездный крестьянский съезд в целях прекращения ‘дальнейшего облудательства темной, несознательной массы’ постановил ‘снова вскрыть осторожно моши комиссией в присутствии делегатов съезда, духовенства, учительского съезда, врачей

wurden in Museen ausgestellt, wobei Feodosijs Leichnam als der des „Bürger Sumorin“ vorgeführt wurde. Der mit einem „unbekanntem Präparat eingesalbte Leichnam“ aus dem 16. Jahrhundert diente als Exemplum der „Gier der Popen“: „музейные работники говорили о поповской хитрости и неизвестном составе, которым попы с корыстными целями, для одурачивания народа, намазали труп“ (Modolov 2009, 342, zitiert einen Besucher des Museums). Die für das „Schauspiel“ der *evidentia* typische *cernas*-Geste findet sich hier in Reinform.

Später wurde das Glas dann auch bei Lenins Sarg angewandt, wie Molodov sagt, in der Form einer durchsichtigen „Glashaube“: „стеклянный колпак‘ для всеобщего обозрения“.<sup>65</sup> Die vom Architekten K. Mel’nikov entworfene Glaspyramide wurde bereits bei der Aufbahrung am 27.1.1924 eingeplant und bald errichtet, wobei das Glas des Fensters des Restaurants *Jar* benützt wurde (Turmarkin 1997, 182). Der Einwand von Nadežda Krupskaja in der *Pravda* vom 30.1.1924, man solle mit der Trauer um Lenin „nicht auf diese äußerliche „Weise“ umgehen („не давайте своей печали по Ильичу уходить во внешнее почитание его личности“), konnte nichts bewirken.

Die Evidenz des kommunistischen Aufbegehrens gegen den Tod wurde zu einer im Mausoleum vorgeführten *evidentia*, einer scheinbar totalen Sichtbarkeit.

## 8. Resümee

Die Graböffnungen, die im Herbst 1918 begonnen wurden, waren nicht nur ökonomisch motiviert, sondern hatten eine wichtige politische und weltanschauliche Funktion, da sie eine Säkularisierung vorantrieben. Die *vs Krytija* waren Entweihung und Demystifizierung von heiligen Stätten; aus einer materialistischen Perspektive sollte demonstriert werden, dass auch die Gebeine der Heiligen

---

и всех желающих присутствовать граждан и положить для всеобщего обозрения под стеклянный колпак и наложить советские печати“ (Molodov 2009, 342f.). Die aufgebrauchte Menge erbrach die Wachssiegel und legte Feodosij wieder in seinen alten Sarg: „Пользуясь отсутствием на территории монастыря представителей власти, ‘толпа’ сорвала печати, уложила мощи в раку и закрыла их многочисленными одеяниями (воздѣхами), оставив на виду наиболее сохранившуюся ‘часть пястья руки.’“ Trotz allem gab es am 19. Juni 1919 die zweite Exhumierung, der bald darauf eine Musealisierung folgte: „Позднее, ночью 26 сентября 1919 г., останки ‘гражданина Суморина’ были тайно переправлены в Вологодский музей иконографии и церковной старины, ставший впоследствии областным краеведческим музеем. Там они выставлялись в открытой экспозиции“ (ebd., 342).

<sup>65</sup> Volkov (1995, 219) spricht von einem Spiegelglasdeckel, der mit Wachs-Siegeln verschlossen war: „Очень скоро по распоряжению гражданских властей над мощами была положена крышка из толстого зеркального стекла, скрепленная с ракой сургучными печатями Наркомюста.“

verwesen, was nicht immer gelang, da die Gräber zum Teil leer waren oder die russischen Gläubigen vor Ort gegen die Exhumierung protestierten bzw. die Sichtbarkeit im Detail nur für die unmittelbar um das Grab Stehenden gegeben war; als performative Handlung gelangen die *vsokrytija* also selten, u.a. auch deshalb, da die Zahl der Augenzeugen zu gering war. Dem von der Partei vorgeschriebenen *vsokrytie* war ein komplexes System formalisierter Zeugenschaften (*ponjatoj*, Mediziner und nicht zuletzt auch die Geistlichen selbst) zu eigen, das in der Form von Protokollen verschriftlicht wurde. Erst in ihren medialisierten Formen (Film, Foto, Protokoll) konnten die *vsokrytija* ihre Funktion erfüllen: Sie ermöglichten einem breiten Publikum die Teilnahme an einer von der Sowjetmacht initiierten symbolischen Handlung der Offenlegung der intimsten Bereiche der orthodoxen Kirche, die als eine wichtige Stütze des Vorgängerregimes geschwächt werden sollte.

Eine Vervielfachung „fiktiver Zeugen“ geschah v.a. im Rahmen der ersten Anläufe zur „Gottlosenpropaganda“<sup>66</sup>, die mit Hilfe der Zeugenschaft der Filmkamera ein größeres Publikum zum Zeugen am geöffneten Grab machen konnte. Die Kamera verwendet rhetorische Verfahren der *evidentia*, die in ihrer Sachzugewandtheit das Präsentieren von Details sucht. Diese im Entstehen begriffene filmische *ars oratoria* bewegt sich entlang der Verfahren der Affektierung, die eine Überzeugung durch emotionale Erschütterung gewährleisten wollen. In der Montage des Films vom April 1919 wurden Bilder von Menschenmengen mit Nahaufnahmen vom Inhalt der Gräber und der die Exhumierung durchführenden Geistlichen zusammengeschnitten. Dies waren für die Filmchronik, die solche „Satzfiguren“, d.h. den Einstellungswechsel, nicht kannte, neue Verfahren. Kulešov und Vertov schufen und erprobten hier ein rhetorisch inspiriertes „Alphabet“ des Avantgardefilms.

Die Auswahl des Grabs als Objekt der Handlung für einen Film knüpft an Schauergattungen an, die gern mit „eindringlichen Phantasiebildern“ zur „Verlebendigung von Totem (vgl. kinetische Metapher, Prosopopoiie)“ (Plett 2001, 32) arbeiten. Das Öffnen oder Offenhalten von Gräbern bzw. dann auch das Ausstellen von Leichnamen ist eine Aktivität, die im Zusammenhang zu sehen ist mit zwei entgegengesetzten Tendenzen in der frühen sowjetischen Kultur: der aufklärerischen und der okkulten bzw. para-religiösen oder aber nekrophilen.

Die Detailaufnahmen und der auf barocke Weise vorgeführte Schädel machen die Filmchronik *Vsokrytie moščej Sergija Radonežskogo* zu einem belehrenden Aufklärungsfilm mit karnevalesken Zügen. Aus semiotischer Sicht aufschlussreich ist die Wahl eines metonymischen und materiellen Objekts, die

<sup>66</sup> So bezeichnete die katholische Zeitung *Reichspost* am 21.5.1932 Vertovs späteren Film: „Entuziazm – Simfonija Donbasa“, zit. nach Tode / Wurm 2006, 264.



zugleich den einstweiligen Verzicht auf ein eigentlich ikonoklastisches Vorgehen gegen die Bilderverehrung bedeutet.

Die überregionale mediale Verbreitung einer optischen Evidenz sollte ein aufgeklärtes und atheistisches Weltbild einführen bzw. verifizieren. Ein Bestandteil dieser säkularen Haltung war die atheistische Verfremdung theologischer Diskurse, die mit dem karnevalesken Gestus Hand in Hand geht (vgl. Bachtin 1987, 453). Diese verfremdende Haltung regt einen materialistisch-mechanischen Blick des Kamerauges in sakrale Räume und damit eine Entzauberung des Jenseits an. Um noch einmal auf Renate Lachmanns Zitat zu Prokopovičs Rhetorik zu kommen: Die „kulturelle Funktion“ dieses Exempels einer utilitaristischen Rhetorik im Jahre 1919 hatte – ähnlich wie in der petrinischen Reform – „die Rhetorisierung des öffentlichen Lebens (die das private massiv tangiert)“, zum Ziel, d.h. das Auslöschen der religiösen Gefühle mit Hilfe eines Massenmediums. Die Verfilmung und Montage des *vskrytie* durch die ehrgeizige Filmavantgarde „schafft die Allpräsenz einer Macht, die mit nunmehr nicht sprachlichen, sondern visuellen Mitteln alles bewältigt, alles zu ihrem Thema macht.“ (Lachmann 1994, 204)

### L i t e r a t u r

- Abramov N.P 1962. *Dziga Vertov*, Moskau.
- Agurskij M. / Šklovskaja M. (Hg.) 1986. *Maksim Gor'kij. Iz literaturnogo nasledija. Gor'kij i evrejskij vopros*, Jerusalem.
- Aristoteles 1994. *Poetik*. Griechisch/deutsch. Übers. und hg. von M. Fuhrmann, Stuttgart.
- Bachtin M. 1987. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. von R. Lachmann, Frankfurt a.M. 1995.
- Belting H. 1990. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München.
- Bochow J. 1997. *Vom Gottmenschen zum Neuen Menschen. Subjekt und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre*, Trier.
- Bogoslovskij vestnik*, 1894. T. 4, Nr. 10 Bonč-Bruevič V.D. 1955. *Vospominanja o Lenine*, Moskau.
- Bonč-Bruevič V.D. 1927. „Lenin i kino. Po ličnym vospominanijam“, *Kino-front*, 1927, № 13-14, 4.
- Derjabin A. 2001: „Vremja sobirat', Otečestvennoe kino i sozdanie pervogo v mire kinoarchiva“, *Kinovedčeskie zapiski* 55, 5-41.
- Drubek N. 2012a. „The Timing of Russian Film Premieres in 2010/11: Sacralizing National History and Nationalizing Religion in Russia“, Berezhnaya L. / Schmitt Chr., *Iconic Turns. Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989*, Leiden (im Druck).

- Drubek, N. 2012b. *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*, Köln.
- Drubek-Meyer N. 2000. „Das zweite Leben des Leichnams: Die Medialisierung Lenins in Vertovs Filmen“, Weiss D. (Hg.), *Tod und Propaganda*, Frankfurt a.M., 339-370.
- Florenskij P.V. / Šutova T.A. 2002. „Sokrytoe čudo“, *Russkij Mir*, №1.
- Fomin V. / Derjabin S. (Hg.) 2004. *Letopis' rossijskogo kino 1863-1929*, Moskau.
- Galinskaja I.L. 1995. „Pavel Florenskij ob idee živogo muzeja“, *Novaja literatura po kulturologii*, №3, Moskau, 22-29.
- Golubinskij E. E. 1903. *Istorija kanonizacii svjatyh v ruskoj cerkvi*, Moskau.
- Groys B. 2002. „Iconoclasm as an Artistic Device. Iconoclastic Strategies in Film“, *Iconoclash*, Cambridge, Mass.
- Gubkin O. 2006. *Russkaja pravoslavnaia cerkov' pod igom bogoborčeskoj vlasti v period s 1917 po 1941 gg.* SPb.
- Husband W. 2000. „Godless Communists.“ *Atheism and Society in Soviet Russia, 1917-1932*, Chicago.
- Kanzog K. 1999. „Internalisierte Religiosität. Elementarstrukturen der visuellen Rhetorik in Dziga Vertovs Drei Lieder über Lenin“, Drubek-Meyer, N. / Murasov Ju. (Hg.) 1999, *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen Dziga Vertovs*, Frankfurt a.M. u.a., 201-219.
- Krasikov P.A. 1919. „Religioznaja chitrost (pis'mo v redakciju)“, *Revoljucija i cerkov'*, 1919, Nr. 1, 23-25.
- Kulešov L. 2008. *Das Projekt des Ingenieurs Pright / Proekt inženera Prajta (1918)*, DVD mit Hyperkino-Annotationen von N.A. Izvolov / N. DrubekMeyer 2008, Berlin.
- Kulešov L. 1979. *Kinematografičeskoe nasledie. Stat'i, materialy*, Moskau.
- Lachmann R. 2006. „Körperkonzepte im phantastischen Text“, *Wiener Slawistischer Almanach 57* (Festschrift Hans Günther), 7-24.
- Lachmann R. 1994: *Die Zerstörung der schönen Rede: rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München.
- Lausberg H. 1990. *Handbuch der Literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart.
- Lenin V.I. 1970. *Polnoe sobranie sočinenij* (55 Bde.), T. 42 und T. 50, Moskau 1967-81.
- Lisovoj N.N. 2006. „mošči – ot slova «mošč'»“, *Neskučnyj sad* №6 (23). <http://www.nsad.ru/index.php?issue=37&section=4&article=512&print=1>
- Macurkevič A. 2011. *Prepodobnyj Serafim Sarovskij: Zizn', čudes, svjatyni*, Moskau.
- Masal'skaja A.S. / Selezneva I.N. / Aleksašina M.E. (Hg.) 1996. *Russkaja pravoslavnaia cerkov' i kommunističeskoe gosudarstvo 1917-1941: dokumenty i fotomaterialy*, Moskau.

