

Matthias Schwartz und Nina Weller

PUTINS MATRIX: ZUR MYSTIFIZIERUNG, BANALISIERUNG UND SUBVERSION DES POLITISCHEN IN AKTUELLER RUSSISCHER FANTASTIK

„The Matrix is a system, Neo, and that system is our enemy. But when you are inside and you look around, what do you see; businessmen, lawyers, teachers, carpenters. The minds of the very people we are trying to save.“

(Wachowski/Wachowski 1998, 53)

1. Einleitung: Zur Konjunktur des politisierten und antiutopischen Schreibens

In der russischen Prosaliteratur lässt sich seit der Jahrtausendwende eine verstärkte Hinwendung zur Thematisierung Russlands und zur Frage nach seiner gegenwärtigen beziehungsweise zukünftigen gesellschaftspolitischen Verfasstheit beobachten. Dieses Phänomen zeigt sich in unterschiedlichen Werken, die teils mit anspruchsvollen, aber oft auch konventionell-populären Erzählverfahren eine Art gesellschafts- und kulturpolitischer Matrix der Putin- und Medvedevära entwerfen. Eine Matrix, deren Wesen ähnlich wie in Andy und Larry Wachowskis gleichnamigem Science-Fiction-Film aus dem Jahr 1999 darin zu bestehen scheint, alle Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens zu bestimmen: „The Matrix is everywhere, it's all around us, here even in this room. You can see it out your window or on your television. You feel it when you go to work, or go to church or pay your taxes. It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth.“ (Wachowski/Wachowski 1998, 29) Angesichts eines solch wahrheitsfeindlichen Systems bestünde das „russische Projekt in der Literatur“, wie die Kritikerin Valerija Pustovaja die erneute Politisierung der russischen Gegenwartsliteratur nennt,¹ demnach darin,

¹ Valerija Pustovaja, Jahrgang 1982, gilt als wichtige neue Stimme der russischen aktuellen Literaturkritik und als eine der einflussreichsten Vertreterinnen des „Neuen Realismus“, denen sich auch Autoren wie Sergej Šargunov, Michail Senčín, Zachar Prilepin und andere Autoren der so genannten „literatura dvadcatiletnich“ zugehörig sehen. Eine Aktualisierung des Politischen findet sich bei ihnen, wenn auch in sehr unterschiedlicher literarischer

seine verblendeten Bewohner – die eigenen Leserinnen und Leser – aus deren fremdbestimmter Unmündigkeit zu erretten (vgl. Pustovaja 2007). Und tatsächlich kann man für die erste Dekade der 2000er Jahre von einer Politisierung der Literatur in zweifacher Hinsicht sprechen: Autorinnen und Autoren setzen sich in ihren Texten dezidiert mit aktuellen Themen auseinander, indem sie Lesarten und Deutungen der gesellschaftspolitischen Situation anbieten. Zugleich sind viele Werke durch außertextuelle politische Aktivitäten der Verfasser sowie durch literaturpolitische Mechanismen und marktstrategische Inszenierungen selbst zum Politikum und damit auch zum Gegenstand zunehmend ideologisch aufgeladener literaturbetrieblicher Debatten geworden.

Dabei setzte nach dem „Bürgerkrieg um Worte“ (Menzel 2001) in der Glasnostzeit, als es gerade die Intellektuellen und Schriftsteller waren, die die sowjetische Ideologisierung der Literatur als polemisch geführten Meinungsstreit um deren institutionelle und symbolische Deutungshoheit fortschrieben, erst in den 1990er Jahren eine gewisse „Normalisierung“ des Literaturbetriebs ein, womit kommerziellen Faktoren eine wachsende Bedeutung zukam. Neue Verlage, Literaturpreise und elektronische Medien prägten das Feld des Literarischen, während politische Kriterien im publizistischen Diskurs und in der Publikationspraxis weitgehend in den Hintergrund traten (vgl. bspw. Nemzer 2003). Sowohl die für das anspruchsvollere als auch für das breitere Publikum geschriebenen Werke verhandelten zwar immer auch die gesellschaftspolitischen Konflikte der Gegenwart und Vergangenheit, entwickelten aber außerhalb des sich etablierenden Kulturbetriebs keine politische Sprengkraft mehr. Erst mit Werken wie *Goluboe Salo* (1999, dt.: *Der himmelblaue Speck*) von Vladimir Sorokin oder *Gospodin Geksogen* (2002, dt.: *Herr Hexogen*) von Aleksandr Prochanov und der Verhaftung des Schriftstellers Eduard Limonov wegen illegalen Waffenbesitzes im April 2001 kam es zu einer erneuten Repolitisierung des Literarischen.²

Qualität, vor allem durch manifestartige Bekenntnisse zu einer ‚neuen‘ realistischen Ästhetik der Aufrichtigkeit, der Verantwortung und der Authentizität, die eine Erneuerung der „russischen Idee“ mit trägt. Pustovaja schreibt regelmäßig in traditionellen Literaturzeitschriften wie *Znamja*, *Novyj Mir*, *Kontinent*, *Oktjabr* u.a., worin sie jüngere Autoren einem größeren Publikum bekannt gemacht hat. Bekannt wurde Pustovaja selbst durch ihr Manifest *Manifest novoj žizni* (2002), worin sie den Idealismus einer „Wiedergeburt Russlands“ vertritt sowie durch ihren umstrittenen Essay *Postažency i preobranžency. O dvuch aktual'nych vzgljadach na realizm* (2005), der als eigentliches Manifest des „neuen Realismus“ gilt. In ihrem erwähnten Artikel zum „russischen Projekt“ beschreibt sie aktuelle Antiutopien der russischen Gegenwartsliteratur als Ausdruck einer neuen Sehnsucht nach einer nationalen Idee. Unter durchaus pathetischer Perspektive teilt sie die analysierten Romane einem „Minus“- oder „Plusprojekt“ zu. Vgl. dazu auch: Senčín (2009).

² Man denke etwa auch an die Diskussionen um die groß aufgezogene Vermarktung von Aleksandr Prochanovs nationalistischem und antisemitischem Roman *Gospodin Geksogen* (2002) bei Ad Marginem, die dem Buch nicht nur hohe Verkaufszahlen bescherte, sondern dem Autor in einigen Kreisen den Status eines politisch erstzunehmenden Autors verschaffte.

So schien mit der gesamtgesellschaftlichen Stabilisierung unter Putin und Medvedev auch das Politische als Gegenstandsbereich der Literatur wieder an Attraktivität gewonnen zu haben. Kaum ein russischer Prosaautor hat sich in den letzten Jahren der Nachfrage nach literarischen Stellungnahmen in der Auseinandersetzung um die Deutungshoheit der gesellschaftspolitischen Verhältnisse Russlands und seiner Geschichte entzogen. Dabei handeln die wenigsten Texte von konstruktiver politischer Partizipation an diesem Stabilisierungsprozess oder von sozialem Engagement innerhalb des Systems. Vielmehr scheint es, dass in vielen Fällen der Marktwert eines Textes eher von der radikalen Verweigerungsgeste, der provozierenden Rhetorik oder dem Pathos der übermittelten Ideen als von überzeugenden, differenzierten literarischen Gesellschaftsanalysen abhängt.³ Es ist gerade als so, als ob die Literatur erst jetzt, mehr als zwei Jahrzehnte nach dem Ende aller staatlichen Regulierung, beginnt ihre gesellschaftspolitische Position neu zu bestimmen und das diesen Themen innewohnende poetische Potenzial künstlerisch auszuschöpfen sucht, indem sie auf das postutopische Ideenvakuum seit den 1990er Jahren und auf das gesellschaftliche Bedürfnis nach einer ideellen oder ideologischen Füllung dieses Vakuums reagiert.

Dominierend auf dem russischen Buchmarkt sind dabei in den letzten Jahren vor allem fantastische, antiutopische Texte, um die es hier im Weiteren gehen soll. Anti-Utopien sind auf die Gesellschaft als Ganzes, deren staatliche Verfassung und innere Verfasstheit gerichtet, die sie zumeist in der subjektiven

Die Provokation des Buches wurde erst zum eigentlichen Skandal, als sich liberale Kritiker wie Dmitrij Ol'sanskij, Lev Pirogov, Viktor Toporov u.a. mit nationalpatriotischen Demagogen wie Aleksandr Dugin zusammaten und das Buch für den „National'nyj Bestseller“ vorschlugen (vgl. Čuprinin 2002, Eismann 2003). Auch die 2002 von der Jugendorganisation „Iduščie vmeste“ inszenierten Hetzkampagnen gegen Vladimir Sorokin wegen des Vorwurfs der „Pornographie“ förderten den Verkauf seiner Werke und verhalfen ihm zu einer bis dato nicht gekannten medialen Präsenz in Russland (vgl. Bershtein/Hadden 2007). Andere Autoren wie Sergej Šargunov oder der sehr populäre Zachar Prilepin, die sich als Wortführer einer neuen „realistischen“ Protestkultur sehen, behaupten für ihre Prosatexte eine auch außerliterarisch geltende system- und gesellschaftsverändernde Relevanz.

³ An deutlichsten kam diese Geste der radikalen Negation in den letzten Jahren in dem skandalumwitterten, als „gangsta fiction“ apostrophierten Roman *Okolonolja* (2009, dt. *Nahe Null*, 2010) von Natan Dobuvickij zum Ausdruck, dessen Name als Pseudonym für die Autorschaft des stellvertretenden Leiters der russischen Präsidialverwaltung, Vladislav Surkov, gilt, der seine eigene Umwelt und das gesamte politische Establishment als ein vollkommen korruptes, gewissen- und skrupelloses System aus Sex und Verbrechen beschreibt. Vgl. Dobuvickij (2009); So sieht Golyenko-Volfson in der neuen Politisierung und Pseudopolitisierung der russischen Literatur eines der auffallendsten, wenn nicht gar das Merkmal des literarischen Bestseller-Mainstreams in der russischen Literatur der letzten Jahre: „The mainstream demand in Russian prose today ist for ‚convincing‘ works with political themes. So strong is this demand that it is hard for writers to avoid engaging with themes of political euphoria and the pathetic struggle or sarcastic overthrow of this or that political truth. [...] This pseudopoliticization of prose, and of culture in general, is symptomatic of Russia.“ (Golyenko-Volfson, o.J.).

Erfahrungsperspektive einzelner Protagonisten und Protagonistinnen narrativieren. Betrachtet man diese Narrationen typologisch und strukturell, sind sie gleichzeitig immer auch Negationen von positiv konnotierten Gesellschaftsentwürfen, mit denen sie sich kritisch, polemisch, implizit oder satirisch fiktional auseinandersetzen (vgl. Gnüg 1999; Bartter 2004).

In einem größeren literaturgeschichtlichen Zusammenhang gesehen, lässt sich diese Konjunktur anti-utopischer Weltentwürfe auch als eine verspätete Reaktion auf die „kommunistische Lage“ vor 1991 deuten. Denn in der Sowjetunion gab es nur eine gültige Utopie, die aber noch nicht einmal so heißen sollte, da sie nicht in einem räumlichen und zeitlichen Nirgendwo lokalisiert war, sondern als wissenschaftlich abgesicherte Tatsache die eigene Zukunft betraf: die kommunistische Gesellschaftsordnung.⁴ Wollte man trotzdem anti-utopische Gegenwartsszenarien entwerfen, dann mussten diese möglichst weit weg von der eigenen Gesellschaftsordnung in einer fernen Zukunft auf fremden Planeten mit feindlichen Bewohnern lokalisiert werden, von deren „anachronistischen“ Verwerfungen sich der Autor entweder direkt in der Erzählung oder zumindest in der fiktionalen Rahmung deutlich zu distanzieren hatte.⁵ Genau dieses Verfahren der allegorischen Verschleierung verhalf seit der Tauwetterzeit dem Genre der Wissenschaftlichen Fantastik zu einer überaus großen Popularität, da es in seiner äsopischen Sprache so deutlich wie keine andere sowjetische Literaturströmung Missstände und Fehlentwicklungen der eigenen Gesellschaft „fantastisch“ verhandeln konnte (vgl. Geller 1985, Schwartz 2003).

Demgegenüber beruht die neue postsowjetische Anti-Utopie auf drei negativen Voraussetzungen: Sie muss nicht mehr im Gewand der Fantastik daherkommen, ist nicht an der Leine der Zensur und braucht ihren gesellschaftspolitischen Gegenwartsbezug nicht mehr allegorisch verkleiden. Die Anti-Utopie verlor damit seit der Glasnostzeit ihren extrapolierenden Charakter, die fiktive räumliche, zeitliche und/ oder gesellschaftliche Distanz konnte aufgegeben werden zugunsten einer eher introspektiven, expliziten Beschäftigung mit der eigenen Gesellschaft. Und tatsächlich verschwand damit auch die fantastische Anti-Utopie in den 1990er Jahren weitgehend von der Bildfläche medialer Wahrnehmung.⁶

Erst mit der Jahrtausendwende veränderte sich die Situation, als auch außerhalb des Marktsegments „Fantastika“ eine wachsende Anzahl an antiutopischen Bestsellern erschien.

⁴ Zu dieser Spezifik fantastischen Erzählens in der Sowjetunion, vgl. Geller (1985), Nudelman (1989), Revič (1998), Gomel (2004).

⁵ Zur „Poetik der Zensur“ am Beispiel der im Westen prominentesten sowjetischen Science Fiction-Autoren Arkadij und Boris Strugackij, vgl. Gomel (1995), Simon (2004).

⁶ Vgl. zur russischen Fantastik der 1990er Jahre Gontscharow (2005), Menzel (2005).

Es sind in diesem Zusammenhang vor allem apokalyptische Katastrophenszenarien und anti-utopische Entwürfe der unmittelbaren Zukunft, die in den letzten Jahren die literarische Kritik beschäftigt haben. Den ersten spektakulären Paukenschlag vollzog auf der Ebene anspruchsvoller „Hochliteratur“ Tat'jana Tolstaja im Jahr 2000 mit ihrem lang angekündigten Roman *Kys'* (dt. *Kys*). In ihm zeichnet sie ein bitterböses Bild von einem primitiven und finsternen Russland in einer postapokalyptischen Zeit nach dem „großen Knall“, in dem der private Besitz von Büchern verboten ist und der vormalige Literaturzentrismus in einer völlig sinn- und funktionsentleerten Gedächtniskultur zur pervertierten Leitmaxime eines implodierten totalitären Überwachungsstaates wird. Mit dieser kulturpessimistischen Deutung der postsowjetischen Gegenwart widerspricht Tolstaja nicht nur dem utopischen Fortschrittsgedanken der sowjetischen Gesellschaft, sondern legt zugleich auch die postsowjetische Verfasstheit der Literatur und ihres Verhältnisses gegenüber ihrer eigenen Tradition bloß.⁷

Anti-utopische Zukunftsentwürfe mit Ausrichtung auf die unmittelbare Zukunft gewannen dann erst wieder mit Vladimir Sorokins *Den' opričnika* (2006, dt.: *Tag des Opritschnik*) und Viktor Pelevins *Ampir V. Povest' o nastojaščem sverščeloveke* (2006, dt.: *Das fünfte Imperium – Ein Vampirroman*) die Aufmerksamkeit des kulturkritischen Feuilletons im In- und Ausland. Beide Autoren entwerfen zutiefst gesellschaftskritische Zukunftsszenarien einer totalitär und manipulativ beherrschten russischen Gesellschaft, die unterschiedlicher nicht sein könnten und doch symptomatisch sind für die im Zentrum vor allem der westlichen Aufmerksamkeit stehenden Ansichten Moskauer und Petersburger intellektueller Kreise:

Vladimir Sorokin nimmt in seiner Gesellschaftsgroteske die nationalistischen und autokratischen Tendenzen des Putinschen Russland zum Ausgangspunkt, um ein finsternes, satirisch überhöhtes Bild von Russland im nicht allzu fernen Jahr 2027 zu zeichnen. Nach seiner apokalyptischen „Eis“-Trilogie (*Trilogija*, 2005)⁸ ist *Den' opričnika* der am deutlichsten politisch dimensionierte Roman Sorokins, zielt er doch mitten hinein in die Mechanismen von Machtausübung, Machttrieb und Machterhalt: Russland wird hier als ein vom Westen abgeschottetes, isoliertes und totalitäres Riesenimperium dargestellt, mit einer gleichermaßen archaischen wie faschistoid-futuristischen Gesellschaft, regiert von einem autoritären „Gosudar“, der sich seinen Machterhalt durch die so genannten

⁷ Der Alltag der von verstrahlten Mäusen und Echsen lebenden Menschen ist darin in einem nach Außen hin abgeschotteten, von einem clownesk-debilien Tyrannen beherrschten Land auf eine primitive, archaische Lebensweise reduziert.

⁸ Die Trilogie besteht aus den drei Romanen *Led* (2002, dt.: *Das Eis*), *Put' Bro* (2004, dt.: *Bro*) und *23 000* (2006), in der die parareligiöse „Bruderschaft des verlorenen Lichts“ einer elitären Endzeitvision der mythologischen Vereinigung und der Wiedereingliederung in kosmischen Vorzeiten zustrebt.

Opričniks sichert.⁹ Ganz anders auf den ersten Blick das antiutopische Bild, das Viktor Pelevin in *Empire* vom Russland der Gegenwart bzw. der nahen Zukunft entfaltet: Es wird hier weniger die Innensicht despotischer Machtausübung wie bei Sorokin dargestellt, sondern die Dynamik der weitaus subtileren Strategien von Kontrolle und Manipulation in einer auf individualistische Selbstvervollkommnung ausgerichteten kapitalistischen Informationsgesellschaft.¹⁰ Als geheime Herrscher über Russland fungiert hier eine Moskauer Vampir-Elite, die sich den Menschen nicht nur dadurch unterwerfen, dass sie die entscheidenden, dialektisch miteinander verschränkten „Lehren“ Glamour und Diskurs, mit anderen Worten die Strategien der Matrix beherrschen, sondern sich durch die „Verkostung“ des menschlichen Blutes Zugang zur Psyche ihrer Opfer und damit in die Welt der Gedanken-, Informations- und Geldströme verschaffen. Das Blut des angezapften Normalbürgers ist der Daten sammelnden (und lenkenden) Herrscher-Elite Wissenselixier, Manipulationsmittel und Machtinstrument zugleich.

Mit dieser Konzeptualisierung des Normalbürgers als Opfer blutgieriger Vampire und sexbesessener Opričniki bedienen Sorokin und Pelevin aber ein im Westen schon immer populäres Russlandbild, das anti-utopische Zukunftsentwürfe seit Evgenij Zamjatsins *My (Wir, 1921)* als unmittelbare fiktionale Umschrift der vermeintlich katastrophalen politischen Gegenwartslage in Russland liest. Ein Russlandbild, das die aktuellen gesellschaftspolitischen Entwicklungen ausschließlich als anti-utopische Matrix des Machterhalts des regierenden Systems imaginiert, hat am prägnantesten Viktor Erofeev in seinem Buch *Russkij apokalipsis* (2006, dt.: *Russische Apokalypse*) artikuliert, der von Russland als dem Land der „siegreichen Apokalypse“ spricht (Erofeev 2009, 9, 248). Der „apokalyptische Wahnsinn“ der russischen Gegenwart bestehe demnach darin,

⁹ Die „Opričniki“, benannt nach der Leibgarde Ivan Groznys, treten in der Version Sorokins als eine von zügelloser Brutalität und Triebberfüllung gesteuerte Einheit korrupter Staatsdiener auf, die sich durch routinierte Ausführung alltäglicher Gewaltexzesse und patriarchaler kollektiver Rituale dem Dienst an der Staatsmacht unterwerfen und damit ihr persönliches, profitables Glück sichern. Im Jahr darauf erschien mit *Sacharnyj Kreml'* (2008, dt.: *Der Zuckerkreml*), eine Art Folgeband, in welchen Sorokin die Altraumscene eines Russland im Jahr 2028 in einzelnen Kurzerzählungen aus der Perspektive des repressierten, gezüchtigten Volkes und „niederer“ Dienstleister (wie Bettler, Zwangsarbeiter, Henker, Dissidenten etc.). Vgl. dazu auch den Beitrag von Anne Krier in diesem Band.

