

Raoul Eshelman

Von der Moderne zur Postmoderne in der sowjetischen Kurzprosa. Zoščenko – Paustovskij – Šukšin – Popov

Postmoderne und Diachronie

Eine wie immer geartete Postmoderne ist denkbar nur im Anschluß an eine Moderne. Für den sowjetischen Kontext galt diese Moderne lange als durch den Sozialistischen Realismus unterbrochen oder verdrängt. Das, was an Literatur aus dem Sozialistischen Realismus hervorging, schien eher mit soziologischen, politologischen oder anthropologischen Kategorien erfaßbar, nicht aber mit ästhetischen. Der Sozialistische Realismus erschien als die Negation der modernistischen Ästhetik, als ein ideologischer, von oben verordneter Ausstieg aus der Kulturgeschichte. Erst als die konzeptualistische Neoavantgarde den Sozrealismus als ästhetische Fortsetzung und Reflexion der historischen Avantgarde Begriff und wieder in ein kunstgeschichtliches Kontinuum eingliederte, wurde es möglich, auch die Diskussion über eine Nachmoderne in Gang zu bringen. Die Debatte über die Postmoderne im ehemals sowjetischen Kulturraum ist deshalb zugleich auch die Debatte über die Wiederherstellung der diachronischen Kontinuität, die mit dem Aufkommen des Sozialistischen Realismus unterbrochen schien. Es stellt sich die Frage, inwieweit die sowjetische Kultur der Nachkriegszeit eine mit dem Westen vergleichbare ästhetische Entwicklung aufweisen kann – eine Entwicklung, die in letzter Konsequenz nur mit dem epochalen Begriff der Postmoderne zu umschreiben wäre¹.

Nun beziehen sich die bisherigen Versuche, die russisch-sprachige Postmoderne zu erfassen, entweder auf metapoetische Prosa (Bitovs *Puškinskij dom*)², oder auf die sowjetische Neoavantgarde selber (Sorokin, Prigov u.a.)³ oder auf die innovatorische Literatur der Emigration (Limonov, Mamleev, Sokolov)⁴. Dies ist zunächst verständlich, denn die genannten Schriftsteller fallen durch jene stilistische und thematische Extravaganz auf, die für die Markierung einer epochalen Grenze unentbehrlich zu sein scheint. Die Merkmalhaftigkeit dieser neueren Literatur wird noch dadurch verstärkt, daß sie sich vor dem grauen Hintergrund der offiziellen Nachkriegsliteratur profilieren darf. Somit aber könnte der Eindruck entstehen, daß die Postmoderne mit einer innovatorischen, metapoetischen Literatur identisch sei, die kaum ästhetischen Bezug – es sei denn rein negativer Art – zur offiziellen Literatur der Chruščev- und Brežnevzeit unterhalte.

Und in der Tat besteht die Tendenz, in der offiziellen Kultur der Sowjetunion kaum mehr als den mittelmäßigen Nachlaßverwalter des sozialistischen Erbes zu sehen⁵. Somit aber verschiebt sich die literaturgeschichtliche Lücke vom Sozialistischen Realismus zur offiziellen Nachkriegsprosa, von der kaum innovatorische Impulse auszugehen scheinen.

Im folgenden gilt es, die zwischen dem Sozialismus und der Neoavantgarde klaffende geschichtliche Lücke zu schließen. Ich meine nämlich, daß der Anfang der russischen Postmoderne nicht bei der Neoavantgarde oder bei den innovatorischen Schriftstellern der Gegenwart zu suchen ist, sondern in der scheinbar unscheinbaren Literatur der sowjetischen Stagnationszeit – einer Literatur, welche die Figuren der Postmoderne unfreiwillig etabliert, indem sie versucht, eben diese zu desavouieren. Die Entstehung dieser „unfreiwilligen“ Postmoderne aus der Moderne heraus wird auf den folgenden Seiten nachgezeichnet.

Autoren

Den schrittweise verlaufenden Übergang von Moderne zu Postmoderne möchte ich anhand von vier ausgewählten Autoren (M. Zoščenko, K. Paustovskij, V. Šukšin, E. Popov) rekonstruieren. Bestimmend bei der Auswahl war zunächst die Popularität der genannten Schriftsteller, ihre Zugehörigkeit zum literarischen „Mainstream“. Alle haben normprägend auf den Verlauf der sowjetischen Literatur gewirkt, alle werden vom Massenleser gelesen und geschätzt. (Trotz einer gewissen Nähe zu den innovatorischen Strömungen ist keiner ein ausgesprochener Avantgardist.) Bemerkenswert ist auch, daß alle einen Mittelweg zwischen Anpassung und kritischer Haltung suchten: Keiner wurde von der offiziellen Kultur völlig vereinnahmt, keiner aber profilierte sich mit Absicht als „Disident“⁶. Schließlich bevorzugen alle die prosaischen Kurzgattungen (*rasskaz*, *novella*, *povest'*), denen aufgrund ihres Aus- oder Querschnittscharakters die Fähigkeit zugeschrieben wird, die Fremdbestimmung durch die herrschende Ideologie zu unterlaufen. In der Kurzform, so ist zu vermuten, entstehen die Freiräume, in denen die für die Postmoderne entscheidenden Wert- und Normverschiebungen stillschweigend vollzogen werden können.

Diese Auswahl schließt in sich auch einige weitere Merkmale, die für die neuere sowjetische Literaturgeschichte charakteristisch sind. Zoščenko ist repräsentativ für das, was man die angepaßte historische Avantgarde nennen könnte: Zunächst populär geworden als Verfasser von ideologiekritischen, sprachspielerischen Satiren, nahm Zoščenko als typischer „Mitläufer“ während der Stalinzeit weitgehend Abstand von seinem früheren Stil. Dennoch konnte er erzähltechnische Elemente der historischen Avantgarde bis in die späte Stalinzeit hineinretten. Paustovskij kann seinerseits als unchauvinistischer Exponent des Sozialistischen Realismus bezeichnet werden, der auch bei dessen Überwindung in den 50er

Jahren eine Schlüsselrolle spielte. Šukšin gilt als liberaler Vertreter der volkstümlichen Dorfprosa und ist in mancher Hinsicht typisch für die Generation der „šestidesjtniki“, der reform-gesinnten Kommunisten der 60er Jahre. Evgenij Popov markiert die Schnittstelle zwischen der populären Prosa Šukšins und der konzeptualistischen Neoavantgarde, der er persönlich und ästhetisch sehr nahesteht, (auch wenn sich seine künstlerische Entwicklung zunächst unabhängig von ihr vollzog).

Bei der Rekonstruktion der Postmoderne, die sicherlich auch maximalistisch, d.h. gattungs- und medien-überschreitend angelegt werden könnte, werde ich mich auf die Analyse dreier Merkmale beschränken, die als minimale Grundbedingungen jeder Kurzprosa angesehen werden können: 1) die Modellierung des fiktiven Raumes bzw. der fiktiven Zeit; 2) die Ereignishaftigkeit (die Bewegung des Subjekts durch Zeit und Raum und die Ökonomie dieser Bewegung, d.h. der vom Subjekt erlebte Wertgewinn oder -verlust); und 3) die Beschaffenheit des fiktiven Subjekts selbst. Dieses Minimalprogramm gewährleistet eine gewisse Übersichtlichkeit der Darstellung und ermöglicht es, anhand einiger ausgewählter Texte eine kleine Diachronie vorzulegen, in der die Transformation bestimmter ästhetischer Merkmale von der Moderne bis in die Nachmoderne hinein verfolgt werden kann.

Raum, Ereignis, Subjekt

Bei der *räumlichen Analyse* geht es vor allem um die Frage nach dem räumlichen Simulakrum (vgl. Baudrillard 1988, 166). In der Postmoderne wird die verbürgte, stabile Beziehung zwischen dem räumlichen Zeichen und seinem Referenten zunehmend unterminiert, bis diese Relation beliebig, zur Kategorie der Indifferenz wird. Semantisch bedeutet dies, daß Oppositionen wie hoch/niedrig, flach/tief, nah/fern (usw.) in ihren Konturen zwar noch wahrgenommen werden, aber nicht mehr der zuverlässigen Orientierung des fiktiven Subjekts dienen. Die Grenze, die für die Feststellung der semantischen Differenz zwischen zwei räumlichen Oppositionen notwendig wäre, verliert somit ihren verbindlichen Charakter, wird Makulatur⁷.

Das Ausblenden der referentiellen Raumbezüge und die Entwertung der semantischen Grenzen haben entscheidende Folgen für die *Ereignishaftigkeit* in der postmodernen Literatur. Unter Ereignishaftigkeit verstehe ich mit Jurij Lotman „die Versetzung des Subjekts über die Grenzen eines semantischen Feldes“ (Lotman 1970, 282). Allerdings markiert diese Definition den Pol eines folgenreichsten Maximal-Ereignisses, der dem Pol der völligen Ereignislosigkeit gegenübersteht, wie sie zum Beispiel in der Lyrik realisiert wird oder – um ein von Lotman gebrauchtes Beispiel zu nennen – im Telefonbuch. Somit aber ist die Lotmansche Definition nicht imstande, den Übergang von Ereignislosigkeit zum

Ereignis als ein Kontinuum von Möglichkeiten zu beschreiben: Sie bleibt in einem binaristischen Entweder/Oder-Schema verfangen.

Als notwendige Ergänzung zu Lotmans Definition erweist sich deshalb das von Wolf Schmid vorgeschlagene Inventar von Ereignis-Kriterien (Schmid 1992). Schmid, der Lotmans räumliche und Arthur C. Dantos zeitliche Ereignis-Definition miteinander verbindet, summiert diese als „Kontrastqualität zwischen zwei aufeinanderfolgenden Zuständen eines Subjektes“ (1992, 108). Es werden dann sieben Teilbedingungen für das vollständige Ereignis vorgeschlagen (Realität, Relevanz, Resultativität, Konsekutivität, Imprädiktabilität, Irreversibilität, Non-Iterativität; 1992, 108-109), die entweder realisiert oder „eingeklammert“ werden können.

Auch wenn Schmid seine Kriterien nicht semiotisch begründet, lassen sich diese zunächst ohne weiteres als *indexikalische* oder *anti-ikonische* Relationen auffassen. Hierzu die Index-Definition von Peirce (1960, 2:160): „Anything which startles us is an index, in so far as it marks the junction between two portions of experience“. Demnach kann man die Kriterien Relevanz, Resultativität, und Konsekutivität als indexikalische Bestandteile des Ereignisses betrachten, da sie eine neue, auffällige, überraschende Kontiguität zwischen zwei Erfahrungszuständen eines Subjekts herstellen. Dabei sorgt das Negativkriterium Irreversibilität dafür, daß die neu hergestellte Kontiguität zeitlichen Bestand hat. Die zwei weiteren Negativbedingungen Imprädiktabilität und Non-Iterativität verneinen ihrerseits die Möglichkeit des (ikonischen) Ähnlichkeitsverhältnisses, das sich bei der Wiederholung eines beliebigen Vorgangs ergibt (also: Zustand $A_2 \neq$ Abbild von Zustand A_1). Das Kriterium der Realität meint dagegen, daß das Ereignis als Zeichen mit sich selbst identisch sein muß (es darf nicht als imaginiertes Ikon, d.h. als Simulakrum eines absenten Original-Ereignisses auftreten).

Keht man die oben genannten Bedingungen um, so ergeben sich die entsprechenden ikonischen bzw. anti-indexikalischen Kriterien. Bei diesen invertierten Ereignis-Kriterien steht nicht die aktive Herstellung der Verbindung zwischen zwei Erfahrungsbereichen im Mittelpunkt, sondern die mögliche Ähnlichkeit zu einem abwesenden Vor- oder Nach-Ereignis. Wesentlich ist mit anderen Worten nicht der präsenste Brückenschlag zwischen zwei Erfahrungsbereichen, sondern der Bezug zu einem ähnlichen, jedoch absenten Vorgang⁸. Als Beispiel mag das Kriterium der „Realität“ dienen: „Die Veränderung muß in der fiktiven Welt wirklich stattfinden und darf nicht nur gewünscht, geträumt, imaginiert oder halluziniert sein“ (Schmid 1992, 108). Erweist sich der ereignisverdächtige Vorgang in der fiktiven Welt des Textes als geträumt, halluziniert usw., so wird er im Schmidischen Sinne als annulliert oder eingeklammert gelten, wobei seine weitere Bestimmung offenbleibt. Faßt man aber das Ereignis als Teil eines semiotischen Kontinuums auf, so wird man nicht umhinkommen, das annullierte Kriterium der „Realität“ auch als Abbild eines absenten (potentiellen, verdrängten oder gar noch

nicht vollzogenen) Ereignisses zu begreifen, das per Ähnlichkeit auf jene Basisdefinition des Ereignisses als Grenzüberschreitung verweist, die ein Vorgang als Ereignis überhaupt erkennen läßt. Wichtig wird jetzt nicht so sehr die indexikalische Beziehung zum präsenten Kontext, sondern die ikonische Beziehung zum absenten Grundmuster oder Kode; denkbar ist auch, daß das imaginierte Ereignis ein nicht-vollzogenes Ereignis in der fiktiven Welt des Textes präfiguriert oder nachzeichnet. Das Ereignis ist somit nicht mehr schlichter Skandalon, sondern nimmt autoreflexive und metatextuelle Züge an. In einem gegebenen Fall wird die Qualität des Gesamt-Ereignisses natürlich davon abhängen, welche Kriterien wie und in welcher Zusammensetzung realisiert werden. Dazu kommt noch die Rezeptionsdimension, wobei „ikonische“ Lesearten auf „indexikalische“ Ereigniskonfigurationen projiziert werden können (und umgekehrt). Der Normalfall des literarischen Ereignisses ist somit keine eindeutige „Überschreitung eines Rubikons“, wie Lotmans Definition vermuten ließe, sondern ein vielschichtiger, z.T. auch sehr instabiler Vorgang.