- Stepanov [Rusak] V. 1993. *Svidetel'stvo Obvinenija*, Moskau.
- Maier F.G. 1992. *Von Winckelmann zu Schliemann: Archäologie als Eroberungswissenschaft des 19. Jahrhunderts*, Opladen.
- Majakovskij V.V. 1922. Sprosil raz menja: «Vy ljubite li NEP?..», *Izvestija VCIK* 12.3.1922, № 52.
- Malevič K. 2004. *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, kommentiert und hg. von A.A. Hansen-Löve, München.
- Margolina S. 1992. *Das Ende der Lügen*, Berlin.
- Michajlov V.P. 2003. *Rasskazy o kinematografe staroj Moskvy*, Moskau.
- Molodov O.B. 2009. „Mošči pravoslavnyh svjatyh v antireligioznoj politike sovsetskogo gosudarstva (po materialam vologodskoj periodiki)“, *Dialog gosudarstva i religioznych ob'edinenij v prostranstve sovremennoj kul'tury*. Volgograd, 336-345.
- Müller J.D. 2007. „Evidentia und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit“, Wimböck G. / Leonhard K. / Friedrich M. (Hg.), *Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Berlin.
- Novgorodskij V. 1919. „Vtoričnoe vskrytie moščej graždanina Sumorina v gorode Tot'me“, *Krasnyj Sever*, 16.6.1919, 4.
- Onasch K. 1967. *Grundzüge der Russischen Kirchengeschichte*, Göttingen.
- Powell D. 2001. Rezension von *Storming the Heavens: The Soviet League of the Militant Godless*, *Journal of Cold War Studies* 3, 2, 113-116.
- Plett H. 2001. *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, Hamburg.
- Polnyj pravoslavnyj bogoslovskij ěnciklopedičeskij slovar'*, Sankt-Peterburg 1913.
- Schenk F.B. 2004. *Aleksandr Nevskij: Heiliger – Fürst – Nationalheld. Eine Erinnerungsfigur im russischen kulturellen Gedächtnis*, Köln.
- Semaško N. 1919. „Vopros o moščach s naučno-medicinskoj točki zrenija“, *Revoljucija i cerkov'*, 1919, Nr. 1.
- Semerčuk V.F. (Hg.) 2000. *Christianskij kinoslovar' 1909-1999*, Moskva.
- Škarovskij M.V. 1994. „Istorija iz'jatija cerkovnyh svjatyn' i cennostej v Petrograde 1918-1922 gg.“, *Vspomogatel'nye istoričeskie discipliny*, XXV, SPb, 203-14.
- Tode T. / Wurm B. (Hg.) 2006. *Dziga Vertov: Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*. Wien.
- Trotzki L. 2001. *Fragen des Alltagslebens*, Essen.
- Tsivian, Y. 1994. *Early Cinema in Russia and Its Early Cultural Reception*, London.
- Tsivian, Y. 1992. „Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film“, Cosandey R. / Gaudreault A. / Gunning T. (Hg.), *Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion – An Invention of the Devil Religion and Early Cinema*, Sainte-Foy / Lausanne 1992, 71-80.

- Vertova-Svilova, E. / Vinogradova A.L. 1976. *Dziga Vertov v vospominanjach sovremennikov*, Moskau 1976.
- Volkov S. 1995. *Poslednie u Troicy. Vospominanija o Moskovskoj duchovnoj akademii (1917 - 1920)*, Moskau / St. Petersburg.
- Watson P. /Tedeschini C. 2006. *The Medici conspiracy. The illicit journey of looted antiquities, from Italy's tomb raiders to the world's greatest museums*, New York.
- Witte G. 2006. „Majakovskij – Jesus. Aneignungen des Erlösers in der russischen Avantgarde“, Markus S. / Polaschegg A. (Hg.), *Das Buch der Bücher – gelesen*, Bern (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik NF, Bd. 13), 287302.
- Young G. 1997. *Power and the Sacred in Revolutionary Russia. Religious Activists in the Village*, University Park.

Wolfgang Beilenhoff / Sabine Hänsgen

## ÜBER BILDER SPRECHEN DIE STIMME DES AUTORS IN DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS

Michail Romms *Der gewöhnliche Faschismus* (*Obyknovennyj fašizm*, 1965) gilt in der nachstalinistischen Sowjetunion als der erste umfassende Versuch einer filmischen Reflexion über den Faschismus und implizit auch über die eigene totalitäre Vergangenheit. *Der gewöhnliche Faschismus* gehört zum Genre des Kompilationsfilms, dem Jay Leyda nahezu zeitgleich eine große Untersuchung widmete. Der „Film aus Filmen“ stellt für ihn ein Genre dar, das eine Wiederveröffentlichung historischen Bildmaterials leistet. Dabei wird aus unterschiedlichen Quellen stammendes Material in einen neuen Zusammenhang überführt, der für den Zuschauer im Idealfall einen „verfremdenden Blick“<sup>1</sup> eröffnet:

Eine jede Methode, durch die der Zuschauer dazu veranlasst wird, ihm längst vertraute Bilder so zu betrachten, als hätte er sie noch nie vorher zu Gesicht bekommen, oder durch die das Publikum den tieferen Sinn alter Filmszenen erkennt, ist das Ziel einer richtig verfassten Kompilation. (Leyda 1964, 45 [Übersetzung – WB/SH])

Michail Romm nähert sich in seinem Kompilationsfilm, den er nicht nur als eine Analyse, sondern auch als ein Gespräch mit dem Zuschauer verstand, auf paradoxale Weise dem Trauma der totalitären Vergangenheit. Er greift auf die Bildarchive des Nationalsozialismus, auf die ideologischen Bilder der Selbstdarstellung zurück, um im Prozess ihrer Re-Lektüre ‚gegen den Strich‘ zu einer neuen Einsicht in die Geschichte zu gelangen. Im Folgenden werden wir die spezifischen Strategien untersuchen, mit denen Romm einen Bezug zwischen der Vergangenheit und der eigenen Gegenwart herstellt. Wir möchten danach fragen, mit welchen Verfahren bei der Bearbeitung der Archivaufnahmen ein Effekt der Vergegenwärtigung erzeugt wird, der auch auf ein Evidenzerlebnis im Zuschauer zielt.<sup>2</sup> Es geht uns also um die mediale Rahmung der Evidenz:

<sup>1</sup> Bis heute wegweisend für die Reflexion der ästhetischen und ethischen Dimension des Verfremdungsbegriffs ist der Aufsatz von Renate Lachmann „Die Verfremdung und das Neue Sehen bei Viktor Šklovskij“ (Lachmann 1970).

<sup>2</sup> Die Verfahren der Evidenzherstellung werden von uns im Anschluss an die Konzeption des Bandes *Die Listen der Evidenz* (Cuntz / Nitsche / Otto / Spaniol 2006) über das Visuelle hinausgehend auch als Verfahren der sprachlich-medialen Rahmung gefasst.

Welche Rolle spielen insbesondere intermediale Verweiszusammenhänge, wenn das Evidenzerlebnis nicht in den Bildern als solchen zu finden ist, sondern erst über ihre neue Montage und die Kommentierung des vorgefundenen Materials durch die Stimme des Autors erreicht werden soll?

Bei dem Rohmaterial, aus dem Michail Romm für seinen Kompilationsfilm auswählte, handelt es sich um fremdes Material, und zwar um zwei Millionen Meter Film (NS-Wochenschauen, Dokumentarfilme und Kulturfilme), die 1945 von der Roten Armee aus den Beständen des Reichsfilmarchivs konfisziert und nach Moskau transportiert worden waren.<sup>3</sup> Dieses Filmmaterial wurde durch Fotografien ergänzt, etwa die Fotoporträts des Hitler-Leibfotografen Heinrich Hoffmann (Herz 1994), die in Ledersäcken auf dem Gelände des Mosfilm-Studios lagerten (Romm 2009, 29), oder private Schnappschüsse von Soldaten der deutschen Wehrmacht, die Jahrzehnte später im Zusammenhang der Wehrmachtsausstellung 1995 in Hamburg großes Aufsehen erregten.<sup>4</sup> Einige Aufnahmen waren in *Der gewöhnliche Faschismus* zum ersten Mal zu sehen, andere gehörten bereits dem kollektiven Bildergedächtnis an.<sup>5</sup> Hinzu kamen weitere Film- und Fotomaterialien aus dem Besitz osteuropäischer Justizbehörden, die den Blick auf die hinter der offiziellen Propagandafassade verdeckten Seiten des Naziregimes eröffneten. Nachträglich im Stil des *cinéma vérité* gedrehte Bilder aus dem Museum von Auschwitz oder mit versteckter Kamera vor Kindergärten, Universitätsinstituten und an der Metro gemachte Aufnahmen aus dem zeitgenössischen Alltag markieren den Ort der filmischen Reflexion als Ort in der Gegenwart.

*Der gewöhnliche Faschismus* hatte eine spannungsreiche Produktionsgeschichte. „Alles begann sehr zufällig“, erinnern sich Maja Turovskaja und Jurij Chanjutin: „Einer von uns arbeitete an einem Buch über den deutschen Film, der andere über sowjetische Filme zum Großen Vaterländischen Krieg. Beide fuhrten wir nach Belye Stolby zum Staatlichen Filmarchiv der UdSSR, um Material zu sichten“ (Turowskaja / Chanjutin 2009, 42). Nach intensivem Studium der Bestände des Reichsfilmarchivs, die in Belye Stolby untergebracht waren, verfassten die beiden damals jungen Filmhistoriker und Filmkritiker einen ersten Drehbuchentwurf. Darin war vorgesehen, dokumentarisches Filmmaterial mit Zitaten aus deutschen Spielfilmen zu montieren, um in Anknüpfung an Siegfried Kracauers *From Caligari to Hitler* (Kracauer 1947) die Dimension des kollektiven Unbewussten, die psychischen Dispositionen des gewöhnlichen Kleinbürgers in die filmische Reflexion über den Faschismus einzubeziehen. Die Auto-

<sup>3</sup> Die näheren Umstände der Überführung von Beständen des Reichsfilmarchivs nach Moskau werden erläutert bei Manewitsch 1995.

<sup>4</sup> Zum Status der Soldatenschnappschüsse vgl. Reifarth / Schmidt-Linsenhoff 1997; zur öffentlichen Debatte um die Wehrmachtsausstellung vgl. weiterhin Heer 2002.

<sup>5</sup> Jörg Frieß untersucht an ausgewählten Filmbeispielen die Verwendung historischer Bilddokumente in der Tradition des Kompilationsfilms vgl. Frieß 2003.

ren wandten sich mit ihrem Drehbuchentwurf an den bekannten Spielfilmregisseur Michail Romm, von dem sie sich eine Unterstützung ihres Projekts erhofften. Romm willigte in die Zusammenarbeit ein, lehnte jedoch die Einbeziehung von Spielfilmmaterial kategorisch ab und bestand auf der ausschließlichen Verwendung von Dokumentaraufnahmen: „Mimik, Maske, Dekoration – alles entlarvte eine verlogene und antiquierte Kunst, deren Dramatik lächerlich wirkte. Ich konnte das nicht mehr ernst nehmen“ (Romm 2009, 30). Romm wollte offensichtlich mit den künstlich-theatralischen Inszenierungsformen brechen, die nicht zuletzt auch die Ästhetik des Personenkults in der Sowjetunion geprägt hatten, an deren Herausbildung er selbst mit seinen Spielfilmen *Lenin im Oktober* (*Lenin v oktjabre*, 1937) und *Lenin im Jahre 1918* (*Lenin v 1918 godu*, 1939) maßgeblich beteiligt gewesen war. *Der gewöhnliche Faschismus* kann somit nicht nur als ein Kompilationsfilm über den Nationalsozialismus, sondern auch als eine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit als Regisseur in der Stalinzeit, als eine Art ‚filmische Reue‘, ein Neuanfang im Kontext des Tauwetter-Dokumentarismus angesehen werden. Über eine filmische Re-Lektüre des deutschen Dokumentarmaterials versuchte Romm gemeinsam mit seinen jüngeren Co-Autoren eine neue analytische Perspektive auf den traumatischen Komplex der totalitären Vergangenheit zu entwickeln, dem er sich in der eigenen Kultur nicht auf direkte Weise annähern konnte.

Um die unterschiedlichen Dimensionen des Phänomens zu erfassen, arbeitet *Der gewöhnliche Faschismus* mit einem Spektrum nationalsozialistischer Bilder von bis dahin nicht gekanntem Umfang. Der Film ist in 16, durch Schrifttafeln eingeleitete, Kapitel gegliedert, die jeweils einen thematischen Schwerpunkt setzen. Massenversammlungen, Paraden und Aufmärsche kontrastieren dabei mit Bildern des Holocaust, des politischen Widerstands und des Kriegsgeschehens. Besonderes Gewicht kommt dem Führerkult Hitlers, der Kultur des Dritten Reichs und der Rassentheorie zu.

Im Vorfeld der Neumontage wurde die Menge und Vielfalt des Materials in einem ersten Schritt nach Themen sortiert:

Es kamen 120 Themen zusammen. Wir sammelten so: Großaufnahmen von ‚Sieg Heil‘-Brüllenden, Großaufnahmen von Schweigenden, Großaufnahmen von Nachdenklichen. Hitlerreden, laufende Massen, schreiende Massen, Leichen, Kriegsalltag, Konzentrationslager, Paraden, Aufmärsche, Stadion, Hitlerjugend, Verwundete – kurz – 120 Themen. Das Material für jedes dieser Themen entstammte etwa 20 bis 30 Quellen, und es kam ein riesiges ‚Massiv‘ zusammen. (Romm 1977, 277)

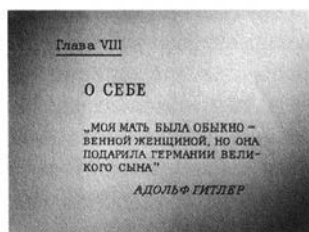


Abb. 1: Kapitel VIII. „Über mich selbst“



Abb. 2: „Meine Schirmmütze von vorn“



Abb. 3: „Meine Schirmmütze von der Seite“

Exemplarisch lassen sich Montage und Kommentierung durch die Stimme des Autors als spezifisch mediale Verfahren der Re-Lektüre des so gewonnenen Materialkorpus anhand von Kapitel VIII verdeutlichen. Es trägt den Titel „Über mich selbst“ und thematisiert an fremdem, aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöstem Material das Kultbild des Führers, das als Medium der Selbstinszenierung im Zentrum der nationalsozialistischen Bilderpolitik stand.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Vgl. hierzu in vergleichender Perspektive: Loiperdinger / Herz / Pohlmann 1995.