¹⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang Fišmans Feststellung, dass Pelevin die postsowjetische konsumistische Gegenwart Russland als real existierende Antiutopie beschreibt, die ohne ein sie erschaffendes oder sie legitimierendes handelndes Subjekt auskomme. Trotz ihrer privilegierten Position kann es für Pelevins Protagonisten keinen rettenden Ausritt aus der Antiutopie geben, im besten Fall nur eine Befreiung von ihren Illusionen (vgl. Fišman 2008). Dem lässt sich Etkinds These hinzufügen, dass die „traumatische“ Unabgeschlossenheit der Vergangenheitsbewältigung in der russischen Gegenwartsliteratur mit dem „Verlust des inkooperierten Subjekts zu tun habe, von dem man sich (noch) nicht lösen kann oder will (vgl. Etkind/Lipoveckij 2008).

dass die Regierung, mit Putin als übermächtigem „doppelköpfigem Adler“ (Erofeev 2009, 238) an der Spitze, einen Deal mit der Bevölkerung abgeschlossen habe: Die Rückkehr des Banalen, Gewöhnlichen und eine Wiedergeburt des Individuell-Persönlichen im Tausch gegen uneingeschränkte Loyalität und Unterstützung der regierenden Macht. Dabei jage die Regierung der Bevölkerung permanent mit Szenarien des Zerfalls und Unsicherheit Angst ein und habe sich so ein apokalyptisches Konstrukt zur Aufrechterhaltung und Legitimierung der eigenen Macht geschaffen.

Betrachtet man jedoch die düsteren Russlandbilder von Tolstaja, Sorokin, Pelevin und Erofeev im größeren Kontext der kommerziellen anti-utopischen Literatur der 2000er Jahre, sind solche Schreckensszenarien keineswegs originär, sondern reagieren auf einen literarischen Diskurs, der sich in der fantastischen Genreliteratur längst etabliert hat. Diese für die „Normalbürger“ geschriebene und von diesen gelesene Unterhaltungsliteratur handelt aber gerade nicht von der Legitimierung und Ontologisierung undurchschaubarer Machtstrukturen, dem das Individuum hoffnungslos ausgeliefert ist. Vielmehr zielen diese Texte mit unterschiedlichen Mitteln auf eine literarische Entblößung politischer Herrschaftsmechanismen und stellen gerade die Neukonstituierung politischer Subjektivitäten im Kontext deregulierter Märkte und korrumpierter Machtstrukturen in den Fokus ihrer Sujets.

Analysiert man dieses literarische Feld fantastischer Literatur genauer, fällt zudem auf, dass den fiktionalen Schreckensszenarien kaum entsprechende politische oder literarische positive utopische Entwürfe gegenüber stehen. Offensichtlich gründet sich die Popularität antiutopischer Zukunftsentwürfe weniger auf einem „apokalyptischen Deal“ als auf einem gesellschaftspolitischen Aushandlungsprozess. Zum einen als eine explizite Auseinandersetzung der Schriftsteller mit der gegenwärtigen politischen Lage in Russland, die statt von der Propagierung einer „russischen Idee“, wie man es noch unter Jelzin versuchte, von einem verworrenen Mix aus radikaler Ökonomisierung aller Lebensbereiche, autoritärer Rechtsstaatlichkeit, korrupter Bürokratie und eher russischorthodox-nationalistischen Versatzstücken geprägt ist. Und zum anderen als weiter reichende Reflexion auf allgemeine gesellschaftspolitische, globale Veränderungen.

Das Spektrum der ideologischen Verfasstheit dieser Texte ist breit und reicht von reaktionär-nationalpatriotisch ausgerichteten zu neoliberalen und sozialdemokratischen Gesellschaftsmodellen. Wenn auch bei einigen Autoren die Grenze zwischen anti-utopischem und utopischem, zwischen mystisch-religiösem und ideologisch-imperialem Schreiben und dessen Parodierung nicht eindeutig zu treffen ist,¹¹ so ist doch fast allen eines gemeinsam: Sie thematisieren

¹¹ Pavel Krusanov, der dem genannten „Petersburger Fundamentalisten“ zugeordnet wird oder Dmitrij Bykov etwa gelten einerseits als Wiedererwecker imperialistischer Narrative und

die Leerstellen der Vergangenheitsaufarbeitung und sind sowohl als fiktive Prätexte der russischen Gegenwart, wie auch als anti-utopische Konstruktionen der (unmittelbaren) Zukunft lesbar (vgl. Etkind 2011). Dazu gehört zunächst eine Vielzahl an Texten, die Entwürfe einer alternativen Geschichte Russlands vorlegen (vgl. Schwartz 2009). Autoren wie Pavel Krusanov, Dmitrij Bykov, Ol'ga Slavnikova, Vladimir Šarov und andere nehmen in ihren Romanen Überarbeitungen offizieller Geschichtsbilder und -mythen sowie Korrekturen gängiger Versionen vom Ablauf und der Zusammenhänge ihres Verlaufs vor.¹²

Hinsichtlich einer Neuaustarierung des politischen und literarischen Feldes in Russland könnte man diese Aktualität des an die Vergangenheit gebundenen Antiutopischen aber auch als ein letztes Postskriptum auf den „Ausstieg aus der Utopie“ zurückführen, den Russland laut Leonid Heller und Michel Niqueux seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion vollziehe. Daher könne es heute „keine magische glänzende Zukunft“ mehr geben (Heller/Niqueux 2002, 315). Dieser Utopieverlust sei aber ein generell für die Länder Osteuropas symptomatisches Phänomen – wie Boris Groys in seinen Ausführungen zur „postkommunistischen Situation“ argumentiert, habe das postkommunistische Subjekt doch bereits die Zukunft hinter und müsse daher einen umgekehrten Weg gehen: „nicht aus der Vergangenheit in die Zukunft, sondern aus der Zukunft in die Vergangenheit; vom Ende der Geschichte, von der Existenz in einer posthistorischen, postapokalyptischen Zeit zurück in die historische Zeit“ (Groys 2005, 48). Entsprechend könne jeder Versuch, in der Zukunft erneut ein utopisches Gesellschaftsprojekt zu realisieren, immer nur als „Wiederaufführung des gleichen Stücks mit anderen Mitteln gedacht werden“ (ebd.).

Diese Haltung zur Geschichte scheinen die literarischen Texte imaginativ zu übersetzen. Sie sind Wiederaufführungen des gleichen Stücks mit fantastischen, literarischen Mitteln, ob es sich hierbei nun um die mittelalterliche Schreckensherrschaft wie bei Sorokin, um einen gewaltsamen Umsturz im Stile der Oktoberrevolution bei Ol'ga Slavnikova (2017, 2006), um den paralysierten Alltag permanenter Terrordrohungen bei Bykov (*Evakuator*, 2005) oder um die politische Macht von PR-Medien in der Glamourwelt von Minaev (*Mediasapiens*, 2007) handelt. Aleksandr Čancev spricht daher in einer Kritik dieser Werke von einer regelrechten „Fabrik der Antiutopien“, deren Ziel es sei, die Möglichkeit historischer Entwicklung generell zu verneinen. Die Konjunktur antiutopischer

ideologisch-reaktionär aufgeladener Retter-Heldenfiguren. Andererseits bleibt die ideologische Ausrichtung beider Autoren insofern äußerst ambivalent, als sie diese in ihren Texten wiederum parodistisch, ironisch unterlaufen und so eine eindeutige politisch-ideologische Zuordnung ihres Schreibens torpedieren.

¹² Vgl. beispielsweise die Romane *Opravdanie* (2001) und *Orfografija* (2003) von Dmitrij Bykov, *Ukus Angela* (2000) und *Bom-Bom* (2001) von Pavel Krusanov, *2017* (2007) von Ol'ga Slavnikova oder *Voskrešenie Lazarja* (2003) von Vladimir Šarov.

Werke bediene „eine Nachfrage der Leserkreise der russländischen Gesellschaft nach einem in seiner Art phantasmatischen Katastrophismus.“¹³

Auch Leonid Fišman sieht in den aktuellen Antiutopien eine Projektion vergangener Schrecken und Traumata der Nationalgeschichte in die Zukunft:

Wir sehen Anlass für einen „verhaltenen Optimismus“ darin, dass wir für immer mit unseren alten, bekannten Ängsten vor der Rückkehr eines isolationistischen Imperiums, einem extremistischen Putsch, Terroranschlägen, einem Bürgerkrieg nach jahrhundertealtem Muster oder vor dem ewigen Krieg zwischen Westlern und Patrioten usw. leben müssen. Und deshalb beschreibt die zeitgenössische russländische Antiutopie die unendliche Ankunft einer Katastrophe, die, wie sie gerne hoffen würde, nichts verändern wird. (Fišman 2008)

Allen diesen Interpretationen gemeinsam ist, dass sie die aktuellen Antiutopien als eine Wiederkehr der Vergangenheit deuten, als ein letztes Postskriptum auf das gescheiterte kommunistische Zukunftsprojekt. Während die anspruchsvolleren Autoren wie Pelevin und Sorokin von der westlichen Literaturkritik vornehmlich systemkritisch rezipiert werden, wird der literarische Mainstream häufig als kulturelles Symptom einer traumatischen Vergangenheit pathologisiert, die in Putins und Medvedevs Matrix einer staatlich gesteuerten Geschichtspolitik keine adäquaten Artikulationsmöglichkeiten mehr fände.¹⁴ Beide Lesarten, so unsere These, verkennen jedoch das eigentliche Faszinationsmoment dieser Fantastik, die ihre Popularität gerade aus ihrer spielerischen Inszenierung solcher angstbesetzten Gegenwarts- und Vergangenheitsdispositive verdankt. Erst indem sie die gegenwärtige gesellschaftspolitische Lage in antiutopischen Schreckensszenarien verfremden oder historische Ereignisse in apokalyptische Visionen transformieren, gewinnt sie Leserinteresse. Dabei ist die „narrative Biederkeit“, wie es Hans Richard Brittnacher in Hinsicht auf die „Ästhetik des Horrors“ formuliert, geradezu konstitutiv für eine Literatur, die ein „Bild der Angst“ entwirft, „das den Menschen nicht um sein Leiden betrügt“, sondern „ihrem Leser eben die mimetische Treuherzigkeit abverlangt, die sie selbst gegenüber ihrem Thema zu haben vorgibt“ (Brittnacher 1994, 21, 23). Fantastische Literatur lebt wesentlich von dem Angebot an die Leserinnen und

¹³ „Утопические, антиутопические, в целом дистопические сюжеты в литературе становятся распространенными в эпохи, когда в обществе утверждается мысль, что существующая ситуация утвердилась надолго и имеет явную тенденцию лишь ухудшаться в будущем, а людей не покидает ощущение отчуждения от участия в истории.“ Die Konjunktur antiutopischer Werke bediene damit eine Bedürfnisse „читающих кругов российского общества в своего рода фантазматическом катастрофизме.“ (Čancev 2007)

¹⁴ Paradigmatisch diesbezüglich auch die Interpretationen der Filme *Nachtwache* (*Ночной дозор*, 2004) und *Tagwache* (*Дневной дозор*, 2005 (von Timor Bekmambetov nach Sergej Luk'janenkos gleichnamigem Wachen-Zyklus in Kuprijanov/Surkov (2006).

Leser, sich treuherzig vom Zauber des Schreckens überwältigen lassen zu können, ohne höheren ästhetischen, ideologischen oder kulturkritischen Rezeptionserwartungen genügen zu müssen (vgl. ebd., 9-24).

Analysiert man diese „mimetische Treuherzigkeit“ anti-utopischer fantastischer Texte der letzten Jahre genauer, dann lässt sich – so unsere These – das Gros der zur Produktion dieser Schreckensszenarien angewandten erzählerischen Mittel in Verfahren der *Banalisierung*, der *Mystifizierung* und der *Subversion* des Politischen klassifizieren. Selten geht es um eine literarisch-reflektierende Aufklärung aktueller politischer Prozesse und Dynamiken. Eher wird zu deren Verwirrung und pauschalen Diskreditierung beigetragen.¹⁵

1. Neben den für alle fantastischen Texten konstitutiven Verfahren, dem unwahrscheinlichen Geschehen größtmögliche erzählerische Glaubwürdigkeit zu verleihen, begegnet man einer *Mystifizierung* auf inhaltlicher Ebene zuallererst in der historischen Motivierung und Archaisierung der Konflikte, der Einführung übersinnlicher Fähigkeiten und paranormaler Phänomene sowie der Verunsicherung zwischen Realitäts- und Fiktionalitätseffekten, mittels derer eine Verschleierung und Anonymisierung politischen Handelns, von politischer „agency“ und eine verschwörungstheoretische Verwirrung hinsichtlich dahinter stehender machtpolitischer Interessen erzeugt wird.

2. Eine *Banalisierung* des Politischen zeigt sich am deutlichsten in einer vereinfachten und tendenziell einseitigen Bestimmung des Wesens politischer Macht, über deren Reduktion auf elementare egoistische Interessen und inhumane Triebe wie Egoismus und Gier, auf Mechanismen der Repression und Unterdrückung oder Praktiken physischer und psychischer Gewaltausübung. Der vermeintlichen Übermacht konspirativ agierender politischer Netzwerke stehen in den untersuchten Romanen dementsprechend auch meist einfache Überlebens- und Widerstandsstrategien innerhalb der subjektiv-biographischen Sphäre des Individuums und seiner Orientierung an fundamentale Fragen des Sinns oder des familiären Glücks gegenüber.

3. Eine *Subversion* des Politischen schließlich gewinnt ihre Faszinationskraft aus der Diskreditierung und Delegitimierung machtpolitischer Prozesse und konspirativer Herrschaftsmodelle, was auch eine Schrecken und Grauen evozierende Auseinandersetzung mit der Erotik der Macht – ihrer mystischen Opazität –, den heroischen Einzelkämpfern und dissidenten Erlöserfiguren, ermöglicht.

Diese ersten Beobachtungen möchten wir im Folgenden an vier exemplarischen Fallbeispielen ausführen, die sehr explizit die Problematik von Individuum und Macht, Zensur und Überwachung, Instrumentalisierung und Manipulation, Terror und Unsicherheit verhandeln: In einem ersten, vergleichenden Schritt geht es um Boris Strugackijs 2003 erschienenen Roman *Bessil'nye mira*

¹⁵ “The post-Soviet novel does not analyze the social reality; what they emulates and struggle with, is history” (Etkind 2011).

sego (2007, dt.: *Die Ohnmächtigen*) und Andrej Volos' 2005 publizierten Roman *Animator* (2005, dt.: *Der Animator*). In einem zweiten Schritt betrachten wir Sergej Luk'janenkos Dilogie *Černovik* (2005, dt.: *Weltengänger*) und *Čistovik* (2007, dt. *Weltenträumer*) und im Abschluss Dmitrij Gluchovskijs Bestseller *Metro 2033* (2005).

2. Mystifizierungen des Politischen bei Andrej Volos und Boris Strugackij

Sowohl Boris Strugackijs 2003 unter dem Pseudonym S. Vitickij erschienener Roman *Bessil'nye mira sego* (*Die Ohnmächtigen*) als auch Andrej Volos' Roman *Animator* (*Der Animator*) von 2005 legen auf die unmittelbare Zukunft ausgerichtete, pessimistische Szenarien einer pervertierten russischen Konsumgesellschaft vor, die von hintergründig agierenden politischen Akteuren gelenkt und beherrscht wird. In beider Darstellung erscheint das Individuum als Spielball dieser übergeordneten Mächte, die mit undurchschaubaren Machenschaften den Handlungsraum des Menschen soweit einschränken, dass eine politische Subjektivierung und intellektuelle Deutung der vorherrschenden gesellschaftspolitischen Zusammenhänge unmöglich wird. Die individuellen Talente, die den Menschen als Persönlichkeit auszeichnen, haben in diesen, mit der russischen Gegenwart nahezu deckungsgleichen antiutopischen Zukunftsversionen keinen humanistisch-zivilen Nutzen mehr, sondern erscheinen vielmehr als manipulierbare Eigenschaften, die für machtpolitische Interessen missbraucht werden. Die dahinter stehende soziale Frage nach dem Verhältnis zwischen Einzelnem und Macht, nach den (Un)Möglichkeiten individueller Einflussnahme auf gesellschaftspolitische Entwicklungen setzt bei beiden Autoren mit der problematischen Situation russischer Intellektueller und Wissenschaftlicher in der post-sowjetischen Ära ein, denen mit Zusammenbruch der Sowjetunion ihr gesellschaftlicher Stellenwert, sei es als Günstlinge oder Gegner des Regimes und damit auch eine (literarische) Vorbildfunktion als verantwortlich (oder unverantwortlich) agierende Akteure verloren gegangen ist.

Im Unterschied etwa zu Pelevins und Sorokins satirischen Fortschreibungen der Geschichte als affirmative Anverwandlung ihrer monströsen Helden an die ideologischen Mutationen der Macht, stehen die Protagonisten bei Volos und Strugackij in der Tradition eines dissidentisch fundierten Menschenbildes, wobei sie in ihrem intellektuellen Aufbegehren gegen ein übergeordnetes Machtgefüge letztlich scheitern. Beide Autoren betreiben eine Mystifizierung des Politischen durch fantastische Verfahren. Diese bestehen zum einen in der Einführung übernatürlicher und parapsychologischer Fähigkeiten ihrer Protagonisten und deren Inanspruchnahme für politische Interessen. Zum anderen verschleiern sie das politische Feld als einen Bereich abstrakt-anonym agierender Kräfte, die sich einem öffentlichen politischen Diskurs und ihrer moralisch-ethischen Ein-

ordnung nach Kategorien wie „gut“ und „böse“ in einer Aura des Nebulösen entziehen.

Der 1955 in Duschanbe (Tadschikistan) geborene Andrej Volos hat sich seit Ende der 1970er Jahre vor allem durch Gedichte und realistische Prosaerzählungen einen Namen gemacht. Bereits in seinen ersten Romanen *Churramabad* (2000) und *Maskavskaja Mekka* (2003) legte er eine dezidiert gesellschaftskritische, pessimistische Lesart der postsowjetischen Wirklichkeit dar, die von den Traumata ihrer sowjetischen Vergangenheit nicht zu lösen ist und als Produkt manipulierter historisch-politischer Prozesse keine Hoffnung auf einen gesellschaftlichen Neubeginn anbietet. Das konkrete politische Dilemma der russischen Gegenwartsgesellschaft wird hier in der Unvereinbarkeit zwischen sowjetischer und postsowjetischer Ideologie sowie zwischen der christlich-russischen und islamisch-mittelasiatischen Kultur aufgezeigt, wobei weniger nationale als soziale Spannungen zwischen einer islamophoben russischen Gesellschaft und einem erstarkenden Islam sein Bild eines zukünftigen Russland bestimmen. Während sich *Churramabad* in die Vergangenheit begibt und die Geschichte der Russen in Tadschikistan bis zu dessen Unabhängigkeit 1991 erzählt, ist *Maskavskaja Mekka* der erste dezidiert antiutopische Zukunftsroman von Volos, der ihn durch seine fantastische, grotesk-satirische Schreibweise als Vertreter einer antisowjetischen, dissidentischen Tradition antiutopischen Schreibens ausweist.¹⁶ Volos macht darin die Unmöglichkeit des Ausstiegs aus der ewigen Zirkularität der (sowjetisch-russischen) Geschichte zum zentralen Kompositionsprinzip eines Zukunftsszenarios, in dem jede Realisierung eines neuen islamisch-christlichen Gesellschaftsmodells vom öffentlichen intellektuellen Diskurs weitgehend verhindert wird und den Kadern egoistisch agierender Politfunktionäre überlassen bleibt.¹⁷

¹⁶ Der Kritiker Il'ja Kukulin sieht in dieser, bei Volos so auffallend abrupten, Wendung vom realistischen zum fantastisch, grotesk-satirischen Schreiben ein deutliches Beispiel für die neue Dominanz fantastischer Erzählverfahren in der jüngsten russischsprachigen Literatur. Für diese macht er einen besonderen Hang zu sozial und mystisch motivierten Sozialparabeln geltend, in welchen die gesellschaftspolitische Gegenwart Russlands durch die Reaktualisierung sowjetischer Mythologeme der Vergangenheit betrachtet und transformiert wird. Volos' demonstrativ pessimistische, satirische Schreibweise ist für Kukulin beispielhaft für die spätsowjetische Generation dissidentisch-oppositioneller Autoren, die, wie etwa auch Vasilij Aksenov oder Vladimir Vojnovič die Tradition der Gesellschaftssatire weiter entwickelten (Kukulin 2004).