Die Vorstellung eines Spannungsfeldes zwischen indexikalischem und ikonischem Ereignis erweist sich als sehr nützlich für die weitere Bestimmung des Ereignisses in der Postmoderne. Danach wäre das postmoderne Ereignis eher ein Ereignis-Ikon oder Ereignis-Simulakrum, da es ein absentes, anderes Vor-Ereignis abbildet, ohne Anspruch auf indexikalische Erneuerung zu erheben. Dazu kommt, daß die Grenze in der Postmoderne, die normalerweise die Möglichkeit der Überschreitung markiert, als durchlässig oder abgeschwächt erscheint. So gleicht sich die Ereignishaftigkeit im postmodernen Sinne sehr stark dem Stillstand (dem Nicht-Ereignis) an. Die defizitäre Ökonomie dieser Bewegung könnte man folgendermaßen beschreiben: Die postmoderne Grenzüberschreitung findet vergleichsweise frei und unbehindert statt, bedeutet aber zugleich wenig, da die Übertretung gewissermaßen geschenkt ist. Dies hat zwei gattungsrelevante Folgen. Die Grenzüberschreitungen können wuchern, um den niedrigen Wertzuwachs bei den Einzelüberschreitungen zu kompensieren, oder sie können zu einer Minimierung der Bewegung führen, da eine einzelne Grenzüberschreitung ohnehin keine größere Änderung nach sich zieht. Im zweiten Fall (dessen Darstellung den Möglichkeiten der Kurzgattungen am ehesten entspricht) wird es zu keiner vollständigen Grenzüberschreitung kommen, sondern lediglich zum Simulakrum des Ereignisses. Das Simulakrum-Ereignis wird vor dem Hintergrund eines anderen, dem kulturellen Kode bekannten Ereignismusters rekonstruierbar sein, dabei aber nur einen minimalen Anspruch auf Eigentlichkeit oder Authentizität erheben. Das Ereignis zeigt sich als leicht verschobene Reproduktion eines einschlägig bekannten Musters, es profiliert sich nicht als eigenständige, originäre Handlung. Die postmoderne Ereignishaftigkeit sowjetischer Prägung läßt sich somit als Reflexion über die defizitären Handlungsbedingungen der eigenen Kultur verstehen.

Diese defizitären Handlungsbedingungen sind zweifelsohne auf den starren Monismus der offiziellen Ideologie zurückzuführen. Dieser räumt zwar die Möglichkeit von ideologischen Differenzen innerhalb des sowjetischen Systems ein, mißt den Differenzen jedoch keine handlungsrelevante, resultative Bedeutung bei. Es entstehen unzählige Simulakren der Differenz, die zwar wahrnehmbar und präsent sind, die aber innerhalb des Systems ohne Relevanz bleiben: Sie sind sozusagen dazu verurteilt, ein unschwelliges, subideologisches Dasein zu fristen. Das einzige „wirkliche“ Ereignis kann nur in der Überschreitung der Schwelle zur Ideologie bestehen, im kühnen oder listigen Verstoß gegen die indifferenzstiftende Alleinherrschaft des Monismus. Allerdings ziehen solche Verstöße, falls sie tatsächlich von der offiziellen Kultur zur Kenntnis genommen werden, fatale Folgen nach sich: Das Subjekt wird sofort aus dem System entfernt und in die Weiten des geschichtlichen Raums hinausgeschleudert. Dort, außerhalb der Sowjetunion, entsteht der Bereich, in dem der großangelegte epische Historismus eines Solženicyn oder eines Saša Sokolov zur Entfaltung kommt. Unterhalb dieser Schwelle und innerhalb des sowjetischen Systems etabliert sich aber dafür ein Bereich, in dem die subideologischen Differenzen, die Simulakren der Ideologie, sich ungeordnet tummeln. Dies ist das graue Universum der Stagnationsliteratur, in dem die ideologische Indifferenz (bzw. die Möglichkeit ihrer Überwindung) zum unaussprechbaren Dauerthema wird. Die Kurzprosa erweist sich als der Bereich, in dem sich das Subjekt sowohl dem monistischen Stillstand als auch der fatalen, offenen Dynamik der Historie zu entziehen versucht⁹.

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage nach der Beschaffenheit des Subjektes, das in einem solchen Universum angesiedelt ist. Hier weist das fiktive Subjekt der sowjetischen Kurzprosa häufig ein *beschränktes Bewußtsein* auf¹⁰. Das beschränkte Bewußtsein in diesem Sinne ist nicht oder nur unzureichend imstande, die eigene Erfahrung zu speichern, zu synthetisieren oder sonstwie kumulativ zu verarbeiten. Seine Seele „verflacht“, sie verliert jene Tiefendimension, die normalerweise durch die Anhäufung und Speicherung von Erfahrungen entsteht¹¹. Dabei verliert sie notwendigerweise auch fast jedes Profil vor dem Hintergrund der herrschenden Kultur.

Das beschränkte oder dysfunktionale Bewußtsein, das sich bedächtig inmitten der Schein-Ereignisse bewegt, gewinnt also keine primäre Erfahrung, sondern sammelt nur Erfahrungs-Simulakren, deren unübersichtliche, graue Ordnung ohnehin nicht auf die zentrierende, sinnstiftende Wirkung eines Subjekts angewiesen ist. (In der Welt der sowjetischen Postmoderne ist das Subjekt wohlgermerkt auch Makulatur.) Dennoch ist der beschränkte Held kein *durak*, kein Narr, der durch seine sinnlose Verhaltensweise gänzlich aus dem System herausfiel. Vielmehr ist er die logische Fortsetzung des Systems selber, dessen Exemplifizierung im einzelnen¹². Typisch für das beschränkte Bewußtsein sind deshalb nicht nur tumbe, alkoholgeschädigte Figuren, (die es auch häufig genug gibt,) sondern auch die

Figur des innerlich entleerten Intelligenzlers, der sich in einem Zustand des geistigen Leerlaufes, – wenn freilich auch auf hohem Niveau – befindet¹³. Weil die intellektuelle Kompetenz, die dazu notwendig wäre, das System zu „durchschauen“, zum endgültigen Ausschluß des Subjektes aus dem System führen würde, darf sie nie richtig zur Geltung kommen. Das Resultat ist eine Art Aufklärung in Rückwärtsgang, wobei Unwissenheit und Unmündigkeit belohnt werden und Erkenntnis bestraft wird. In einem solchen System kann das nach Erkenntnis strebende Subjekt lediglich zu der Erkenntnis gelangen, daß die Erkenntnis nicht möglich oder sinnvoll ist (vgl. Eshelman 1993).

Während im modernen Text das beschränkte Bewußtsein noch von einer höheren Bewußtseinsinstanz ironisch entlarvt wird (wie z.B. im *skaz*), stellt es in der postmodernen Erzählung quasi die höchste, nicht mehr widerlegbare Textinstanz dar. In der Postmoderne fehlt es, wie F. Jameson bemerkt, an der „gesunden“ Distanz zwischen Subjekt und Objekt, die für die Parodie oder Satire notwendig wäre (Jameson 1991, 17). Auch der vermeintlich aufgeklärte Leser wird genötigt, die Dinge aus der Perspektive bzw. nach der Logik des beschränkten Bewußtseins wahrzunehmen. Allerdings kann diese Reproduktion der Beschränktheit durch den Leser als eine durchaus produktive Metahandlung stattfinden: Mal kann sie mit spielerischer Lust verbunden sein, mal kann sie mit der erhabenen Nachempfindung der totalen Leere der eigenen Lebensbedingungen einhergehen. Jedenfalls besteht das ästhetische Ziel der postmodernen Literatur darin, die verschiedenen Möglichkeiten dieser Reproduktion auszuloten.

Im folgenden werden diese Kriterien auf eine historische Reihe angewendet, die mit der klassischen Moderne Michail Zoščenkos ihren Anfang nimmt.

Zoščenkos durchlaufene Zeit-Räume

Typisch für Zoščenkos modernistische Erzählwelt ist die verbindliche Kontrastqualität der räumlichen Oppositionen. Aus der Diskrepanz zwischen den räumlichen Vorgaben (innen/außen, oben/unten, nah/fern usw.) und dem inadäquate Verhalten des Helden innerhalb des geteilten Raumes offenbart sich jene komische Ironie, für die Zoščenko zu Recht bekannt ist. Beispielsweise überträgt der Held von „Banja“ (1925) den Kode des Draußen (des kleinbürgerlichen Besitz- und Ordnungsdenkens¹⁴) auf das natürliche, „nackte Dasein“ des Drinnen und gerät in komische Schwierigkeiten. Kaum daß er wieder außerhalb des Bades ist, wird er durch ein Verbot auf den Widerspruch zwischen Drinnen und Draußen aufmerksam gemacht: Der Held hat ein Stück Eigentum (die Seife) drinnen vergessen, darf aber laut Auskunft des Bademeisters den Innenraum nicht mehr bekleidet betreten. Hier wie anderswo bei Zoščenko setzt sich das Ereignis aus mehreren Teil- oder Fragment-Ereignissen (Indizien) zusammen. Ereignishaft ist, streng genommen, nicht der Entschluß des beleidigten Helden, die Sauna nicht

mehr zu betreten (er widersetzt sich dem Verbot nicht), sondern die Summierung der kleineren Begegnheiten, die indexikalisch auf die Unvereinbarkeit des spießigen „Draußen“-Kode des Helden und der natürlichen, unausgesprochenen Regeln der Sauna¹⁵ hinweisen. Das vollständige, ganzheitliche Ereignis (Übertretung einer verbotenen Grenze) findet nicht statt. Die Aufstellung des Verbots weist aber auf die Ereignis-Indizien hin, die nun vom Leser hochgerechnet werden können, ohne daß sich freilich eine ganzheitliche Summe daraus ergäbe.

Nun könnte man die Gültigkeit dieses Grundmusters an einer Vielzahl von bekannten Erzählungen Zoščenkos vorführen¹⁶. Es ist aber in unserem Zusammenhang besonders aufschlußreich, auf die für Zoščenko selber sehr folgenschwere Geschichte „Priključenija obez'jany“¹⁷ einzugehen, die während der Stalin-Zeit als Anlaß genommen wurde, Zoščenko öffentlich anzuprangern und aus dem Schriftstellerverband auszuschließen. Die Gründe für diese heftige Reaktion auf eine scheinbar harmlose Kindergeschichte liegen bekanntlich zunächst im Machtkalkül Ždanovs, der mit seinen Angriffen auf typische Mitläufer wie Zoščenko und Achmatova eine „harte“ Linie in der Kulturpolitik wieder durchsetzen wollte. Gleichzeitig aber sind diese Attacken Ausdruck einer veränderten ästhetischen Einstellung, die es Ždanov erlaubte, aus den „harmlosen“ Ereignis-Indizien der historischen Avantgarde ein bedrohliches ikonisches Groß-Ereignis zu rekonstruieren.

In „Priključenija obez'jany“ bewegt sich ein Affe zwischen eingeschlossenen, sicheren Räumen (Käfig im Zoo, Laden, Korb, Wohnung, Sauna) und verschiedenen Freiräumen außerhalb des Zoos, in denen er Not erleidet oder unerbittlich gejagt wird. Dazu tritt die räumliche Opposition hoch/niedrig besonders stark hervor. Eingeschlossen im Zoo, führt der Affe ein bequemes Leben an höchster Stelle der Tierhierarchie. Befreit durch eine Art *diabolus ex machina* (den Einschlag einer deutschen Bombe), gerät er an den niedrigsten Platz innerhalb der Hierarchie der Menschen und wird plötzlich einem harten Existenzkampf ausgesetzt. Hier benimmt er sich nach bewährtem Zoščenkoschen Muster inadäquat, indem er die natürlichen Regeln der Affenwelt auf die menschliche Welt zu übertragen versucht. Dieses verfremdende Verhalten erzeugt eine Reihe von mehr oder minder schwerwiegenden Zwischenfällen, die nicht zuletzt auch dadurch zustande kommen, daß der Affe sich im Raum freier als die Menschen bewegt und sich deren Zugriff nach Belieben entziehen kann (mal klettert er auf einen Baum, mal springt er auf eine Lampe, usw.). Die Kette von Normverstößen nimmt erst ein Ende, als der Affe sich von einem Jungen, Aleša, adoptieren und gewissermaßen erziehen läßt. So gesehen, erscheint die Erzählung als harmlose Pikaro-Geschichte, ausgestattet mit einem versöhnlichem Happy-End und den üblichen satirischen Momenten, die man bei Zoščenko kennt¹⁸.

Ždanov aber zog es offensichtlich vor, die Erzählung nicht als Pikaro- oder Abenteuer-Geschichte zu interpretieren – also als eine Reihe von einzelnen, an

sich relativ belanglosen Grenzüberschreitungen – sondern als Allegorie oder ganzheitliches Ikon, das die Regelhaftigkeit der Gesamtkultur abbildet. Nur das kann erklären, warum Ždanov so empfindlich reagierte auf die „harmlose“ Äquivalentsetzung der Sowjetmenschen mit einem Affen sowie auf die Opposition zwischen bequemem Käfig und gefährlichem (sowjetischem) Freiraum¹⁹. So unerträglich Ždanovs machtpolitisches Gebaren auch sein mag, muß die von ihm aufgegriffene Möglichkeit einer allegorischen Lektüre dennoch ernst genommen werden. Als besonders folgenschwer erweisen sich hier nicht die einzelnen Geschehnisse, sondern deren Gesamtheit, die sich als Abbild einer obsolet gewordenen ästhetischen Praxis unfreiwillig zu erkennen gibt.