Ian Kershaw beschreibt den „Führerkult“ als „Organisationsprinzip, Integrationsmechanismus und [...] zentrale[...] Triebkraft“ des Nationalsozialismus (Kershaw 2007, 14). Eine entscheidende Rolle fiel bei der Inszenierung des Hitlerkults dem Leibfotografen Heinrich Hoffmann zu. Seine fotografischen Führerbilder sind für Romm daher auch nicht zufällig Ausgangspunkt seiner filmischen Reflexion über das Führerbild.

Die Sequenz setzt mit dem Textinsert „Kapitel VIII. Über mich selbst“ ein. In der russischen Originalversion lesen und hören wir: „„Meine Mutter war eine einfache Frau, doch sie hat Deutschland einen großen Sohn geschenkt“ (Adolf Hitler)“ Es folgt ein ungewöhnliches Porträt. Wir sehen zwei Einstellungen einer Schirmmütze und hören dazu: „„Meine Schirmmütze von vorn“ – „„Meine Schirmmütze von der Seite.““ Der Gestus dieser Fotografien hat etwas Expositorisches und zugleich grotesk Verdinglichendes. Danach sehen wir eine Serie von Fotos, die unterschiedlichen Kontexten entstammen und das Spektrum der Führerdarstellung ausfächern. Das erste Bild ist eine Reproduktion von Hoffmanns Postkarte „Der Kanzler am Obersee bei Berchtesgaden“ aus dem Jahre 1933 (Herz 1994, 253). Dazu hören wir als *voice over*: „Ich, im Hintergrund die Berge.“ In Parallelmontage dann – erneut als Postkarte – Hitler im Halbprofil am Meer: „Ich, im Hintergrund das Meer.“ Auf diese Inszenierung des Images eines naturverbundenen ‚Privatmanns Hitler‘ folgt die Entfaltung des Images ‚Der Führer als Tierfreund‘. In gebückter Haltung einem Eichhörnchen zugewandt, sehen wir Hitler und hören dazu: „Ich und ein Eichhörnchen.“ Korrespondierend hierzu, zwei Bilder weiter, ist Hitler vor einem Löwenkäfig zu sehen mit dem Kommentar: „Ich und die Löwen.“ Dazwischen geschaltet sehen wir das Stereotyp von Führer und Kind: „Ich und ein kleines Mädchen.“ In dieser nur wenige Bilder umfassenden Sequenz haben wir es mit der Visualisierung eines populistischen Herrschaftsbildnisses zu tun, das sich auf die Topoi Heimat, Tiere und Familie stützt.

Auf diese für eine massenmediale Zirkulation gedachten Bilder folgen Fotografien, die schwerlich für den öffentlichen Gebrauch gedacht gewesen sein dürften. Wir sehen zunächst eine monumentale Geburtstagstorte mit dem ironischen Kommentar: „Eine Torte, die man mir zum Geburtstag überreichte. Die Tortenbäcker wurden für alle Fälle durchsucht.“ Dann hören wir als Kommentar zu einem hoch aufgetürmten Berg aus Socken: „Socken, die deutsche Frauen für mich gestrickt haben. Auch ein Geschenk.“ Weiterhin sehen wir ein Gemälde, auf dem Hitler in Siegfrieds Achselhöhle platziert ist. Dazu der Kommentar: „Ich und Siegfried. Die Arbeit eines unbekanntenen Künstlers.“ Und sogleich weiter: „Nur schade, dass ich unter Siegfrieds Arm hervorschaue. Umgekehrt wäre es besser!“

Es folgt schließlich anhand von Materialien aus NS-Wochenschauen ein Medienwechsel von stehenden Bildern zu bewegten Bildern. Wir sehen zunächst

Hitler, wie er in einer filmischen Großaufnahme seinen Blick ins Off richtet: „Ich bei guter Laune.“ Dann, inmitten von Fahnen, nun mit düsterem Gesichtsausdruck: „Bei schlechter Laune. Ich erinnere mich nicht mehr, was da los war.“ Halbnahe, in der Menge, hinter sich Mussolini, wird Hitler um ein Autogramm gebeten: „Wieder bei guter Laune. Im Hintergrund Mussolini. Schenken Sie ihm vorläufig noch keine Aufmerksamkeit. Was? Ein Autogramm?“ Und zu einem sich beugenden Rücken heißt es: „Nun, ein passender Rücken findet sich immer.“ Es schließt sich ein Wechsel hin zur Inszenierung des Images „Hitler als Staatsmann“ an. Hitler im Profil, zunächst mit gekreuzten Armen: „Ich mit auf der Brust gekreuzten Händen.“ Danach, die Hände vor dem Geschlecht: „Später habe ich einen anderen Platz für sie gefunden.“ Als Abschluss dieser filmischen *mise-en-scène* und gleichzeitigen Demontage unterschiedlicher Führerbilder folgen dann Einstellungen mit Hitler als Redner.

Wir haben es hier mit einem intermedialen Ensemble fotografischer, gemalter und filmischer Führerbilder zu tun. In diesem Ensemble als solchem ist bereits ein visuelles Argument angelegt, das seine eigentliche Entfaltung jedoch erst über die „Montage der Attraktionen“ findet, die Romm selber in Rückbezug auf Sergej Ėjzenštejn als kontrastierende, narrativ nicht plausibilisierte Anordnung überraschender, schockierender, affektbesetzter Momente versteht (Romm 1977, 275). Unter diesem Gesichtspunkt zielen die auffällige Wiederholungsstruktur dieser Sequenz und die Bildung visueller Reime weniger auf ein Erkennen von Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den Bildern und Bildereignissen. Vielmehr ergibt sich aus der absurden Anhäufung gleichförmigen Materials eine ironische Hyperbolisierung der Elemente des Führerbildes (Romm 2009, 38).

Voraussetzung hierfür ist die gezielte De-Kontextualisierung des Materials. Keines der gezeigten Bilder steht mehr in seinem ursprünglichen Kontext. Herausgebrochen aus dem Zusammenhang, eingebracht in einen neuen Kontext, werden sie für einen Diskurs verfügbar, der unterschiedliche mediale Bilder und Bildformate demonstrativ vorführt. Einsetzend mit dem das Medium Schrift performierenden Textinsert „Über mich selbst“ deutet sich ein biographischer Diskurs an, der den Zuschauer zunächst als Leser adressiert. Auf diese schriftliche Adressierung folgen Fotografien und Filmzitate, die sich nicht nur durch die pragmatische Differenz öffentlich / privat auszeichnen, sondern darüber hinaus die medienästhetische Differenz von Fotografie und Film akzentuieren. Fotografien scheinen für einen Augenblick den Film zum Stillstand zu bringen und eröffnen über die Zerlegung der filmischen Sequenz in eine Abfolge einzelner Bilder die Möglichkeit eines analytischen Blicks.

Diese mediale Vivisektion des Führerbildes verdankt sich jedoch nicht allein der Differenz von Fotografie und Film, sondern gleichermaßen der von Bild und Ton.



Abb. 4: Die Aufnahme der kommentierenden Stimme

Der Film wurde zunächst über die Attraktionsmontage, die das zugrunde gelegte Bildmaterial nach rein visuellen Kriterien ausrichtet, als Stummfilm montiert. Von entscheidender Bedeutung war hierbei, dass diese Montage nicht darauf zielte, Bild und Ton zu synchronisieren und auf diesem Wege die Fiktion eines synthetischen Ganzen zu erzeugen. Vielmehr ging es hier zunächst darum, die Bilder vor jeder sprachlichen Bedeutungszuweisung zunächst als Bilder zu montieren, um ihnen dann über die kommentierende Stimme einen weiteren semantischen Horizont zuzusprechen:

Wir montierten den Film als Stummfilm. Ohne an die Synchronität zu denken, ohne standardisierten *dokumentarischen* Effekten nachzulaufen, improvisierte ich Abschnitt für Abschnitt den Kommentar als Autorenmonolog, so als denke ich in diesem Augenblick über das Material nach und fordere die Zuschauer zu gleichem Nachdenken auf. Eben dieses künstlerische Mittel, das Zusammenwirken von emotional angereicherter künstlerischer Montage und Autorenmonolog gab dem Film, meiner Ansicht nach, seine Besonderheit (Romm 1977, 281).

Es gab eine ausführliche Diskussion darüber, wie und mit wessen Stimme der Film vertont werden sollte. Das Spektrum reichte von dem offiziellen Radiosprecher Jurij Levitan über den zeitgenössischen Schauspieler Innokentij Smoktunovskij bis zu dem deutschen Schauspieler und Sänger Ernst Busch (Turowskaja 2003, 198). Diese der gewohnten Kommentarpraxis entsprechenden Varianten wurden jedoch verworfen. Wir hören nicht die für traditionelle Kompilationsfilme kennzeichnende „voice of God“ (Nichols 1976), die mit absoluter

Autorität versehen aus dem Off die Bilder steuern und ihnen Bedeutung zuweisen. Auch das damals aufkommende Zeitzeugeninterview findet keine Verwendung. Wir hören vielmehr eine Stimme, die sich den konventionellen Registern entzieht und in Abkehr von der Norm die Stimme des Autors selbst ist. Es ist keine neutrale Sprecherstimme, sondern eine Stimme, die die Authentizität eines sprechenden Subjekts verbürgt. Es ist die Stimme Michail Romms, die sich auf eine „lebendige und dramatische Beziehung mit dem Bild einlässt“ (Chion 1999, 50), die die Bilder gewissermaßen bespricht, so wie man einen von bösen Geistern Besessenen bespricht. Es ist eine erzählende, tastende, fragende, reflektierende, ironisierende, bisweilen pathetische oder erschrocken verstummende Stimme, die das Gespräch mit dem Zuschauer sucht – eine Stimme, die sich als Gegenstimme inszeniert. Immer wieder gibt uns der Film bei öffentlichen Redeauftritten Hitlers Stimme in ihrem suggestiven Status als eine „nicht ‚nackt(e)‘, sondern durch [...] affirmative Resonanz eines Massenpublikums imprägnierte Stimme“ (Epping-Jäger 2003, 115) zu hören. Am Gegenpol hierzu verortet sich Romms Stimme. Es ist eine Stimme, die sich das Dispositiv Mikrofon auf ganz andere Art zunutze macht. Durch die Aufnahmetechnik erscheint sie als eine Stimme ohne Hall, ohne räumliche Resonanz (Chion 1999, 50f.). Daher kann sie auch die Bilder selbst zu ihrem Resonanzkörper machen. Und der Text, den sie spricht, ist ein Text, der sich in einem kontinuierlichen Prozess aus dem Sprechen über diese Bilder, dem Besprechen dieser Bilder ergibt.

Romm hat regelmäßig bei Arbeitsvorführungen seinen Kollegen die einzelnen Episoden mündlich erläutert. Die entsprechenden Beobachtungen, Gedanken und Fragen fanden Eingang in den Kommentar, den Romm improvisierend entwickelte. Dabei konnte das Sprechtempo wechseln, es schlichen sich auch Versprecher ein und die Tonaufnahmen mussten bisweilen wiederholt werden. Die Synchronisation selbst verlief in relativ großen Abschnitten von etwa fünf Minuten (Romm 2009, 40).

Die Rommsche Kommentarstimme stellt neben der bildbezogenen „Montage der Attraktionen“ ein weiteres Verfahren der Re-Lektüre des dokumentarischen Rohmaterials dar. Diese Kommentarstimme zeichnet sich nicht nur durch ihre intime Nähe zum Ohr des Zuschauers aus, sondern intensiviert das der Stimme eigene Moment von Präsenz, Ereignishaftigkeit, Verkörperung und Adressierung noch dadurch, dass sie in einer paradoxalen Deixis spricht, beginnt die Sequenz doch mit der irritierenden Aussage: „Meine Schirmmütze von vorne“ – „Meine Schirmmütze von der Seite.“ Zwei Sätze, die nicht nur danach fragen, wer hier spricht und von wo er spricht, sondern zugleich auf eine Diskursinstanz verweisen, die sich hier präsentiert.

Strukturell und medial ist diese Stimme eine Off-Stimme, die Stimme eines externen Erzählers und Kommentators. Im Unterschied zur traditionellen Off-Stimme einer Figur, die für eine begrenzte Zeit die Diegese verlässt und sich im

Off bewegt, entspringt diese Stimme nicht der Geschichte selbst, „so dass [...] ihre Position [...] nicht mehr mit der einer Figur zusammen[fällt]“ (Metz 1997 a, 44). Wir hören hier eine nicht mehr lokalisierbare, in der Diegese nirgendwo mehr verortbare Stimme, die nicht nur als Ich-Stimme zu präzisieren wäre, sondern zugleich als „juxtadiegetische Stimme“ die Möglichkeit besitzt, vom Rand her in die Diegese einzugreifen. (Metz 1997 b, 123) Genau dieses mediale Potenzial der Off-Stimme macht Romm sich nun zunutze, indem er der Stimme über den „Rückgriff des Films auf eine importierte Deixis, die der Sprache“ (Metz 1997 b, 117), den Status einer grammatikalischen Person verleiht und sie so in eine medial wie grammatikalisch sich artikulierende Ich-Stimme transformiert.