¹⁷ Die Handlung des Romans ist ca. achtzig Jahre nach seiner Niederschrift in der futuristischen Megapolis „Maskav“ (vgl. Maskav = tadschikische Schreibweise für Moskau) angesiedelt, die das Mekka der Zukunft und Zentrum einer muslimisch-christlichen Synthese ist. „Maskav“ ist zugleich der Name eines autonomen Riesenreichs, in dem sich die reiche, technisch fortschrittliche, christlich-muslimische Stadtbevölkerung und das in den 1950er/1960er Jahren des 20. Jahrhunderts stehen gebliebene „gummunistische“ („gummunističeskij“ von „gummanitarnyj“ und „kommunističeskij“) Gesellschaftsmodell einer vornehmlich russischen verarmten Landbevölkerung gegenüberstehen, deren Fortbestehen über mystische

In dem Roman *Animator* (2005) radikalisiert Volos diese Problematik des Scheiterns positiver gesellschaftlicher Veränderungen und überführt sie explizit auf die Ebene der persönlich-individuellen Selbstbehauptung des Einzelnen gegenüber anonymen und willkürlichen politischen Prozessen. Dabei ist die antiutopische Darstellung als unmittelbare Gegenwartsanalyse zu begreifen, die jegliche sinnvolle politische Aktion überhaupt für unmöglich erklärt.

Der Protagonist in *Animator*, Sergej Barnim, ist beruflich eben das: ein „Animator“, der mit der besonderen Gabe ausgestattet ist, mental in die Lebensgeschichten Verstorbener einzudringen und mittels spezieller physikalischer Effekte das Abbild ihres Wesens in das ewige Licht einer persönlichen Gedenkflamme, der so genannten „Noolumnisenz“ zu überführen. Diese so genannten „Anamnesen“ werden von Experten wie Barnim in einem Moskauer „Animazentrum“ durchgeführt und sind zum lukrativen Zweig der Moskauer Bestattungsindustrie geworden, ausgerichtet vor allem auf die finanzkräftige Schicht neureicher Russen. Da Barnim über ein außergewöhnliches Talent verfügt, besonders ausdrucksstarke Flammen zu erzeugen, ist er ein beliebter und gut verdienender Star der Branche. Recht schnell wird klar, dass es sich bei seinen scheinbar paranormalen Fähigkeiten um nichts weiter als ein besonders ausgeprägtes Empathie- und Imaginationvermögen handelt (vgl. Volos 2005, 81 ff.), welches ihm gestattet, aus den biographischen Bruchstücken der Verstorbenen die Fiktion einer repräsentablen Lebensgeschichte zu gestalten und den Angehörigen glaubhaft zu machen, dass die verstorbenen Seelen als Lichtflamme in einem „Animakolben“ konserviert und unsterblich gemacht werden können.¹⁸

Rituale des Ehrenmords und der Wiederauferstehung gesichert ist. Vgl. zur Version eines muslimisch dominierten Europa auch den umstrittenen Roman *Mecet' Parižskoj bogomateri: 2048* (2005) von Elena Čudinova. In ihrer islamophoben Antiutopie wird Frankreich in naher Zukunft, infolge der liberalen europäischen Religionspolitik, von einem aggressiven Islamismus beherrscht, dem als utopischer Gegenentwurf, ein erstarktes christliches Russland gegenüber steht.

¹⁸ Eine moralisch-philosophische Rechtfertigung findet er dabei in den Theorien des Philosophen Nikolaj Fedorovs (1828 bis 1903), dessen utopisches Projekt des „Kosmismus“ auf eine totale Beherrschung und Verwandlung der Welt und des Universums durch den Menschen abzielte und den historisch-eschatologischen Auftrag Russlands in einem wissenschaftlich-technischen Sieg des Menschen über den Tod vorsah. Die Möglichkeit der Errichtung eines irdischen Reich Gottes auf Erden proklamiert Fedorovs Modell in der Erlangung menschlicher Unsterblichkeit und der Wiederauferstehung der Verstorbenen, die zu einer (Wieder)Vereinigung mit vergangenen Menschheitsgenerationen und einer Durchdringung vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Räume führen soll. Barnim bezieht sich in einer Vorlesung vor den „Animationsstudenten“ durchaus ironisch auf Fedorov und das damit verbundene Wissenschaftsideal: „Да, у него была одна мысль, но мысль именно такого порядка: воскрешать мертвых! Он отрицал смерть, полагал ее ошибкой природы. [...] Нужно только собраться с силами. Нужно забыть обо всех тех глупостях, которым бездумно предается мир: о войнах, о роскоши, о безделии, о жадности, о природной хищности, вынуждающей отнимать у другого кусок хлеба, чтобы намазать свой собственный лишним слоем масла!.. Нужно объединить людей этой мыслью, заняться общим

Trotz der äußerst prestigeträchtigen Tätigkeit der ‚Seelenrettung‘ wird der ‚Geschichtenerzähler‘ Barnim im Verlauf des Romans jedoch zum Leidtragenden der eigenen wie auch der ‚nacherlebten‘, imaginierten Lebensgeschichten der Verstorbenen: Denn das Putinsche Russland erscheint in diesen Geschichten von einem Strudel an terroristischer Gewalt erfasst zu sein, aus der es keinen Ausweg gibt:

Но, может быть, оно когда-нибудь все-таки пройдет, это чертово время? И наш забытый, заболтанный, замороженный мир поднимет голову и увидит, в какой он заднице? И поймет, что еще два-три его слепых и пьяных шага – и он скатится в тартарары?.. Поймет? Или все будет идти старым порядком? Уже давно понятно, что резать ножом и стрелять, а в ответ кидать бомбы и палить из танковых пушек, а в ответ взрывать автобусы и вагоны метрополитена, а в ответ производить зачистки и расстрелы, а в ответ забивать в подвалах насмерть, а в ответ ставить на колени и стрелять в затылок, а в ответ... а в ответ... а в ответ... – все это умеет каждый; каждый так или иначе умеет убивать. А воскрешать мертвых – никто! (Volos: 2005, 228)¹⁹

Die anstelle der Toten von Barnim ‚reanimierten‘ Lebensgeschichten machen das eigentliche Thema des Romans aus, kreisen sie doch alle um den zentralen militärisch-gewaltsamen Konflikt der „teuflischen Zeit“ unter Putins Präsidentschaft: den Tschetschenienkrieg und die mit ihm im Zusammenhang stehenden Terroranschläge. Wenn in Volos’ Roman auch nicht direkt von Tschetschenien, sondern von einem fiktiven „Kaschirien“ die Rede ist, so stellt Volos die geschilderten Ereignisse – Bombenanschläge im öffentlichen Nahverkehr oder die Geiseldramen in einer Schule, einem Krankenhaus und einem Theater – in direkten Zusammenhang mit der Realgeschichte.²⁰ Diese wird als eine undurchschaubare Matrix korrumpierter Befehlsstrukturen und willkürlicher Handlungen einzelner gekennzeichnet: illegale Waffengeschäfte zwischen Armee,

делом, единственно важным в мире, заняться дружно, бросить все силы, применить все умение. Все средства – в науку, и тогда очень скоро настанет день, когда в руках у человечества появятся необходимые средства... [...] Да, бред... Но какой бред! Какой возвышенный бред!.. Разве жизнь вокруг нас – не бред? Разве необходимость смерти – не бред? Разве войны и страх гибели, жрущий человеческое сердце, – не бред.“ (Volos 2005, 103ff.)

¹⁹ Vgl. auch die Online-Version des Romans: *Elektronajaja biblioteka gramotej*, <<http://www-gramotej.com/books/1269071816.htm>> [04.04.2011].

²⁰ Alle im Romane angeführten Attentate und Anschläge verweisen auf reale Ereignisse in Russland und den ehemaligen Republiken in den letzten Jahren: Das Geiseldrama in dem südrussischen Krankenhaus von Budjonnowsk 1995, die seit 1999 zahlreichen Bombenanschläge in der Moskauer Metro, der spektakuläre Überfall tschetschenischer Separatisten auf das Moskauer Dubrovka-Theater 2002 und schließlich die Geiselnahme in der Schule von Beslan 2004.

Regierung und tschetschenischen Separatisten, die beliebige Manipulation wirtschaftlicher und politischer Prozesse und die ideologische Beeinflussung eines medial gesteuerten gesellschaftspolitischen Bewusstseins lassen eine Unterscheidung in Gut und Böse, Richtig und Falsch kaum noch zu. Die Allgegenwärtigkeit von Terror und Gewalt erfasst den ungebildeten Arbeiter in einer Waffenfabrik genauso wie den Physiker, der in einem Vorortbus von einer Bombe zerfetzt wird. Zwischen dem tschetschenischen Waisenjungen, der als „Gotteskämpfer“ zum Selbstmordattentäter wird, einem einfachen russischen Soldaten, dem Oberbefehlshaber der Armee, einem Geheimdienstfunktionär oder einem islamistischen Rebellenführer macht der Tod keinen Unterschied.

So verbinden sich die tragischen und grausamen Schicksale der Verstorbenen, die in rückblickenden Erzählfenstern episodisch in die Rahmenhandlung um Barnim eingefügt sind, im Verlauf der Handlung immer enger mit dessen privater Lebensgeschichte. Aus der fantastischen Animation heroischer Nekrologe wird die ganz reale Anamnese der russischen Gegenwartsgesellschaft, der sich auch Barnim immer weniger entziehen kann. Die Narrationen der ‚animierten Seelen‘ erweisen sich als miteinander zusammenhängende und im Bewusstsein Barnims zusammenlaufende unmittelbare Erscheinungsformen der desaströsen Auswirkungen des Anti-Terrorkampfes im Moskauer Alltag. Gleichzeitig nimmt sein eigenes Privatleben einen dramatischen Verlauf: Seine erwachsene Tochter Daša wendet sich von ihm ab, seine schwangere Geliebte Klara verlässt ihn aufgrund des von ihm abgelehnten Kinderwunsches, bis er selber Zeuge eines Selbstmordattentats in der Metro wird. Schließlich brechen Willkür und Gewalt direkt in sein Leben ein, als der russische Geheimdienst Interesse an seiner Person bekundet und dabei die Hoffnungen auf ein neues Leben mit seiner Ex- und Wiedergeliebten an den aktuellen politischen Ereignissen scheitern muss.

Während die eigentlichen Hintergründe des politischen Konfliktes im Dunkeln bleiben und die Identifizierung der agierenden politischen Mächte – bis auf einige wenige Andeutungen auf den Präsidenten und seine einflussreichen Oligarchen (ebd., 153), ausbleibt – zeigt Volos die konkreten Einwirkungen politischer und gesellschaftlicher Manipulation auf die persönlichen Schicksale auf. So versucht der russische Geheimdienst als langer Arm der Regierung sich fähige Wissenschaftler und Intellektuelle zu unterwerfen und ihre Fähigkeiten für seine eigenen Zwecke zu instrumentalisieren. Barnim soll dazu gebracht werden, seine besondere ‚Gabe‘ auf Lebende anzuwenden, um nicht nur die Gedanken und Motive einzelner Terrorverdächtiger vorherzusagen, sondern auch die staatlichen Überwachungs- und Steuerungsmechanismen der Gesellschaft als Ganzes zu optimieren. Vor diesem Hintergrund erscheint aber die Terrorbekämpfung nur ein Vorwand zu sein, um die Allmacht des Putinschen Big Brother noch weiter auszubauen. Doch auch dieser Eindruck stellt sich als

trügerisch heraus. Denn bei einer weiteren, von Barnim durchgeführten Anamnese stellt sich heraus, dass eben jener Geheimdienstoffizier auf Barnim angesetzt gewesen war und in einem konspirativen Zusammenschluss mit dem „katschirischen“ (tschetschenischen) Separatistenführer Mamed eine fiktive Geiselnahme in einem Moskauer Theater geplant hatte, um weitere Friedensverhandlungen zwischen der Duma und der katschirischen Führung zu verhindern und eine Fortsetzung des Konflikts zu legitimieren.

Diese wachsende Ununterscheidbarkeit fiktional realer und ‚animierter‘ Handlungsstränge, die auch als eine zunehmende Mystifizierung politischer Verantwortlichkeiten lesbar ist, lässt Volos mit den finalen Szenen der Geiselnahme in einem Moskauer Theater in ein ironisch-zynisches Spiel mit Realitätseffekten kippen. Rekurriert die Romanhandlung doch auf eine tatsächliche Geiselnahme 2002 im Moskauer Dubrovka-Theater, die mit dem Eingreifen der Sondereinsatztruppen des russischen Inlandgeheimdienstes und dem Einsatz eines Giftgases unter Inkaufnahme zahlreicher toter Zivilisten und Geiselnahmer beendet wurde. Nur stellt Volos hier das Ereignis nicht als riskante Überraschungsaktion staatlicher Spezialeinsatzkräfte dar, sondern als eine von beiden Seiten bewusst geplante Inszenierung, die erst im korrupten und von individuellen Ambitionen bestimmten Machtkampf unterschiedlicher Akteure zur nicht mehr steuerbaren blutigen Wirklichkeit wird. Denn während der Geheimdienstoffizier sich in der Gewissheit glaubt, die Kontrolle über die geplante Sonderoperation einer bloß inszenierten Geiselnahme zu behalten, in deren Verlauf auch der Anführer der kaschirischen Seite liquidiert werden soll, nutzen die Terroristen die Situation für ihre eigenen politischen Interessen und führen in einem anderen Theater eine tatsächliche Geiselnahme durch. Ihrer Forderung nach Unabhängigkeit ihres Landes und dem Rückzug der russischen Truppen dient die Aktion ebenso wenig wie den Interessen der russischen Seite.²¹

Volos entfaltet also ein durchaus kompliziert gestricktes Netz an gegenseitigen Einflussnahmen und Verbindungen. Dabei gibt es hier – anders als in vielen Politthrillern und Spionageromanen – keinen einer demokratischen Öffentlichkeit gegenüber verpflichteten Aufklärer (einen Journalisten, Hacker, etc.), sondern der Roman bleibt bis zu seinem Ende „treuherzig“ der finsternen und arkanen Allmacht russischer Herrschaftsapparate verpflichtet, die ihre bedrohlichen Fangarme bis in das Privatleben des Helden ausstrecken. Denn ähnlich wie die Sonderoperation im Theater schief geht, misslingt auch die Zukunftsplanung des Helden. Er wird selbst, zusammen mit seiner Geliebten, zur Geisel im „Kolumbus“-Theater, genau in dem Moment, da sich ihre Versöhnung vollzogen hat und sie mit ihrem ersten, gemeinsamen Kind, einer zur

²¹ Wie im realen Fall endet auch hier die Geiselnahme nach drei Tagen mit der Stürmung des Gebäudes, in deren Finale beide Seiten die Aktion als eigenen Erfolg propagandistisch zu vereinnahmen versuchen.

glücklichen Überraschung Barnims bereits vor anderthalb Monaten geborenen Tochter, einen Neuanfang wagen wollen (vgl. ebd., 243ff). Klara wird zum Opfer der Ereignisse, sie überlebt nicht. Der Terror nimmt Barnim damit zwar die letzte und einzige Hoffnung auf Erfüllung seines privaten Glücks. Gleichzeitig erkennt der Held im Moment des Verlusts seiner Geliebten den eigentlichen Wert privat-familiärer Beziehungen. Am tragisch-emotionalen Ende steht nicht nur die imaginäre Vereinigung mit der Geliebten Klara in der Animation ihres posthumen ‚ewigen Lichts‘, sondern auch die Versöhnung mit der älteren Tochter Daša und die Liebe zu seinen beiden Töchtern, die letztlich einen utopischen Hoffnungsschimmer auf einen Ausbruch aus dem ewigen Kreislauf aus Gewalt und Terror symbolisieren. So steht selbst das melodramatische Ende zwar noch ganz im Zeichen eines nahezu mystischen Schreckens, offeriert aber den Leserinnen und Lesern doch auch einen Ausstieg aus der Matrix gesellschaftspolitischer Determinierungen, die nur durch die Besinnung auf das Private und das ganz traditionell feminin konnotierte Familiäre unterlaufen werden kann.

Damit eröffnet das zentrale fantastische Moment des Romans – die Animation der Toten – eine doppelt verfremdende Perspektive auf die russische Gesellschaft: Zum einen bekommen die Anamnese-Praktiken Barnims ambivalente Bedeutung: Die animierten Lebensgeschichten seiner Klienten erscheinen zusammengenommen als kollektives Krankheitsbild einer Gegenwart, die von der totalen Amnesie gegenüber vergangenen und gegenwärtigen traumatischen Gewalterfahrungen zeugen. Diese Gewalterfahrungen werden als eine undurchschaubare Matrix politischer Instrumentalisierungen und konspirativer Aktivitäten narrativiert, in der scheinbar antagonistische Kräfte auf geheimnisvolle Weise miteinander verwoben sind und jede politische Äußerung nur eine Tarnung ganz anderer, verborgener Interessen und Mächte darstellt. Dieser Mystifizierung alles Politischen als ein Feld der Täuschung und Manipulation stellt der Roman aber zum anderen in der Figur des Animators auf metaphorischer Ebene die Imaginationskraft literarischer Fiktion entgegen, die mit fantastischen Mitteln die wahre Bestimmung des Menschen jenseits gesellschaftlicher Verfügbarkeit – im Fall von Volos – im privaten Familienglück lokalisiert.

Noch drastischer als Volos schreibt Boris Strugackij diese Mystifizierung des Politischen fort, womit ex negativo das Paradigma der Menschheitserziehung als eigentlicher Motor gesellschaftlicher Veränderungen evoziert wird. Ebenso wie Volos bestätigt auch sein Roman die oben zitierte These Leonid Fišmans, dass die antiutopischen Entwürfe der russischen Gegenwartsliteratur durch eine imaginäre Annäherung an die Katastrophe gekennzeichnet sind und dabei die hoffnungsvolle Botschaft transportieren, dass sich durch sie letztlich nichts verändern wird. Bei Boris Strugackij wie bei Volos führen die scheinbare Willkür staatlicher Machtausübung und die Versuche der Manipulation individueller

Fähigkeiten zur einer Beschädigung des gesellschaftspolitischen Engagements, so dass auch den fähigsten Wissenschaftlern und Intellektuellen nur der Abschied von rationalistischen Erkenntnismodellen und der Rückzug in den Elfenbeinturm der Gelehrtenstube einen möglichen Ausstieg aus dem antiutopischen Gefüge bietet.