Wenden wir uns zunächst dem Ereignis in der Geschichte zu. Dieses besteht offenbar darin, daß der Affe die unterschiedlichsten Räume und Freiräume durchläuft, bis er gerade den Raum findet, der, obwohl nicht ideal, ihm einigermaßen Schutz sowie ein eingeschränktes Maß an Freiheit in der neuen Umgebung bietet. Allegorisch (ikonisch) gelesen, handelt es sich nicht nur um die Geschichte einer tierischen, sondern auch einer künstlerischen Domestizierung, der sich Zoščenko schließlich auch selbst unterziehen mußte. Faßt man den Affen als Träger der Verfremdung auf (analog dem avantgardistischen Künstler), so kann man die Konturen der modernistischen Künstlerauffassung mit wenig Mühe rekonstruieren: Der Affe/Künstler bewegt sich räumlich und sozial außerhalb des Rahmens der Konvention, bricht unvermittelt in das alltägliche Geschehen ein, entzieht sich der alltäglichen ökonomischen Tauschmechanismen, führt ein fremdes, undurchsichtiges Bewußtsein vor, usw. Der Affe/Künstler erscheint als unberechenbarer Vermittler zwischen Natur und Kultur – als Wesen, das sich zwar künstlich domestizieren und am Ende sogar auch nach Pavlov'schem Muster korrumpieren läßt²⁰, das aber trotzdem nie organisch in die Gesellschaft eingegliedert werden kann. Der Affe/Künstler, der Träger der unaufgelösten Gegensätze zwischen Kultur und Natur bleibt, macht sich damit natürlich sehr angreifbar in der stalinistischen Gesellschaft, die vorgibt, alle derartigen Widersprüche überwunden zu haben. Unter diesem Gesichtspunkt hat Ždanovs Lektüreart also *doch* recht, so wenig man sich auch mit seiner ideologischen „Physiognomie“ anfreunden mag. Ikonisch gelesen, ist Zoščenko's Affen-Parabel keineswegs eine harmlose Kindergeschichte, sondern zeigt die Unverträglichkeit des alten avantgardistischen Künstlermodells mit den Regeln der sozialistischen Gesellschaft, in welcher der Affe/Künstler nur als störenden Fremdkörper auftreten kann. Die vom Affen verbreitete Unruhe, die Vielzahl der durchlaufenen Räume sowie die unübersehbare Korrumpierung des Störenfrieds am Ende belegen den Unwillen des avantgardistischen Künstlers, sich mit den neuen ideologisch-ästhetischen Bedingungen des Sozialistischen Realismus abzufinden. Zoščenko's Parabel führt die Unfähigkeit des avantgardistischen Modells vor, sich den räumlichen und zeitlichen Vorgaben

der stalinistischen Projektion freiwillig und mit echter, nicht „erkaufter“ Begeisterung zu fügen: Sie bildet die Geschichte ihrer eigenen Korruption ab.

Diese Korruption muß umso mehr im Sozialistischen Realismus auffallen, weil in ihm die Beruhigung und Ikonisierung des Zeit-Raums besonders intensiv betrieben wird. (Auch deshalb wird selbst eine noch so kleine Störung des beruhigten Raums so sensibel registriert – „vergrößert“, wenn man so will, von einer Ansammlung indexikalischer Teilverstöße zu einer ikonischen Allegorie der Subversion.) Diese Beruhigung des Zeit-Raumes braucht jedoch nicht mit der bedingungslosen Unterwerfung des Künstlers unter die ungeschriebenen Regeln des Stalinschen Gesamtkunstwerks einherzugehen. Wie innerhalb der stalinistischen Projektion minimale Freiräume geschaffen werden können, möchte ich anhand von Konstantin Paustovskijs idyllischen Erzählungen beschreiben, deren Strategien der Raumverkleinerung und Reduktion eine unverzichtbare Grundlage für die sowjetische Postmoderne legen.

Die idyllische Beruhigung des Zeit-Raumes bei Paustovskij

Sieht man zunächst von der fakultativen Ausstattung des idyllischen Raumes mit Faunen, Schäfern, lieblichen Ecken u.ä. ab, läßt sich die räumliche Struktur der Idylle als eine doppelte beschreiben: Sie teilt sich in einen abgeschlossenen, übersichtlichen Innenraum und einen offenen, unübersichtlichen Außenraum ein. Spannung entsteht dort, wo der unordentliche Außenraum (oder dessen menschliche Stellvertreter) den Innenraum, der sich im Zustand des natürlichen Gleichgewichts befindet, bedroht oder stört. Hinsichtlich der Zeit-Modellierung steht die Idylle im Gegensatz zur Utopie, die zwar eine ähnliche doppelte Raumteilung aufweist, aber ausdrücklich ein künstliches bzw. menschliches Konstrukt ist und Anspruch auf nie-dagewesene Erneuerung erhebt. Die Idylle ist ein konservierter, reduzierter Zeit-Raum; die Utopie ein projizierter, expansiver.

Die Idylle als Gattung spielt nun in der russischen Prosa des 19. und 20. Jahrhunderts keine tragende Rolle. Vielmehr könnte man von einer verbreiteten anti-idyllischen Tradition sprechen, wie etwa in Gogol's Desavouierung der Gattung in seinem frühen „Gans Kjuhelgarten“²¹, in der naiv-kindheitlichen Traumwelt Oblomovs²², in der bitteren Sozialkritik der *Zapiski ochotnika* Turgenjovs²³, oder in Čechovs skeptischen Darstellungen des ländlichen Lebens²⁴. Offensichtlich wegen dieser sozialkritisch vorbelasteten Tradition fällt es den Paustovskij-Forschern schwer, die Gattung in ihre Überlegungen überhaupt einzubeziehen, auch wenn sich die primären und sekundären Merkmalen der pastoralen Gattung in Paustovskijs Erzählungen geradezu aufdrängen²⁵.

Dagegen hat K. Clark zumindest die Möglichkeit erwogen, die Idylle zur Erklärung des sozialistischen Produktionsromans heranzuziehen. Als idyllentypisch beim Produktionsroman vermerkt sie z.B. die Merkmale des natürlichen,

harmonischen Mikrokosmos und die Tendenz zur Bereinigung aller Konflikte durch Reduktion (vgl. Clark 1985, 106). Dennoch wird laut Clark das Idyllen-Modell durch die ideologische („marxistisch-leninistisch-stalinistische“) Motiviertheit des Produktionsromans wieder relativiert: Im Produktionsroman vollziehe sich, so Clark, eine dialektische, kontrastive Entwicklung, die für die Idylle untypisch sei:

Unlike the pastoral that is set in one place or state but has built into it an implied contrast with the more complex reality of the present from which the protagonist has come, the Stalinist novel comprises a sequences of contrasting states, A1, B, A2, with the motivation for this progression coming from the informing ideology, Marxism-Leninism. (Clark 1985, 108)

Hier hängt allerdings viel davon ab, inwieweit man bereit ist, die „Dialektik“ der stalinistischen Ideologie für bare Münze zu nehmen. Auch wenn Clark die grundsätzliche Ambivalenz zwischen ideologisch gesteuerter Synthese und idyllischem Harmoniestreben ausdrücklich vermerkt (vgl. S. 105), neigt sie dazu, die idyllischen Elemente im Produktionsroman letzten Endes als Instrument der ideologischen Manipulation aufzufassen: Diese „verleihen der sowjetischen Ordnung eine unberechtigte Aura der Organizität und ein Gefühl der Kontinuität mit überlieferter Tradition [give the Soviet order a spurious aura of organicity and a sense of continuity with past tradition]“ (Clark 1985, 113). Gut vorstellbar ist allerdings auch der entgegengesetzte Fall: daß die harmoniestiftende, von Bescheidenheitstopoi geprägte Gattung der Idylle das dialektische Machtstreben der proletarischen Literatur stillschweigend ins humanistische Lob des Einfachen verkehrt²⁶. Die Ambivalenz der mythenstiftenden „marxistischen“ Ideologie – die sich zuweilen ebensogut als idyllische Naturgläubigkeit auffassen läßt – ist in der Tat die Stelle, an der eine jede Analyse des Sozialrealismus ansetzen müßte. Denn in diesem Spannungsfeld zwischen utopischer Projektion und idyllischer Reduktion liegt die Möglichkeit, die utopischen Vorgaben des Sozialistischen Realismus von innen auszuhöhlen.

Es ist eben diese Aushöhlung der stalinistischen Projektion, die für die Idyllen Konstantin Paustovskijs ausschlaggebend ist. Hier agiert der Schriftsteller (oder seine erzählenden Stellvertreter) nicht als Demiurg, als Natur-Gestalter oder -Bezwinger, sondern als Natur-Vermittler, als jemand, der „uns mit der Region bekanntmacht“ (Levickij 1977, 217). Diese Vermittler-Gestalt ist, wie auch im Produktionsroman, ideologisch und geographisch an der Peripherie der Stalinischen Projektion angesiedelt. Seine Aufgabe ist jedoch nicht so sehr, die vom Zentrum ausgehenden Emanationen aufzufangen und weiterzuleiten, sondern die Reibereien zwischen Natur und Kultur an der Peripherie der Projektion zu vermitteln und schlichten. Diese verhältnismäßig bescheidene Aufgabe, die der

Funktionsweise der stalinistischen Ästhetik zumindest nicht widerspricht, geschieht im Kleinen, im übersichtlichen, abgeschlossenen Raum der Idylle, in der die Turbulenzen der großen Welt auf ein erträgliches, handhabbares Maß reduziert werden und in der die Emanationen des demiurgischen Gestaltungswillens nur in abgeschwächter Form zum Ausdruck kommen. Diese kleine Welt bleibt zwar das Abbild der großen, doch mit dem entscheidenden Unterschied, daß das demiurgische Zentrum durch Reduktion auf ein harmloses Maß reduziert und neutralisiert wird. Die für die Idylle typische Verkleinerung, Beruhigung und Bereinigung des Zeit-Raumes ermöglicht es Paustovskij, das sicherlich nicht einfache Kunststück zu vollbringen, eine stalinistische Ästhetik ohne Stalin zu praktizieren. Dies erklärt unter anderem auch, warum Paustovskij eine große Akzeptanz in der Stalin-Kultur genoß, obwohl er sich keineswegs streng an das Muster des Produktionsromans hielt²⁷, und warum seine Erzählungen noch heute gelesen werden können, ohne, wie die unsäglichen Produktionsromane, völlig museal zu wirken.

Paustovskij setzt also dort an, wo die vitalistisch-organische Denkweise der Moderne, wie sie von Zoščenko verkörpert wird, ihr Scheitern eingestehen muß. Er braucht keine Serie von räumlichen Ausbruchversuchen mehr zu inszenieren, sondern versucht, sich in der natürlichen Enklave der Idylle von vornherein einzurichten. In dieser Idylle beginnen aber die referentiellen Bezüge zur Außenwelt zu verschwimmen, es entstehen die Grundzüge eines innenräumlichen Simulakrums, das für die spätere Postmoderne von entscheidender Bedeutung sein wird. Der immanente Innenraum der Idylle erscheint als Refugium gegenüber dem transzendenten, bedrohlichen Außenraum der stalinistischen Utopie.

Als repräsentatives Beispiel der idyllischen Kurzgeschichte bei Paustovskij kann die Geschichte „Babuškin sad“ (1945) gelten²⁸. Sie ist weitgehend aus der räumlichen, zeitlichen, psychologischen und axiologischen Perspektive eines kleinen Mädchens (Maša) erzählt²⁹. Deutlich auktorial dagegen ist die sprachlich-stilistische Gestaltung der Erzählung, die mit einer kindlichen Ausdrucksweise wenig gemeinsam hat. Diese Furnierung der naiven räumlich-zeitlichen Wertperspektive der Maša mit einer stilistisch geschliffenen, souverän präsentierten Sprachschicht ermöglicht ein hohes Maß an Identifizierung mit der kleinen Heldin³⁰ und läßt perspektivische oder sprachliche Verfremdung à la Zoščenko gar nicht aufkommen.

Der Raum der Geschichte teilt sich erwartungsgemäß in zwei Bereiche: den übersichtlichen Raum des Gartens und das unübersichtliche, umkämpfte Gebiet um den Garten herum. Das Ereignis der Geschichte scheint sich zunächst darin anzukündigen, daß die Deutschen anrücken und den Innenraum des Gartens besetzen. Diese Gefahr wird jedoch schnell abgewendet, im Grunde genommen kommt es nicht einmal zu einem Kampf: Die vorbeiziehenden Soldaten teilen nur lakonisch mit, die deutsche Linie sei durchbrochen und die Deutschen zögen ab³¹.

Das (indexikalische) Eindringen des Außenraumes in den Innenraum, was einer „historischen“, katastrophalen Veränderung dieses Raumes gleichkäme³², findet also nicht statt.

Zur gleichen Zeit zeichnen sich eine Reihe von ikonischen, d.h. lediglich potentiellen Ereignissen im Innenraum ab, welche die großen Konflikte im Außenraum reduziert und folgenlos widerspiegeln. Hier handelt es sich vor allem um die gespannten Beziehungen zwischen den verschiedenen Tierarten. Die Hummeln, die Maša erschrecken, wenn sie hochfliegen und ihr ins Gesicht schlagen, werden von den Staren verschluckt, die sich wiederum mit den Dohlen Gefechte liefern („drališ s galkami“, 5:120). Die Stare erzeugen ihrerseits eine Geräuschkulisse, die schlimmer ist, als die bei einer Maschinengewehrschlacht („qto bylo ewe xule, qem pulemetnyj boj“, 5:120). Hummeln und Stare werden aber nach dem Rückzug der Deutschen durch den Lärm der hinüberfliegenden sowjetischen Flugzeuge wieder beruhigt (5:121-122). Die natürliche Welt des Innenraums bildet trotz aller inneren Konflikte und Spannungen (welche die Konflikte und Spannungen der Außenwelt in abgeschwächter Form widerspiegeln) eine stabile, vertikale Ordnung, an deren höchster Stelle die sowjetischen Flugzeuge stehen. Die natürliche Ordnung bleibt der sowjetischen, ideologischen Ordnung formal und räumlich untergeordnet, wie es zunächst zu erwarten wäre. Dennoch ist unübersehbar, daß die idyllische Basis handgreiflich nahe liegt, wohingegen der sowjetische Überbau flüchtig und fern ist.