Diese Stimme, die selbst nicht Teil der diegetischen Welt ist, kann daher auch in eine andere Figur eindringen, indem sie vom ersten Bild dieser Sequenz an ICH – statt ER intoniert: „Meine Schirmmütze ...“ – „Ich und das Eichhörnchen“ – „Ich und die Löwen.“ Die Stimme des Erzählers, Romms Stimme, schleicht sich somit ein in eine Figur der Geschichte, in die Persona Hitler. Und so ist diese Stimme nicht nur in ihrer medialen, stimmlichen Formung eine Gegenstimme Hitlers, sondern wird darüber hinaus durch diese pronominale Anleihe zur Stimme Hitlers selbst. Die Stimme des Erzählers nutzt ihre Allmacht aus und dringt ein in den Körper des Feindes, indem sie sich für einen Moment lang diegetisiert. Damit überschreitet die Ich-Stimme die Dimension des Kommentars. Während dieser sich von außen über die Bilder legt, hören wir nun plötzlich dieselbe Stimme von innen, aus dem Bild heraus. Der Erzähler und Autor überantwortet seine Stimme einer Figur der Geschichte und lässt sie etwas sagen, was sie selbst nie sagen würde.

Aufgrund des Fehlens jeglicher Adresse im Film – die Ich-Stimme wendet sich an niemanden im Film – ist diese Stimme nach außen, an den Zuschauer gerichtet. Wir sehen Bilder der Figur Hitler, hören aber eine Stimme, die von woanders her kommt und doch zugleich als Diskursinstanz behauptet, Hitlers Stimme zu sein. Die Stimme des Autors oder Erzählers betritt für einen Augenblick den Film, die Fotografien, die historischen Dokumente, bevor sie sich wieder zurückzieht. Der Zuschauer hört eine Figur sprechen, die auf den Fotografien medial stumm ist. Er hört diese Figur etwas sagen, hat den Eindruck, die Figur von innen, als Ich-Stimme, und zugleich von außen, von einer erzählenden Position, zu erleben: „Der Stimme gelingt es somit, einen ICH-Effekt auszuüben, ohne die Macht des ER zu verlieren“ (Metz 1997 b, 125). Das pronominale *shifting* vom erwarteten ER zum paradoxal verwendeten ICH impliziert auch auf der Ebene der Stimme jene Ambivalenz zwischen analytischer Distanz und persönlicher Involviertheit, die sich als mediale Voraussetzung der hier

realisierten ironischen Usurpierung der Figur Hitler durch den Autor und Erzähler Romm erweist.<sup>7</sup>

Es zeigt sich in dieser Sequenz somit eine zweifache Demontage des Führerkults: einerseits durch das Verfahren der Attraktionsmontage auf der Ebene der Bilder, andererseits durch das Verfahren der stimmlichen Usurpierung. Führt die Montage zu einer visuellen Hyperbolisierung, so realisiert sich in der Stimme eine paradoxe Spaltung der gewohnten Off-Stimme.

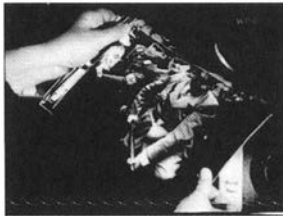


Abb.5



Abb.7



Abb.6



Abb.8

<sup>7</sup> Zur komplexen Struktur dieser Pronominalstruktur vgl. Benveniste 1974. Welche Implikationen diesem *shifting* eigen sind, zeigt sich an den Synchronisationen von Romms Film. Sowohl in der DDR- als auch in der BRD-Synchronisation wurde die Stimme des Autors durch eine für das jeweilige kulturelle System repräsentative Schauspielerstimme ersetzt: Martin Flörchinger, Brecht-Schauspieler am Berliner Ensemble, spricht den Kommentartext in der DDR- und Martin Held, Filmschauspieler und Mitglied der Staatlichen Schauspielbühnen Berlin/West, in der BRD-Synchronisation.

Im Unterschied zur DDR-Synchronisation wurde der diese Sequenz auszeichnende pronomiale Sprung vom ER zum ICH in der BRD-Synchronisation jedoch nicht konsequent vollzogen, so dass es hier nun in der Tradition auktorialer, Distanz wahrer Kommentierung heißt: „Er und die Berge“, „Er und das Meer“ usf.



Abb. 9



Abb. 10

Abschließend soll das Verfahren der Kommentierung durch die Stimme des Autors noch einmal im Vergleich zweier Sequenzen aus unterschiedlichen Filmen betrachtet werden, die sich auf ein und dasselbe historische Bildmaterial beziehen. Es handelt sich dabei um dokumentarisches Material vom Baubeginn der ersten Autobahnstrecke in Frankfurt/Main. am 22. September 1933, ein Bildmaterial, das sowohl in Michail Romms *Der gewöhnliche Faschismus* als auch in Hartmut Bitomskys Filmessay *Reichsautobahn* (BRD, 1986)<sup>8</sup> zum Gegenstand einer filmischen Re-Lektüre wird.

Von Michail Romm werden die Aufnahmen auf folgende Weise kommentiert:

Achtung! Eine Speziallore mit Erde ist bereits ausgekippt. Nun schippt die Führerhand. [O-Ton (echohaft): „Heil!“] Wir zeigen das Bild noch einmal, damit Sie ihre Freude an dem Mann *hinter* Hitler haben. Wir blenden zurück. So... [Bildstillstand] So... [Bildstillstand]... und so [Bildstillstand]. Den zweiten Abschnitt eröffnet Göring. [O-Ton (echohaft): „Heil!“] Den dritten Heß.

Der Bauabschnitt einer unbedeutenderen Strecke wird soeben von einem unbedeutenderen Führer eröffnet, – er gräbt auch dementsprechend faul vor sich hin.

Romm beabsichtigt, mit seinen Worten ein breiteres Publikum zu erreichen, insofern wählt er auch eine appellative Form der Ansprache und eher populär wirkende rhetorische Figuren in der kommentierenden Beschreibung der Filmbilder. Er fasst wiederum in Worte, was auf den Bildern zu sehen ist. Anders als in der vorher analysierten Sequenz ist hier nun allerdings eine Rückkehr des

<sup>8</sup> Bitomsky wurde zu seinem Filmessay *Reichsautobahn* inspiriert durch seine Forschungen zum nationalsozialistischen Kulturfilm; vgl. Bitomsky 1983.

Personalpronomens ER in Bezug auf Hitler zu beobachten. Die ironische Ambivalenz verschiebt sich hin zu einer eindeutigeren Bewertung, einer direkten Polemik im Stil der antifaschistischen Rhetorik aus der Zeit des Kalten Kriegs. Ein Indiz dafür ist die metonymische, den Effekt des Lächerlichen auslösende Reduktion der Person Hitlers auf die „schippende Führerhand“.

Das Verfahren der stimmlichen Kommentierung findet eine Verstärkung in der visuellen Dimension. Mit einer Ankündigung im Kommentar lässt Michail Romm das Filmbild dreimal stoppen, zu einem *freeze frame* erstarren<sup>9</sup> und dann wiederholen. Durch das mehrfache Anhalten des zeitlichen Flusses wird die Faszination des im Filmbild inszenierten Gemeinschaftserlebnisses aufgebrochen, das Ritual erfährt eine Punktierung, und das Pathos erhält komische Züge. In der übertriebenen Häufung des Motivs ‚Schippen‘ steigert sich die Sequenz zu einer satirischen Entlarvung des Führerkults: Hitler wird mit Göring, Heß und einem unbedeutenden Parteiführer in eine Reihe gestellt und erscheint somit als Ausgangspunkt und Referenz einer nivellierenden seriellen Struktur.

Bei dem Film *Reichsautobahn* des deutschen Filmemachers Hartmut Bitomsky handelt es sich um einen Essay-Film, der einen kleineren Kreis von intellektuellen Zuschauern adressiert. Seine Bildbeschreibung im Kommentar ist dementsprechend nachdenklicher – beinahe wie in einem Selbstgespräch – intoniert. Bitomsky zielt auf eine Bildanalyse: Er beschreibt Bewegungschoreographien und rückt auch Nebensächlichkeiten in den Blick. Dabei konfrontiert er die Mythologie der Bilder mit ihrer faktographischen Deskription. Und auch er lässt das Filmbild anhalten: allerdings nicht in einem *freeze frame*, sondern durch einen Medienwechsel vom Film hin zur Fotografie. Die filmische Sequenz wird in eine Abfolge von fotografischen Einzelbildern zerlegt, wobei die Fotografien in ihrer besonderen Materialität als Papierbilder vorgeführt werden. Der Autor selbst nimmt einen Stapel Fotografien in die Hand und entwickelt im Durchblättern seinen Kommentar:

Die Schipperkrankheit wird als Unfallerscheinung des Erdarbeiters auch für die Zukunft nicht ganz ausgeschaltet werden können. 23. September 1933 in Frankfurt am Main: Hitler macht den ersten Spatenstich. Er legt sich schwer ins Zeug. Er schaufelt und schaufelt und hört gar nicht mehr auf. Es sollte nicht wie eine symbolische Handlung ausschauen. Der Gau-leiter dahinter will es ganz genau sehen. Jede Bewegung macht er in einer Gegenbewegung mit. Geht Hitler nach rechts – geht er nach links. Eine kleine Pantomime der Doppelstrategie. Der Arbeiter neben Hitler arbeitet sich begeistert vor. Er droht ihn zu verdecken. Da nimmt ihn einer aus dem Hintergrund aus dem Bild. Vom Sand, den Hitler geschaufelt hat, erzählt man sich später Wunderdinge.

<sup>9</sup> Zur theoretischen Reflexion des *freeze frame* vgl. Raymond Bellour 1990.



Kompilationsfilme über Hitler und das Dritte Reich haben in den letzten Jahrzehnten eine große Konjunktur erfahren. Aufgrund des nicht nachlassenden Publikumsinteresses entstanden zahlreiche Fernsehdokumentationen, – in Deutschland sind insbesondere die Produktionen Guido Knopps aus der ZDF-Redaktion „Zeitgeschichte“ zu nennen. Diese Kompilationen operieren mit einem begrenzten Reservoir von Bildern, die in immer neuen Variationen und Kontexten auftreten. Es handelt sich um ein permanentes Recycling ähnlicher verfügbarer Bilder, die, abgekoppelt von dem Bezug auf ein konkretes Ereignis, als abstrakte Sinnbilder oder Allegorien fungieren und einen den Zuschauer leitenden Kommentar illustrieren. (Zimmermann 2005; Keilbach 2008).

Gegen eine solche Wiederverwendung von Bildern des Nationalsozialismus im massenmedialen *mainstream* richten sich von Beginn an die Interventionsstrategien des Autorenkinos. Harun Farocki zitiert in seinen Reflexionen über den doppelten Status dieser Bilder, die als Dokumente den Faschismus anschaulich machen sollen und zugleich seiner Kritik dienen, Überlegungen Hartmut Bitomskys, die dieser im Kommentar zu seinem Film *Deutschlandbilder* (BRD, 1983) formulierte:

Es hat in Deutschland keinen Bildersturz gegeben, der die Filme in einem ersten Akt der Empörung zerstört hätte. Die Filme wurden konfisziert, und das ist etwas anderes. Sie kamen unter Verschluss, man hatte mit ihnen noch was vor. Gefangenen ähnlich, die ein Lösegeld auskaufen kann, dürfen sie heraus. Es muss sichergestellt sein, dass der Kontext und eine gewissenhafte Dosierung sie unschädlich machen. Eine Umschreibung dafür, dass sie als Dokumente benutzt werden, als Dokumente werden sie mit einer doppelten Aufgabe betraut. Sie sollen belegen, wie der Faschismus wirklich gewesen ist, sie sollen sagen, was der Faschismus damals gesagt hat. Die alte Botschaft noch einmal. Diesmal aber als Schreckensbotschaft. [...] Und gleichzeitig haben sie gegen sich selbst auszusagen, wie man es mit Agenten macht, die übergelaufen und umgedreht worden sind. Und sie sprechen und es ist die Tatsache, dass wir sie immer noch verstehen. Es schlägt einem da kein unbegreifliches Lallen und Stammeln einer fremden Sprache entgegen, hinter die wir nicht kommen könnten. Und dann diese andere Tatsache ihrer Verfügbarkeit: die Filme halten das Verfahren, das sie zu Kronzeugen umkrepelt, nicht nur aus – sie bieten sich geradezu dafür an. Als wäre genau das ihre Bestimmung: die Rolle von Belegmaterial zu spielen.<sup>10</sup>

Die vom Autorenkino geforderte kritische Reflexion der Funktionalisierung von Dokumenten zu reinem Belegmaterial hat Michail Romm bereits in den 1960er Jahren nicht nur durch die Montage der Bilder, sondern gleichermaßen durch den Einsatz der Stimme realisiert und damit im Genre des Kompilationsfilms

<sup>10</sup> Kommentar aus dem Film *Deutschlandbilder* von Hartmut Bitomsky und Heiner Mühlbrock, BRD 1983, zitiert nach: Farocki 2007, 296.

eine Tradition subjektiver Intervention begründet. Die Stimme des Autors schafft einen Bezug zur eigenen Gegenwart, markiert den Ort, von dem aus gesprochen wird, als Ort eines zeitgenössischen Kommentators und lässt Geschichte daher auch nicht als abgeschlossene Periode erscheinen, sondern verleiht ihr eine diskursive Evidenz, die als intermediale, das Bild stimmlich besetzende Zeugenschaft zu bestimmen wäre.