Boris Strugackij schließt damit an die von ihm und seinem älteren Bruder Arkadij maßgeblich geprägte sowjetische Tradition der wissenschaftlichen Fantastik („*naučnaja fantastika*“) an, die seit den frühen 1960er Jahren einen Umbruch von system- und ideologiekonformer Unterhaltungsliteratur zu politisch-gesellschaftskritischer Warnliteratur vollzog. Deren zentrales Thema war der Abschied von den utopischen wissenschaftlichen Fortschrittsidealen des sowjetischen Gesellschaftsentwurfs und die Beschäftigung mit der Rolle des Individuums in bürokratischen und totalitären Systemen. Leitmotivisch im Werk der Strugackijs ist die Figur des Wissenschaftlers, in der die Begrenztheit naturwissenschaftlicher Denkmuster dargestellt wird und deren aufgeklärte Erklärungsversuche sich angesichts einer kontingenten, unbegreiflichen und irrationalen, meist außerirdischen Umwelt als machtlos erweisen.²² Auch in den von Boris Strugackij nach dem Tod seines Bruders 1991 allein geschriebenen Romanen verspricht das Fantastische keinen utopischen Aufbruch, sondern wird als Ausdruck einer höheren Ordnung imaginiert, die das menschliche Individuum bedroht und den katastrophalen Zustand der Gegenwartsgesellschaft perpetuiert. Mit diesem, für die Anti-Utopien der Gegenwart so bezeichnenden katastrophischen Kontinuitätsdenken, stellen die Texte von Boris Strugackij gewissermaßen den antiutopischen Gegenpol zur pessimistischen Vergeblichkeit der Hoffnung auf Veränderung dar, die die frühen Texte des Brüderpaares charakterisiert hatte. War es in der Brežnevzeit die gesellschaftspolitische Stagnation, die dem Individuum als omnipräsente außerirdische Drohung zu schaffen machte, ist es jetzt die vermeintliche Ubiquität eines anarchischen Kapitalismus, die jedes vernünftige Handeln sabotiert.

Der Unterschied zwischen der Hoffnungslosigkeit des Stillstands in den Werken der Brüder Strugackij, denen immerhin noch die negative Utopie der Veränderung in einer fernen Zukunft inhärent war und der vergeblichen Sehnsucht nach Kontinuität angesichts der Katastrophe beim späten Boris Strugackij, spiegelt sich auch in der Charakterisierung der Helden: Bereits in seinem ersten,

²² In dieser außerirdischen Umwelt des vom Menschen besiedelten Weltalls des fernen 21. Jahrhunderts war es seit den 1960er Jahren vor allem die Figur der so genannten „Wanderer“ („*stranniki*“), welche bei den Strugackijs für die mystische Irrationalität politischer Entscheidungen standen. Diese Wanderer, bei denen es sich um eine zufällige biologische Mutation neuer Übermenschen handelte, standen für die Undurchschaubarkeit möglicherweise gut gemeinter „progressiver“ Entscheidungen übergeordneter Mächte, deren Handeln sich gewöhnlicher menschlicher Rationalität entzogen. Generell zum Antiutopischen in sowjetischer Wissenschaftlicher Fantastik, vgl. Geller (1985), Revič (1998).

1994 erstmals unter dem Pseudonym S. Vitickij veröffentlichten Soloroman *Poisk prednaznačenija, ili Dvátcat' sed'maja teorema étiki* (*Die Suche nach der Vorherbestimmung oder Der siebenundzwanzigste Lehrsatz der Ethik*) formuliert Boris Strugackij in einem satirischen Geschichtspanorama Petersburgs vom Zweiten Weltkrieg bis in die nahe Zukunft der späten 1990er Jahre die Abkehr von einer rationalen Deutung der Welt. Waren es in der sowjetischen Welt der Strugackijs noch die fantastische Irrationalität der Umgebung, die den irdischen Helden zu schaffen machte, verortet Strugackij nun die fantastischen Elemente als übernatürliche Fähigkeiten im Hauptprotagonisten selber. Nur sie versprechen noch eine Möglichkeit selbstbestimmten Aufbegehrens gegen die schicksalhafte Vorherbestimmung der Geschichte. Doch machen sie den Helden, den Ende dreißigjährigen Mathematiker Stas Krasnogorov, ähnlich wie bei Volos, gleichzeitig zum begehrten Instrument politischen Machtmissbrauchs. So bleibt ihm nur die Option, seine ethischen Prinzipien über Bord zu werfen und die für ihn vorgeschriebene Rolle anzunehmen.²³ Aus einem deklassierten Mathematiker und Schriftsteller wird ein erfolgreicher Geschäftsmann und Präsidentschaftskandidat, der als Rettung verheißender „Meister“ irgendwann selbst an die Kraft seiner übernatürlichen Fähigkeiten und seine historische Mission zu glauben beginnt.

Dieser Wandel der Heldenfiguren von gescheiterten Intellektuellen zu dubiosen Erlöserfiguren schreibt Boris Strugackij auch in seinem zweiten Roman *Bessil'nye mira sego* fort, um den es hier im Weiteren gehen soll (vgl. Strugackij 2003). Hier erweisen sich die fantastischen Fähigkeiten der Hauptprotagonisten – in diesem Fall vorrationale „schamanische“ Verhaltensweisen – als ebenso machtlos gegenüber der grausamen Rationalität der postsowjetischen Wirklichkeit: die mystischen „Meister“ religiöser Mystik sind die eigentlich Ohnmächtigen dieser Welt (die „bessil'nye mira sego“). Das Romangeschehen spielt sich am Vorabend fiktiver Gouverneurswahlen im St. Petersburg der nahen Zukunft im zeitlichen Rahmen von gut einer Woche ab. Eine der zent-

²³ Der Protagonist des Romans ist insofern mit übernatürlichen Eigenschaften ausgestattet, als er im Laufe seines Lebens wieder und wieder um Haaresbreite dem Tod entkommt, ohne, dass er Schaden daran nehmen würde: Als kleines Kind entrinnt er nur ganz knapp dem Tod durch Ertrinken, später überlebt er ebenso die Leningrader Blockade, wie einen Unfall im vereisten Ladogasee und zahlreiche weitere Unfälle. Weder der Glaube an ein Wunder oder an göttliche Fügungen des Schicksals noch die logische Erklärung eines zufälligen Zusammenkommens scheinbar unwahrscheinlicher Ereignisse können ihn befriedigen. Die zentrale Frage nach der Bestimmung seines Weges, wird vom KGB vereinnahmt, als dieser auf die Vorfälle aufmerksam wird und sie in einen Zusammenhang stellt mit einer Reihe mysteriöser Todesfälle. Mitarbeiter der „Abteilung für paranormale Erscheinungen“ versuchen Krasnogorovs übernatürliche Kräfte für sich zu instrumentalisieren, während sich Krasnogorov dem Widerstreit zwischen der Akzeptanz seiner Fähigkeiten und seinen dissidentisch-ethischen Prinzipien letztlich nur durch Anerkennung der ihm zugeordneten Rolle als „Meister“ und Guru der Massen entziehen kann. Strugackij (1995), dt. ders. (2004).

ralen Figuren ist ein „Meister“ namens Sten (Akronym aus STalin und ENgels) Arkadijevič Agre, genannt Sensei, der zurückgehend auf Humanexperimente zur Erforschung der menschlichen Unsterblichkeit in der Stalinzeit die Fähigkeit besitzt, in die Psyche anderer Menschen einzudringen, deren spezifischen Talente zu entdecken und ihre Entwicklung zu fördern. Er bildet das Zentrum und die Lehrerfigur eines ehemaligen Kollektivs von Männern, deren Talente und paranormale Fähigkeiten er seinerzeit entdeckt hatte: Einer hat ein fotografisches Gedächtnis, ein anderer kann zukünftige Ereignisse vorhersagen, einer kann Insekten mental beeinflussen, der nächste erkennt, ob jemand lügt, wieder ein anderer kann durch bloßen Hass töten, ein weiterer kann Menschen etwas vergessen machen und ihren Willen beeinflussen, usw. Allerdings finden diese typischen Superhelden der Populärkultur in diesem Roman keine sinnvolle Aufgabe und überlebenswichtige Mission mehr, die Welt zu retten oder die Gesellschaft zu verändern. Vollkommen desillusioniert ob der realpolitischen Wirkungsmacht ihrer übermenschlichen ‚Superkräfte‘ tritt diese Alte Garde „Neuer Menschen“ in Gestalt träger, geradezu unsympathischer Verliererfiguren der Wende auf, die dem Leser wenig Identifikationspotential bieten.²⁴ Genau darin definiert der Sensei selbst das eigentliche Problem:

– Вы ленивы и нелюбопытны. Бог подал вам со всей своей щедростью, как никому другому, а вы – остановились. Вы стоите. В позе. Или – лежите. Вы сделали отвратительно самодостаточны, вы не желаете летать, вас вполне устраивает прыгать выше толпы, вы ДОВОЛЬНЫ - даже самые недовольные из вас... (Strugackij: 2003, 156).

Sie sind Protagonisten einer zu Untätigkeit degradierten ehemaligen „Elite-truppe“, die ihre Talente nur noch zum trivialen Broterwerb nutzen und sich dadurch mehr schlecht als recht durch den postsowjetischen Alltag schlagen: der „Prognostiker“ Vadim Christorof („Rezaltig Fors“) arbeitet als Meteorologe, der „Lügendetektor“ Jurij Kostomarov („Poligraf“) arbeitet als Assistent eines Privatdetektivs, der „Insektenbeeinflusser“ Kostja („Pobeditel’ much“) als Kammerjäger, der „Hypnotiseur“ Tengis („Psichokrat“) verdingt sich in einer Entzugseinrichtung für Drogenabhängige, während der „Heilsbringer“ Bogdan

²⁴ Vgl. auch die negativen Charakterisierungen der „Ohnmächtigen“ aus der Perspektive der Erzählerfigur Robert (dem „Archivar“): „...А Андрияха-Страхоборец – не просто старик [...]. Он – мерзкий, поганый, вьедливый, зануда-старикашка. Хотя и смотрится при этом, словно картинка из ‚Vogue‘ – пестро-лакированная, душистая, лизнуть хочется. [...] Почему бесстрашие порождает именно бессовестность? Бессовестность, безнравственность и вообще – равнодушие, холодное, словно задница проститутки. Таина сия велика есть. Человек будто слетает с последних тормозов. ‚Ничего не боится‘. А боится – при прочих равных – видимо, должен... ‚Страх божиин‘“. (Strugackij 2003, 162)

(„Blagonosec“) als Buchhalter in einer Bonbonfabrik sein Auskommen hat, usw.

Am Beispiel dieser heruntergekommenen Geistesgrößen²⁵ entwirft Strugackij das Panorama einer sozial ignoranten, xenophoben Gesellschaft, die den Aktionsradius des machtlos gewordenen Intellektuellen auf die Sicherung des Existenzminimums beschränkt. Einzig der Meister setzt sich dieser gesellschaftspolitischen Degradierung seiner „Trabanten“ entgegen. Denn der Sensei, in der unschwer ein auto(r)reflexives Bild Strugackijs zu erkennen ist,²⁶ sieht einzig in einer erneuten Verzauberung und Mystifizierung der Welt eine letzte Option, sich der spätkapitalistischen Willkür zu widerstehen:

Что-то загадочное и даже сакральное, может быть, должно произойти с этим миром, чтобы Человек Воспитанный стал этому миру нужен. Человечеству сделался бы нужен. Самому себе и ближнему своему. И пока эта тайна не реализуется, все будет идти как встарь. Поганая цепь времен. Цепь привычных пороков и нравственной убогости. Ненавистный труд в поте лица своего и поганенькая жизнь в обход ненавистных законов... Пока не потребуется почему-то этот порядок переменить... („В России у нас действуют только два закона: закон сохранения энергии и закон неубывания энтропии, – да и те по мере необходимости благополучно нарушаются.“) (Strugackij 2003, 329)

Diese sakrale Wiederverzauberung der düsteren Wirklichkeit wird aber noch verstärkt durch die formale Kompositionsstruktur des Romans: Strugackij arbeitet hier mit dem Verfahren einer stark fragmentierten Handlung und dem Ineinandergreifen mehrerer Sujetebenen, deren Inhalte und Zusammenhänge nicht immer logisch eindeutig aufzulösen sind und semantische Leerstellen lassen. Der Roman ist episodisch in elf, aus wechselnder Perspektive erzählten Kapiteln angelegt, die wiederum durch zahlreiche Abschweifungen, intertextuelle Querverweise und Nebenepisoden durchbrochen sind, welche die bereits mysteriösen

²⁵ Zu erwähnen ist hier auch der intellektuelle Diskurs, der sich durch den ganzen Roman zieht: Die Männer verbringen trotz der drohenden Katastrophe ihre Zeit mit Witzen, intellektuellen Wort- und Zitatspielereien, die ein ganzes Spektrum der russischen Literaturgeschichte aufmachen, wobei vor allem pessimistische, lebensverneinende intertextuelle Querverweise aufgegriffen werden. Die zahlreichen Zitate sind zwar innerhalb des Textes als solche markiert, nicht aber durch ihre ursprünglichen Quellen ausgezeichnet. Vgl. dazu die umfangreichen Quellennachweise und Erläuterungen, die der Übersetzer Erik Simon der deutschen Übersetzung im Anhang beigefügt (Strugatzki 2007, 327-339).

²⁶ Die dem Roman inhärente auto(r)reflexive Ebene ist weniger im direkten, autobiographischen Sinne zu verstehen, als vielmehr hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Lehrer und Schülern, die auf Strugackijs eigene Position in einem von ihm in Petersburg der 1970er Jahre geführten Fantastik-Seminars verweist und, wie Eric Simon betont, sich durch eine besondere Verantwortungsgefühl gegenüber seinen Schülern auszeichnete. Dabei weist der Roman zahlreiche Hinweise auf einen Schlüsselroman auf, worauf hier des Umfang wegen nicht eingegangen werden kann. Vgl. dazu: Simon (2004); ders. (2007).

Ereignisse der Gegenwart durch historisch weit zurückliegende Mythen und Verschwörungstheorien über die Stalinzeit auflädt oder Andeutungen über das weit vernetzte Geheimdienstsystem der russischen Gegenwart macht.²⁷ Außerdem sind die Hauptkapitel durch so genannte „Lyrische Abschweifungen“ unterbrochen, die – ähnlich den „Anamnesen“ bei Volos – in sich jeweils abgeschlossene Episoden aus der Vergangenheit einzelner Protagonisten beinhalten.

Neben dieser kompositionellen „Verrätselung“ der „Ohnmächtigen“ wird auch auf inhaltlicher Ebene ständig eine fantastisch-unheimliche Bedrohungssituation suggeriert. „Irgend etwas Schlimmes wird passieren“, heißt es gleich im ersten Absatz des Buches (ebd., 7) und gleich zu Beginn setzt auch unmittelbar ein apokalyptisches Szenarium ein, als der „Prognostiker“ und Meteorologe Vadim auf einer astroklimatischen Wetterstation in den kaukasischen Bergen von zwei finsternen Typen heimgesucht wird, die ihm im Auftrag eines scheinbar sehr mächtigen „Ajatholla“ dazu zwingen sollen, sein prognostisches Talent bei den anstehenden Gouverneurswahlen in Petersburg einzusetzen und dafür zu sorgen, dass nicht der chancenreichere Kandidat (genannt „General“), sondern sein Gegner (genannt „Professor“) die Wahlen gewinnt (ebd., 15ff.). Unter Folter und psychischer Gewalt stimmt Vadim zu, obwohl er sich außer Stande sieht, die Mission tatsächlich erfüllen zu können. In der Not seiner aussichtslos scheinenden Situation knüpft er in Petersburg wieder Kontakt zu seinen ehemaligen Genossen, die sich ihm zuliebe ein letztes Mal zusammenfinden. Während der Sensei, ihr ehemaliger Meister, scheinbar jegliche Unterstützung verweigert, setzen seine Schüler sehr einfallsreich ihre jeweils speziellen Fähigkeiten zur Rettung Vadims ein, um im Laufe der verwirrenden Ereignisse festzustellen, dass der Kampf gegen das Böse so aussichtslos ist, „als ob man gegen Wanzen kämpft: widerwärtig, leicht und absolut zwecklos“.²⁸ Je mehr sie sich in der postsowjetischen Gegenwart engagieren, desto unklarer wird für sie eine Unterscheidung zwischen Gut und Böse, zwischen realer und eingebildeter Wirklichkeit, zwischen Wahrheit und Manipulation. Denn Vadim gelingt es zwar zu seiner eigenen Überraschung, tatsächlich das Wahlergebnis zu beeinflussen – es siegt der gewünschte „intellektuelle“ Kandidat, dieser wird aber aufgrund scheinbar zufälliger Verkettungen von einem seiner Unterstützer Grigorij

²⁷ So wird die Figur des Senseis größtenteils aus der Sicht seines Assistenten Robert Pačulin („Vinčester“) eben jenem, mit einem absoluten Gedächtnis ausgestatteten „Archivar“ und „Gedächtniskünstler“ beschrieben, der in der Funktion eines Erzählers weitere Informationen über die unbekanntere Vergangenheit herauszubekommen versucht; weite Teile seiner Darstellung stellen schriftliche Auszüge aus einem Bericht dar, den er für den staatlichen Geheimdienst über seinen Meister – mit dessen Wissen und korrigierender Mitwirkung – verfassen soll. Ob das Interesse des Geheimdienstes dem Sensei selbst oder seinem Wissen über die Experimente der Vergangenheit gilt, bleibt im Dunkeln (vgl. Kapitel 4, 5, 9, sowie „Lyrische Abschweifung Nr. 6“).

²⁸ „Бороться со злом, – видите ли, – все равно, что бороться с клопами поодиночке: противно, нетрудно и абсолютно бесполезно“ (Strugackij 2003, 157).

Petelin („Jadozb“) getötet. Gleichzeitig tritt in Person des freundlichen jungen Mannes Chan Avtandilovič der Ajatolla selbst auf den Plan und enttarnt den Sensei als den eigentlichen Auftraggeber der vollzogenen Wahlmanipulation (vgl. Kapitel 10). Ganz ähnlich wie bei Volos, wo die tschetschenischen Terroristen letztlich ein (Fantasie-)Produkt des Kremls sind, verkehrt die Auflösung des magisch-realistischen Krimisujets erneut die vordergründigen politischen Kausalitäten.

Allerdings bietet Strugackij als moralischen Ausweg nicht das Melodrama der Kleinfamilie, sondern versucht eine letzte Rehabilitierung der gesellschafts-politischen Relevanz engagierter Prosa: Ging es dem Meister als Alter Ego des Autors doch letztlich gar nicht um das vollkommen unbedeutende Wahlergebnis. Vielmehr bildete dieses – und damit der Roman selber – nur den Vorwand, die apathisch gewordenen Schüler – und damit auch die Leserinnen und Leser – aufzurütteln und nicht in Resignation verfallen zu lassen. Anstatt ihr Talent für den Broterwerb zu vergeuden, sollten sie auch unter den schlimmsten Umständen äußerer Gewalteinwirkung und um den Preis des psychischen Martyriums die Hoffnung nicht aufgeben. Die Botschaft auf dieser Ebene ist eindeutig: Ein Grund für das Scheitern der Intelligenzija, die hier vor allem mit Strugackijs eigener 1960er-Generation identifiziert wird, ist in der Verfangenheit selbst mit außergewöhnlichen Fähigkeiten begabter Menschen in narzistisch-egoistischer Mittelmäßigkeit zu finden, die nur durch ein mystisches, geheimnisvolles Wunder überwunden werden kann, welches jeden Einzelnen über seine eigene Lethargie hinauswachsen lässt.