Auch an anderen Stellen läßt sich ein ähnlich diffiziles Zusammenspiel von natürlicher und fremder Ordnung beobachten. Vor allem führt die naive personale Sichtweise dazu, daß die komplexen, bedrohlichen kausalen Beziehungen der Außenwelt (Krieg und Vertreibung) vorwiegend anhand der kindlich-magischen Logik der Innenwelt wahrgenommen werden. (Der sowjetische Standardvorwurf, Paustovskij sei ein träumerischer, weltfremder „Romantiker“, ist offenbar nicht ganz unbegründet.) Um die völlige perspektivische Vereinnahmung der äußeren durch die innere Perspektive dennoch zu verhindern, führt Paustovskij ein Regulativ aus der Außenwelt ein, und zwar in der Gestalt eines verwundeten Soldaten, der sich zur Erholung in den Innenraum des Gartens hinein begibt.

Der Soldat gesellt sich zu einer weitgehend neutralisierten Personenkonstellation, in der Generations- und Geschlechtskonflikte kaum aufkommen können. Mašas Vater, der in den Krieg gezogen ist, wird mehrmals erwähnt, nicht aber ihre Mutter (sie ist der Perspektiventrägerin Maša anscheinend völlig unbekannt, also vermutlich früh gestorben). Maša befindet sich in der Obhut ihrer Großmutter Serafima³³, deren Ehemann ebenfalls verstorben zu sein scheint. Die Großmutter hat ein männliches Pendant in dem alten Semen, der ihr bei der Evakuierung hilft. Von diesem geht auch der einzige Streit aus: Zuerst „schimpft er auf die Deutschen“ (5:120) und rügt Maša dafür, daß sie ihm bei der Ausgrabungsarbeit nur zuschaut. Später tadelt er auch noch die Großmutter

dafür, daß sie sowohl bei frohen als auch traurigen Angelegenheiten zu weinen pflege, also nicht imstande sei, eine eindeutige Wertung von sich zu geben. Die gerettete Idylle stellt sich als eine weibliche, geriatrische Ordnung heraus, die von Angst, Hilflosigkeit und Unentschlossenheit beherrscht wird. Der verwundete Soldat, der als unverkennbarer Vaterersatz in den Innenraum des Gartens einzieht, erscheint als notwendige, patriarchale Ergänzung dieser fragilen Ordnung.

Dem Soldaten kommt als erstes die Aufgabe zu, eine Entscheidung zu treffen, die verspricht, für das Weiterbestehen des Innenraums ausschlaggebend zu sein. Seitdem der Vater abwesend ist, droht der Gartenzaun, der aus Dill, Brennesseln und Kletten besteht und eine Art natürlicher Schutzfunktion innehat, eben diese Funktion zu verlieren: Er wuchert und weitet sich scheinbar unaufhaltsam aus. Es zeichnet sich ein transzendentes Ereignis ab, wonach die Grenze selbst zum eigenständigen Raum zu werden droht. Dieses potentielle Ereignis wird aber durch ein Urteil des Soldaten souverän abgewendet. Das Wuchern wird vom ihm als Ruhepause oder Genesungszeit („otdyx“) umgedeutet, welche die Natur, genauso wie die Menschen, nötig habe; das Wuchern würde der Vater aus diesem Grunde genauso auch nach seiner Rückkehr aus dem Kriege zulassen (5:123). An der Autorität dieses doppelt genähten patriarchalen Urteils ist kaum zu rütteln!

Folgerichtig ist auch, daß der Soldat die höchste Stelle im Zentrum des Innenraums (dem Dachboden des Hauses) besetzt: Er legt sich dorthin, in Sonnennähe, um auszuschlafen. Dabei erzählt er Maša, die sich über die Auswahl der Schlafstätte wundert, er habe so seine eigene Einschlafmethode: „ich „zähle [die Blätter des Baumes] bis hundert und schlafe ein“ (5:123). An Mašas Reaktion läßt sich das eigentliche Ereignis der Geschichte festmachen:

Маша выпшла в сад, посмотрела на липу и засмеялась – разве можно сосчитать все ее листья! Ведь их тысячи тысяч, их так много, что даже солнце не может пробиться через их гущину. Смешной этот боец! (5:123)

Diese von Maša vorgenommene Umwertung ist höchst aufschlußreich. Offensichtlich kann Maša, die am Anfang der Geschichte als ängstlich dargestellt wurde, nun befreit loslachen – die drohenden Gefahren sind abgewendet. Dazu aber kommt eine weitere ironische Nuance. Mašas Lachen kann nämlich auch als Zeichen der geistigen Überlegenheit gegenüber dem „komischen Krieger“ verstanden werden. (Sie faßt das Zählen der Blätter buchstäblich auf, während der Soldat ganzheitlich oder symbolisch denkt – es geht ihm um die Methode, nicht um die Zahl der Blätter.) Auf diese Weise zeichnen sich die Konturen eines Ereignisses ab, das noch nicht stattgefunden hat: Die Trägerin des beschränkten Bewußtseins kehrt die hierarchische Ordnung für sich um, ohne jedoch der Ungültigkeit dieser Umkehrung bewußt zu sein. Die Umkehrung der Ordnung findet ausschließlich im beschränkten Bewußtsein Mašas statt, und zwar als ikonisches

Abbild einer echten, indexikalischen Bewußtseinsverschiebung (deren Realisierung natürlich nicht einmal im Raum steht). Durch die Aufrechterhaltung der ironischen Distanz zur beschränkten Person bleibt Paustovskijs Erzähler in seiner auktorial überlegenen Haltung zweifellos „modern“. Dennoch zeichnen sich die ersten Umrissse der postmodernen Erzählsituation ab: einerseits im Verlust des direkten referentiellen Bezugs zur Außenwelt, andererseits in der Gestalt des beschränkten Bewußtseins, das sich damit zufrieden geben kann, zwischen Außen und Innen nicht unterscheiden zu müssen.

Die Vertauschung des idyllischen und städtischen Zeit-Raums in „Telegramma“

Eine weitere Variante der idyllischen Raummodellierung, in der die geschlossene Enklave der Idylle jedoch geöffnet und dynamisiert wird, findet man in der bekannten Erzählung „Telegramma“ (1946). Hier trifft man zunächst auf eine ähnliche Ausgangssituation wie in „Babuškin sad“. Die idyllische Ordnung, die zusehends zerfällt, wird nur noch von einer dahinsiechenden Greisin aufrechterhalten. Der bekannte Topos des bedrohten Innenraums wird aber hier von einem Netzwerk von räumlichen und zeitlichen Beziehungen überlagert, die nicht auf die Errettung der Idylle oder die Restaurierung des Patriarchats hinauslaufen, sondern die Idylle als dynamische Beziehung zum absenten Raum der Stadt neu entwerfen.

Wie in „Babuškin sad“ geht die Hinfälligkeit der Idylle in „Telegramma“ zunächst auf das Fehlen eines Patriarchen zurück. In diesem Fall handelt es sich um einen bekannten Maler, der gegen Ende seines Lebens aus Petersburg zu seinem Heimatdorf zurückkehrte. Seit seinem Tod ist die einzige Verwalterin seines musealisierten, denkmalgeschützten Hauses seine Tochter Katerina Petrovna, die, umgeben von Relikten einer vergangenen, fremden Zeit, nun ihrem eigenen Ende entgegendämmert.

Räumlich und zeitlich getrennt von ihr ist die Tochter Nastja, die in Leningrad beim sowjetischen Malerverband als Funktionärin tätig ist. Von der eigenen Arbeit stark in Anspruch genommen, findet sie schon seit Jahren keine Zeit, ihre kranke Mutter zu besuchen. Schließlich ist die Tochter dann so sehr mit einer von ihr organisierten Vernissage beschäftigt, daß sie die sterbende Mutter nicht rechtzeitig erreicht. Erst nach dem Tod der Mutter begreift Nastja, wie sehr sie die eigene Mutter geliebt und zugleich vernachlässigt hat. Diese für die damaligen Verhältnisse ungewöhnliche Thematisierung des Konfliktes zwischen individueller ethischer Verantwortung und beruflicher Verpflichtung wirkt heute sentimental und psychologisch durchsichtig. Wesentlich interessanter ist aus meiner Perspektive die Modellierung der räumlichen Bezüge, die grundlegend für die weitere Entwicklung der sowjetischen Postmoderne ist.

Im Gegensatz zu „Babuškin sad“, in der die Rückkehr des Ersatz-Vaters die Wiederherstellung der Idylle durch den eigentlichen Patriarchen ankündigt, ist die Idylle in „Telegramma“ nicht mehr durch das Patriarchat zu retten (es ist keine männliche Autoritätsperson in Sicht). Ebenso reicht die Anwesenheit einer Ersatz-Tochter (der jungen Dorf-Lehrerin) beim Begräbnis nicht aus, um die Verspätung der Heldin auszugleichen, ja sie macht deren Fehlen nur umso deutlicher (5:166). Die verspätete Nastja, so erfährt man am Ende, wird in die Stadt zurückkehren, ohne ihre Schuld je abtragen zu können („Ей казалось, что никто, кроме Катерины Петровны, не мог снять с нее непоправимой вины, невыносимой тяжести.“ [5:167]). Gerade aber in dieser Aufladung von Schuld liegt das Ereignis der Geschichte. In Nastjas neuer Befindlichkeit werden alle vorangegangenen Idylle-Stadt-Äquivalenzen gespeichert, ihre schwere Schuld wird sie dazu verpflichtet, diese noch einmal Revue passieren zu lassen, sie aufzuarbeiten.

Die wichtigste Äquivalenzbeziehung dieser Art betrifft die Bewegung vom Land zur Stadt (bzw. zurück). Wir erinnern daran: Sowohl der Vater von Katerina Petrovna als auch Katerina Petrovna selbst sind nach langjährigen Aufenthalten in der Stadt bzw. in der Fremde zum idyllischen Raum zurückgekehrt. Mit dem „Aufstieg“ Nastjas in die Stadt – also in die entgegengesetzte Richtung – beginnen sich die Stadt-Land-Verbindungen nun auf nicht mehr kontrollierbare Art und Weise zu kreuzen. Nastja entdeckt und fördert den störrischen Bildhauer Timofeev, der sich als einzigem Gegenstand Gogol' verschrieben hat. (Dessen Weg führte wohlgernekt weg von seiner Mutter und vom Lande [„Dikanka“-Erzählungen] zum Aufstieg in der Großstadt [„Peterburgskie povesti“].) Timofeev besteht u.a. auf einer unzeitgemäßen Beleuchtung seiner Skulpturen mit Kerzenlicht (analog der lebenspendenden Kerze in Katerina Petrovnas Haus). Bei der erfolgreichen Vernissage, wo Nastja per Telegramm vom bevorstehenden Tod der Mutter erfährt, glaubt sie zudem, vom Gogol'-Standbild des Bildhauers wegen ihrer Mißachtung der Mutter ermahnt worden zu sein (5:163). Bezeichnenderweise wird auch die Malarbeit des Vaters als „natural'naja rabota“ (5:155) gelobt, eine Wendung, die sowohl auf die Naturverbundenheit seines Werkes als auch auf die städtische „natürliche Schule“ des 19. Jahrhunderts verweist, als deren Begründer Gogol' gilt. Schließlich wird Nastja von ihren Kollegen mit Solveig verglichen, der Figur aus Peer Gynt, die die Rückkehr zu den ursprünglichen Werten verkörpert³⁴. Diese Bewegungsfiguren suggerieren die Möglichkeit kontinuierlicher, wenn auch zeitlich versetzter Werttransfers zwischen Stadt und ländlicher Idylle. Die Verspätung Nastjas und ihre daraus resultierende Schuld sind Teil einer sich immer wiederkehrenden Wertverschiebung zwischen Stadt und Land, wobei das Verlassen des ländlichen Raums, das mit der Möglichkeit der schöpferischen Tätigkeit gleichbedeutend ist, mit der Verschuldung des Weggehenden erkaufte werden muß.

Das Frage nach dem relativen Wert von Innen- und Außenraum, die durch die Einführung eines Regulativs von außen im „Babuškin sad“ noch zufriedenstellend gelöst werden konnte, verschwimmt nun vollends in „Telegramma“. Außenraum und Innenraum sind nicht diskrete, stabile Größen, sondern lassen sich nur jeweils als Bedingung dessen, was sie nicht sind, begreifen. (Das väterliche Haus der Katerina Petrovna etwa ist nicht deshalb unter Denkmalschutz gestellt worden, weil ihr Vater dort künstlerisch gewirkt hätte, sondern allein deshalb, weil es das Haus eines Künstlers ist, der in der Stadt berühmt geworden ist. Dagegen gründet das künstlerische Schöpferium, das offensichtlich nur in der Stadt möglich ist, auf der Verwurzelung des Künstlers im Landleben, usw.) Hier geht es nicht mehr um die indexikalische (überraschende, brückenschlagende) Bewegung durch stabile räumliche oder zeitliche Parameter, sondern um die Ikonisierung, die Überlagerung der räumlichen Musterbeziehungen, die sich im Laufe der Zeit bei den verschiedenen Bewegungsversuchen ergeben haben. Die Versetzung einer Person über die Grenze erscheint nicht als signifikante Einzelhandlung, sondern als Abbild anderer, ähnlicher Versetzungen, die sich zu anderen Zeiten ereigneten. Unter diesen Umständen beginnt das Verständnis dessen, was Raum ist, an referentieller Substanz zu verlieren. Räumliche Zeichen verweisen nicht auf einen fixen Standort oder Referenten, sondern auf einen anderen, absenten Raum, der nur sekundär erlebt werden kann, etwa in der Aufarbeitung der eigenen Schuld, die ihrerseits darin besteht, den Herkunftsort überhaupt einmal verlassen zu haben. (Zum Vergleich: bei Zoščenko muß der Leser räumliche Relationen wie Innen und Außen stets diskret auseinanderhalten, sonst wird er dem komischen Schicksal des Helden erliegen, der dies eben nicht tut.) Die räumlichen Zeichen werden allmählich unzuverlässig, sie verwandeln sich unmerklich in Simulakren, die zwar auf andere Zeichen hinweisen, nicht aber auf direkt erkennbare Referenten³⁵.