### L i t e r a t u r

- Beilenhoff W. / Hänsgen S. (Hg.) 2009. *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm*, Berlin
- Bellour R. 1990. „The Film Stilled“, *Camera Obscura*, 24, 99-124.
- Benveniste E. 1974. „Die Natur des Pronomen“, ders. *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München, 279-285.
- Bitomsky H. 1983. „Der Kotflügel eines Mercedes-Benz – Nazikulturfilme, Teil 1“, *Filmkritik*, 27, 443-451.
- Chion M. 1999. *The voice in cinema*, edited and translated by Claudia Gorbman, New York.
- Cuntz M. / Nitsche B. / Otto I. / Spaniol, M. (Hg.) 2006. *Die Listen der Evidenz*, Köln.
- Epping-Jäger C. 2003. „Eine einzige jubelnde Stimme“, dies. / Linz E. (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln, 100-123.
- Farocki H. 2007. „Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen“, Schwarte L. (Hg.), *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*, Bielefeld, 295-311.
- Frieß J. 2003. „Filme aus Filmen, Filme über Filme“, Kramer S. (Hg.), *Die Shoah im Bild*, München, 199-223.
- Heer H. 2002. „Vom Verschwinden der Täter: Die Auseinandersetzungen um die Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*“, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 50. Jg., Heft 10, 869-898.
- Herz R. (Hg.) 1994. *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führerkults*, München.
- Keilbach J. 2008. *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster.
- Kershaw I. 2007. „Führer und Hitlerkult“, Benz W. / Graml H. / Weiß H. (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, München
- Kracauer S. 1947. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, Princeton.
- Lachmann R. 1970. „Die Verfremdung und das Neue Sehen bei Viktor Šklovskij“, *Poetica*, 3, 226-249.

- Leyda J. 1964. *Films beget Films*, London 1964, 45 [deutsche Ausgabe: Leyda J. 1967. *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*, Berlin / DDR].
- Loiperdinger M. / Herz R. / Pohlmann U. (Hg.) 1995. *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*, München.
- Manewitsch J. 1995. „Fremde Beute oder Wie ich das Reichsfilmarchiv nach Moskau brachte“, Bulgakowa O. (Hg.), *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe „Moskau – Berlin“*, Berlin, 255-257.
- Metz C. 1997 a. „Adressierung vermittelt der Off-Stimme - Verwandte Töne“, ders., *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster, 43-50.
- Metz C. 1997 b. „Die Ich-Stimme und verwandte Töne“, ders., *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster, 116-130.
- Nichols B. 1976. „The Voice of Documentary“, ders. (Hg.), *Movies and Methods. Volume II*, Berkeley u.a., 258-273.
- Reifarth D. / Schmidt-Linsenhoff V. 1997. „Die Kamera der Täter“, Heer H. / Naumann K. (Hg.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, Frankfurt a. M., 475-503.
- Romm M. 2009. „Ich hatte noch einmal Glück“, *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch*, Berlin, 28-41.
- Romm M. 1977. „Gespräche über Filmregie. Dreizehntes Gespräch“, *Filmwissenschaftliche Beiträge*, Heft 1/18, 274-282.
- Turowskaja M. / Chanjutin J. 2009. „Wir, Romm und die Filmkamera“, *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch*, Berlin, 42-56.
- Turowskaja M. 2003. „Verfremdung“, Choroschilow P. u.a. (Hg.), *Berlin – Moskau, Moskau – Berlin 1950-2000 Bd. 2: Chronik und Essays*, Berlin, 195-198.
- Zimmermann P. 2005. „Im Banne der Ufa-Ästhetik und des Kalten Krieges. Film- und Fernseh-Dokumentationen der BRD und DDR über das Dritte Reich“, ders./Hoffmann K. (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3 'Drittes Reich' 1933-1945*, Stuttgart, 710-719.



Karl Eimermacher

## **KRIEG, VÖLKERMORD, GULAG AUS DER PERSPEKTIVE VON EVIDENZ UND ZEUGENSCHAFT**

Darstellungen von Krieg, Völkermord usw. erhalten – im Gegensatz zu anderen Jahrhunderten – wegen ihrer Massenverbreitung im 19. und 20. Jahrhundert in Kunst und Literatur einen neuen Charakter: Mit künstlerischen Verfahren wird versucht, die Diskrepanz zwischen Fakten und Artefakten aufzuheben, so dass Darstellungen die Ungeheuerlichkeit von Massenmord v. a. auch trotz ihrer zwangsläufigen Stilisiertheit emotional nachhaltig zum Ausdruck bringen und damit wirksamer bleiben. Hier unterscheidet sich die künstlerische Behandlung von Verbrechen gegen die Menschlichkeit von der historiographischen Betrachtung, die argumentativ nachvollziehbar vorgeht und daher nur indirekt emotional zu wirken vermag. Geschichtswissenschaft und Kunst sind sich dabei bewusst, dass ihrer Vermittlungsfähigkeit von Verbrechen gegen die Menschlichkeit jeweils spezifische Grenzen gesetzt sind und sie sich allenfalls gegenseitig kompensieren können. Ihre jeweilige ‚Zeugenschaft‘ ist damit fokus- und darstellungsabhängig, trägt also immer einen relativen Charakter. Bei der künstlerischen Gestaltung historischer Fakten bleibt allerdings der Kern des Historischen einerseits bis zu einem gewissen Grade erhalten, andererseits bewirkt die ästhetische Modellierung von historischen Ereignissen eine kontinuierliche Aufhebung des Unterschieds zwischen Fakt und Artefakt, so dass es zu ihrer ununterscheidbaren Verschmelzung kommt. Dabei erweist sich, dass das so entstandene sekundäre Faktum nicht von seiner künstlerischen Struktur getrennt werden kann, die es erzeugt und somit auch einen eigenen Realitätscharakter besitzt.

Dies betrifft auch das Unsagbare bzw. das Undarstellbare von Krieg und Holocaust, das nicht direkt dargestellt, sondern nur indirekt erzeugt und sekundärsprachlich vermittelt werden kann. Und nur durch derartige Modellierungen ist Unsagbares trotz seiner Undarstellbarkeit evident und kann den Status eines Zeugnisses erlangen. In diesem Sinne vermittelt ein Artefakt Fakten einer komplexen, anders nicht zugänglichen Realität. Bei der Darstellung von Verbrechen gegen die Menschlichkeit kommt hinzu, dass es nicht allein nur um deren spezifische Realität geht, sondern die dabei aktiv mitwirkenden semiotischen Modelle so ausgewiesen sein müssen, dass ihr Zeichencharakter unmarkiert, d.h. unauffällig bleibt, so dass auch der Eindruck der Unmittelbarkeit, der schein-

baren Unvermitteltheit vorliegender Gräueltaten zur Wirkung kommt. Es muss also jede Art vordergründiger Illustration von Ereignissen vermieden werden, um das Ungeheuerliche, das den Verstand Übersteigende derartiger Verbrechen, als etwas Unfassbares, existentiell Erschütterndes zu veranschaulichen und evident werden zu lassen.

Es versteht sich, dass es dabei um künstlerische Lösungen – einschließlich der sog. Foto- oder Filmdokumentation – gehen kann, die in ihrer unmittelbaren Wirkung besonders eindringlich sind. In der Geschichte der bildenden Kunst, natürlich auch der Literatur und Musik, hat man oft nach inhaltlichen und formalen Darstellungsmitteln gesucht, um mit diesem Phänomen des menschlichen Bewusstseins und damit auch der Kultur fertig zu werden (wenn man überhaupt mit dem Phänomen von Krieg und Holocaust fertig werden kann).

Das Spannungsverhältnis zwischen Faktum und Artefakt ist ein methodologisches Problem, das unterschiedlich behandelt und theoretisch verallgemeinert werden kann. Im künstlerischen Schaffen, das stark intuitiv geprägt ist, spielen Fragen der Evidenz und Zeugenschaft eher eine nur untergeordnete Rolle. Entscheidend ist vielmehr, ob die Intention einer Darstellung als adäquat empfunden wird und daher überzeugend wirkt. Allein die Intuition entscheidet, mit welchem Material oder welcher Art der Strukturierung ein Analogon entsteht, das eine intendierte Aussage ermöglicht. Statt Evidenz und Zeugenschaft im Sinne einfacher komplementärer Begriffe, auch wenn mit vergleichbarer Intention, sind es offenbar in erster Linie die medialen Verfahren, mit denen versucht wird, individuelle wie kollektive traumatische Ereignisse und Erfahrungen vermittelbar werden zu lassen. Im Vordergrund stehen – auch hier wieder im direkten Unterschied zu historiographischen Darstellungen – letzte Aussagen über grundsätzliche Dinge, also eher ethische Haltungen, die sowohl für den Künstler als auch den Rezipienten relevant sind.

Im Folgenden soll anhand von Beispielen der Literatur, Fotografie, bildenden Kunst gezeigt werden, wie (d. h. mit welchen Verfahren) auf das Ungeheuerliche von Krieg, Gulag und Völkermord hingewiesen wird. Als literarische Modelle sollen Werke von Šalamov und Solženicyn dienen.

Šalamov stellt Situationen menschlicher Würdelosigkeit dar, um zu erschüttern. Hierzu schildert er emotionslos und in schonungsloser Direktheit Menschen in ihrem unwürdig gewordenen Leben, bei dem es einzig und allein nur noch um den nackten Existenzkampf, ums Überleben angesichts geistiger und sprachlicher Abgestumpftheit geht. Der Mensch reagiert nur auf das Animalische, das rein Biologische. Er ist in seinen Reaktionsmöglichkeiten reduziert, da es für ihn keinen Unterschied mehr zwischen Gut und Böse gibt. Es sind dies Situationen, in denen für einen jeden nur noch seine augenblickliche Lage bestimmend ist und wo er Vergangenheit und Zukunft aus seinem aktiven Bewusstsein ausblendet. Sein menschliches Dasein ist einzig und allein aufs Überleben konzentriert. Šalamov lässt den Leser nicht mehr aus seinem sprachlichen

Bann. Die Einfachheit der Sprache sowie die Art der Verknüpfung ihrer elementarsten Einheiten erzeugt eine sprachliche Kompaktheit, die das Faktographische ins Ungeheuerliche potenziert.

\*

Das Modell Solženicyn funktioniert anders: In seiner Kurzerzählung *Odin den' Ivana Denisoviča* (*Ein Tag im Leben des Ivan Denisovič*), die der Tendenz nach eine ähnliche Absicht wie bei Šalamov erkennen lässt, wählt Solženicyn ein Darstellungsprinzip, das von Šalamov jedoch abgelehnt wird. Es sei zu literarisch, sujethaft, weil es einer in sich stringenten Handlungsentwicklung folge und dadurch die Unmittelbarkeit des Dargestellten verfälsche. Geschildert wird bei Solženicyn ein Lagerhäftling bei seinen verschiedenen, meist menschenunwürdigen Tätigkeiten während eines einzigen Tages im Lager. Der Tagesverlauf, der im Grunde genommen für den Betroffenen unerträglich ist, endet etwa mit den Worten: „...„Und dies war durchaus nicht der schlimmste Tag in seinem Leben“... Das Ungeheuerliche wird also darstellerisch nicht voll realisiert, sondern stellt sich nur durch die den Text überschreitende Vorstellungskraft des Lesers ein. Das Wenige des Geschilderten löst eine Fülle von Gedanken, Vergleichen und Schlussfolgerungen aus. Das Ungeheuerliche eröffnet sich somit erst jenseits der Erzählung, also erst im Bewusstsein des Lesers.

Ein anderes Beispiel für komplexes Bezeugen ist Solženicyns *Archipel Gulag*. Auch hier geht es um das unermessliche Ausmaß dessen, was unter Stalin Menschen angetan wurde. Das Verfahren zielt auf die existentielle Erschütterung des Lesers. Allerdings unterscheidet sich dieses künstlerische Modell von dem, das für *Ein Tag im Leben des Ivan Denisovič* konstitutiv war, aber auch von dem, das Šalamovs Texten eigen ist: Statt der Schilderung eines einzigen Tages im Leben eines Lagerhäftlings werden Biographien über Biographien auf über 1500 Seiten aneinander gereiht, so dass es nahezu unmöglich ist, sich durch die Fülle immer wieder ähnlicher Fakten und Fälle durchzulesen. Die Zahl der Opfer wird unüberschaubar, geht ins Unermessliche. Und gerade der inhaltlich nicht mehr fassbare Opferberg wird so zum Symbol für das Ungeheuerliche und Unsagbare dessen, was Menschen im Lager erleiden mussten.

Bei Šalamov und Solženicyn geht es nicht um die Transformation von sog. Fakten in Artefakte, sondern um Artefakte, die das Faktum des Ungeheuerlichen im Verhältnis von Gulag und Individuum erzeugen. Und nur wenn am Ende einer solchen Zeichentransformation Ungeheuerlichkeit eindringlich als Faktum bewusst wird, ist dieser Tatbestand bezeugt.

\*

Wie verhalten sich Evidenz und Zeugenschaft, Faktum und Artefakt in der Fotografie und der bildenden Kunst? Welches sind die Verfahren, die sowohl das Faktum als auch das Artefakt evident machen und Rezeptionsprozesse steuern und sog. Tatbestände bezeugen helfen, also wo sich durch unmittelbare Anschauung im komplexen Prozess von Zeichenbildung und Umcodierungen ihres semantischen Potentials neue Einsichten unmittelbar ergeben? Dabei fällt auf, dass der Evidenzbegriff der Rhetorik bei seiner Anwendung auf die Literatur oder Werke der bildenden Kunst eine begriffliche und funktionale Erweiterung erfährt. Der Grund hierfür ist einfach: Künstlerische Werke stellen komplexe Zeichenzusammenhänge dar, die nicht nur in Ebenen strukturiert sind, sondern deren Zusammenwirken unterschiedliche, auch dynamisch verschiebbare Dominanten bilden können. Entscheidend hierfür ist die Intention ihres Urhebers (also eines Fotografen oder Künstlers). Ihre unterschiedlichen Perspektiven erzeugen unterschiedliche Schnittmengen des Verstehens. Ein mehrfaches Neben- und Nacheinander eines partiellen und/oder ganzheitlichen Verstehens ist daher normal, so dass sich das zunächst Evidente nicht unbedingt immer als das durchgängig Evidente erweisen muss.