Diese auf den ersten Blick scheinbar so klare Botschaft der moralischen Unruhe ist jedoch in Strugackijs Roman gleichzeitig höchst gebrochen, liegt ihr doch noch eine weitere, weitaus kompliziertere Sujetlinie zugrunde, die in der geheimnisvollen Vergangenheit des Senseis angelegt ist. In regelmäßigen Abständen erscheint beim Meister ein unheimlicher namenloser Mann, der von ihm und seinem Assistenten nur als „Todesengel“ („Angel smerti“ / „Strachagent“) bezeichnet wird und ihn drängt, ein bestimmtes Mädchen zur Schülerin zu nehmen, welchem er eine hohe Prädestination zur zukünftigen Diktatorin bescheinigt, deren „böse“ Verheißung „ein gigantischer Nutzen für eure Welt“ (ebd., 167) bringen könne. Dieser Todesengel spricht mit dem gleichen charakteristischen Akzent, wie jener Arzt, der zur Zeit Stalins die Menschenversuche leitete, die einen unsterblichen Diktator produzieren sollten (vgl. „Lyrische Abschweifung Nr. 3“). Diese wurden aufgrund politischer Umstände abgebrochen und ließen nur zwei „missglückte“ Ergebnisse zurück: Eine davon ist der Sensei selbst, der zwar nicht unsterblich, so doch außerordentlich langlebig zu sein scheint. Die andere Versuchsperson ist in der Figur des Ajatollah zu erkennen, der ähnliche Fähigkeiten zur Beeinflussung der Menschen aufweist wie der Sensei, jedoch andere Ziele verfolgt. Während der Ajatollah bei einem Jungen

die außerordentliche Befähigung zu einer ethisch-religiös dimensionierten „Lehrfigur“ entdeckt, verweigert der Sensei sich den Forderungen, die politische Zukunft des „bösen Mädchens“ zu „schmieden“, indem er seine eigene Rolle als „Interpretator“ und nicht als Lenker der (zukünftigen) Geschichte betont:

Поймите же, я не творец. Я всего лишь интерпретатор. Я ничего не создаю, все уже создано, без меня и до меня. Я – лишь НАЗЫВАЮ. [...] Например, я просто задаю вопросы. И слушаю ответы. НАБЛЮДАЮ ответы. В этих ответах есть все, что мне нужно... Только вот вопросов становится все меньше и меньше, к сожалению. (Strugackij 2003, 114, 127)

Allerdings reklamiert er auch für sich: „Я же вам не историк какой-нибудь. Какое мне дело до прошлого. Я пишу будущее...“ (Strugackij 2003, 131). Diesen beiden Handlungsoptionen, aus der Vergangenheit zu lernen (und sich der Schaffung neuer Menschen zu verweigern) oder sie um einer besseren Zukunft willen fortzuschreiben (und weiter an der Vervollkommnung des homo sapiens zu arbeiten), stellen sich am Ende des Romans als eine Scheinalternative heraus: Um nicht dem Ajatollah als Vollbringer des „Todesengels“ das irdische Diesseits kampfflos zu überlassen, stürzen sich auch Sensei und seine „Trabanten“ im letzten Moment wieder in den Kampf um die Rettung der Seele des kleinen Jungen. „Es bleibt keine Zeit mehr. Es bleibt überhaupt keine Zeit mehr“, heißt es ganz am Ende des Romans aus dem Mund des Senseis (ebd., 349). Damit aber schreibt sich die sowjetische Matrix aus einer alle Bereiche des Privaten durchdringenden staatlichen Manipulation fort, deren mystischer Ursprung hier in vermeintlichen Menschenversuchen der Stalinzeit verortet wird, der gleichzeitig auch als Geburtsstunde individueller Opposition und künstlerischer Dissidenz narrativiert wird.

Ähnlich wie bei Volos bleibt diese durch den Todesengel verkörperte Verquickung politischer und persönlicher Machtgefüge eine undurchschaubare Matrix, die das individuelle Schicksal determiniert sowie umgekehrt durch das persönliche Engagement auf mystische Weise beeinflussbar ist. Stand in den sowjetischen (anti)utopischen Werken – auch der Strugackijs – die (kommunistische) Planbarkeit des Zukünftigen zur Disposition, der der Mensch machtlos gegenübersteht, ist es in den aktuellen Romanen Strugackijs und Volos' die vollkommene Abwesenheit eines übergeordneten, kollektiv tragenden Welterklärungsmodells, das die Unmündigkeit des Menschen befördert. Die Welt wird nicht von einem transzendenten Bösen beherrscht, sondern von verborgenen partikularen Interessen welche politische Macht als ein mystifiziertes Ränke-spiel erscheinen lassen.

3. Banalisierung gesellschaftspolitischer Utopien: Sergej Luk'janenkos Weltenträumereien

Im Gegensatz zu Volos' und Strugackijs Darstellungen des Individuums als Opfer übergeordneter Mächte und mystischer, undurchschaubarer Prozesse, die ein humanistisch-ziviles Engagement und eine politische Subjektivierung des Individuums soweit einschränken, dass nur der Rückzug ins Private oder die widerwillige Partizipation an den als falsch erkannten „stalinistischen“ Experimenten zur Schaffung neuer Menschen bleibt, stellt sich in Sergej Luk'janenkos Prosa eine Neukonstituierung des Individuums innerhalb der anti-utopischen Welt her: Hier sind es gerade erst die Möglichkeitsräume übersinnlicher Mächte und fantastischer Parallelwelten, die eine selbstbewusste Konstituierung des juvenilen Helden als autonomes Individuum erlauben. Dabei habe sich Luk'janenko, so Leonid Fišman in dem bereits erwähnten Artikel zur zeitgenössischen Anti-Utopie, über eine schrittweise Diskreditierung aller möglichen Utopien der russischen Gegenwart an eine „real existierende Anti-Utopie herangeschrieben“ (Fišman 2008).

Sergej Luk'janenko ist der erfolgreichste sowjetische Fantastikschritsteller des letzten Jahrzehnts. Als ausgebildeter Psychiater begann er seine literarische Karriere Anfang der 1990er Jahre mit heroisch-romantischen Fantasygeschichten, ehe er sich in verschiedenen Spielarten fantastischer Literatur ausprobierte (vgl. hierzu des weiteren Schwartz 2006). Sein kommerzieller Durchbruch außerhalb reiner Genreliteratur kam mit den auf seinem *Wachen*-Zyklus basierenden Filmen *Nočnoj dozor* (*Wächter der Nacht*) und *Dnevnoj dozor* (*Wächter des Tages*) Mitte der 2000er Jahre, die ihm eine jährliche Auflage jenseits der Millionengrenze einbrachten und ihn zu einem der meist verkauften Autoren der letzten Jahre machten. Er schreibt ein bis zwei fantastische Romane jährlich, die immer auch grundlegende philosophische, religiöse oder moralische Fragen zum Umgang mit zeitgenössischen politischen, wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen behandeln, wobei er sich mit steigender öffentlicher Reputation vermehrt auch als ein pragmatisch-liberaler Sprecher russischer gesellschaftspolitischer Interessen versteht. Seine radikale Absage gegenüber jeglicher Utopie als Grundlage gesellschaftspolitischen Handelns²⁹ hat er in literarischer Form vielleicht am deutlichsten in der Dilogie *Die Rohschrift* (*Černovik* 2005 – auf Deutsch 2007 unter dem Titel *Weltengänger* erschienen) und *Die Reinschrift*

²⁹ So äußerte Luk'janenko in einem Radio-Interview mit Dmitrij Bykov: „[...] коммунистическая идеология – она была хороша, она была красива, но она была абсолютно утопична. То есть, она не отвечает, к сожалению, человеческой природе, к чему мы убедились.“ Luk'janenko in der Tok-Šou Dmitrija Bykova. In: *Radio Siti-FM*, 26.08. 2008, 20.00-21.00 Uhr.

(Čistovik, 2007 – auf Deutsch 2008 unter dem Titel *Weltenträumer* erschienen) formuliert.

Der Roman *Černovik* setzt mit einem klassischen Science Fiction-Szenarium ein: Eines Tages greift in der grauen Alltagswelt der Gegenwart – in diesem Fall in der russischen Hauptstadt Moskau – eine fremde, außerirdische Macht radikal in das Schicksal eines alleinstehenden Menschen ein. Sie reißt von Heute auf Morgen den Haupthelden, Kirill Maksimov, aus seinem gewohnten Umfeld heraus, raubt ihm seine Wohnung, seine Eltern, seine Arbeit und seine Freunde (vgl. Luk'janenko 2005, 5-31; ders. 2007, 150). Bei vollem Bewusstsein muss Kirill erleben, wie ihm alles genommen wird, doch landet er nicht als Obdachloser auf der Straße, sondern es wird ihm stattdessen der Zugang zu einer anderen Welt geboten, der für gewöhnliche Menschen nicht betretbar ist. Denn wie sich nach und nach herausstellt, benutzen fremde Kräfte die irdische Welt als „Rohschrif“ für die Optimierung ihrer eigenen Welt. Sie experimentieren mit den, gegenüber diesen Eingriffen ahnungs- und machtlosen Menschen, um herauszufinden, wie sich am besten eine ideale utopische Gesellschaft aufbauen lässt (vgl. Luk'janenko 2005, 303-321). Damit diese Gesellschaftsexperimente erfolgreich verlaufen, wählen sie bestimmte Menschen als so genannte „Funktionale“ zur Aufrechterhaltung der von ihnen installierten Ordnung aus. Um diese fremdbestimmten Aufgaben zu erfüllen, werden die Auserwählten an die „Hundeleine“ ihrer Weltherrschaft gelegt und mit außergewöhnlichen Fähigkeiten und Kräften („Funktionen“) ausgestattet, ohne dass sie über ihre konkrete Aufgabe hinaus wissen, warum und wozu sie diese innehaben (ebd., 328-335).

Genau mit dieser, aus subjektiver Sicht sinnlosen Manipulation des eigenen Schicksals findet sich Luk'janenkos Hauptheld, Kirill, aber im Unterschied zu Strugackijs und Volos' Protagonisten nicht ab. Denn während für Strugackijs Helden die fremde Macht letztlich undurchschaubar und willkürlich bleibt und Volos' Helden ihr gesellschaftliches Interesse zu Gunsten der Aufrechterhaltung privater Glückserfüllung aufgegeben haben, lernt Kirill durch seinen Widerstand immer mehr Details über die Fremdherrschaft und somit über die ihm zugeordneten Aufgaben kennen. In seiner „Funktion“ als Zöllner oder Wärter zwischen der irdischen und den angrenzenden Welten erfährt er, dass die Erde nicht das einzige Experimentierfeld der Fremden ist, sondern unendlich viele Parallelwelten existieren, die durch Durchgänge miteinander verbunden sind. Diese alternativen Welten aber stellen verschiedene geglückte und gescheiterte historische, mythische oder utopische Gesellschaftsentwürfe menschlicher Geschichte dar: Es gibt neben der irdischen Welt der Demokratie („Demos“) die Welt der Antike, die Welt der Renaissance, diejenige der Steinzeitmenschen oder die Welt des Nirwana als ein Land des Drogenrausches. Manche dieser Welten werden von eingeweihten oder auserwählten Erdenbewohnern als extravagantes Ausflugsziel besucht, andere sind gänzlich unbekannt. Luk'janenkos Held erlebt

sie während seiner Abenteuer fast durchgängig als traurige Karikatur ihres intendierten Idealzustandes. So führt Kirill seine erste Reise als Funktional beispielsweise auf die Erde-3 „Beroz“ in dessen Hauptstadt Kimgim, die eine bürgerlich-ständische Wohlstandsordnung des 19. Jahrhunderts darstellt, allerdings kein Erdöl besitzt, weswegen die industrielle Revolution ausgeblieben ist (vgl. ebd., 111-163). Doch seine erste Begegnung präsentiert ihm kein ungetrübtes, vormodernes Fortschrittsideal im Stile Jules Vernes, sondern führt ihn in eine eher raue Welt des wilden Westens: Schneestürme tosen, er gerät in einen blutigen Hinterhalt und wird zum vierfachen Mörder, dinosaurierartige Seemonster verunsichern die städtischen Uferpromenaden und selbst deren Bewohner wirken wie „Schachtelteufelchen“ („чертик из коробочки“), wie „Personagen aus einem absurden Theaterstück“ („персонажи театра абсурда“): „Такие же странные, как скребущее шупальцами по берегу чудовище или спешивший на randеву с ним скоростной танк, только в человеческом облике“ (ebd., 152). Dieser befremdete Blick lässt die dargestellten Welten mal als absurddarodistische, mal als klischeehaft-monströse Wiederaufführung bekannter Wirklichkeiten erscheinen, die erst den Sinn für die „gewöhnlichsten und banalsten Dinge“ („самые обычные и банальные вещи“) des Lebens schärfen.³⁰

Kontrolliert werden diese „banalisierten“ Inszenierungen irdischer Gesellschaftsmodelle von „Arkanien“ („Arkan“) aus, einem spätstalinistischen Idyll der Geheimdienste („služby besopasnosti“), die den Glauben an Gott verloren und sich ganz der technischen Zivilisation verschrieben haben.³¹ Einzig die mittelalterliche Welt des „Überkirchlichen Staates“ („sverchcerkovnoe gosudarstvo“) Tverd hat sich deren Macht entzogen.³² Diese unterschiedlichen Welten muss Luk'janenkos Held unter höchster Gefahr im Kampf gegen seine Vorherbestimmung als stereotyper, fantastischer Retter-Held durchkreuzen, wobei er neue Freundschaften knüpft, übermächtige Feinde besiegt und immer wieder lebensgefährliche Hindernisse überwindet, bis er ins vermeintliche Machtzentrum dieser utopischen „Rohschriften“ vordringt: Die eigentliche „Reinschrift“

³⁰ Ebd.; Dieses intertextuelle Spiel mit divergierenden Vorlagen wird im zweiten Teil der Dilogie in Hinsicht auf die Erde-3 noch weiter geführt, wenn Moskau in dieser Welt als eine islamische Hauptstadt mit Namen Orysulan präsentiert wird, deren friedliche Zivilisation nur von aggressiven christlichen Untergrundkämpfern gestört wird.

³¹ Selbst der Tod Stalins stellt hier ein solches Experiment der Geheimdienste dar, die mit dem „Tauwetter“ austreten wollten, ob sich so eine bessere kommunistische Gesellschaftsform als die stalinistische aufbauen lässt. Da dieses Experiment auf der Erde scheitert, belassen es die Geheimdienste in Arkanien bei der stalinistischen Variante, die in der fiktionalen Gegenwart eine globale multikulturelle Welt geworden ist. Vgl. Luk'janenko (2005), 307ff.; ders. (2007), 161ff., 318.

³² Hier ist die christliche Kirche seit dem Mittelalter an der Macht geblieben, hat sich aber insofern modernisiert, als sie heutzutage auch Andersdenkende tolerieren kann und eine hoch entwickelte Biotechnologie und Genetik vorweisen kann. Dieser Siegeszug der Kirche geht auf den großen Denker Charles Darwin zurück. Vgl. Luk'janenko (2007), 129-144.

des Utopischen als ursprüngliche Welt der Geheimdienste stellt tatsächlich eine durch einen Atomkrieg verwüstete so genannte „Erde-16“ dar (vgl. Luk'janenko 2007, 62, 231ff., 338ff.).

Das erwartete, verborgene Machtzentrum kann Kirill hier jedoch auch am Ende seiner Wanderschaft durch die verschiedenen Welten nicht finden. Zwar trifft er auf ein legendenumwobenes, kubistisch anmutendes Gebäude auf einem Berggipfel, das an ein gotisches Schloss der Schauerromantik erinnert (ebd., 240, 257, 262ff.). Doch diese Schreckensburg birgt nicht das erwartete „Herz der Finsternis“ („Serdec t'my“, ebd., 310), sondern nur ein Geschichtsmuseum aller bekannter Welten, das von einem Engel – der eigentlich kein Engel ist – bewacht wird (ebd., 305, 311ff.). Und so muss Kirill feststellen, dass die Welt der Funktionale gar kein geheimes, alles lenkendes Machtzentrum kennt, sondern ein sich selbst und das Gleichgewicht der Welten regulierendes, vielgliedriges System darstellt (ebd., 314ff.). Und dieses System ist keinesfalls allmächtig, wie es aus der Sicht der gewöhnlichen Funktionale scheint sondern lebt davon, dass die Menschen sich ihm unterordnen und es perpetuieren, statt ihren eigenen Weg zu gehen und ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen (ebd., 317ff.).

Daher kommt Luk'janenkos Hauptheld am Ende von *Čistovik* zu dem Schluss:

У каждого человека своя судьба, – сказал я. – Вы превращаете в функционалов тех, кто мог бы изменить судьбу человечества. Но миров – бесчисленное множество. Где-то там, в этих мирах, люди все-таки следуют своей судьбе, изменяют жизнь... Надеюсь, не только путем войн. Надеюсь, к лучшему. И эта искаженность, эта противоестественность существования функционала – она одновременно источник его силы. Мы... Нет, уже вы. Вы сильны, потому что живете не своей жизнью. Потому что делаете не то, что могли и должны были совершить. [...] Я больше не творю чудеса./ Я никогда не смогу изменить мир./ Но я могу отстоять свое последнее право, единственное, которое есть у человека, – право быть собой. Право возделывать свой сад. (Ebd., 348, 350)

Dieser Verzicht auf das utopische Projekt der Weltverbesserung erfolgt zu Gunsten der Entscheidung für ein selbstbestimmtes, Leben, das den Aufbau einer „kleinen Welt“ der gewöhnlichen Kleinfamilie inmitten einer zwar alles andere als idealen Alltagswirklichkeit der russischen Gegenwart verheißt, die aber zumindest mit keinen großen Gesellschaftsexperimenten oder radikalen Reformprojekten mehr droht. Mit diesem pragmatisch-banalen Ende ist bei Luk'janenko aber eine mehrfache Differenz zu den anti-utopischen Weltentwürfen von Strugackij oder Volos markiert. Es ist erstens das Vermögen des Helden, die fremde Macht zu durchschauen und sein eigenes Schicksal zu

bestimmen, ohne dabei auch gleichzeitig die Welt verändern zu müssen oder zu wollen.³³ Gerade dass die Superhelden mit außergewöhnlichen Fähigkeiten bei Luk'janenko durchgängig als an eine Kette (der überirdischen) Macht gelegte „Funktionale“ attribuiert werden, markiert diese Verschiebung programmatisch: Die fantastische Befähigung der Helden, die Schicksale anderer Menschen als „Meister“ oder „Animatoren“ andere Menschen beeinflussen zu können, macht sie selbst zu manipulierbaren Marionetten des schrecklichen Spiels der Macht (vgl. ebd., 328ff.). Zweitens ist es gleichzeitig auch eine generelle Absage an die diesem „mystifizierten“ Gesellschaftskonzept inhärente Vorstellung, dass politische Macht erst das individuelle Schicksal konstituiert, sei es in Gestalt von Funktionalen oder eines allmächtigen Systems. Damit aber werden drittens sämtliche teleologischen Geschichtsmodelle und Utopien, seien sie nun kommunistischer, slawophiler, westlich-liberaler oder religiöser Prominenz, ins Museum der Geschichte verbannt. Viertens nimmt Luk'janenko aber auch eine Verschiebung der Funktion des Fantastischen selber vor. Dabei dient ihm das Fantastische nicht dazu, Fehlentwicklungen der eigenen Gesellschaft durch ein „Gleichnis“ in Gestalt von mittelalterlichen Opričniki oder glamourösen Vampiren wie bei Sorokin und Pelevin zu kritisieren, sondern im Gegenteil funktioniert das fantastische Sujet als ein Lösungsangebot, den Helden von persönlichen und gesellschaftlichen Irrwegen abzubringen. Indem diese Irrwege auf fantastische Weise in globale Dimensionen extrapoliert und mit dem vermeintlichen Telos der Geschichte konfrontiert werden, vermag Luk'janenkos Held Kirill Maksimov in mehreren Prüfungsgeschichten nach und nach die „Verzerrung“ und „Widernatürlichkeit der Existenz“ als Funktionale zu erkennen (ebd., 348).³⁴

In einer Art Privatisierungsprozess seines Helden beschreibt der Roman so eine Ablösungsbewegung von der Utopie politisch-funktionaler Gesellschaftsmodellierung, durch den die historisch bereits durchexerzierten, dominierenden politischen Ideologien, Semantiken und Diskurse satirisch banalisiert werden. Gleichzeitig positioniert Luk'janenko damit aber auch die Funktion fantastischen Erzählens in der Gegenwart neu. In diesem Sinne lässt sich der Titel die „Rohschrift“ nicht nur auf inhaltlicher Ebene als Entwurfsfolie für (gescheiterte) utopische Parallelwelten lesen, sondern ist selbst als metatextueller Kommentar

³³ Was bei Luk'janenko auch eine explizite Revision von Marx' Diktum impliziert, es komme nicht mehr darauf an die Welt philosophisch zu interpretieren, sondern sie zu verändern.