Ähnlich wie in „Babuškin sad“ wird aber die potentielle Radikalität dieser Entwicklung abgefangen und abgemildert. Dies geschieht in diesem Fall dadurch, daß wir es mit einer reflektierenden, dynamischen Bewußteinstägerin (Nastja) zu tun haben: Als selbstbewußter, aktiver Kulturmensch wird sie, so muß man vermuten, ihre Schuldlast produktiv zu nutzen verstehen. Heikel wird es erst dann, wenn Raumsimulakrum und beschränktes Bewußtsein gemeinsam auftreten, sich sozusagen gegenseitig ins Handwerk pfuschen. Die trübe Wahrnehmung des Raumes durch das beschränkte Bewußtsein, das wiederum in seinen Entfaltungsmöglichkeiten durch die ihn umgebenden Raumsimulakren geleitet und zugleich behindert wird, ist ein charakteristisches Merkmal des postmodernen Erzählens, das im Werk Vasilij Šukšins mit besonderer Intensität realisiert wird.

Šukšins „Stepka“: Die Unentscheidbarkeit des (un)freien Raumes

In Šukšins Erzählung „Stepka“³⁶ wird die Raumsemantik endgültig zur Figur der Indifferenz und der Held zu deren zweifelhaftem Nutznießer. Die Hauptfigur, der Sträfling Stepka, kehrt nach fünf Jahren in sein Dorf zurück und gibt an, frühzeitig entlassen worden zu sein. Während der Feier zu Ehren des Rückkehrers – dessen verstörte Beziehung zu seiner Familie und zu den übrigen Dorfbewohnern immer deutlicher wird – stellt sich heraus, daß Stepka nicht frühzeitig entlassen wurde, sondern nur wenige Monaten vor seiner bevorstehenden, offiziellen Entlassung geflohen ist. Seine „sinnlose“ Flucht bewirkt, daß er nun eine zusätzliche Haftstrafe absitzen wird.

Diese Geschichte wird gewöhnlich anhand der konventionellen Raumsemantik Gefängnis = unfreier Raum, Dorf = freier Raum interpretiert. So gesehen, kommt dem frühzeitigen Ausbruch Stepkas tatsächlich kein erkennbarer Sinn zu – er scheint auf jene Freiheit zu verzichten, deren universale Gültigkeit unbestreitbar zu sein scheint. Der frühzeitige Ausbruch erscheint somit als typische Handlung eines Šukšinschen *čudaks* (Sonderling), der als einmaliger, skandalträchtiger Ordnungsbruch zwar subversiv wirkt, dem aber keine höhere Bedeutung beizumessen ist. Mit anderen Worten: Das Ereignis bietet sich zunächst als Index an, als die frappierende, irrationale Übertretung einer normierten Grenze. Liest man aber das Ereignis ikonisch, als Allegorie, kommt man zu ganz anderen, ja im Grunde genommen vernichtenden Ergebnissen. Hier geht es nämlich darum, die fiktive Textwelt nicht anhand der gängigen Kriterien der Alltagsnormen zu lesen, sondern *streng nach der dunklen Logik des beschränkten Helden*. Das Resultat ist das trübe Abbild der patriarchal beherrschten Stagnationsgesellschaft, vermittelt durch das Prisma des beschränkten Bewußtseins des Helden. Es geht um eine zirkuläre Logik, die zwar in sich konsequent ist, dafür aber völlig unproduktiv. Der Held kann nämlich nicht anders, als in die Unfreiheit zurückzukehren, weil für ihn der Unterschied zwischen Freiheit und Unfreiheit nicht mehr zu vermitteln ist. Diese radikale Unentscheidbarkeit – die Äquivalentsetzung des Innen- und Außenraumes, der Unfreiheit und der Freiheit – darf inzwischen auch als wesentliches Merkmal der Postmoderne angesehen werden (vgl. dazu Smirnov 1991, 215).

In „Stepka“ entfaltet sich eine vergiftete Dialektik, die auch in Šukšins sonstiger Sujetgestaltung häufig zu beobachten ist³⁷. Zwei sehr spannungsgeladene Oppositionen durchdringen einander, ohne jedoch zu einer produktiven, weiterführenden Wertordnung zu führen, wie etwa in „Telegramma“. Das ganze bewegt sich zwar weiter, aber sozusagen nur im Leerlauf, es generiert nur eine Verschiebung der gegebenen Situation, ohne sie wesentlich zu verändern.

In welche Ordnung kehrt Stepka denn zurück? Zunächst handelt es sich um eine trostlose Verdrehung des idyllischen Patriarchats, das bei Paustovskij noch

als rettende Wertquelle zu beobachten war. Die patriarchale Ordnung in „Stepka“ erweist sich nämlich bei näherer Betrachtung als lieblos, menschenverachtend und brutal³⁸. Der Vater, der den zurückgekehrten Sohn zunächst gar nicht erkennt (S. 169), ist reich an brutalen Eigenschaften, die durch den Mantel der falschen Rücksichtnahme und der patriarchalen Vernunft nur notdürftig verschleiert werden. Der Vater hätte z.B. den streunenden Hund des abwesenden Stepka gerne erschossen (tat dies dem bald zurückkehrenden Sohn zuliebe dann doch nicht). Darüber hinaus meint er, es nütze nichts, Frauen zu prügeln, – er habe dies in jungen Jahren bei seiner gemacht, und daraufhin habe sie ihm „aus lauter Bosheit“ eine stumme Tochter geschenkt (S. 174). Auch die Vermählung der stummen Tochter mit einem ihm unbekannten Freier hat der Vater kategorisch unterbunden, und zwar gemäß der Logik, nur ein ausgemachter Betrüger würde die Stumme heiraten wollen (S. 170). Die Tochter bezeichnet er ohnehin verächtlich als „me“ (den einzigen Laut, den sie von sich geben kann) oder „dura“, seinen Sohn als „durak“ (S. 170) oder als jemanden, dem es gilt, die Dummheit auszutreiben („Дурь-то вся вышла?“ S. 170)³⁹.

Nicht viel besser bestellt ist es freilich um die matriarchalische Ordnung, die sich in der traditionellen Idylle dem Patriarchat oft überlegen zeigt⁴⁰. Die Risse in dieser weiblichen Wertordnung sind bereits bei der ersten Begegnung der Mutter mit dem zurückkehrenden Sohn zu beobachten: Sie stellt sich bei der Begrüßung derart pathetisch an, daß es den Anwesenden sichtlich peinlich ist („всем стало как-то не по себе“ S. 171). Bald keift sie aber auch die verwitwete Nachbarin an (die den Sohn mit unverhohlener sexueller Gier empfängt) diese möge sich zum Teufel scheren (S. 171). Sogar die Sorge um das physische Wohlbefinden des zurückgekehrten Sohnes („Может, по хвори какой раньше-то опустили?“ [S. 171]) mutet seltsam an, weil sie die Möglichkeit einer verkehrten Schlußfolgerung in sich birgt (wäre er wirklich krank gewesen, hätte man ihn denn vielleicht behalten sollen?). Schließlich kommen auch das schlammumgebene Dorf und seine unfreundlichen, zänkischen Bewohner nicht besser davon: Stepkas angestammte Heimat erscheint bei näherer Betrachtung als Hort der Unmenschlichkeit, Brutalität und Herrschsucht.

Anders die Welt des Gefängnisses, die wir freilich nur durch die beschränkte Sicht und volkstümliche Ausdrucksweise Stepkas kennenlernen. Im Gefängnis, so läßt sich aus Stepkas Äußerungen rekonstruieren, erlebt man Überraschendes. Das Essen, so Stepka, sei immer ausreichend gewesen; man bekomme zweimal der Woche Kinofilme gezeigt; eine Menge interessante, ja sogar auch gebildete Leute befänden sich da; dort werde nicht gelogen und nicht gestohlen; man werde dort auch politisch erzogen usw. Hier geht es Šukšin wohlgemerkt nicht um ein Plädoyer für die Vorzüge des sowjetischen Gefängniswesens. Vielmehr werden zwei negative Ordnungen gegenübergestellt: Eine räumlich freie, in der Brutalität und Herrschsucht walten, und eine räumlich unfreie, in der Moral, Kultur und

Erziehung gepflegt werden. Dialektisch gesprochen, treffen hier eine These und eine Antithese – der utopische Raum des sowjetischen Gefängnisses der anti-idyllische Raum des patriarchal beherrschten Dorfes – unproduktiv aufeinander. Aus diesen zwei thetischen Vorgaben läßt sich offenbar keine Synthese bilden: Das liberale Patriarchat – wohl das politische Ideal des volkstümlichen Reformers Šukšin – wird erst in der fernen Perestrojka realisiert. Stepka aber braucht *beide* Ordnungen, und insofern ist seine vorzeitige Flucht aus der Strafanstalt nur folgerichtig und sinnvoll: Sie gewährleistet, daß sein Aufenthalt im Dorf nur vorübergehend sein wird (er sagt: „Я теперь подкрепился. Теперь можно сидеть“. S. 176). Stepka zirkuliert, aber gerade nur soweit, um weitere Energie für die nächste Runde des Kreislaufs zu „tanken“. In dieser Hinsicht ist er bereits ein postmoderner Mensch, und zwar nicht deshalb, weil er sich nicht für eine der zwei Welten entscheiden *will*, sondern weil er sich nicht entscheiden *kann*: Die Beschaffenheit der zwei Welten läßt keine authentische Wahl zwischen diesen zu. Dabei ist es unmöglich zu sagen, ob Stepkas „Dummheit“ Ursache oder Resultat dieser kuriosen Unentscheidbarkeit ist. Er ist zwar gerade genug bewußt, um jeweils immer aus dem Dorf bzw. aus dem Gefängnis auszubrechen, kann aber aus seinem Grenzgängerdasein keine erkennbaren Nutzen ziehen.

Wäre es nicht für die stumme Schwester, könnte man das Grenzgängerverhalten Stepkas in der Tat als moralisch neutral hinnehmen, ja vielleicht sogar auch als exemplarisch für eine bestimmte Art, sich mit dem paradoxen postmodernen Zustand einzurichten. Hier zeigt sich aber, wie vernichtend Šukšin selber über die postmoderne Befindlichkeit urteilt. Stepkas Verhalten ist nämlich nicht verhaltensneutral, sondern macht die Schwester zum hilflosen, tragischen Opfer. Sie, Verka, („die Gläubige“), „die Dumme, die alle liebt“ (S. 170), begreift als einzige, was Stepka angerichtet hat, versucht ihn verzweifelt aufzuhalten. Stepkas Reaktion auf diesen Rettungsversuch bekommt plötzlich sogar etwas von der Brutalität, die das dörfliche Patriarchat ansonsten auszeichnet: „Убери, гад! – заорал Степан не своим голосом. – Уведи ее, а то я тебе расколю голову табуреткой“ (S. 178; angesprochen wird der Dorfpolizist, der Stepka verhaftet hat). Die Schwester stellt eine Bedrohung dar, weil sie so etwas wie das reine Bewußtsein oder Gewissen verkörpert: Sie leidet genauso wie Stepka unter der väterlichen Zwangsordnung, verfügt aber im Gegensatz zu ihm weder über eine Fluchtmöglichkeit noch über die Fähigkeit, ihr Leiden mit Worten zu artikulieren. Die einzige, die genau versteht, worum es geht, kann die Wahrheit nicht aussprechen; dazu noch wird sie von demjenigen, der ihr Schicksal teilt, im entscheidenden Moment im Stich gelassen. Unendlich pessimistisch mutet deshalb das Ende der Erzählung an, die mit dem allegorischen Anbruch des Frühlings begann („[...] пришла весна – добрая и бестолковая, как недозрелая дева“ S. 168). Die Bewegung der Schwester, die, am Ende bitterlich weinend, mitten auf der Straße wegläuft, ähnelt jener der Eisschollen, die im Fluß „weiter treiben, um zu sterben“

(S. 178). Das Ereignis der Geschichte liegt daher nicht in der Rückkehr Stepkas – diese ist Teil eines zyklischen, unveränderlichen Mechanismus – sondern im Bewußtwerden der Schwester, als sie ihr eigenes Ausgeliefertsein zum ersten Mal im vollen Maße begreift. In der Unaussprechlichkeit ihres Zustandes spiegelt sich die Befindlichkeit des sowjetischen Menschen wider, der, in der Tauwetterzeit bewußtgeworden, nun weder über sinnvolle Handlungsmöglichkeiten verfügt, noch eine Gelegenheit hat, seine dort gewonnenen Erkenntnisse zu artikulieren. So verkehrt sich die Metapher der Hoffnung in die Metapher des Todes⁴¹.

Šukšins pessimistische Haltung markiert den Scheideweg in der postmodernen Kurzprosa, von dem zwei strukturell verwandte, doch in ihrer ästhetischen Wirkung sehr verschiedene Entwicklungslinien ausgehen.