Beginnen wir mit Kriegsfotos. Sie gehören zur Kategorie von Dokumenten, die Fakten zeigen und repräsentieren, die scheinbar direkt und nur für sich selbst zu sprechen scheinen. Die Authentizität des fotografisch festgehaltenen Geschehens ist offensichtlich. Ihre Rezeption ist unmittelbar und ihre Aussage zweifelsfrei; sie bedarf keiner ergänzenden Interpretation.

Bei den Kriegsfotos von Roger Fenton (Abb. 1: *Tal des Todesschattens* aus dem Krimkrieg) und Nick Ut (Abb. 2) erweist sich jedoch das eben Festgestellte als weit schwieriger als zunächst angenommen. Das liegt am Begriff des Authentischen bei Fotografien, weil diese sich einzig allein nur auf die Authentizität gezeigter Details und ihrer Umgebung beziehen. Unschwer ist zu erkennen, dass in beiden Kriegsfotos das unmittelbar Gezeigte durchaus nicht das eigentlich Gemeinte darstellt, sondern dieses nur indirekt vorhanden ist und daher nur erahnt werden kann. Hieraus ergibt sich auch eine große Ähnlichkeit zwischen den Fotos von Fenton und Ut und Werken bildkünstlerischer Darstellungen. Für die Fotos ist charakteristisch, dass die dargestellten Situationen oder Ereignisse zu Symbolen für die Gesamtheit ähnlich gearteter Sachverhalte transformieren und damit eine Verallgemeinerung der Bildinformation stattfindet.

So zeigt Roger Fenton nicht die Toten des Krieges, sondern nur den Schatten des Todes. Die auf dem Foto fehlenden Toten sind lediglich durch eine Unmenge von Köpfen ähnlichen Kanonenkugeln ersetzt, die in dem offensichtlich umkämpften Tal nieder gegangen sind. Das Vordergründige, die Kanonenkugeln, verweisen auf die zwar abwesenden, trotz allem aber im Mittelpunkt stehenden Toten. Die Kanonenkugeln sind somit nicht mehr im direkten Sinne Kugeln, sondern ein Symbol für ungezählte Tote.



Auf dem Foto des AP-Korrespondenten Nick Ut (Abb. 2) vom 8. Juni 1972 werden fünf Kinder auf der Straße in der Nähe von Saigon dokumentiert. Entscheidend für den sich unmittelbar einstellenden Eindruck der Flucht von Kindern ist jedoch nicht allein ihre fotografische Wiedergabe, sondern dass Kinder von Soldaten auf der Flucht bedroht werden. Ihre Schutzlosigkeit wird zudem noch durch die Nacktheit eines der Kinder intensiviert. Das Erschütternde des Ereignisses ist somit die nackte Bedrohung, die nackte Gewalt, die nackte Angst, die unmittelbar erschreckend auf den Betrachter wirkt. Hinzu kommt, dass der dunkle Himmel im Hintergrund das Moment der Bedrohung noch zusätzlich verstärkt. Es ist somit die Wahl eines bewusst gewählten partiellen Ereignisses, das für das globale Geschehen jener Jahre steht, das die Ungeheuerlichkeit des Gesamtgeschehens verdeutlicht. Hierbei intensivieren auch die semantischen Wiederholungsstrukturen die nachhaltige Wirkung der Situation.

Bei bildkünstlerischen Werken scheint das Problem zunächst ähnlich wie in den behandelten Fotos zu liegen. So finden sich auch hier wie in der exemplarisch vorgeführten Fotografie Darstellungsverfahren, wie Ausschnitthaftigkeit, Verweigerung der Realität suggerierenden Totale oder Symbolisierung und Selektion von Wirklichkeitsdetails. Denn nur durch solche Verfahren ist eine Konzentration auf das Wesentliche von wiedergegebenen realen Details (Dingen, Handlungen) möglich und kommt es zu einer Sinnüberhöhung. Diese sekundärsprachlichen Verfahren werden jedoch in der Kunst durch eine Reihe weiterer Darstellungsverfahren ergänzt, die eine weit komplexere Struktur als bei den vorgeführten Fotografien ermöglichen.

Vasilij Vereščagins *Apotheose des Krieges* von 1871/72 (Abb. 3) möge als Beispiel dienen. Was bei Solženicyn die Überfülle von Gulag-Biographien war, ist hier der in den Himmel ragende Berg von Schädeln. Jeder Schädel steht für einen Toten. Die Aufsichtung der Schädel verweist außerdem auf eine ägyptische Pyramide. Im Gegensatz zu den ägyptischen Mumien sind Toten-Schädel allerdings nicht durch ihre Verhüllung vor den Blicken ihrer Betrachter verborgen. In der Anhäufung der Schädel wird zusätzlich noch ihre Entblößtheit markiert. In ihrer Gesamtheit und Anordnung bilden sie eine Schädelstätte per se. Der Titel *Apotheose* fügt dem Ganzen noch ein zusätzliches Interpretationselement hinzu. Apotheose meint traditionell Verherrlichung, Erhebung gen Himmel zu Gott. Davon kann hier jedoch nicht die Rede sein. Es handelt sich eher um das Gegenteil. Und die Adler, die eigentlich zum Darstellungsinventar der Apotheose gehören, sind bei Vereščagin durch aasfressende Krähen ersetzt. Das Jämmerliche menschlicher Kreatur wird daher angesichts so vieler Toter gleich mehrfach potenziert.

An diesem Beispiel wird deutlich, dass Werke der Kunst gegenüber einem Foto ein sehr viel größeres Potential an Deutungsmöglichkeiten aufweisen, um die Ungeheuerlichkeit von Kriegen zu verbildlichen. Und erst die zusammenwirkende Interpretation aller bildhaften Details, die strukturelle Wechselbezie-

hung ihrer Anordnung ergibt die Evidenz einer komplexen Aussage, die im Fall von Vereščagin allerdings in ihrer einfachen Form bereits beim ersten Anblick der Schädelstätte vorbereitet wird.

Diese Darstellungs- und im Werk selbst angelegte Deutungstendenz lässt sich auch an den folgenden Kunstwerken nachweisen. Sie scheinen zum Grundinventar der Kunst zu gehören. Dabei geht es vor allem mit Hilfe unterschiedlicher sekundärsprachlicher Verfahren vornehmlich um die Überhöhung von Detailzusammenhängen zu einer neuen Sinnfindung, die ihre Evidenz ausmacht.

In Ludwig Meidners *Revolution (Barrikadenkampf)*, 1913 (Abb. 4) ist ein schier unübersichtliches, chaotisches Geschehen komprimiert, wobei der Mensch gleichzeitig Verursacher eines Chaos und auch Kämpfer für eine neue Welt ist. Die gleichzeitige Überlagerung von gegenläufigen Bewertungsmerkmalen (Zerstörung, Verweis auf die Zukunft) menschlichen Handelns ermöglicht Deutungen, die in jeder vergleichbaren historischen Situation mit immer wieder neuen Assoziationen angereichert werden und sich dadurch nicht verbrauchen, sondern jedes Mal neu akkumulieren. In Otto Dix' *Selbstbildnis als Soldat*, 1914 (Abb. 5) liegt der Fokus auf dem entgeisterten Blick des Soldaten: Die blutrote Farbe, die ihren markantesten Ausdruck im Gesicht des Soldaten findet, steht als Symbol jedoch auch für die Zerstörung des Menschen als solchem.

Hans Platscheks *Pferdekopf*, 1969 (Abb. 6) zeigt einen expressiv und dramatisch gewählten Bildausschnitt, der – anders als bei Meidner – zur Metapher für das Verrecken im Krieg wird. Und es ist gerade die Spannung zwischen stilisierter Darstellung des Pferdekopfs und der eigentlich gemeinten Befindlichkeit des Menschen im und nach Kriegen, die unmittelbar schockiert und damit evident ist.

Tatjana Jablonskaja verwendet dagegen in ihrem Bild *Stille*, 1975 (Abb. 7) ein anderes Verfahren der Evidenzerzeugung. Es knüpft eher an das Foto von Fenton aus dem Krimkrieg an. Allerdings mit einem gravierenden Unterschied: Die abgebildete Malerin sucht in einer ausgeglichenen, farblich unwirklichen Landschaft nach den Spuren des Krieges, um sie im Bild festzuhalten. Dabei können die im Verschwinden begriffenen Bombentrichter den Krieg jedoch kaum noch veranschaulichen. Jablonskaja, eigentlich der Künstler, ist daher gerade in einer solchen Situation mit der Unmöglichkeit konfrontiert, das Ungeheuerliche des Krieges ohne eigentliche Merkmale des Krieges zu veranschaulichen. Von daher ist es logisch, wenn die Leinwand des Künstlers weiß, d.h. leer bleibt. Somit wird der Krieg als schwer interpretierbare *Black box* (eigentlich *White box*) in diesem Bild als flacher, historisch leerer, d. h. enthistorisierter Raum dargestellt.

Es ist offensichtlich, dass Künstler die Frage des Ungeheuerlichen (beispielsweise von Krieg, Vernichtung, Völkermord usw.), des Nicht-Direkt-, sondern nur Indirekt-Besprechbaren beschäftigt. Vor diesem Hintergrund wurde seit dem

Erscheinen von Adornos sog. „Auschwitzverdict“ (in dem Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“ (1951) schrieb Adorno: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“) dieses konkret über die Lyrik gefällte Urteil auf die Literatur oder die Kunst im Allgemeinen erweitert und nicht nur in Deutschland jahrzehntelang heftig diskutiert. Dieser Satz koinzidiert mit Šalamovs Kritik an Solženicyn, dass man nach dem Gulag nicht mehr sujethaft oder künstlerisch stilisiert über das Lager schreiben könne. Vielmehr müsse auf die bekannten literarischen Darstellungsverfahren zugunsten von unmittelbar dargestellten Fakten verzichtet werden, denn nur sie entbehrten der Stilisierung (= Modellierung) und wirkten daher – auch in Abgrenzung zur Historiographie – direkter und somit eindringlicher. Die Nacktheit der Fakten erschüttere, denn sie erkläre nicht, weil sie letztlich uneindeutig bleibe. Sie sei im Prinzip nicht mehr interpretierbar. Sollte dies tatsächlich so sein, dann fragt es sich allerdings, warum es doch immer wieder jenseits von historiographischen Darstellungen und extremer Faktographie in jedem Jahrzehnt neue Versuche gegeben hat, aus Anlass tagtäglich bekannt werdender Verbrechen gegen die Menschlichkeit künstlerisch auf sie zu reagieren.

Offensichtlich scheint es einem allgemeinen menschlichen und kulturellen Bedürfnis zu entsprechen, an begangene Verbrechen zu erinnern und sie im Bewusstsein virulent zu halten. Natürlich spielen dabei auch unmittelbar traumatische Erfahrungen wie bei dem Moskauer Bildhauer Vadim Sidur eine Rolle. Aber auch die durch Bücher oder Medien vermittelten Erfahrungen von Unrecht und Vernichtung können Impulsgeber für die Beschäftigung mit dem Problem des Ungeheuerlichen in der Geschichte sein und Künstler dazu anregen, mit ihren spezifischen Mitteln darauf zu antworten.

\*

Im Folgenden sollen einige Beispiele zeigen, in welcher Weise mich selbst das Problem Krieg – oder ähnlich Völkermord – beschäftigt hat, wohl wissend, dass diese Themenbereiche nicht in ihrer ganzen Dimension gezeigt werden können. Vielmehr lassen sich immer nur einzelne Charakteristika von Krieg und Völkermord modellieren. Die Darstellungen *Krieg* (Abb. 8 und Abb. 9), in denen Invaliden auf einem Transportkarren in ihrer unterschiedlichen Hinfälligkeit gezeigt werden, machen diesen Tatbestand deutlich. Die allgemeine Tragik des Krieges wird insbesondere durch ein weiteres Merkmal intensiviert: Invaliden werden nicht allein in ihrer Hinfälligkeit vorgeführt, sondern es wird gleichzeitig ihr insgesamt jämmerlicher Zustand markiert. Und damit nicht genug: Die existentiell wesentlichen Folgen von Krieg werden nicht allein an Invaliden verdeutlicht. Vielmehr markiert die Struktur ihrer Anordnung deren unendliche Zahl. Der Betrachter nimmt zwar zunächst die unterschiedlich verletzten Invaliden als Variation individuellen Leids auf (Abb. 10), muss dann aber erkennen,

dass sie sich im Prinzip ständig wiederholen und in Gestalt eines Karussells als Endlosreihe von Invaliden augenscheinlich werden. Im Endeffekt löst das ‚Karussell der Invaliden‘ ein breites Spektrum von Assoziationen aus, die die Absurdität des Krieges an sich offenbar werden lassen. Die sich ergebende Evidenz von Schrecken und Absurdität eines Krieges setzt also einen mehrfachen Prozess der Detailerkennung und ihrer mehrfachen semantischen Umcodierung voraus.