³⁴ Genau diese „Verzerrung“ und „Widernatürlichkeit“ des Daseins sind auch der Gegenstand von Sorokins Roman *Den' opričnika* nur dass sie hier der Held nicht als Fremdbestimmung erlebt, sondern sie exzessiv auslebt und gewaltsam praktiziert. Wo Sorokins Held eine satirische Affirmation der „iskažennoe“ Schreckensherrschaft der Opričina betreibt, beschreibt Luk'janenkos Held die ironische Subversion der „protivoestestvennoe“ Fremdherrschaft utopischer Geschichtsmodelle.

auf die Geschichte fantastischen, antiutopischen Schreibens in der Sowjetunion und im postsozialistischen Russland zu sehen.³⁵

4. Subversionen machtpolitischer Diskurse: Dmitrij Gluchovskijs *Metro 2033*

Eine dritte Variante fantastischen anti-utopischen Erzählens bietet Dmitrij Gluchovskij mit seinem Bestseller *Metro 2033* (2005). Gluchovskij geht in seiner Zukunftsvision noch einen Schritt weiter als Luk'janenko, indem er nicht einfach die Mystifizierung übernatürlicher und außerirdischer Mächte als die „gewöhnlichsten und banalsten Dinge“ weltlicher Herrschaft präsentiert, sondern auch den heroischen Widerstand des kompromisslosen Einzelkämpfers und dessen Ausstieg in die private Welt der Kleinfamilie als Teil dieser Inszenierung utopischer Diskurse kennzeichnet: Selbst die individuelle Skepsis gegenüber dem Politischen, die Abwendung vom Utopischen ist bei ihm letztlich zum Scheitern verurteilt.

Der 1979 geborene Dmitrij Gluchovskij ist im Unterschied zu Luk'janenko kein typischer Fantastikautor, sondern ein profilierter Journalist, der als Kriegs- und Auslandskorrespondent unter anderem in Abchasien und Israel sowie als Radio- und Fernsehmoderator für Radio Rossija, Deutsche Welle, Euronews und Russia Today gearbeitet hat. Nach einer Reihe von kleineren, seit 1998 publizierten Erzählungen, veröffentlichte er mit dem Internetroman *Metro* im Jahr 2002 sein erstes größeres Werk, das zunächst nur 13 Kapitel umfasste,³⁶ ehe es 2005 für die Buchausgabe unter dem Titel *Metro 2033* um mehr als das Doppelte erweitert wurde (vgl. Gluchovskij 2005). Diese Buchfassung hatte anfangs nur geringen Erfolg, die Kritik zerriss den Roman, wenn sie ihn überhaupt beachtete. Erst als er nach einer kommerziell äußerst erfolgreichen Neuauflage zwei Jahre später auf dem EuroCon, der europäischen Convention für Fantasy und Science Fiction – einer Art europäischer Buchmesse für dieses Genre – in Kopenhagen den Hauptpreis für das beste Romandebüt bekam, änderte sich die Rezeptionslage schlagartig (vgl. Kopylov 2007). Von *Metro 2033* wurden in mehreren Buchauflagen bis Ende 2008 über 300.000 Exemplare

³⁵ Eine metatextuelle Reflexion über das fantastische Genre durchzieht den ganzen Roman, wird aber explizit – als eine Art Romanexposé – in der Figur des Fantasy-Schriftstellers Dmitrij Melnikov thematisiert, den der Held ganz am Anfang des Geschichte ratsuchend aufsucht, der ihm aber die erwartete „Orakel“-Erklärung der mysteriösen Ereignisse nicht geben will. In dessen Figur reflektiert Luk'janenko sich selbst und seine Funktion als fantastischer Autor, der selbst nicht an „mystische Ereignisse“ und Wunder glaubt, wohl aber in unterhaltender Funktion Hypothesen und mögliche reale oder irrealen Versionen über Verlauf und Ausgang der Geschichte konstruieren kann. Vgl. Luk'janenko (2005), 50-59.

³⁶ Dieser Roman endet im 13. Kapitel mit dem Tod des Haupthelden, der zufällig bei einer Schießerei ums Leben kommt, kurz bevor er sein angestrebtes Ziel – die Polis – erreicht. Vgl. Gluchovskij (2002).

verkauft, obwohl oder vielleicht auch gerade weil beide Romanvarianten weiterhin im Netz frei verfügbar zu lesen waren.³⁷ 2007 publizierte Gluchovskij dann mit *Sumerki*, worin die Magie der Maya die Welt der Gegenwart in Aufruhr und Schrecken versetzt, einen Roman, der als „unsere Antwort auf Dan Brown“ und als „erster intellektueller Bestseller“ vermarktet wurde.³⁸ Gleichzeitig begann Gluchovskij *Metro 2033* zu einem kommerziellen multimedialen Projekt auszubauen, zu dem er 2009 eine Fortsetzung mit dem Roman *Metro 2034* schrieb und Ende desselben Jahres die Buchserie *Die Welt der „Metro 2033“* startete, in der bekanntere und unbekanntere Autoren monatlich die fantastische Zukunftssaga fortschreiben und erweitern.³⁹ Während in dieser offensiven Vermarktung seines Bestsellers politische Aspekte offensichtlich keine Rolle zu spielen scheinen, positioniert sich Gluchovskij mit seinem jüngsten Werk *Rasskazy o Rodine* (*Erzählungen über die Heimat*, 2010) dezidiert polemisch gegen alle medial oder patriotisch verschleierte Beschönigungen Russlands, denen er explizit das Ideal einer liberalen Demokratie nach englischem oder französischem Muster entgegenhält.⁴⁰

Dass dieser politische Anspruch aber auch ein wesentlicher Impuls war, sich bereits mit *Metro 2033* der Lieblingsliteratur seiner Kindheit in Romanform zu widmen, ist in der publizistischen Rezeption bislang kaum beachtet worden. Dient das Fantastische hier doch der Reinszenierung des „apokalyptischen Realismus“ (vgl. Howell 1994) der Fantastik der Brüder Strugackij, jedoch nicht um deren gesellschaftspolitische Systemkritik zu reproduzieren, sondern um im Gegenteil deren subversives Potenzial selber infrage zu stellen. Dabei weist der Roman auf der Handlungsebene und bei der intertextuellen Implementierung anti-utopischer Gesellschaftsentwürfe in das Romansujet zunächst einmal ganz ähnliche Elemente wie Luk'janenkos *Dilogie* auf.

³⁷ Vgl. <<http://www.m-e-t-r-o.ru/metro.html>> [15.04.2011].

³⁸ Vgl. <<http://www.ozon.ru/context/detail/id/3635520/>> [15.04.2011]; Dan Brown ist der Autor des auch in Russland extrem erfolgreichen Thrillers *The Da Vinci Code*, in dem antikatholische Illuminaten sich gegen den Vatikan verschwören.

³⁹ Vgl. Gluchovskij (2009a), <<http://www.metro2033.ru/index.php>> [15.04.2011]; (2009b). Auf der Homepage des Romans wird zu jedem Kapitel die Musik angegeben (und als Live-stream eingestellt), die man beim Lesen idealerweise hören sollte. <<http://www.m-e-t-r-o.ru/metro.html>> [01.05.2010]. Ende desselben Jahres kam zudem ein gleichnamiges Brettspiel sowie ein Computerspiel auf den Markt, für das 2011 eine Fortsetzung mit *Metro 2034* angekündigt wurde. Auch ein Rollenspiel machte von sich reden, vgl. Semenova (2007). Die Moskauer *Metro* und ihr legendenumwobenes geheim gehaltenes Pendant *Metro-2* oder auch *D-6* waren bereits 2005 Schauplatz des Computerspiels *Metro-2. Der Tod des Führers* gewesen. Vgl. [Anon.]: *Metro 2033*, <http://ru.wikipedia.org/wiki/Metro_2033> [15.04.2011].

⁴⁰ Gluchovskij, Dmitrij: *Rasskazy o Rodine*, Moskva 2010; Inzwischen arbeitet Gluchovskij bereits an einem zweiten Band der *Erzählungen von der Heimat*, vgl. sein Livejournal *Po-ljarnye sumerki. Žurnal Dmitrija Gluchovskogo (Polardämmerung. Das Journal von Dmitrij Gluchovskij)*, <<http://dglu.livejournal.com/>> [22.04.2011].

So handelt es sich bei *Metro 2033* um eine dystopische Darstellung der Zukunft. Das Geschehen spielt auf einer vollkommen verstrahlten Erde zehn Jahre nach dem atomar geführten Dritten Weltkrieg, auf der einzig unterirdische Rückzugsorte eine Überlebenschance für die Menschen bieten. Eine solche atomstrahlensichere Zone bietet die Unterwelt der Moskauer Metro des Jahres 2033, in der sich die Romanhandlung entwickelt.⁴¹ Diese Welt ist fast vollkommen abgeschlossen von der Außenwelt, so dass man ganz auf sich selbst gestellt ist.⁴² Und auch hier sind längst nicht alle Stationen bewohnbar, nur die tiefer gelegenen im Stadtzentrum und einige wenige außerhalb der Ringbahnlinie bieten genügend Schutz vor der überirdischen atomaren Strahlung. Diese bewohnten Stationen stellen jedoch keine solidarisch funktionierende Notgemeinschaft dar, sondern werden vielmehr von unterschiedlichen, sich teilweise bekämpfenden Organisationen beherrscht. Am mächtigsten und reichsten ist eine reine Handelsorganisation namens „Hanse“, die die Ringlinie in Besitz genommen und den gesamten Warenverkehr monopolisiert hat. Dann gibt es die Kommunisten auf der Roten Linie, die arm und diktatorisch leben. Die Faschisten des Vierten Reichs, die ein Regime xenophober Männer darstellen und sich vor allem durch brutale Foltermethoden auszeichnen, herrschen in den Stationen Puškinskaja – Čechovskaja – Tverskaja. Im Zentrum dieser gespaltenen Metrowelt, in den Stationen Leninbibliothek – Aleksandrovskej sad – Arbatskaja – Borovickaja, liegt die so genannte „Polis“, die das größte Ansehen unter den Metrobewohnern genießt.⁴³ Neben diesen zentralen Einflussbereichen gibt es einzelne Stationen, die teilweise spezifische politische Ordnungen aufweisen oder religiös geprägt sind (wie die Zeugen Jehovas), die kleinere Konföderationen bilden oder sich auf bestimmte Produktionsfelder spezialisiert haben (wie die unterirdische Schweine- oder Pilzzucht).⁴⁴ Alle diese unterschiedlichen Individuen und Gruppierungen stehen sich tendenziell feindlich oder zumindest in Konflikt zueinander gegenüber, so dass eine Fortbewegung, wenn es nicht um das Geschäft geht, innerhalb der Metro äußerst schwierig und gefährlich ist.

⁴¹ Damit schreibt sich der Roman natürlich auch in die Kulturgeschichte des Moskauer Untergrunds ein, der eine lange legendäre und fiktionale Tradition aufweist, vgl. Burlak (2008).

⁴² Ob es noch weitere, von Menschen bewohnte Rückzugsorte in Russland oder sonst wo in der Welt gibt, bleibt in den Romanen *Metro 2033* und *Metro 2034* unklar. Der weiterführende Zyklus *Die Welt der Metro 2033* hingegen handelt genau von diesen über- und unterirdischen Verstecken einer postapokalyptischen Menschheit vornehmlich in Russland, aber auch an anderen Orten der Erde. In *Metro 2033* gibt es nur Gerüchte von Überlebenden in der Leningrader Metro, von einer strahlungssicheren Station im Uralgebiet und von einer geheimnisvollen unterirdischen „Smaragdstadt“ auf der anderen Seite des Flusses Moskva unterhalb der ehemaligen Moskauer Staatlichen Lomonosov-Universität.

⁴³ Vgl. die Darstellungen in den ersten zwölf Kapiteln in Gluchovskij (2009a), 7-228.

⁴⁴ Andere Stationen sind von Mutanten besetzt oder in den Händen der organisierten Kriminalität, manche sind unbewohnbar oder verlassen. Zudem gibt es noch diverse Einzelgänger, die an keine feste Station gebunden sind, wie die so genannten Stalker, fahrende Händler oder auch die revolutionären Anarchisten.

Neben dem Handel ist es vor allem die äußere Bedrohung, die die menschlichen Metrobewohner miteinander verbindet, gibt es doch anscheinend diverse mutierte Wesen an der Erdoberfläche, die nach dem Atomschlag entstanden sind und auf verschiedene Weise versuchen ins Innere der Metro vorzudringen. So ist das Leben in der Metro letztlich ein permanenter Ausnahmezustand, der kaum Erholung oder Entwarnung bietet.

Vor diesem Hintergrund entspinnt sich die eigentliche Geschichte, die nach dem Muster eines Entwicklungsromans aufgebaut ist und aus einer personalen Perspektive erzählt wird, und zwar aus der Sicht des jugendlichen Hauptprotagonisten Artem, der einen langen Reifungsprozess zu durchlaufen hat. Er wächst auf der letzten bewohnten Metrostation der Kalužsko-Rižskaja-Linie auf, dem VDNCh, das bekanntlich seinen Namen der ehemaligen Ausstellung der Errungenschaften der Volkswirtschaft der UdSSR verdankt.⁴⁵ Und gerade diese hochsymbolträchtige Station wird immer wieder durch von oben eindringende so genannte „Schwarze“ bedroht, bis deren Angriffe, die auch in den Verbindungstunneln zur nächst gelegenen Station „Alekseevskaja“ für Unruhe sorgen, so gefährliche Ausmaße annehmen, dass das VDNCh externe Hilfe sucht.⁴⁶ Schließlich bekommt man von einem so genannten Stalker mit Namen Hunter („Chanter“) Unterstützung, der das Kommando über die Station übernimmt und den wagemutigen Artem auswählt, eine geheime Botschaft an einen gewissen Stalker namens Mel'nik in der Polis zu überbringen.⁴⁷ Stalker sind hier mit Waffen perfekt ausgerüstete und trainierte Einzelkämpfer, die ähnlich wie militärische Geheimdienste über alle Grenzen und Konflikte der Metro hinweg in Krisenregionen operieren.

Die hier einsetzende Romanhandlung, führt den Helden nach dem Schema eines Computerspiels – durch den Einsatz von Waffengewalt oder durch geschicktes Verhalten und Taktieren – von einer Schwierigkeitsstufe zur nächsten: Artem macht sich Etappe für Etappe mit den schwelenden Konflikten, rätselhaften Geheimnissen und lebensbedrohlichen Gefahren der Metrowelt vertraut, wobei er eine Reihe unterschiedlicher Menschentypen und Gesellschaftsmodelle in ihrem Status Quo kennen lernt. Doch auch das Erreichen der Polis als intellektuelles Zentrum der Metrowelt bringt keine Antwort auf die Frage,

⁴⁵ Dieses seit 1939 bestehende Ausstellungsgelände erhielt genauso wie die im gleichen Jahr eröffnete Metrostation seinen Namen 1959. Während das VDNCh 1992 in VVC (Vserosijskij vystavočnyj centr, Gesamtrussisches Ausstellungszentrum) umgenannt worden ist, behielt die Metrostation ihren Namen.

⁴⁶ Vgl. Gluchovskij 2009a, 7-40.

⁴⁷ Sowohl der Name des *Hunter* als *Ochotnik* (Jäger) als auch des Mel'nik (Müller) verweisen auf die in der russisch-realistischen Literaturtradition präsenete Verklärung ruraler unentfremdeter Berufe. Der angliifizierte *Chanter* verweist aber gleichzeitig auf die in der postsowjetischen Populärliteratur präsenete Wildwest-Romantik der Gegenwart.

wie die Gefährdung seiner Heimatstation abgewendet werden könnte.⁴⁸ Selbst eine Exkursion auf die Erdoberfläche in die verstrahlte Leninbibliothek auf der Suche nach einem geheimnisvollen Buch der Weisheit bringt keinen Rat, sondern nur weitere Lebensgefahren mit sich, so dass sich Melnik zuletzt mit Artem alleine aufmacht, um andere Stalker zu rekrutieren und geheime Waffendepots in der Metro-2 aufzuspüren, mit deren Hilfe sie der Bedrohung durch die „Schwarzen“ Herr werden wollen (Gluchovskij 2009a, 229-251). Dies bringt Artem zu einer Reihe weiterer Abenteuer, die ihn unter anderem oberirdisch in die ehemalige Wohnung seiner Mutter führt und ihn mit intelligenten zweibeinigen Mutanten in Kontakt bringt (ebd., 252-267, 305-324). Gleichzeitig scheint der anfangs vollkommen naive Held mit jeder Überwindung eines Hindernisses oder auch nur des Überlebens einer lebensgefährlichen Situation mehr von der Metro-Welt zu verstehen. So kann Artem im letzten Moment zur Rettung seiner Heimatstation beitragen, indem Mel'nik noch funktionsfähige geheime Atomwaffen zur Vernichtung der „Schwarzen“ überirdisch aktiviert, muss jedoch kurz vor Abschuss der Trägerraketen erkennen, dass genau diese militärische Lösung die falsche Antwort gewesen ist (ebd., 268-286, 359-388). Schon diese stark verkürzte Wiedergabe der Handlung verweist deutlich auf den politischen Subtext des Romans, der sowohl auf einer diskursiv-ideologischen als auch auf einer praktisch-personalen Ebene verhandelt wird.

Auffällig für die diskursiv-ideologische Ebene ist zunächst, dass keine der für die einzelnen Stationen und Linien präsentierten gesellschaftspolitischen Ordnungen und Positionen als ein utopisches Projekt charakterisiert werden. So weiß Artem beispielsweise zwar den Wohlstand der Hanse zu schätzen, doch deren repressives Grenzregime, die militärische Kontrolle des Warenflusses und die Ausbeutung der Reinigungskräfte lässt auch deren Schattenseiten deutlich sichtbar werden (vgl. bspw. ebd., 180-189). Von anderen Systemen wie den Faschisten oder den Kommunisten werden nur die negativen Seiten der Folter und autoritären Willkürherrschaft (Viertes Reich) oder der Armut und der Agentenmorde (Rote) thematisiert. Selbst das Zentrum der Metro, die Polis als angeblich beste Staatsform der Metrowelt, wird mit ihrem rigiden Kastensystem der Kriegerkaste, der Priesterkaste, der Händlerkaste und der Dienerkaste keineswegs als ideales System dargestellt, sondern als eine auf Geheimhaltung und

⁴⁸ Ebd., S. 210-228; Während dieser Roman mit der Szene des Erreichens der Polis endet, kommt die erste Online-Fassung des Romans bereits vor dem Erreichen der Polis zu einem Finale, in welchem Artem bei einer unerwarteten Schießerei von einer tödlichen Kugel getroffen wird. Der Erzähler endet mit den prosaischen Worten: „Он умер раньше, чем успел повалиться на сырой пол туннеля, ещё в тот момент, когда пятая пуля ломала ему хребет. Всякое бывает.“ Vgl. Gluchovskij (2002); In der erweiterten Fassung des Romans kommt Artem ein paar Minuten später in der Polis an, so dass er die Schießerei nur aus der Ferne hört und dadurch überlebt. Schon diese Art der Überarbeitung signalisiert für Kenner der Online-Fassung, dass die Metro-Welt nach den Regeln eines Computerspiels gemacht ist, in der bestimmte Szenarien immer wieder anders durchgespielt werden können.

asketischer Kontrolle beruhende repressive Ordnung der vollkommenen Unterordnung des Individuums.

Entsprechend gewinnen auch die wiederholt aufgerufenen intertextuellen Bezüge auf die Politik der Gegenwart keinerlei handlungsrelevante Bedeutung.⁴⁹ Vielmehr bewirkt der naive Blick des Haupthelden eine regelrechte Subversion nicht nur jeglicher politischer Rhetorik, sondern auch aller historischen Anspielungen und gesellschaftskritische Positionen, vermag Artem doch alles nur aus seiner begrenzten Perspektive der Metro-Welt zu beurteilen, wodurch es zu grotesken Missverständnissen von Zusammenhängen kommt oder explizite politische Gegenwartsbezüge entsemantisiert und aus ihrem Bezugskontext gelöst werden.