Die erste Linie führt Šukšins Pessimismus zum logischen Ende, indem sie dem Bösen, das der Šukšinschen Welt innewohnt, willentlich zum Sieg verhilft. Šukšins Welt der dysfunktional gewordenen Dialektik, die als dringender Aufruf zur Reparatur verstanden werden muß, wird nun in das böse Universum Baudrillards verwandelt, in dem sich die Dialektik völlig aufgelöst hat. Dies hängt laut Baudrillard vor allem damit zusammen, daß das Böse, das in sich gegründet sei, auf jegliche Zusammenarbeit mit dem Guten verzichten könne: „Während das Gute die dialektische Komplizenschaft des Bösen voraussetzt, gründet das Böse in sich selbst, in absoluter Unvereinbarkeit“ (Baudrillard 1992, 160). Daraus ergibt sich eine phantastisch-grausame, von Folter, Mord und Pest einseitig beherrschte Welt, die ihren Ausdruck findet u.a. in V. Erofeev's Erzählung „Popugaj“, wo ein Henker und Folterer sein Handwerk ausführlich und unwidersprochen legitimieren darf, in L. Petruševskajas Kurzgeschichte „Gigiena“, die den völligen Zusammenbruch der Zivilisation und der menschlichen Werte vor einer tödlichen Seuche lakonisch und mitleidslos protokolliert, oder in VI. Sorokins „Otkrytie sezona“, wo der Erzähler mit pseudonaturalistischer Anteilnahme die Jagd auf einen Menschen darstellt⁴². Das Böse wird vom Leser in der literarischen Simulation als erhabener (wenn auch sekundärer) Mechanismus erfahren, wobei offen bleibt, inwieweit eine solche sekundäre, simulierte Erfahrung metaphysische Erschütterung überhaupt nach sich ziehen kann. Auch wenn die Instandsetzung des bösen Universums im Sinne Šukšins nicht mehr möglich erscheint, wird hier trotzdem die Möglichkeit einer radikalen Umkehr angedeutet, die in der erhabenen Erfahrung des absoluten Zusammenbruchs der Werte gründet. (Hier ist der Bezug zur Gogolschen Soteriologie unübersehbar, auch wenn die religiöse oder utopische Botschaft fehlt, welche die „Errettung“ einleiten könnte. Vielleicht wird es notwendig werden, auch eine sekundäre Metaphysik zu konstruieren, die diese „Errettung“ simuliert.)

Die zweite Entwicklungslinie inthronisiert aus Šukšins dysfunktionaler Welt nicht das Böse, sondern das Falsche⁴³. Diese Richtung, die ich im folgenden etwas ausführlicher behandeln möchte, betrachtet die sowjetische Pflicht zur

Verlogenheit als eigenartige Chance, die Falschheit der Dinge nicht einfach im Auftrag der Herrschenden nachzuvollziehen, sondern auf eigene Faust zu inszenieren. Nicht das Baudrillard'sche Böse (also der völlige Sieg des unheilbringenden Prinzips) waltet hier, sondern ein Indifferenzgefühl, das die Unterscheidung zwischen Falschem und Wahrem nicht mehr zuläßt. Es entsteht ein mechanistisches, wenn auch fröhliches Universum der ideologischen und kulturellen Simulakren, in dem das Falsche ständig potenziert und dabei ad absurdum geführt wird. Diese Verfälschung des ohnehin Falschen führt zu einer durchaus heiteren Stimmung, zur Lust am Falschen, die an Gogol's Umgang mit *pošlost'* erinnern läßt (wenn auch freilich mit dem Unterschied, daß hier die Potenzierung, und nicht die Überwindung der *pošlost'* angestrebt wird).

Die Konzeption des falschen Universums ist vor allem typisch für die Prosa Evgenij Popovs, die ich im folgenden kurz behandeln möchte.

Evgenij Popov: Wie alles glatt verschwindet (und doch bestehen bleibt)

Während Šukšin die „unfreiwillige“ Phase der sowjetischen Postmoderne vertritt, – eine Postmoderne, die sich überhaupt nur deshalb inszeniert, damit sie als falsch erkannt werden kann – ist die postmoderne Haltung Evgenij Popovs schon „klassisch“, d.h. positiv-bejahend und von der eigenen Unverbesserlichkeit bereits heillos überzeugt. Die Utopie des liberalen Patriarchats, von dem Šukšin träumte, ist bei Popov bereits zu den Akten gelegt. All das, was Šukšin als negativ qualifiziert und anprangert – den Zusammenbruch der Dialektik, die Zirkularität des Handelns, die Unaussprechlichkeit der dringenden existentiellen Probleme – kehrt bei Popov als komisches Simulakrum der Dysfunktionalität wieder. Popov gelingt es, aus den falschen Zeichen der Brežnev-Kultur einen neuen postutopischen Diskurs zu schaffen, der die herrschenden kulturellen Merkmale der Stagnationszeit – die Ereignislosigkeit, die Obskurität und Verlogenheit des ideologischen Monismus, die scheinbar unüberwindliche Immanenz der Sowjetmacht, die Schablonenhaftigkeit der Handlungsmöglichkeiten – als Simulakren zweiten Grades reproduziert. Sie sind, um Baudrillard's Terminologie zu benutzen, „hyperreale“ Zeichen, die „falscher als falsch“ sind, also „sinnlose“ Zeichen, die zur Begründung des Wahren, Guten, Idealen in der referentiellen Wirklichkeit bereits keinen Bezug mehr haben⁴⁴. Gerade deshalb kann sich ihre Wirkung umso verführerischer, umso zauberhafter, oder, wie man im Fall Popov hinzufügen müßte, umso komischer entfalten⁴⁵: Es handelt sich um falsche Mechanismen, die aufgrund ihrer freien Kombinierbarkeit entleert und deshalb auch nicht mehr bedrohlich erscheinen. Insofern ist Popov kein Satiriker und kein Parodist: Er operiert stets „systemtreu“, ohne die Vision eines anderen, besseren Standortes zu vermitteln. Doch hier sorgt *seine* Indifferenz gegenüber dem in sich gleichgültigen Sowjetsystem für unendlich

viele Möglichkeiten der Komik. Diese doppelte Indifferenz wirkt dann auch letzten Endes eher positivierend, sie erzeugt eine märchenhafte Stimmung, in der nichts mehr schiefgehen kann (vielleicht auch deshalb, weil alles schon schiefgegangen ist⁴⁶).

Popov macht vor allem regen Gebrauch von der lähmenden Indifferenzqualität, die das ganze sowjetische Universum durchzieht. Die Unmöglichkeit, authentische Ereignisse innerhalb dieses Universums herbeizuführen, führt kurioserweise auch dazu, daß das Böse, das Unheilbringende, das Tragische *auch* als nicht-ereignishaft erscheinen. Sie werden also entschärft und in gewisser Weise erträglich gemacht. Die tröstende Funktion dieser Entschärfung wird besonders deutlich in der Geschichte „Kak vse isčezlo načisto“, in der es um dem Tod der eigenen Mutter geht, also um *das* Thema, das sich vielleicht am allerwenigsten mit Indifferenz begegnen läßt.

„Kak vse isčezlo načisto“⁴⁷ reproduziert die literarische Schablone, wonach der Verlust der Mutter (des eigenen Ursprungs) zum Bewußtwerden der fiktiven oder autobiographischen Figur führt (man denke z.B. an Tolstojs *Detstvo*, wo die Sterblichkeit der Mutter mit dem Erwachen des eigenen Bewußtseins unmittelbar zusammenhängt). In diesem Fall aber ist der spezielle Bezug zu Paustovskijs „Telegramma“ unübersehbar. Der Handlungsstrang von „Telegramma“ – die Verspätung der Hauptfigur beim Tod der eigenen Mutter – wird in Popovs Erzählung wieder aufgegriffen, und, als ob das nicht genug wäre, fällt Paustovskijs Name zweimal am Anfang der Geschichte. Ausgangspunkt für „Kak vse isčezlo“ ist also jene sowjetische Erzählung, die als erste in der Nachkriegszeit die individuelle Ethik zum Thema machte und inzwischen selber zur sentimental Schablone geworden ist.

Doch hier geht es nicht, wie man vielleicht auch vermuten könnte, um die Parodie oder Persiflage eines ernsthaften und ergreifenden, aber inzwischen abgetragenen Sujets. Vielmehr „rettet“ Popov die sentimental überfrachtete Schablone des verspäteten Abschieds, indem er auf deren ganzes Authentizitätstreben von vornherein verzichtet. Da das Wiedersehen mit dem Ursprung lediglich die Reproduktion eines bekannten Musters ist, erscheint die Frage, ob man den Ursprung erreicht, nicht mehr so dringlich. Und in der Tat: Das Ereignishafte in Paustovskijs Erzählung – die Verspätung und ihre Folgen – wird bei Popov als völlig indifferent dargestellt: Wir erfahren nie, ob der autobiographische Held bei seiner sterbenden Mutter ankommt und folglich auch nicht, was für Wirkungen das Ankommen oder Nicht-Ankommen auf ihn hat. Wiedererzählt in der Indifferenz zu sich selber, erlangt die abgetragene Schablone eine humorige Würde, die ihr als ernsthafter Rettungsversuch des Sujets oder als dessen bloße Parodie verwehrt geblieben wäre. Dennoch stellt sich die Frage nach dem Ereignis in der Erzählung, da es erscheinen könnte, als ob es überhaupt keins gäbe (es gibt ja keine erkennbare Änderung in der psychischen Befindlichkeit des Helden).

Wie wird eine solche Indifferenz inszeniert, ohne psychische Gleichgültigkeit oder gar Verhörung zu suggerieren? Hier muß man zunächst den selbstbeschriebenen Werdegang des Erzählers näher anschauen. Sein Hauptbestreben liegt darin, „anders“ zu werden, ohne sich jedoch zu entwickeln. Nach einer Ausbildung als Ingenieur muß der Erzähler seine eigene Merkmallosigkeit vor dem Hintergrund der übrigen Jugend eingestehen und beschließt, endgültig zu seiner Mutter zurückzukehren. Um dies zu ermöglichen, jobbt er in den Aldan-Gebirgen, wo er „tierische Knochenarbeit“ (S. 32) bei Ausgrabungsarbeiten leistet. Mit dem verdienten Geld will er mit der Mutter in „doppelter Einsamkeit“ (S. 33) seine restlichen Jahre verbringen, wobei diese Einsamkeit durch abonnierte Zeitschriften und gemeinsame Fernsehabende gelindert werden soll. Dies wird schließlich durch den Tod der Mutter verhindert. Somit aber ist die Erzählung selber das einzige, was sich als Ereignis bezeichnen ließe: Die Tatsache, daß der Erzähler erzählt (und nicht etwa bei seiner Mutter vor dem Fernseher sitzt), ist die einzige erkennbare Veränderung in seinem Zustand. Die psychologischen Indizien, die normalerweise ein Ereignis markieren, sind Makulatur: Wichtig ist nur der Selbstverweis auf das Erzählen als solches, also auf ein formales Strukturelement des Textes⁴⁸.

Diese Formalisierung des Ereignisses ist bei Popov eng verbunden mit der Nivellierung der übrigen Erzählinstanzen. Der implizite Autor, der als Werkkonstrukt die höchste Textinstanz darstellt, ist hier nur formal vom Erzähler zu trennen; das Werkkonstrukt liefert keinen Wertstandpunkt, der den Erzähler ent- oder aufwerten würde. Es bestätigt im Grunde genommen nur, daß der Erzähler in bezug auf einen früheren Zustand tatsächlich „anders“ geworden ist, d.h., daß er jetzt erzählt (was im übrigen das literarische Ikon der Bewußtseinsveränderung nach dem Verlust des eigenen Ursprungs formal bestätigt). Zudem verweist das fiktive Ich auf die autobiographische Erfahrung der realen Person Evgenij Popovs, ohne daß man mit Sicherheit sagen könnte, welche Instanz die Grundlage für die andere jeweils liefert⁴⁹. Dieser „Popov“ erzählt mit der fröhlichen, doch fortwährend erstarrten Maske des *durak-intelligent*, des Intelligenzlers, der aufgehört hat, nach Wahrheit oder Selbsterkenntnis zu streben. Ein solches Subjekt ist nicht pathologisch, sondern einfach auf Eis gelegt worden.

Dies läßt sich auch in der unendlich flachen Perspektivlosigkeit des Erzählens bestätigen, die die Etablierung jedes wertenden Standpunktes in der erzählten Welt effektiv verhindert. So läßt uns z.B. der Erzähler auf der zeitlichen Ebene vollkommen im Dunklen: Er kann, auktorial, größere zeitliche Strecken überspringen, kümmernt sich dann aber gar nicht um die zeitliche Auflösung des zentralen Handlungsstranges (wir erfahren in der reinen Personenrede des Endabschnittes nicht, ob er seine sterbende Mutter überhaupt erreicht hat). Nicht viel anders verhält es sich mit seiner Sprache, die, wie auch bei den übrigen Figuren, einen Pastiche aus umgangssprachlichen und dialektalen Wendungen darstellt, wobei literarische,

technokratische und ideologische Floskeln in komischer Selbstverständlichkeit nebeneinander stehen. Allerdings werden solche erzähltechnische Unstimmigkeiten – im Gegensatz zum *skaz* – nicht als personale Fehlleistungen des nach auktorialer Souveränität strebenden Erzählers entlarvt. Eine solche Entlarvung ist vor allem deshalb nicht möglich, weil es keine erkennbare Wertinstanz gibt, von der aus eine solche Fehlleistung erkannt und ironisiert werden könnte. An der Stelle, an der Zoščenko, Paustovskij oder Šukšin mit einer ironischen Nuance, mit einem auktorialen Vermerk oder mit der Einführung eines Regulativs die Sinnlinie noch „gerettet“ hätte, führt Popov die dezentrierende, sinnzersetzende Figur des „bič“ – einer Art sibirischen Hochstaplers – ein, der als beratende Instanz auftritt und dem buchstäblich das letzte Wort in der Erzählung zukommt.

Der bič, Kolja Starostin, bezieht seine trostspendende Legitimation u.a. daraus, daß er dem Tod physisch am nächsten steht: Bei Saufgelagen pflegt er anschließend im Freien zu übernachten, wobei er ständig Gefahr läuft, zu erfrieren. Gerade hat er dem Erzähler auch davon berichtet, wie er auf dem Friedhof eingeschlafen und dann unter unheimlichen Umständen wieder aufgewacht sei:

[...] а пробуждение его был ужасным – звезды небесные, кресты над головой, три штуки, кругом – ни души, и филин еще ухает вдобавок... (S. 36)

Für den bič erscheint das Sterben als Mechanismus, der immer wieder durchgespielt werden kann und der die Überquerung einer als indifferent aufgefaßten Grenze darstellt. Nicht das Sterben als solches ist „schrecklich“, sondern das Aufwachen unter den schaurig-kitschigen Bedingungen der immanenten Welt!