Ein anderer Fall von Umcodierung aufgrund vielfältiger Assoziationen aus dem Repertoire eigener Erlebnisse bzw. historischen Wissens liegt in *Der 1. September 1939* (Abb. 11) vor, wo ein Gehenkter vorgeführt wird, um auf den deutschen Überfall auf Polen zu verweisen. Im Unterschied zu manch anderen Kriegsdarstellungen ist hier die Titelgebung *Der 1. September 1939* unabdingbar, weil das Detail für sich genommen nur auf Mord verweist, nicht aber auf die Schrecken des deutschen Überfalls auf Polen. Ohne Titel wäre die Arbeit zu unverbindlich und könnte auf sehr verschiedene Situationen bezogen werden. Der hier dargestellte Mord macht das Morden als bedenkenlose Gewaltanwendung im Krieg evident.

Ähnlich verhält es sich bei *Der totale Krieg/Danach* (Abb. 12), wobei in diesem Fall hinzukommt, dass nicht ein Kopf wie beim *1. September 1939* (Abb. 11) abgeschlagen in der Schlinge hängt, sondern nur eine Gasmaske mit einem angedeuteten künstlichen Hals zu erkennen ist. Dieser Typ von Darstellungsverfahren (Ausschnitthaftigkeit, Verfremdung durch Anthropomorphisierung von Metall- und Stoffgegenständen plus Titelgebung) findet sich auch bei *21. Juni 1941/Der Anfang vom Ende* (Abb. 13). Die völlig mutierte Figur verweist auf Schrecken, erhält aber durch den erläuternden Titel *Der Anfang vom Ende* in Folge des Wechselspiels von Darstellung und Verbalisierung eines sehr weiten Themenkomplexes den Charakter eines komplexen Zeichens: Es besteht aus der wechselseitig assoziierten Modellierung unterschiedlichster Sachverhalte zur Erzeugung einer raum-zeitlichen Dimension nahezu aller Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges. Nicht minder komplex sind die Darstellungen *Nach dem Kriege* (Abb. 14, Abb. 15 und Abb. 17) oder *Nach der Schlacht* (Abb. 16). In ihnen sind es vor allem die jeweils gewählte ungewöhnliche Isolierung der mit Krieg (Allein- und Ungeschützt-Sein, Verlust eines schützenden Raums, Gestrandet-Sein, Nackt-Sein, Verkehrung jeder normalen Situation in ihr Gegenteil usw.) bzw. mit Gewaltanwendung (Opfer, Trauer usw.) und deren Folgen verbundenen Fragen (Neuanfang? Zukunftsaussichten, wie kann es weitergehen usw.?), die erschrecken. Und so sind es gerade diese Befindlichkeiten, die durch ihre Evidenz zu einem Zeugnis werden.

Die Wahl isolierter Situationen innerhalb eines durch die Titelgebung stimulierten vielgestaltigen, aber nicht vorgeführten historischen Kontextes vermittelt die Assoziation von Absurdität und Sinnlosigkeit von Krieg.

In *Nach der Schlacht* (Abb. 16) macht der Tod einer jungen Demonstrantin in Tiflis (1989), erschlagen mit Spaten einer militärischen Sondereinheit, zusätzlich den Eindruck einer Schändung. Und da nun die assoziierten Spaten auf dem Wege einer Überlagerung von semantisch widersprüchlichen Merkmalen belegt sind, ergibt sich tendenziell ein kompliziertes semiotisches Modell, das innerhalb bestimmter Grenzen interpretiert werden kann, also nicht unbedingt nur einen einzigen Sinn evident macht: Ausgeliefert-Sein, Aggressivität, Totschlag, Hilflosigkeit, Trauer usw. Es wird also nicht nur eine Tote (d.h. eine Studentin) betrauert, sondern gleichzeitig auch auf die totale Hilflosigkeit der Hinterbliebenen verwiesen.

In *Krieg (Guten Appetit)* (Abb. 18) wird ebenfalls vor allem durch die erläuternde Titelgebung ein raum-zeitlicher Kontext aufgerufen, in dem sich Lebens- und Kriegserfahrungen mit einer Zukunftsvision überlagern. Es entsteht auf diese Weise eine semantische Komplexion, die eine verallgemeinernde Aussage evident werden lässt: Bereits Neugeborene werden im Vorgriff auf den Krieg verbraten und verspeist.

\*

Anhand weniger Bildmerkmale wird wie beim Schwerpunkt *Krieg* aufgrund von Assoziationen und ihrer kontextuellen Interpretation auf das komplexe Phänomen *Krieg* aufmerksam gemacht. Da jedoch die Darstellungen kein direktes Analogon, sondern allenfalls ein assoziatives besitzen, zeichnet die Plastiken ein relativ hoher Grad an Unbestimmtheit aus, der die Voraussetzung für ein relativ offenes, jedoch nicht beliebiges Interpretationsspektrum darstellt. Hierdurch können das Moment der Ausschnitthaftigkeit und der einengende Fokus kompensiert werden. Der Fokus ergibt sich bekanntlich aus einer jeden Art von Modellierung zwangsläufig. Es sind also gegenläufige *Strategien*, die eingesetzt werden, um das Problem des Unsagbaren, auch das der Ungeheuerlichkeit von Krieg künstlerisch zu bewältigen?

Da sich das Evidente in künstlerischen Texten erst auf Grund einer spontan oder systematisch angelegten Interpretation von dargestellten Details (Fakten), ihres innertextlichen wie außertextlichen Kontextes sowie den sich hieraus gleichzeitig ergebenden Dominantenbildungen innerhalb eines strukturierten Beziehungsgeflechts ergibt, ist es komplex und besitzt daher einen anderen Charakter von Zeugnis als sog. historiografische Fakten. Fakten innerhalb eines Artefakts sind immer von der Sinnstiftung durch einen Rezipienten abhängig, während historische Fakten eher der Ergänzung von richtigstellenden Details bedürfen.



Abb. 1: Tal des Todesschattens



Abb. 2: Kinder auf der Straße nahe Saigon



Abb. 3: Apotheose des Krieges



Abb. 4: Revolution



Abb. 5: Selbstbildnis als Soldat



Abb. 6: Pferdekopf



Abb. 7: Stille

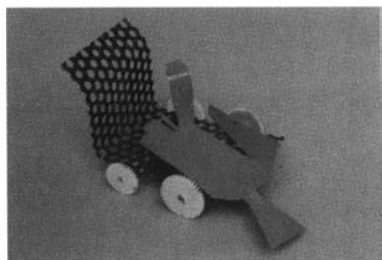


Abb. 8: Invalide (1)

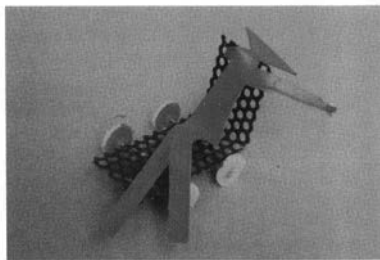


Abb. 9: Invalide (2)

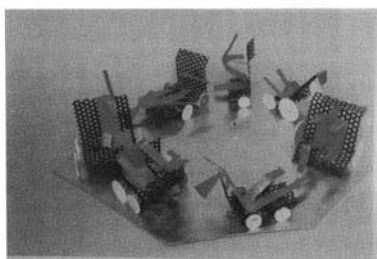


Abb. 10: Invalide in Gestalt eines Karussells

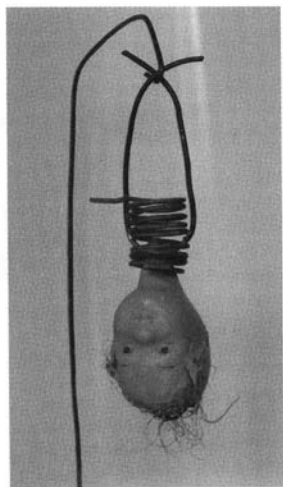


Abb. 11: Der 1. September 1939

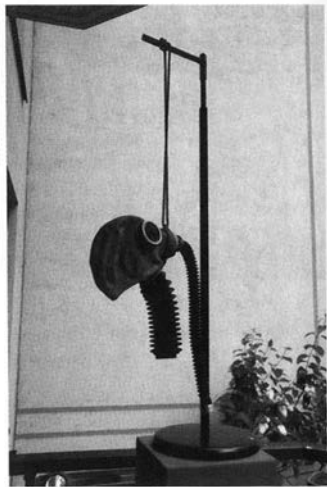


Abb. 12: Der totale Krieg / Danach



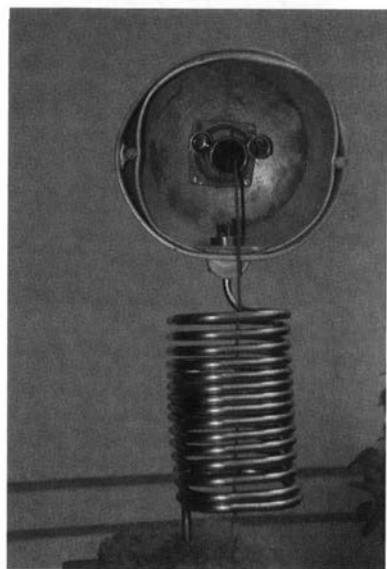


Abb. 13: 1941 / Der Anfang vom Ende

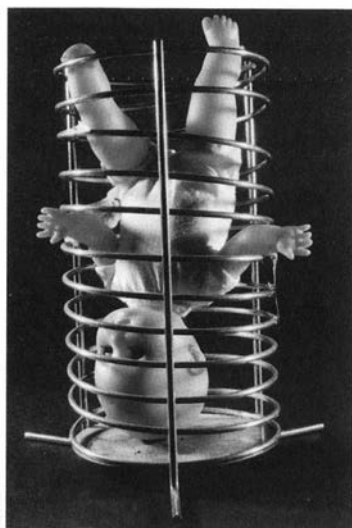


Abb. 14: Nach dem Kriege (1)



Abb. 15: Nach dem Kriege (2)

Abb. 16: Nach der Schlacht



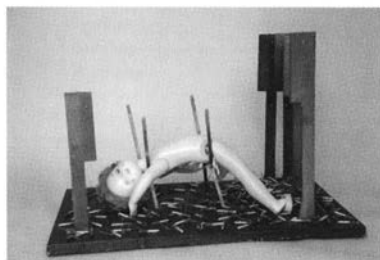


Abb. 17: Nach dem Kriege (3)



Abb. 18: Guten Appetit

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH - SONDERBÄNDE**  
HERAUSGEBER AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

**Order from:**

Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, 80328 München, Deutschland  
[postmaster@kubon-sagner.de](mailto:postmaster@kubon-sagner.de)

*(Bände ohne Preisangabe sind vergriffen. - Volumes without price are out of order.)*

---

[www.slavistik.uni-muenchen.de/Publikationen/WSA.html](http://www.slavistik.uni-muenchen.de/Publikationen/WSA.html)

---

- 81 Brigitte Obermayr (Hg.), JENSEITS DER PARODIE, Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma, Wien - München - Berlin, 417 S., EUR 42,80
- 80 Konzepte der Kreativität im russischen Denken. Literatur und Philosophie II. Herausgegeben von Nadezda Grigor'eva, Schamma Schahadat, Igor' P. Smirnov, und Irina Wutsdorff. München-Berlin-Wien, 2012. ISBN 978-3-86688-222-5. Geb., 200 S., EUR 36,90
- 79 LANGE, Bettina; WELLER, Nina; WITTE, Georg (Hrsg.): Die nicht mehr neuen Menschen. Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende. München-Berlin-Wien, 2012. ISBN 978-3-86688-251-5. Geb., 321 S., EUR 42,80
- 78 KOHLER, Gun-Britt (Hrsg.): Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel. München - Berlin -Wien, 2010. ISBN 978-3-86688-116-7. Geb., 511 S., EUR 48,00
- 77 КУКУЙ, Илья: Концепт «вещь» в языке русского авангарда. München - Berlin - Wien, 2010. ISBN 978-386688-103-7. Br., 223 S., Literaturverz., EUR 32,00
- 76 Grigor'eva, Nadezda; Schahadat, Schamma; Smirnov, Igor' P.; Wutsdorff, Irina (Hrsg.): Das Konzept der Synthese im russischen Denken. Künste - Medien - Diskurse. Philosophie und Literatur I. München-Berlin-Wien, 2010. ISBN 978-3-86688-102-0. Geb., 290 S. mit Literaturverz., EUR 36,90
- 75 Salvatore DEL GAUDIO, On the Nature of Surzyk: a Double Perspective / Der Surzyk aus synchronischer und diachronischer Perspektive, Wien - München 2009, EUR 36,80
- 74 HANSEN, Björn; GRKOVIĆ-MAJOR, Jasmina (Hrsg.): Diachronic Slavonic Syntax. Gradual Changes in Focus. München-Berlin-Wien, 2010. ISBN 978-3-86688-096-2. Geb., 208 S., EUR 35,90
- 73 Von grammatischen Kategorien und sprachlichen Weltbildern - Die Slavia von der Sprachgeschichte bis zur Politsprache. Festschrift für Daniel Weiss zum 60. Geburtstag, Hg. Tilman Berger, Markus Giger, Sibylle Kurt, Imke Mendoza, Wien - München 2009, 650 S. EUR 49,80
- 72 Lexikalische Evidenzialitäts-Marker in slawischen Sprachen, Hg. Björn Wiemer, Vladimir A. Plungjan, München - Wien 2008, 396 S., ca. EUR 48,-
- 71 Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, Hg. Anke Hennig, Georg Witte, München - Wien 2008, 507 S. (i.D.) ca. EUR 42,80
- 70 Veronika HALSER, Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Sostakovic, Wien - München 2008, 330 S., EUR 40,-