Beispielsweise greift Gluchkovskij in der Darstellung der „Polis“ offensichtlich die in Moskauer Intellektuellenkreisen modische Indien-Exotik auf, die der Roman sowohl als philosophisches als auch als gesellschaftliches Konzept en passant entwertet. Dabei fokussiert die Handlung jedoch nur auf das rigide Kastensystem und die elitäre Verfasstheit des antiken Urmodells, während in den Gesprächen die Priesterkaste nur für die Metrowelt lebensuntaugliche Weisheiten von sich gibt (ebd., 210-228). Ähnlich geht er auch mit der Referenz auf Bücher als Statussymbol der Intelligenzija um, die in dem Roman nicht nur mit Vorliebe verbrannt werden, sondern deren Inhalt entweder spannende Abenteuerliteratur oder aber religiös konnotierte Verschwörungstheorien über die Dämonen des Kreml enthält. Bücher stehen gerade nicht für Aufklärung und hohe Kunst, sondern für eine Mystifizierung (Verschwörungstheorien) oder Banalisierung (seichte Unterhaltung) der Wirklichkeit (vgl. ebd., 201-206, 229-251).

Auf dieser diskursiv-ideologischen Ebene ist der Roman also ein sehr a-politischer bzw. anti-politischer Roman: Er thematisiert ganz bewusst an fast jeder Metrostation deren gesellschaftspolitische Verfasstheit, aber eigentlich nur um zu zeigen, wie irrelevant diese politische Ordnung für seine eigentliche Aufgabe

⁴⁹ Nun sind in Rezensionen und diversen Internetforen und Lifejournals wiederholt Versuche gemacht worden, diese Metrowelt als fantastisch verfremdete Darstellung der aktuellen politischen Landschaft Russlands zu deuten. Und manche Zuordnungen sind auch recht einfach zu machen, die Anarchisten sind die letzten unabhängigen Linken, die Faschisten sind die russischen Rechtsextremen und christliche Fundamentalisten werden als ein überall auftauchendes Phänomen identifiziert. Auch die wirtschaftsliberale Hanse, die gleichzeitig über einen gewaltigen Sicherheits- und Repressionsapparat verfügt, repräsentiert recht deutlich die aktuelle Wirtschaftspolitik des Landes. Die Polis wiederum, die unterhalb der Leninbibliothek immer noch nach dem Buch der Wahrheit für die Zukunft des Landes sucht und das griechische Demokratiemodell mit dem indischen Kastenwesen verbindet, kann (mit den ihr eigenen Symbolen des russischen Doppeladlers, der gemütlichen Intelligenzijawohnung und der Lagerfeuerromantik der Jugend) durchaus als Bündnis der so genannten demokratischen Opposition um die „Vereinigte Bürgerfront“ (Объединённый гражданский фронт)⁴⁸ gedeutet werden, die 2006 zeitweise im Oppositionsbündnis „Das andere Russland“ aufgegangen ist.

ist: und zwar das Überleben seiner Heimatstation zu organisieren. Der Held spiegelt in seiner verfremdenden Naivität eine vollständige Entfremdung von gesellschaftlichem Engagement und Politik als Mittel gesellschaftlicher Organisation wieder. Das Anti-Utopische des Romans ist hier also darin zu sehen, dass keines der bekannten politischen Gesellschaftssysteme als positiv und hoffnungstiftend konnotiert wird.

Dieses Verhältnis von Individuum und Gesellschaft wird auf der zweiten, praktisch-personalen Ebene verhandelt, und zwar in Person der Stalker-Figuren, die sich einer übermächtigen, oberirdischen Kraft gewaltsam entgegenstellen. Auch diese Konfrontation mündet in *Metro 2033* in einem Scheitern, und zwar einer anti-utopischen Desillusionierung dieser anscheinend mit größter Weitsicht ausgestatteten Beschützer der entsolidarisierten menschlichen Gemeinschaft der Metro. Der Roman stellt diese Desillusionierung anhand zweier zentraler Identifikationsfiguren russischer Populärkultur dar: dem Kreml als Inbegriff russländischer Staatlichkeit und dem Stalker als Inbegriff eines russischen Grenzgängers, wie ihn Arkadij Tarkovskij prototypisch in seinem gleichnamigen Spielfilm von 1979 geprägt hat.⁵⁰ Vordergründig folgt der Roman in der Darstellung des Stalkers – der bei Gluchovskij Namen wie Hunter, Mel'nik (Müller), Khan oder Volk (Wolf) trägt – den Genrekonventionen von Western- und Fantasygeschichten, deren Helden einer privaten Moral folgen und unabhängig von jeder höheren Macht ihren eigenen Weg gehen. Gleichzeitig beziehen sie sich intertextuell dezidiert auf die russische Gegenwart mit ihrer Glorifizierung des kriegerischen Alltags im Kaukasus⁵¹ und der Vaterlandsverteidigung im Zweiten Weltkrieg. Die uneingeschränkte Bewunderung Artems für diese Stalker-Figuren aber bekommt ambivalente Züge, die noch durch den

⁵⁰ Zu Tarkovskijs Film vgl. Hozic (2003).

⁵¹ So werden die Stalker durch ihre Kriegslieder aber auch durch ihre Namen für russische LeserInnen deutlich als ehemalige Tschetschenienkämpfer ausgewiesen. Sie singen Kriegslieder des Großen Vaterländischen Krieges, und darin verbirgt sich schon insofern eine direktere Wirklichkeitsreferenz als das Lied „Kombat“, ein Kriegslied ursprünglich zum 50. Jahrestag des Kriegsendes komponiert, als vermeintliches Lied über den Ersten Tschetschenienkrieg berühmt geworden ist. Auf diesen Krieg verweist auch die Ausgangssituation des Romans mit der Referenz auf die „Schwarzen“. Auch der Name desjenigen Kämpfers, der Artem am Ende seines Weges durch die Metro wieder zurück nach Hause und ans Ziel führt – Ul'man, ein nicht gerade typischer russischer Name, verweist auf einen realen öffentlichen politischen Diskurs in Russland. Rekuriert wird auf die Person des Hauptmanns einer Spezialeinheit der russischen Streitkräfte in Tschetschenien, Leonid Ul'man, der in den Jahren 2004 und 2005 auch dank der Artikel von Anna Politkovskaja für erhebliche öffentliche Aufregung und kontroverse Debatten gesorgt hat, war er doch mit überwältigender Beweislast des sechsfachen Mordes an unschuldigen Zivilisten im Zweiten Tschetschenienkrieg angeklagt und (im Unterschied zu anderen prominenten Kriegsverbrechern, wie dem Offizier Bulanov) in drei Gerichtsinstanzen immer wieder freigesprochen worden. Erst in vierter Instanz wurde er dann im Juni 2007 endlich doch verurteilt, allerdings in Abwesenheit, da er einige Monate zuvor untergetaucht war und seitdem auf den Fahndungslisten der Polizei steht.

Umstand verstärkt werden, dass ihr Widerstand sich nicht auf die angreifende nazideutsche Wehrmacht sondern auf einen äußerst unscharfen Gegenstand bezieht: Die diffuse bedrohliche Macht von Außen, die das eigentlich fantastische Element des Romans ausmacht. Denn diese anscheinend übermächtige Bedrohung, die das erste Mal in Form der seltsamen Mutanten – der „Schwarzen“ – in Artems Heimatstation VDNCh auftritt, stellt den eigentlichen Gegner dar, gegen den Artem als einem, zumeist tödlichen und paralyisierenden Grauen kämpfen muss. Diese unheimliche „Seele der Metro“, die sich der Menschen bemächtigt, bildet nicht nur den Ausgangspunkt der Handlung, sie ist auch in fast jeder Tunneldurchführung zwischen den Stationen präsent, sie lauert in der (Un)Förmigkeit eines durch alle Schlitze, Röhren, Öffnungen und Spalten der Metro auf alle erdenkliche Weise in deren Inneres, in das Innere der menschlichen Seele, in die Untiefen des Bewusstseins des Gehirns und aller Sinneswahrnehmungen eindringenden unheimlichen Angstgefühls, einer suggestiven Macht, der sich Artem nur durch scheinbar zufällige, glückliche Fügungen entziehen kann:

Но здесь с ним что-то случилось./ Забытое уже чувство страха туннеля обрушилось на него, прижав к земле, мешая идти, думать, дышать. Ему казалось, что теперь у него появилась привычка, что после всех его странствий ужас оставит его и не посмеет больше ему досаждать. [...] И вот оно вернулось./ С каждым шагом вперед это чувство давило его все больше, [...] что метро – это не просто сооруженное некогда транспортное предприятие, не просто атомное бомбоубежище или обиталище нескольких десятков тысяч человек... Что в него кто-то вдохнул собственную, загадочную, ни с чем не сравнимую жизнь, что оно обладает неким непривычным и непонятным человеку разумом и чуждым ему сознанием./ Ощущение было таким четким и ярким, что Артему показалось: страх туннеля – просто враждебность этого огромного существа, ошибочно принимаемого людьми за свое последнее пристанище, к мелким созданиям, копошащимся в его теле. (Gluchovskij 2009a, 199-200)

Dieses irrationale und letztlich unbeherrschbare Angstgefühl, das schon unzählige Metrobewohner in den Tod, in den Wahnsinn oder in den Selbstmord getrieben hat, findet erst gegen Ende des Romans ihre fantastisch-wunderbare Motivierung, bei der sich herausstellt, dass sie sich wiederum aus zwei antagonistischen Quellen speist. Ihrer ersten anschaulichen Manifestation begegnet der Held, als er das zweite Mal die Erdoberfläche betritt und beim Verlassen der Polis das erste Mal die Sterne der Kremltürme erblickt, von denen es heißt: Wer diese anschaut, kann sich ihrer suggestiven Kraft nicht mehr widersetzen und wird magisch zu diesen hingezogen, ohne je wieder zurückzukommen. Sie sind wie die Homerschen Sirenen für Menschen unwiderstehlich und absolut tödlich.

Über den Ursprung dieser geheimnisvollen Macht bekommt Artem im weiteren Handlungsverlauf drei Erklärungen angeboten: Erstens eine (pseudo)historische Erklärung, die Artem von dem Brahmanen Daniela aus seinem Buch über Hakenkreuze und Pentagramme erfährt und in der die ganze Geschichte der Bolschewiki und der Sowjetunion als eine Machtergreifung durch die Dämonen beschrieben wird, als eine „Dämonisierung des ganzen Landes“, die mit Blut bezahlt werden muss. Das ist gewissermaßen die typische religiös konnotierte Perestrojka-Geschichte über die Bolschewiki als Herrschaft des Anti-Christen, in welcher der Kreml das Sinnbild weltlicher satanischer Macht ist.⁵² Daneben wird zweitens wiederholt die profan-naturwissenschaftliche Erklärung einer biologischen Bombe kolportiert, die man zu Beginn des Dritten Weltkrieges auf den Kreml geworfen und die jene ungewöhnliche telepathisch-magisch wirkende Mutation hervorgebracht habe. Und drittens bietet der Roman in Hunters Worten die fatalistisch-volkstümliche Erklärung an, dass im Kreml immer die gleiche Nummer ablaufe und er sich noch nicht einmal sicher sei, ob man diese „Seuche“ „vor dreißig Jahren oder vor dreihundert“ abgeworfen habe.

Aber erst in der Klimax des Romans werden die Helden dann direkt mit dieser archaisch-mythischen Macht des Kreml konfrontiert, eine Begegnung, die zusätzliche symbolische Bedeutung dadurch bekommt, das sie in der so genannten Metro-2 stattfindet, jener legendenumwobenen Metrolinie der Militärs und Regierungskreise, die zentrale Machtzentren Moskaus verbindet.⁵³ Über

⁵² Hier ist die Replik auf die demagogischen Symboliken in den Bildern Il'ja Glazunovs, einem der populärsten Maler der 1990er Jahre, offensichtlich: Sein bekanntes Gemälde „Velikij Eksperiment“ („Das große Experiment“) zeigt, umrahmt von einem roten, fünfzackigen Stern, neben Marx, Lenin und Stalin führende Köpfe der Bolschewiki und Menschewiki sowie bekannte gesellschafts-politische Akteure jüdischer Herkunft. Diesem Pentagramm als Sinnbild des Bösen ist die heiligenscheinumwobene Zarenfamilie um Zar Nikolaus II. als blutdurchtränktes Gegenbild gegenübergestellt. Ein kleines Pentagramm innerhalb des roten Sterns bietet mit seinen kabbalistischen, alchemistischen und astrologischen Zeichen als „Siegel des Antichristen“ den eigentlichen Schlüssel des Bildes, ist es doch dem Titelblatt des Buches *Близ грядущий антихрист и царство дьявола на земле* von 1911 (*Nahe sind der kommende Antichrist und das Reich des Teufels auf Erden*) des antisemitischen Schriftstellers Sergej Nilus entnommen, welches die „Protokolle der Weisen von Zion“ enthält (vgl. dazu ausführlich Zelinsky 2008, 85). Vor diesem Hintergrund erweisen sich auf Glazunovs Bild die Bolschewiki als hintergründige Mächte des Bösen und als zentrale Akteure einer jüdisch-bolschewistischen Verschwörung, die zum Untergang Russlands führt.

⁵³ Berichte über diesen modernen poststalinistischen Mythos des unterirdischen Moskau tauchten das erste Mal Mitte der 1990er Jahre in der Moskauer Presse auf, die sich neben anonymen Zeitzeugen auf Berichte des amerikanischen Militärgeheimdienstes beriefen. Demnach habe es neben den für das Volk gebauten prächtigen Stationen der Moskauer Metro immer ein geheimes paralleles Metronetz gegeben. Michail Ryklin knüpft in seinem *Metrodiskurs* an diese Gerüchte an, wonach die Metro-2 insgesamt ein Netz von 320 km Länge umfasse gegenüber nur 250 km der offiziellen Linie – für die alleine 8500 Menschen arbeiteten und die neben der zivilen Metro eine militärische Parallelwelt der auf dem Stand allerneuester Technik vernetzten Bunker, Waffenlager und geheimen Kommandozentralen darstelle. Daher sei zu vermuten, so Ryklin, dass der Bau der Metro für das Volk eigentlich nur eine

diese von Geisterzügen befahrene Linie erreichen Gluchovskijs Helden auf der Suche nach versteckten Waffenlagern endlich die direkt unter dem Kreml liegende unglaublich prächtig geschmückte Metrostation, die keinen Namen trägt, da jeder weiß, was sie darstellt.⁵⁴ An diesem namenlosen Ort nimmt die „Macht“ (Vlast') in Form einer amorphen schleimigen Masse konkrete Gestalt an, die direkt ins Unterbewusste der Helden dringt und paradisisches Glück für alle verspricht, die sich ihr ergeben:

На какой-то миг ему показалось, что тайна Кремля раскрылась перед ним. Он увидел как сквозь щели между ступенями проступает что-то грязно-коричневое, маслянистое, перетекающее и однозначно живое. [...] Арка представилась Артему чудовишным зевом, своды эскалаторного туннеля – глоткой, а сами ступени – жадным языком разбуженного пришельцами грозного древнего божества./ А потом его сознания словно коснулась, поглаживая, чья-то рука. И в голове стало совсем пусто, как в туннеле, по которому они сюда шли. И захотелось только одного – встать на ступени и не спеша поехать вниз, где его наконец ждет умиротворение и ответ на все вопросы. Перед его воображаемым взором снова вспыхнули кремлевские звезды... (Ebd., 332-333)

Artem und die Stalker widerstehen den Versuchungen der Sirenenstimme nur durch archaische psychische Blockaden. Sie ziehen sich auf das Dach eines Panzerzugs zurück und singen gemeinsam vaterländische Kriegs- und Kampflieder. Doch erst durch das Opfer eines Kindes an den falschen Gott können sie sich seiner Macht entziehen (vgl. ebd., 332-336).⁵⁵

Der Kreml stellt hier somit in seiner namenlosen Metrostation gleichzeitig die Apotheose und Materialisierung reiner politischer Macht dar, deren destruktiver Kraft erst ganz am Ende des Romans eine ebenfalls auf die Psyche wirkende telepathische Alternative entgegengestellt wird: und zwar die von der ersten Buchseite an als eigentliche Bedrohung attribuierten „Schwarzen“. Erst als Artem zum Schluss des Romans in seinem letzten Kampfeinsatz im ehemaligen Restaurant „Sed'moe nebo“ („Siebter Himmel“) des Ostankino-Fernsehturms einen quasi göttlichen Blick auf die Szenerie der Metrowelt werfen kann, erkennt er, dass es sich bei diesen „Schwarzen“ um eine in Form eines

Maskierung gewesen sei: „Другими словами, строительство подземных дворцов объявляется простым способом сокрытия строительства более важных подземных коммуникаций для самой власти“ (Ryklin 2002, 79).

⁵⁴ „Названия у этой удивительной станции не было, но именно его отсутствие лучше всего давало понять, куда они попали“ (Gluchovskij 2009a, 331). Entsprechend ist das Kapitel auch schlicht „Macht“ (Vlast') überschrieben (vgl. ebd., 325).

⁵⁵ Neben den intertextuellen Anspielungen auf die sowjetische Kultur- und Heldengeschichte (Pavlik Morozov) arbeitet Gluchovskij immer auch mit mythischen und biblischen Prätexten, wie hier mit der Beinahe-Opferung Isaaks durch Abraham.

Ameisenhaufens als kollektive Intelligenz organisierte höhere Lebensform handelt, die als eine positive Mutation infolge des Atomkriegs entstanden sein muss:

...Черные были истинным венцом разрушенного мироздания, фениксом, восставшим из пепла человечества. И они обладали разумом – любознательным, живым, но, к несчастью, настолько не похожим на людской, что никакой возможности наладить контакт не было. (Ebd., 370-371)

Erst als sie Artem das erste Mal entdeckten, schöpften sie wieder Hoffnung, mit den Metrobewohnern eine gemeinsame friedliche und produktive Existenz aufzubauen. Doch auch der „Auserwählte“ („izbrannyj“, ebd., 370) Artem erfüllt ihre Hoffnung nicht, verdrängt ihre Einflüsterungsversuche als Alpträume, Tunnelvisionen, Schicksalsbotschaften oder banale Gefühlswallungen und versteht sie nur als tendenziell bedrohliche Infiltrationen. Als er im „Siebten Himmel“ endlich die Intention der Ameisenwesen durchschaut, sind es nur noch wenige Sekunden, bis die Menschen mit einem Bombenschlag deren friedliche Zivilisation vollkommen vernichten (ebd., 370-373).

Die auf diskursiver und personaler Ebene schon verhandelte politische Aussage des Romans wird so noch einmal expliziert: Demnach führt vor allem die vollkommene Militarisierung und (rassistische) Uniformierung des menschlichen Denkens und Fühlens die Gesellschaft ins Verderben. Und gerade die vermeintlichen positiven Helden der „stählernen“ Einzelkämpfer der Unterhaltungsliteratur erscheinen in dieser pazifistischen Gesamtperspektive des Romans als die gefährlichsten Figuren, sorgen sie doch dafür, dass die entscheidenden „Vernichtungsschläge“ und „Abwehrschlachten“ auch wirklich erfolgreich militärisch durchgeführt werden können, wo ansonsten menschliche Schwäche, Korruption und Inkonsequenz schon längst eine Niederlage und damit Aufgabe der militärischen Option ermöglicht hätten.