In Popovs Universum ist der bič auch derjenige, der die verlogenen Regeln des Sowjetsystems am radikalsten verinnerlicht hat⁵⁰. Der bič, der deshalb vollkommen zynisch ist, vertritt aber eine konsequente postmetaphysische Haltung, die bei dem etwas ahnungslos agierenden Popovschen Helden nicht gegeben ist. Es ist auch deshalb der bič, der in „Kak vse isčezlo“ die postmetaphysische Botschaft explizit ausspricht, der uns und dem Helden Trost spendet:

– Моя [мать] тоже без меня померла. И я помру, и ты помрешь. Ех, Алдан ты мой, Алдан, ха-арошая страна! – запел и закривлялся бич.
– А может, успею? – сказал я.
– Может и успеешь, – ответил бич. (С. 36)

Charakteristisch ist das hier angebotene „Happy End“, wobei es sich als unentscheidbar erweist, ob es wirklich „happy“ oder überhaupt ein „End“ ist. Vor allem wird das Ende literarisch für immer verschoben: Einerseits auf der Ebene der Geschichte (wir werden nie erfahren, ob der Erzähler seine Mutter erreicht hat)

und andererseits auf der Ebene der literarischen Produktion als solcher, welche die unendliche Herstellung von „Enden“ erlaubt (mit dieser literarischen Produktion ist der Held schließlich jetzt auch professionell befaßt). Popovs Theodizee wirkt also letzten Endes positivierend, mag sie auch jeden metaphysischen Ast absägen, auf dem sie sitzt.

In „Vse isčezlo“ gelangt der Erzähler an einer Stelle zur postmetaphysischen Erkenntnis, daß es keine Erklärungen, keine Transzendenz, keinen Sinn geben wird: „что не будет толку“ (S. 33). Dies dürfte auch für den Leser zutreffen, der aber aus der „Sinnlosigkeit“ des Textes einen erheblichen Mehrwert an ästhetischen Gewinn ziehen dürfte: Popovs Texte animieren letzten Endes zum Lachen über das Weitergehen von Mechanismen, die in sich selber wenig erheiternd sind.

Fazit

Es wäre sicherlich übereilt, aufgrund dieser wenigen Analysen eine weitreichende Periodisierung der letzten 30 Jahre sowjetischer Literaturgeschichte vornehmen zu wollen. Dennoch läßt sich in bezug auf die Problematik des Übergangs von Moderne zu Postmoderne in der Kurzprosa einiges an empirischen Strukturmerkmalen feststellen. Von wesentlicher Bedeutung erscheint mir vor allem die Modellierung des beschränkten (naiven) Bewußtseins und des referenzlosen (idyllischen) Innenraums bei Paustovskij, wo sie freilich noch auktorial eingeschränkt und relativiert werden. Konstitutiv für die Herausbildung der Postmoderne ist dagegen die radikale „Zusammenlegung“ dieser zwei Strukturprinzipien in der Prosa Šukšins. Šukšin betrachtet die daraus resultierende Unentscheidbarkeit zwar als schädlich, vermag sich aber nicht von ihrer ästhetischen Geste zu lösen. Insofern stellt er eine Übergangserscheinung zwischen Moderne und Postmoderne dar. Die „Positivierung“ der Postmoderne erfolgt schließlich bei Popov, der die Suche nach einer authentischen Synthese aufgibt und eine tröstliche Theodizee des ewigen Aufschubs in Gang setzt. (Das Pendant dazu ist die trostlose Theodizee des bösen Universums, die bei Petruševskaja, Sorokin, Erofeev u.a. inszeniert wird.) Demnach bildet die zeitgenössische russische Postmoderne, wie wir sie zumindest zu kennen glauben, das letzte Glied in einem längeren historischen Prozeß, der in den 50er Jahren anfang und im übrigen mit der Entwicklung der Postmoderne im Westen noch zu vergleichen wäre.

Anmerkungen

- 1 Während im Westen ein weitreichender Konsens über den epochalen Charakter der Postmoderne besteht, ist die Postmoderne-Debatte in Rußland, die sich noch in der Anfangsphase befindet, hauptsächlich mit der Beurteilung ein-

zelner Strömungen und Autoren beschäftigt. Somit bleibt der Begriff der Postmoderne eng mit der Beschreibung der Neoavantgarde (vor allem des Konzeptualismus) verknüpft. Vgl. in dieser Hinsicht Lipoveckij 1991 und Ėpštejn 1989.

- 2 Zum postmodernen Charakter von Bitovs Roman siehe Leitner 1988.
- 3 Siehe insbes. Groys 1988, 105-112 sowie Ėpštejn 1989.
- 4 Siehe insbes. Smirnov 1991.
- 5 So z.B. Groys (1988, 14). Auch Clark (1985, 251) meint, die sowjetische Literatur der Nachkriegszeit habe den Sozialistischen Realismus nicht überwunden; dieser sei der „dominante Modus“ [„dominant mode“] der letzten fünfzig Jahre in der sowjetischen Literatur geblieben. Bezeichnend dabei ist die Charakterisierung des Sozialistischen Realismus als „Modus“, also als eine „Art und Weise“ des literarischen Tuns, das sich offenbar der Notwendigkeit der epochalen Einordnung entzieht.
- 6 Zoščenko fiel der kulturpolitischen Linie Ždanovs zum Opfer und wurde 1946 aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen (vgl. Domar 1953); seine Rehabilitierung erfolgte 1953. Paustovskij hatte eine höchst ambivalente Stellung innerhalb der offiziellen sowjetischen Kultur: Er hielt stets eine kritische Haltung aufrecht, ohne je die Grenze des politisch Annehmbaren wirklich zu überschreiten (vgl. dazu die ausführliche Besprechung bei Geller 1985). Šukšin hatte mit Zensur und mit offiziellem Widerstand gegen seine Filmprojekte zu kämpfen, konnte sich aber zumindest in einigen wichtigen Fällen (etwa *Kalina krasnaja*) durchsetzen. Im übrigen pflegte er zwischen konservativen und liberalen Publikationsorganen zu lavieren. Popov wurde nach einem erfolgreichen Einstand in *Novyj mir* wegen seiner Mitarbeit am inoffiziellen Almanach *Metropol'* (1979) aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen; erst 1989 konnte er offiziell wieder veröffentlichen. Begründet war der Bannstrahl wohl eher in seiner redaktionellen Tätigkeit als in der ideologischen Anstößigkeit seiner Geschichten (Erzählungen vom gleichen Typus waren ja auch in *Novyj mir* veröffentlicht worden).
- 7 Dies entspricht der von I. Smirnov (1991, 215-216) vorgelegten Definition der Postmoderne, die besagt, die Postmoderne könne zwischen internen und externen Relationen nicht unterscheiden: „Das Immanente ist dem Transzendenten äquivalent, und insofern können sie sich gegenseitig ersetzen. Mit anderen Worten ist für die Postmoderne das Verhältnis zwischen den Teilen einer Ganzheit gleichbedeutend mit dem Verhältnis zwischen Ganzheiten und vice versa“.
- 8 Dabei wirkt laut Peirce das Ikon wahrheitsstiftend, es hat die Fähigkeit, „unexpected truth“ aufzudecken: „For a great distinguishing property of the icon is that by the direct observation of it other truths concerning its object can

be discovered than those which suffice to determine its construction. Thus, by means of two photographs a map can be drawn, etc.“ (1960: 2, 158).

- 9 Dies bestätigt die von I. Smirnov (1993) vorgeschlagene Bestimmung der Kurzprosa als kulturellem Bereich, der zwischen Ritus und Geschichte angesiedelt ist.
- 10 In Ergänzung zu den auf tiefenpsychologischen Begriffen beruhenden Modellen des postmodernen Subjekts von Jameson (1991, 26-34) und Smirnov (1991), die dem Subjekt eine maximalistische Kompetenz zutrauen, die auf die unkontrollierbare Wucherung der Ich-Grenzen hinausläuft. Das beschränkte Subjekt dagegen erfährt keine Bewußtseinserweiterung in seinem Kontakt mit der Welt; es bleibt ein Bewußtsein im Leerlauf.
- 11 Paradigmatisch dafür ist der von Oliver Sacks geschilderter Fall von Jimmy, einem neurologischen Patienten, dessen Gedächtnis infolge einer alkoholversuchten organischen Gehirnstörung ab dem Jahr 1945 „eingefroren“ war. Jimmy, der nicht imstande war, neue Gedächtnisinhalte länger als einige Minuten zu behalten, befand sich ständig in einer Art von mnemonischem Leerlauf, den Sacks mit einer „Entseelung“ („de-souling“) vergleicht (Sacks 1985, 36). Bemerkenswert an dem Fall ist auch die Tatsache, daß sich der Patient der tiefen Tragik seines eigenen Leidens nie bewußt werden konnte; er war dazu verurteilt, in einer Art „verflachter Zeit“ zu leben, in der keine gedächtnisbedingte Tiefendimension zustande kommen konnte.
- 12 Er entspricht dem Typus des von Ju. Lotman vorgeschlagenen Typus des „unbeweglichen Helden“ (Lotman 1969, 464-465), der die Eigenschaften seiner Umgebung widerspiegelt, statt sie durch seine Handlungen in Frage zu stellen.
- 13 Vgl. dazu Ėpštejn 1989, 234: „Герой концептуализма [...] – предельно социализированная личность, говорящая преимущественно на хорошо отрететированном, высокоидейном и высоколитературном языке идейных и литературных штампов. Здесь уже нет игры естества, комической на фоне общепризнанных общественных нормативов, есть сплошные нормативы, дошедшие до полного автоматизма и потому действующие комически.“
- 14 Laut Žolkovskij und Ščeglov (1986, 57) ist eine solche „Priorisierung des Materiellen vor dem Geistigen und des Instinktiven vor dem Rationalen“ charakteristisch für die „nekul'turnost“ des Zoščenkoschen Helden.
- 15 Eine adäquate Verhaltensweise läßt sich hier wie anderswo bei Zoščenko nur aus der vom Held vollzogenen Negation dieser Regeln rekonstruieren. Zoščenko ist somit kein Utopist. Vielmehr scheitern seine Helden an natürlich-vitalistischen Gegebenheiten wie Lust, Gier, Neid u.ä.

- 16 Die hier dargestellte räumliche Gestaltung des Ereignisses liesse sich im übrigen auch auf die Zeit übertragen. So gibt z.B. der Held in „Aristokratka“ vor, sich nach den „neuen“ Regeln zu verhalten, während im Laufe der Erzählung deutlich wird, daß er sich noch an den „alten“ orientiert. Ein anderes Beispiel wäre „Igra prirody“, in der die natürliche Zeit (Wechsel der Jahreszeiten) und menschliche, lineare Zeit komisch auseinanderklaffen (die nach allen Regeln der Bürokratie arbeitende Untersuchungskommission stellt keinen Schlamm bei der Bahnlinie fest, weil der Sommer die fragliche Stelle inzwischen ausgetrocknet hat).
- 17 Zitiert wird im folgenden nach Zoščenko 1960.
- 18 So wird die Geschichte übrigens auch in der einschlägigen westlichen Literatur behandelt. Vgl. Kreps (1986, 227), der „Priključenija“ als eine „harmlose Sache“ [безобидная вещь] bezeichnet oder Domar (1953, 205), die eine ideologische Leseart der Geschichte vehement bestreitet („The charge that Zoščenko's story is a lampoon slandering Soviet life is an absurdity“).
- 19 Vgl. die folgenden Zitate: „Обезьяна представлена как некое разумное начало, который дано устанавливать оценки поведения людей“, (Ždanov 1946, 7); Зоценко вложи[л] в уста обезьяне [...] антисоветскую сентенцию насчет того, что в зоопарке жить лучше, чем на воле, и что в клетке легче дышиться, чем среди советских людей“ (1946, 7-8). Ždanovs Analyse entbehrt nicht einer gewissen unfreiwilligen Komik, denn sie bestätigt nur die Unvermeidlichkeit jener subversiven Leseart, die sie eigentlich vernichten will.
- 20 Vgl. die Beschreibung des Affen ganz am Ende der Geschichte: „[Обезьяна] сидела важная такая, как кассирша в кино. И чайной ложечкой кушала рисовую кашу“ (S. 324). Zoščenko, der sich ausführlich mit Pavlovs Konditionierungsexperimenten mit Hunden beschäftigt hat, wird sich der Reichweite dieser Schlussszene sehr bewußt gewesen sein. (Zur Beschäftigung Zoščenkos mit Pavlov siehe Nolda 1987).
- 21 Siehe ausführlich dazu Langer 1992.
- 22 Zur ideologischen Problematik der Idylle in *Oblomov* siehe Ljapuškina 1989.
- 23 Ein charakteristisches Beispiel für die Anti-Idylle in *Zapiski ochotnika* ist die Geschichte „Malinovaja voda“, wo der vom Erzähler entdeckte locus amoenus sich bald als ergiebige Quelle von Schreckensgeschichten über die Leibeigenschaft herausstellt.
- 24 Siehe hierzu Durkin 1985.
- 25 In der sowjetischen Forschung geht die Tendenz dahin, Paustovskij als großartigen „pejsažist“ zu würdigen, um ihn – so muß man zumindest vermuten – vom Odium des Idyllikers zu befreien. So z.B. Levitskij (1977, 225), der

Paustovskij ausdrücklich gegen den von S. L'vov (1956, 77) erhobenen Vorwurf verteidigt, daß in *Meščorskaja storona* „Töne des idyllischen Gefallens an einem unberührten Krähwinkel erklingen“. Hier wie anderswo trifft man in der sowjetischen Kritik auf die Auffassung der Idylle als idealisiertem Naturraum, der bar jeder Dynamik ist.