- 69 MEANING - TEXT THEORY 2007. Proceedings of the 3<sup>rd</sup> International Conference on Meaning-Text Theory. Klagenfurt, May 20 - 24, 2007, Eds. Kim Gerdes, Tilmann Reuther, Leo Wanner, München - Wien 2007, 468 S., ca. EUR 32,-
- 68 Tanja ZIMMERMANN, Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde, Wien - München 2007, 380 S., EUR 42,-
- 67 D. A. PRIGOV, Sobranie stichov. Tom pjatyj. Gedichte. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. München - Wien 2008 (i.V.) ca. € 25,-
- 66 Sprache und Diskurs in Wirtschaft und Gesellschaft: Slawische Perspektiven, Hg. Ursula Doleschal, Edgar Hoffmann, Tilmann Reuther, München - Wien 2007, 323 S., EUR 48,-
- 65 Ethnoslavica. Festschrift für Professor Gerhard Neweklowsky zum 65. Geburtstag, Hg. Johannes Reinhart, Tilmann Reuther, Wien 2006, 361 S., EUR 35,-
- 64 The Imprints of Terror. The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture, Eds. Anna Brodsky, Mark Lipovetsky, Sven Spieker, Wien - München 2006, 286 S., EUR 40,-
- 63 Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde, Hg. Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte, Wien - München 2006, 393 S., EUR 42,80
- 62 Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur, Hg. Nadezda Grigor'eva, Schamma Schahadat, Igor' Smirnov, Wien - München 2005, 508 S., EUR 50,-
- 61 Julia KURSELL, Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde, Wien - München 2003, 344 S., EUR 40,-
- 60 Novyj ob'jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka. 2-e izd., ispr. i dop. pod obschim rukovodstvom akademika Ju. D. Apresjana, Moskau - Wien 2004, LXVIII + 1418 S., EUR 40,-
- 59 A. V. ISACENKO, Grammaticeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija. Cast' 1. Cast' 2. Reprint. Predislovie Tilmann Reuther, L'ubomir Durovic, Moskau - Wien 2003, 570 S., EUR 38,-
- 58 D. A. PRIGOV, Sobranie stichov. Tom četvertyj. Gedichte No. 660-845, 1978. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 2003, 229 S., EUR 25,-
- 57 Bosanski - Hrvatski - Srpski / Bosnisch - Kroatisch - Serbisch, Hg. Gerhard Neweklowsky, Wien 2003, 326 S., EUR 40,-
- 56 Schriften - Dinge - Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne, Hg. Mirjam Goller, Susanne Sträßling, München 2002, 430 S., EUR 50,-
- 55 Gender-Forschung in der Slawistik. Beiträge der Konferenz Gender - Sprache - Kommunikation - Kultur. 28. April bis 1. Mai 2001, Institut für Slawistik, Friedrich Schiller-Universität Jena, Hg. Jifina van Leeuwen-Turnovcovä, Ursula Doleschal, Franz Schindler, Wien 2002, 644 S., EUR 50,-
- 54 Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien 3.-5. Dezember 1999, Hg. Wolfgang Weitlaner, Wien - München 2001, 512 S., EUR 15,-
- 53 Jazyk russkogo zarubez'ja, Hg. E. A. Zemskaia, M. Ja. Glovinskaja, Moskau - Wien - München 2001, 492 S., EUR 15,-

- 52 Bosnien - Herzegovina. Interkultureller Synkretismus, Hg. Nirman Moranjak-Bamburac, Wien-München 2001, 310 S., EUR 12,50
- 51 Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess, Hg.' Mirjam Goller, Georg Witte, Wien - München 2001, 521 S., EUR 15,-
- 50 Irina SANDOMIRSKAJA, Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik, Wien - München 2001, 281 S., EUR 12,50
- 49 S. A. GRIGOR'EVA, N. V. GRIGOR'EV, G. E. KREJDLIN, Slovar' russkich zestov. Wien - Moskau 2001, 256 S., EUR 12,50
- 48 D. A. PRIGOV, Sobranie stichov. Tom tretij. Gedichte No. 402-659, 1977. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien - München 1999, 341 S., EUR 12,50
- 47 Il'ja KABAKOV, 60-e-70-e... Zapiski o neoficial'noj zizni v Moskve, Wien - München 1999, 267 S., EUR 12,50
- 46 G. M. ZEL'DOVIC, Russkie vremennye kvantifikatory, Wien - München 1998, 190 S., EUR 10,00
- 45 V. V. DUBICINSKIJ, Teoreticeskaja i prakticeskaja leksikografija, Wien - Charkov, 1998, 160 S.
- 44 "Mein Russland". Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.-6. März in München, München 1997, 526 S., EUR 15,-
- 43 D. A. PRIGOV, Sobranie stichov. Tom vtoroj. Gedichte No. 154-401, 1975-1976. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1997, 334 S., EUR 12,50
- 42 D. A. PRIGOV, Sobranie stichov. Tom pervyj. Gedichte No. 1-153, 1963-1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1996, 230 S., EUR 12,50
- 41 Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen. Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.-9. Sept. 1994 in Friborg, Hg. Rolf Fieguth, Wien 1996, 411 S., EUR 15,-
- 40 N. N. PERCOVA, Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova. Eingeleitet von Henrik Baran, Wien - Moskau 1995, 560 S., EUR 15,-
- 39 I. A. MEL'CUK, Russkij jazyk v modeli "Smysl <=> Tekst". Sbornik statej, Wien -Moskau 1995, 684 S., EUR 15,-
- 38/1 I. A. MEL'CUK, Kurs obscej morfologii. Cast' 1, Wien-Moskau 1997, 406 S., EUR 15,-
- 38/2 I. A. MEL'CUK, Kurs obscej morfologii, Cast' 2, Wien-Moskau 1998, 544 S., EUR 15,-
- 38/3 I. A. MEL'CUK, Kurs obscej morfologii. Cast 3. Cast 4, Wien-Moskau 2000, 368 S., EUR 15,-
- 38/4 I. A. MEL'CUK, Kurs obscej morfologii. Cast' 5, Wien-Moskau 2001, 584 S., EUR 15,-
- 38/5 I. A. MEL'CUK, Kurs obscej morfologii. Cast' 6. Cast' 7, Wien-Moskau 2005, 542 S., EUR 15,-
- 37 Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich. (II. Jungslawisflinnen-Treffen Leipzig 1993), Hg. Uwe Junghanns, Wien 1995, 295 S., EUR 12,50

- 36 Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII-XIX vekov / La litterature russe d'expression francaise XVIII-XIX siecles. Einleitende Artikel von Ju. M. Lotman und V. Ju. Rozenecvejg, Hg. V. Ju. Rozenecvejg, Wien - Moskau 1994, 454 S., EUR 15,-
- 35 Andrej NIKOLEV (Andrej N. Egunov), Sobranie proizvedenij, Hg. Gleb Morev, Valerij Somsikov, Wien 1993, 364 S., EUR 12,50 (= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstaussgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik)
- 34 Walter KOSCHMAL, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, Wien 1992, 218 S., EUR 12,50
- 33 Festschrift für V. Ju. Rozenecvejg zum 80. Geburtstag, Hg. Tilmann Reuther, Wien 1992, 293 S.
- 32 Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty, Hg. L. A. Mnuchin, Wien 1992, 252 S., EUR 12,50
- 31 Psychopoetik. Tagungsbeiträge München 1991, Hg. Aage A. Hansen-Löve, Wien 1992, 574 S, EUR 15,-
- 30 Svetlana EL'NICKAJA, Poeticeskij mir Cvetaevoj. Wien 1991, 396 S., EUR 12,50
- 29 V. N. TOPOROV, A. S. Puskina i Goldsmith v kontekste ruskoj Goldsmithiana'y (k postanovke voprosa), Wien 1992, 222 S., EUR 12,50
- 28 I. P. SMIRNOV, O drevnerusskoj kul'ture, ruskoj nacional'noj specifike i logike istorii, Wien 1991, 196 S.
- 27 B. M. GASPAROV, Poeticeskij jazyk Puskina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, Wien 1992, 396 S.
- 26/1 Ju. K. SCEGLOV, Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik citatel'ja. 2 toma. 1-yj tom. Vvedenie. Dvenadcat' stu'ev, Wien 1990, 377 S.
- 26/2 Ju. K. SCEGLOV, Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik citatel'ja. 2 toma. 2-oj tom. Zolotoj telenok, Wien 1991, 336 S., EUR 12,50
- 25 Gerhard NEWEKLOWSKY, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, Wien 1989, 220 S., EUR 12,50
- 24 Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin, Ed. John E. Malmstad, Wien 1989, 212 S.
- 23 Marina Cvetaeva. Bibliograficeskij ukazatel' literatury o zizni i dejatel'nosti. 1910 -1941 gg. i 1942 - 1962 gg, Söst. L. A. Mnuchin, Wien 1989, 151 S.
- 22 Jerzy FARYNO, Poetika Pasternaka ("Putevyje zapiski", "Ochrannaja gramota"), Wien 1989, 316 S.
- 21 Zabytyj avangard. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoreticeskich materialov, Hg. Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janecek, Aleksandr Oceretjanskij, Wien 1988, 355 S.
- 20 Mythos in der slawischen Moderne. Hamburger Kolloquium, Hg. Wolf Schmid, Wien 1987, 421 S.
- 19 Gerhard NEWEKLOWSKY, Käroly GAÄL, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, Wien 1986, XLVII + 315 S., EUR 12,50

- 18 Jerzy FARYNO, Mifologizm i teologizm Cvetaevoj ("Magdalena" - "Car'-Devica" - "Pereulocki"), Wien 1985, 412 S.
- 17 I. P. SMIRNOV, Porozdenie interteksta (Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorcestva B. L. Pasternaka). Wien 1985, 205 S.
- 16 I. A. MEL'CUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich cislovyh vyrazenij, Wien 1985, 509 S, EUR 15,-
- 15 Gumilevskie ctenija. Vypusk vtoroj, Hg. V.F. Martynov, Wien 1984, 214 S.
- 14 I.A. MEL'CUK, A. K. ZHOLKOVSKY, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksiceskogo opisanija russkoj leksiki / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian. Semantico-Syntactic Studies of Russian Vacabulary, Wien 1984, 2. Auflage 1986, 992 S. <http://www.cis.uni-muenchen.de/~wastl/Jks/>
- 13 Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, Hg. Gerhard Neweklowsky, Rudolf Neuhäuser, Herta Lausegger, Klaus Detlef Olof, Martina Orozen, Ljubinica Crnivec, Wien 1984, 280 S., EUR 12,50
- 12 Boris GASPAROV, Poetika "Slova o polku Igoreve", Wien 1984, 406 S.
- 11 Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Hg. Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983, 404 S.
- 10 Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und deutsch, Hg. Károly Gaál, Gerhard Neweklowsky, Wien 1983, LXX + 339 S.
- 9 Thomas LAHUSEN, Autour de "l'homme nouveau". Allocution et societe en Russie au XIXe siecle (Essai de semiologie de la source litteraire), Wien 1982, 338 S.
- 8 Savelij SENDOROVIC, Aleteja. Elegija Puskina "Vospominanie" i problemy ego poetiki, Wien 1982, 280 S.
- 7 Marina CVETAeva, Krysolov / Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Marie-Luise Bott mit einem Glossar von Günther Wytzens, Wien 1982, 326 S.
- 6 Elizaveta MNACAKANOVA, Sagi i vzdochi. Cetyre knigi stichov, Wien 1982, 216 S.
- 5 Alice STONE NAKHIMOVSKY, Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniii Kharms and Aleksandr Vvedenskij, Wien 1982, 191 S.
- 4 I. P. SMIRNOV, Diachroniceskie transformacii literaturnych zanrov i motivov, Wien 1981, 262 S.
- 3 Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, Hg. Horst Lampl, Aage A. Hansen-Löve, Wien 1981, 310 S.
- 2 A. K. ZOLKOVSKIJ, Ju. K. SCEGLOV, Poetika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, Wien 1980, 256 S.
- 1 Ju. D. APRESJAN, Tipy informacij dlja poverchnostno-semanticeskogo komponenta modeli "Smysl-Tekst", Wien 1980, 125 S.

HERAUSGEBER AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

Erscheint 2 x jährlich im Umfang von ca. 350 Seiten.  
Bisher erschienen 1 (1978) bis 62 (2009)  
Im Internet verfügbar!

---

[www.slavistik.uni-muenchen.de/Publikationen/WSA.html](http://www.slavistik.uni-muenchen.de/Publikationen/WSA.html)

---

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH - DIGITALE REIHE**  
HERAUSGEBER TILMANN REUTHER

**NEU!**

- 1 Ю. ЯСНИЦКИЙ, И. ЯСНИЦКАЯ, Т. РОЙТЕР. Русский глагол: Вид. Время. Управление. Учебный компьютерный комплекс. Уровень 1. (Ju. Jasnickij, I. Jasnickaja, T. Reuther. Das russische Verbum: Aspekt. Tempus. Rektion. Computerkurs. Stufe 1). München - Wien 2008, 1 CD + Beiheft, 16 S. (i.D.) EUR 25,-
- 2 Ю. ЯСНИЦКИЙ, И. ЯСНИЦКАЯ, Т. РОЙТЕР. Русский глагол: Вид. Время. Управление. Учебный компьютерный комплекс. Уровень 2. (Ju. Jasnickij, I. Jasnickaja, T. Reuther. Das russische Verbum: Aspekt. Tempus. Rektion. Computerkurs. Stufe 2). München - Wien 2009, 1 CD + Beiheft (i.V.).