- 26 So die These von Empson (1935, 6), der scharfsinnig vermerkte, daß „good proletarian art is usually Covert Pastoral“. Vgl. auch seine folgende Aussage (1935, 21): „My own difficulty about proletarian literature is that when it comes off I find I am taking it as pastoral literature; I read into it, or find that the author has secretly put into it, these more subtle, more far-reaching, and I think more permanent, ideas [of pastoral, R.E.]“.
- 27 Zur ambivalenten Stellung Paustovskijs innerhalb des Sozialistischen Realismus bzw. der offiziellen sowjetischen Kultur insgesamt siehe den exzellenten Beitrag von Geller (1985).
- 28 Zitiert wird nach Paustovskij 1958. Die Gattungsmerkmale der Idylle gelten im übrigen für unzählige Texte aus der Kriegs- und Vorkriegszeit, darunter so bekannte wie *Meščorskaja storona*, „Barsučij nos“, „Sneg“, „Telegramma“ usw.
- 29 Zu den hier verwendeten Kategorien der personalen und auktorialen Erzählperspektive siehe Schmid 1989. Das personale Erzählen wird hier vor allem durch die räumliche und zeitliche Beschränktheit der Darstellung sowie durch die betonte Naivität der Wertungen markiert.
- 30 Zu den Requisiten der Idylle gehört laut Empson (1935, 12) der „Kult des Kindes“ [child cult]; dazu auch die Gepflogenheit, einfache Menschen ihre Gedanken in einem veredelten Stil zum Ausdruck bringen zu lassen (1935, 11-12).
- 31 „Бойцы [...] рассказывали, что немецкий фронт этой ночью прорван и немцы отходят, бросают пушки и автоматы...“ (5:121). Hier wie anderswo schimmert die kindliche Logik durch die scheinbare Sachlichkeit der Aussage hindurch: Die Waffen werden wie nicht mehr gebrauchtes Spielzeug fallengelassen. Im übrigen ist die kausale Begründung des Rückzugs nicht minder kindlich-magisch: Sie beruht auf der lakonischen, finalen Aussage der russischen Soldaten, sie würden ihr Land an die Deutschen einfach nicht abtreten („нашу землю мы нипочем немцам не отдадим!“ [5:121]) – und so geschieht es dann auch!
- 32 Laut Smirnov (1993) entspräche der Einbruch des historischen Ereignisses in den Innenraum dem Übergang von der Kurzgattung zur großangelegten epischen Gattung – ein Einbruch, der in der Idylle aus gattungsimmanenten Gründen auf jeden Fall verhindert werden muß.

- 33 Die, wohlgemerkt, Mutter des Vaters, also nicht die Schwiegermutter ist. Ihr Name weist nicht zufällig auf die Seraphim hin, die höchsten Engel in der himmlischen Hierarchie.
- 34 In Ibsens *Peer Gynt* kehrt die Hauptfigur nach langem, vergeblichem Suchen wieder zu seiner Heimat und zur inzwischen erblindeten Geliebten Solveig zurück.
- 35 Dies wird auch dadurch bekräftigt, daß das Telegramm, das Nastja an die Mutter schicken will, eigentlich nicht ankommt. Statt dessen wird ein Telegramm vom alten Diener, Tichon, verfälscht, um die sterbende Katja Petrovna zu trösten (vgl. 5:161).
- 36 Zitiert wird nach Šukšin 1985, 2:168-177.
- 37 Siehe dazu auch Eshelman 1993, 199.
- 38 Šukšin äußert sich zwiespältig zum dörflichen Patriarchat in seiner Schrift „Monolog na lestnice“ (1985, 3:593 ff). Einerseits spricht er vom „unheilbringenden Patriarchentum“ („злополучная [...] патриархальность“, 5:593), andererseits aber auch davon, daß dieser die Folge eingeübter Bräuche, Riten und der Beachtung alterhergebrachter Gebote sei.
- 39 Diese sehr negative (Selbst-)Darstellung des Vaters wird allerdings in einer anderen Szene, als der alkoholisierte Vater einen tapsigen Reigen tanzt, etwas ausgeglichen. Hier hat der Vater etwas Hilflozes, Unbeholfenes an sich: Er gibt beim Tanzen sinnlose Urlaute von sich, die an die Sprachlosigkeit der Tochter erinnern („at-ra, on-na...“). Dazu kommt ein auktorialer Vermerk, der für den „sentimentalen“ Stil Šukšins typisch ist: Der Erzähler hält es für nötig festzuhalten, der Vater habe fünf Jahre lang auf die Rückkehr des Sohnes gewartet (S.175).
- 40 Klassische Beispiele dafür sind die von Müttern geprägten Idyllen in *Oblomov* (vgl. Ljapuškina 1989) oder in Tolstojs *Detstvo* (vgl. Wachtel 1990).
- 41 In der Filmversion von „Stepka“, *Vaš brat i syn*, wird die in der Erzählung entlarvten Idylle im wesentlich restauriert: Am Ende – es ist inzwischen der Sommer – sieht man die rauschende Bewegung des mit Wasser angeschwollen Flusses; dabei wird ein Brief vorgelesen, in dem Stepka mitteilt, er werde möglicherweise schon im Herbst entlassen.
- 42 Dazu schreibt Groys (1988, 110): „Den [von den Jägern verübten] Mord selbst nimmt Sorokin aber nicht ernst, er ist nur ein literarisches Spiel, das jede «moralische» Reaktion ausschließt, ein stilisiertes Ritual, das auf eine bestimmte literarische Tradition verweist.“

- 43 In Hinblick auf die exemplarische Geschichte „Stepka“ könnte man sagen, die Welt des Bösen bei Šukšin entspräche der patriarchalen Gewaltherrschaft, die Welt des Falschen dagegen der des indifferenten, ewig zirkulierenden Stepka. Die authentische, minimale Welt des Guten (die Welt der Schwester) entfällt.
- 44 Vgl. Baudrillard 1991, 62. Hierzu auch Baudrillard 1992, 12: „Wenn die Dinge, die Zeichen, die Handlungen von ihrer Idee, ihrem Begriff, ihrem Wesen, ihrem Wert, ihrer Referenz, ihrem Ursprung und ihrer Bestimmung befreit sind, treten sie in endlose Selbstreproduktion. Die Dinge funktionieren weiter, während die Idee von ihnen längst verlorengegangen ist. Sie funktionieren weiter in totaler Gleichgültigkeit gegenüber ihrem eigenen Gehalt. Und das Paradoxe ist, daß sie umso besser funktionieren.“
- 45 Vgl. hierzu die Bemerkung Baudrillards (1991, 62): „Das Falsche unterwandert nur unseren Sinn für das Wahre; das, was falscher ist als das Falsche, treibt uns darüber hinaus und übt einen unausweichlichen Reiz aus“.
- 46 Eine ausführliche Darstellung des Märchenprinzips bei Popov bietet Viševskij 1991, der die Märchenwelt Popovs allerdings als eine *negative* begreift: „Метафизический страх присутствует во всех рассказах Попова, мир которых, следуя нашему сравнению со сказкой, можно назвать миром кошмарной сказки“ (1991, 222); dabei spricht er auch von einer „Poetik der Zerstörung und Negation“ [„поэтика разрушения и отрицания“, 1991, 222]. Eine solche Negativität, die bei Viševskij anscheinend mit der Psychologisierung des Märchens zusammenhängt (vgl. S. 217), wird m.E. durch die auch von Viševskij selbst vermerkte Tatsache widerlegt, daß Popov durchgehend die Rolle des „duraks“ auf sich nimmt, also einer zutiefst indifferenten Figur, die weder Positives noch Negatives wahrnimmt und die sich jeder Psychologisierung entzieht. Ebenso zu bestreiten wäre Viševskijs Auffassung von Popov als Vermittler der metaphysischen Angst (1991, 222-223); vielmehr evoziert Popov eine solche Angst, um sie dann wieder aus einer postmetaphysischen Position heraus zu beschwichtigen. Generell übersieht Viševskij, daß Popov bei aller vermeintlichen „Negativität“ das Märchenprinzip des „Happy Ends“ immer wahren läßt, d.h. er etabliert das Positive als mechanistisches, nicht mehr hinterfragbares oder reduzierbares Wertprinzip.
- 47 Zitiert wird nach Popov 1981, 32-36.
- 48 Hier bestehen gewisse Ähnlichkeiten mit der ornamentalen Prosa, die ebenfalls eine fabellose Ereignisstruktur aufweist. Während aber die ornamentale Prosa (wie z.B. bei Babel') den Verlust der Psychologisierung und Perspektivierung durch erhöhte Möglichkeiten der Äquivalenzbildung auf der sprachlichen Ebene kompensiert, bleibt bei Popov die sprachliche Ebene „leer“ bzw. defizitär (vgl. die Anmerkungen zum stilistischen Pastiche weiter unten).
- 49 Vgl. hierzu M. Lipoveckij 1989, 36: „Это все герои-маски, герои общего круга, вырастающие при всей лиричности и острой исповедаль-

ности до мощного, почти безличного обобщения.“ Schwer nachzuvollziehen dagegen ist die Behauptung Lipoveckijs, daß Popovs Subjektgestaltung „karnevalistisch“ sei – es sei denn, man verzichtet auf das ganze Authentizitäts- und Wahrheitsstreben, das Bachtins Ästhetik inneohnt.

- ⁵⁰ Vgl. die Erzählung „Tolstaja škura“ (*Novyj mir* 10 [1989]), wo der vermeintlich authentische, in Sibirien einheimische Begleiter des Erzählers sich als zynischer bič entlarvt.

L i t e r a t u r

- Baudrillard, J. 1992. *Transparenz des Bösen: Ein Essay über extreme Phänomene*, Berlin.
- Baudrillard, J. 1991. *Die fatalen Strategien*, München.
- Clark, K. 1985. *The Soviet Novel. History as Ritual*, 2nd Edition, Chicago.
- Domar, A. 1953. "The Tragedy of a Soviet Satirist, or the Case of Zoshchenko", E. Simmons (Hrsg.) *Through the Glass of Soviet Literature*, New York 1961, 201-243.
- Durkin, A. "Pastoral and Anti-Pastoral in Chekhov", A. Kluge (Hrsg.) *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung*. 2 Bde. Wiesbaden 1985, 2:675-687.
- Empson, W. 1935. *Some Versions of Pastoral*, London.
- Épštejn, M. 1989. "Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie", *Novyj mir* 12 (1989), 222-235.
- Eshelman, R. 1993. "Kakaja, brat, pustota. O minimalizme v sovetskoj novelle", V. Markovič und W. Schmid (Hrsg.), *Russkaja novella*. Petersburg. (In Vorbereitung).
- Geller, L. 1985. "Konstantin Paustovskij, Écrivain modèle. Notes pour une approche du réalisme socialiste", *Cahiers du Monde russe et soviétique* 3-4 (1985), 313-352.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München.

- Jameson, F. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham.
- Kreps, M. 1986. *Technika komičeskogo u Zoščenko*. Benson (Vermont).
- Langer, G. 1992. "Idylle als Euphemismus. Überlegungen zu Gogol's Erstlingswerk «Ganz Küchelgarten»", *Welt der Slawen* N.F. XVI (1992), 260-281.
- Leitner, A. 1988. "Andrej Bitovs Puschkinhaus als postmoderner Roman", *Wiener slavistischer Almanach* 22 (1988), 213-236.
- Levickij, L. 1977. *Konstantin Paustovskij. Očerki tvorčestva*, Moskva.
- Lipoveckij, M. 1989. "«Svobody černaja rabota». (Ob «artističeskoj proze» novogo pokolenija)", *Voprosy literatury* 9 (1989), 3-44.
- Lipoveckij, M. 1991. "Zakon krutizny", *Voprosy literatury*, Nojabr'-Dekabr' (1991), 3-36.
- Ljapuškina, I. 1989. "Idilličeskij chronotop v romane I.A. Gončarova «Oblomov»", *Vestnik lenigradskogo universiteta. Serija 2. Istorija, Jazykovedenie, Literaturovedenie*, 1 (1989), 27-33.
- Lotman, Ju. 1969. "O metajazyke tipologičeskich opisaniy kul'tury", *Trudy po znakovym sistemam* 4 (1969), 460-477.
- L'vov, S. 1956. *Konstantin Paustovskij. Kritiko-biografičeskij očerk*, Moskva.
- Nolda, S. 1987. "Zwischen Pavlov und Freud. Anmerkungen zu Michail Zoščenkos Autobiographie", *Welt der Slawen* N.F. XI (1987), 78-316.
- Paustovskij K. 1958. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Moskva.
- Peirce, C.S. 1960. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Two Volumes in One*, Cambridge, Mass.
- Popov, E. 1981. *Vesellie rusi*, Ann Arbor.
- Schmid, W. 1989. "Ebenen der Erzählperspektive", K. Eimermacher (Hrsg.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum, 433-449.

- Schmid, W. 1992. *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*. Frankfurt a/M.
- Smirnov, I.P. 1987. "Scriptum sub specie sovieticae", *Russian Language Journal* XLI, 138-139 (1987), 115-138.
- Smirnov, I.P. 1990. "Ot avangarda k postmodernizmu (temporal'naja motivika)", E. de Haard, T. Langerak, W.G. Weststeijn (Hrsg.), *Semantic Analysis of Literary Texts*, Amsterdam 1990, 525-531.
- Smirnov, I.P. 1991. "Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne", M. Titzmann (Hrsg.) *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen, 205-219.
- Smirnov, I.P. 1993. "O smysle kratkosti", V. Markovič und W. Schmid (Hrsg.), *Russkaja novella*.
- Šukšin, V.M. 1985. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva.
- Viševskij, A. 1991. "O poëtičeskom mire Evgenija Popova", *Russian Language Journal* 151-152 (1991), 185-225.
- Wachtel, A. 1990. *The Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth*, Stanford.
- Ždanov, A. 1946. "Doklad t. Ždanova o žurnalach «Zvezda» i «Leningrad»", *Zvezda* 7-6 (1946), 7-22.
- Žolkovskij A., Ščeglov Ju. 1986. *Mir avtora i struktura teksta. Stat'i o russoj literature*, Tenafly.
- Zoščenko, M. 1960. *Izbrannoe*, Ann Arbor.