Artem muss sich in den Tiefen dieser post-staatlichen Unter-Welt des Jahres 2033 zurechtfinden, wobei die verführerischen Stimmen der Macht und des Glücks hier eben nicht als stalinistische Widergänger beschrieben werden, die mit sadistischer Lust ihre Untertanen disziplinieren, wie bei Sorokin oder auch Pelevin und Luk'janenko, sondern als stickend-brauner Schleim, dessen einziges Faszinationsmoment seine ihm zugesprochene Macht ist. Ganz deutlich hat Gluchovskij in diesen Figurationen die Metro auch als ein tiefenpsychologisches Seelenlabyrinth entworfen, in dem der Kreml das amorphe Begehren des Unbewussten repräsentiert, während die Stalker Repräsentanten eines stalinistischen, aber auch eines dissidentischen Ich-Ideals der post-sowjetischen Gesellschaft sind. Gerade in der Parallelisierung dieser antagonistischen Figuren – des selbstlosen Einzelkämpfers der sowjetischen Heldenikonographie sowie des elitären

Märtyrers dissidentischer Verweigerung – als ein ähnliche Handlungsmuster konstituierendes moralisch-ideologisches Über-Ich liegt das therapeutisch-diagnostische Subversionspotenzial des Romans.

Diese Subversion jeglicher etablierter politischer Diskurse wird durch die Datierung 2033 noch verstärkt, verweist das Datum doch eindeutig auf die Machtübernahme der Nazis 1933, also auf eine politische Gefahr, die es zu verhindern gelte. Diese Gefahr ist aber nicht auf der Ebene eines dezidiert ideologisch rassistischen Staates angesiedelt – der in der Metro existierende Nazi-Staat erscheint als ein geächtetes, wenig zukunftsträchtiges Modell –, sondern in den Vorstellungswelten der atomisierten Einzelkämpfer, die selbst ideologisch unbedarfte und friedfertige Bewohner wie Artem in ihren Bann zu ziehen vermögen: Konstituieren doch einzig deren Gedanken und Handlungen in der entsolidarisierten Metrowelt ein auf Feindproduktion beruhendes, alle internen Grenzen und Feindschaften überschreitendes politisches Subjektivierungsmuster, das sich gegen die vermeintlich bedrohlichen und deswegen zu vernichtenden „schrecklich“ („страшно“) aussehenden Schwarzen als „umgekehrten Menschen“ („люди наоборот“) richtet (ebd., 365). Denn wenn man die Moskauer Metro als Inbegriff der sowjetischen, in der Stalinzeit initiierten Staatlichkeit nimmt, dann handelt der Roman gerade von der Zeit nach dem Super-GAU dieses Gemeinwesens, davon, was passiert, wenn dessen zentrale Lebensader – der unterirdische Nahverkehr – nicht mehr funktioniert. 2033 ist insofern auch die Gegenposition zu 1933: Es geht nicht um die sich in einem mächtigen Staat vollendende Vereinigung des Volkes mit seinen Herrschern zu einem nationalen oder sozialistischen Kollektiv, sondern darum, was mit dessen Mitgliedern nach der Zerstörung dieser vorgestellten Gemeinschaft passiert. Dabei warnt der Roman insbesondere vor dem Fortleben zweier ihrer zentralen Dispositive: Zum einen richtet er sich gegen den Kreml und dessen anhaltende suggestive Faszinationskraft, die hier nicht als eine alle Gesellschaftsbereiche umfassende mystische Matrix narrativiert wird, sondern als eine die Gedanken und Wünsche infizierende braune „Seuche“ – als Substrat der ‚Macht‘ (*vlast*). Und zum anderen dekonstruiert er die intellektuellen und physischen Superhelden in Gestalt der Stalker, deren Verhaltensmuster, Kampftechniken und Welterklärungsmuster letztlich ex negativo die falschen Voraussetzungen dieser Seuche reproduzieren.⁵⁶

⁵⁶ In diesem Sinne sind sich der Kreml und die Stalker in ihrer tödlichen Wirkung nicht unähnlich, und so passt es auch ganz gut, dass einer der prominentesten Vertreter des Kreml – Vladimir Putin – sich seit seinem Ausscheiden aus dem Präsidentenamt in der Öffentlichkeit immer wieder medial als solch ein Einzelkämpfer, als Stalker, inszeniert – als Tiger-Töter, Angler oder Jäger anderer Raubtiere.

5. Zusammenfassung: Putins Matrix

Es stellt sich zum Schluss die Frage nach dem Status und der Bedeutung der hier behandelten Texte im Kontext der russischen Gegenwartskultur. Weckt doch die in den ausgewählten Romanen dargestellte „Deformation der Menschen, ihres Wollens, ihrer Verhältnisse, ihres Fühlens und Denkens“ – um mit Wolfgang Iser zu sprechen – „die Aufmerksamkeit für die virtuell gebliebene Verursachung solchen Deformiertseins“ (Iser 1994, 350f.). Sind diese anti-utopischen Gegenwarts- und Zukunftsentwürfe eher ein symptomatischer Ausdruck für eine Gesellschaft, die unter der Präsidentschaft Vladimir Putins und Dmitrij Medvedevs zunehmend in ihren politischen und künstlerischen Freiräumen eingeschränkt wurde, oder zeugen sie ursächlich primär von einer Verweigerung einer kritischen und offenen Auseinandersetzung mit den traumatischen und verbrecherischen Seiten der eigenen Geschichte?

Beide Lesarten der literarischen „Fabrik der Antiutopien“ sind – wie einleitend ausgeführt – von der Kritik und von sich immer öfter explizit politisch positionierenden Autorinnen und Autoren in letzter Zeit ins Spiel gebracht worden, wobei in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskussion der „posttraumatische“ Interpretationsansatz dominiert. Es herrscht weitgehend Konsens darüber, dass die antiutopischen Texte der Gegenwart zwar durchaus als national, religiös oder sozial-historisch motivierte Versionen einer globalen Krise gelesen werden können, vor allem aber als symptomatische Reaktion auf die unverarbeiteten Traumata der sowjetischen Vergangenheit betrachtet werden müssten, ohne die eine literarische Auseinandersetzung mit der gesellschafts-politischen Situation des gegenwärtigen Russland offensichtlich nicht auszukommen scheint. So sieht auch Aleksandr Ètkind in den fantastischen, antiutopischen Texten der Gegenwart „melancholische“ „Reinszenierungen der Geschichte“, die den Schritt in die Vergangenheit nicht nur als Kontextualisierung der Gegenwart vollziehen, sondern die Zukunft im Bild der Vergangenheit entwerfen – in beide Richtungen könne man von einer doppelten posttraumatischen Dynamik des „Trauerns“ und „Warnens“ sprechen, die letztlich einen analytischen Zugang zur sozialen Realität der Gegenwart verhindere.⁵⁷ Auch

⁵⁷ “They tend to go deep into the past in order to contextualize the present. Sometimes they construct a future that looks frighteningly like a past. [...] the goal is usually the understanding of the central trauma, or rather the catastrophe, of the Soviet period. [...] In the post-Soviet condition [...] narrative genres of high culture such as novel and film, play the central role in this double-edged processes of mourning and warning. Like post-traumatic consciousness, the post-catastrophic culture cyclically returns to the overwhelming event in the past. We return there when we want to and we return there when we do not. These reenactments are cyclical but of course they not eternal. There is a limit to intergenerational memory, as to any other memory, and we do not know when the process of mourning will be over. I think that, with regard to the Soviet experience, we are still in the middle of it. [...]

Dina Čapaeva geht in ihren Thesen zur Dominanz „gotischer“ Narrative in der russischen Gegenwartsliteratur von einer posttraumatischen Grundkonstituierung dieser Fiktionen aus und macht deren Spezifik in der „monströsen“ Reaktion auf die Leerstellen aktueller Geschichtsschreibung in Russland fest. Anstelle einer „humanistischen“ kritischen Auseinandersetzung mit der sowjetischen Vergangenheit beherrscht eine irrationale Schauerromantik die postsowjetische Gegenwartskultur, in der nicht-menschliche Vampire, Werwölfe oder andere „amoralische“ Monster die einzig positiven Identifikationsfiguren darstellen (vgl. Čapaeva 2007, dies. 2008).

Wie ungesichert aber eine solche Interpretation des potenziellen Sinn- und Erwartungshorizonts russischer Autoren und Leserinnen bleibt, zeigte sich in einer 2009 in der Zeitschrift *Novoe literaturnoe obozrenie* (NLO) publizierten Diskussion zwischen Ètkind und Mark Lipoveckij, die sich unter anderem mit Čapaevas Thesen auseinandersetzten und diese zu einer scharfen Replik provozierten (Čapaeva 2009): Deutet Čapaeva die „Monstrosität“ der postsowjetischen Literatur als gesellschaftspolitisch reaktionären Ausdruck einer totalen Amnesie der sowjetischen Traumata, durch die das literarische Monster als Folge der Verweigerung eines aufgeklärten Denkens erst zum Symbol einer gegenüber der historischen Schuld gleichgültigen russischen Gegenwartsgesellschaft habe werden können,⁵⁸ sehen Ètkind und Lipoveckij die gegenwärtige Fantastik vielmehr von einem „Hyperhistorizismus“ dominiert, der die Texte zu monströsen „Gedächtnisträgern“ eines traumatischen Verlusts mache: Dem Gruseln vor den noch nicht beigegebenen Wiedergängern der sowjetisch-russischen Geschichte sei demnach nicht nur der Schmerz über die verdrängten Opfer des Stalinschen Regimes, sondern auch die Trauer über den Verlust der imperialen sowjetischen Größe inhärent.⁵⁹

The post-Soviet novel does not analyze social reality; what it emulates and struggles with, is history.” (Ètkind 2011)

⁵⁸ „Захват монстрами текстов современной культуры мне представляется значимым поворотом в эстетическом каноне, унаследованном от эпохи гуманизма и Просвещения. Ибо на протяжении трех последних столетий рациональная эстетика Нового времени содержала драконов, ведьм и им подобных под строгим надзором двух жанров – детской сказки и готического романа, который тоже недолго рассматривался как часть серьезной «взрослой» литературы. В отличие от культуры Нового времени, где восхищение человеком задавало эстетический канон эпохи, главная максима готической эстетики состоит в разочаровании в человеке. Ее принципами становятся отрицание антропоцентризма, полная утрата интереса к человеку как к центральному персонажу фильма или романа и превращение нелюдя в «героя нашего времени»“ (Čapaeva 2009).

⁵⁹ Ètkind spricht in diesem Zusammenhang auch vom „magischen Historismus“ als einer spezifischen Form der „traumatischen Schrift“, die dem Dreieck Autor – Held – Leser eine weitere, vierte Dimension des „monströsen Anderen“ beigibt. Der Verlust des inkorporierten Subjekts, von dem man sich nicht lösen kann und will, macht Ètkind zufolge die spezifische Melancholie des doppelten Verlust in der postsowjetischen Literatur erst aus. Lipo-

Rekapituliert man aber zusammenfassend noch einmal die Lektüre der hier behandelten Texte, dann scheinen sie weniger künstlerisch modifizierter Ausdruck eines „traumatischen Bewusstseins“ oder unheilvolles Symptom einer pathologisch infizierten „Lagerkultur“ (Čapaeva 2008) zu sein, als vielmehr diese Narrative lustvoll-spielerisch zu reinszenieren. Ist ihnen doch allen anzumerken, dass sie „ungeniert“ den vergangenen und zukünftigen anti-utopischen Schrecken „nach Möglichkeit an den Leser weitergeben wollen und daß sie schließlich auch mit sichtlichem Genuss Szenarien der Vernichtung entwerfen, in denen scheußliche Wesen zur Strecke gebracht werden.“ (Brittnacher 1994, 21)

Dies gilt selbst für Boris Strugackijs *Ohnmächtige* und Andrej Volos' *Animator*, die noch am stärksten dem dissidentisch-moralischen Anspruch auf eine Erziehung des Menschen in einer rational durchschaubaren Gesellschaftsordnung verpflichtet sind. Das Scheitern dieses Anspruchs wird in ihren Romanen durch eine *Mystifizierung* des Politischen als einer jedes persönliche Engagement durchdringenden Matrix der Korruption und Manipulation narrativiert, eine Motivierung, die noch am deutlichsten der Matrix-Semantik von Wachowskis Film gleicht.⁶⁰ Innerhalb dieser Matrix bleibt dem engagierten Individuum nur der Ausweg, am Spiel der Macht als Kämpfer (Strugackij) oder Animator (Volos) zu partizipieren, um als Subjekt bestehen zu können. Diese Partizipation des mit fantastischen Fähigkeiten ausgestatteten Superheldern an der mystischen Matrix des Politischen gestaltet Sergej Luk'janenko zum eigentlichen Sujet seiner *Rohschrift* und *Reinschrift*. Geht es der Dilogie doch gerade darum bloßzulegen, wie solche Herrschaftsregime und Gesellschaftsutopien funktionieren und den Menschen zu einem „Kettenglied“ übergeordneter Machtdispositive reduzieren. Indem Luk'janenko diese Matrix politischer Herrschaft in unzählige Parallelerden extrapoliert, banalisiert er zwar deren realpolitischen und möglicherweise traumatisch-monströsen Gehalt. Doch gerade diese fantastische *Banalisierung* (anti-)utopischer Gesellschaftsmodelle eröffnet seinem Abenteuerhelden auch die Möglichkeit, sich als selbstbewusstes und selbstreflexives

veckij geht noch weiter, wenn er im gleichen Artikel diesen magischen Historismus als Manifestation eines „politischen Phantasmas“ bzw. eines „Phantasmas der Macht“ liest, deren allegorischer Gehalt, im Sinne Walter Benjamins gerade in der Sinnleere dessen liegt, was sie repräsentieren. „То, что фантазмы служат аллегорией для вполне реальной исторической катастрофы, в полной мере соответствует представлению о травме как о феномене, сопротивляющемся дискурсивному оформлению, ускользающем от целостных нарративов и в то же время порождающем навязчивые возвращения к болезненным фрагментам опыта. Иначе говоря: фантазмы оказываются изоморфны травматическому сознанию.“ (Ėtkind/Lipoveckij 2008); vgl. dazu auch Ėtkind (2011); Ėtkind/Lipoveckij (2010).

⁶⁰ Ohne dass die Autoren allerdings die Konzipierung der Matrix als einer psycho-biologisch produzierten virtuellen Welt als Vorstellung aufnehmen, die immer auch ein prekäres Außenhalb von diesem System ermöglicht.

Individuum neu zu erfinden, bis das kommunistische System am Ende als eine unter vielen möglichen, aber eben auch bereits antiquierte Reinschrift des Utopischen im Museum der Geschichte abgelegt werden kann. Bietet Luk'janenko in der Konstituierung des bürgerlichen Helden, der sein eigenes Schicksal in einer post-politischen Welt des Privaten sucht, eine recht biedere Konfliktlösung an, narrativiert Gluchovskij in *Metro 2033* gerade diese post-politische Welt als post-apokalyptische Matrix, die sämtliche unterirdischen Wach- und Alpträume dominiert und alle menschlichen Handlungen und Bestrebungen deformiert. Und doch ist auch Gluchovskijs Suche nach den Unterwelten der sowjetischen Herrschaft keine traumatische oder melancholische Reise zu den monströsen Orten der eigenen Geschichte, sondern stärker noch als bei Luk'janenko eine subversive Reinszenierung der an sie geketteten Heldenfiguren, die „mit sichtlichem Genuss“ mit dem vollkommenen Deformiertsein ihres Wollens, ihres Fühlens und ihres Denkens konfrontiert werden.

So beschreiben die vier Autoren in ihren je unterschiedlichen fantastischen Spielarten der Mystifizierung, Banalisierung und Subversion des Politischen eine Loslösung vom postkommunistischen Narrativ, die in der chronologischen Abfolge von Strugackij und Volos über Luk'janenko zu Gluchovskij eine sukzessive Steigerung erfährt: Sind bei Strugackij und Volos die Helden noch ganz von diesem mystisch-irrationalen Machtgefüge geprägt, verhandelt Luk'janenko gerade die Emanzipation von diesem machtpolitischen Dispositiv, das bei Gluchovskij zu einem auch (post)katastrophisch fortbestehenden irrationalen Phantasma von destruktiver Macht überhaupt mutiert. Dabei lässt sich die allen vier Texten innewohnende Diskreditierung aktueller politischer Prozesse und ihrer historischen Dispositive sicher auch als ein traumatisches oder gar „gotisches“ Schreiben deuten, ihre manifeste Handlung verweist aber zuerst einmal auf eine erzählerische Lust, die Großen Geschichten der Vergangenheit und ihre geheimen tabuisierten und konspirativen Gegen-Narrative jenseits aller ideologisch-normativen Dogmen und mit all den ihnen innewohnenden moralisch-appellativen Aporien zu entfalten.

L i t e r a t u r

- Bartter, M. (Hg.) 2004. *The Utopian Fantastic. Selected Essays from the Twentieth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Westport CO, London.
- Bershtein, E.; Hadden J. 2007. „The Sorokin Affair Five Years Later On Cultural Policy in Today's Russia“. *ARTMargins: Central & Eastern European Visual Culture* (26.06.2007), <<http://www.artmargins.com/>>

- index.php/featured-articles/121-the-sorokin-affair-five-years-later-on-cultural-policy-in-todays-russia> [19.05.2011].
- Bethea, D. 1989. *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton.
- Brittnacher, H. R. 1994. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt am Main.
- Burlak, V. 2008. *Moskva podzemnaja. Istorija, legendy, predanija* (Tajny znamenitych gorodov), Moskva.
- Čancev, A. 2007. „Fabrika antiutopii: Distopičeskij diskurs v rossijskoj literature serediny 2000-x“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 86, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html>> [16.04.2011].
- Čapaeva, D. 2007. *Gotičeskoe obščestvo: morfologija košmara*. Moskva.
- Čapaeva, (Khapaeva), D. 2008. „Geschichte ohne Erinnerung. Zur Moral der postsowjetischen Gesellschaft“, *Eurozine* (10.12.2008), <<http://www.eurozine.com/articles/2008-12-10-khapaeva-de.html>> [15.04.2011].
- 2009. „Neljudi i kritiki (reakcija na dialog M. Lipoveckogo i A. Etkinda. Vozvraščenie tritona: soveckaja katastrofa i postsovetskij roman)“, *Novoe literaturnoe obozrenie* 98, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/ha16.html>> [16.04.2011].
- Čudinova, E. 2005. *Mečet' Parižskoj bogomateri: 2048*, Moskva.
- Čuprinin, S. 2002. „Posle draki. Urok prikladnoj konspirologii“, *Znamja* 10, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2002/10/chupr.html>> [19.05.2011].
- Dubovickij, N. 2009. *Okolonolja [gangsta fiction]* (Biblioteka Russkogo pionera, 1), Moskva.
- Eismann, W. 2003. „Repressive Toleranz im Kulturleben. Prochanov, ein Literaturpreis und das binäre russische Kulturmodell“, *Osteuropa*, 53/6, 821-838.
- Egorov, B. 2007. *Rossijskie utopii: istoričeskij putevoditel*, St. Peterburg.
- Erofeev, V. 2006. *Russkij apokalipsis. Opyt chudožestvennoj eschatologii*, Moskva (dt. Erofejew, V. 2009. *Russische Apokalypse*. Berlin).
- Ėtkind, A. 2011. „Magical Historicism. From fiction to non-fiction“, *East European Memory Studies* 4 (March 2011), 2-5.
- Ėtkind, A.; Lipoveckij, M. 2008. „Vozvraščenie tritona: Sovetskaja katastrofa i postsovetskij roman“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 94, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/red13.html>> [04.04.2011].
- 2009. „Pod strogim nadzorom“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 98, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/et17.html>> [16.04.2011].
- Fišman, L. 2008. „V sisteme ‚dvojnoj antiutopii‘“, *Družba narodov*, 3 <<http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/3/fi15.html>> [04.04.2011].

- Geller, L. 1985. *Vselennaja za predelom dogmy. Razmyšlenija o sovetskoj fantastike*, London.
- Geller (Heller), L.; Nike (Niqueux), M. 2003. *Utopija v Rossii*, St. Peterburg. (dt. Heller, L.; Niqueux, M. 2002. *Geschichte der Utopie in Russland*, Hg. v. M. Hagemester, Bietigheim-Bissingen).
- Gluchovskij, D. 2002. *Metro*, <[http://proxy.bookfi.org/mygenesis/35/-92235202fcd934f63b03e272e18f1c8a/_as/%5B%5D_Dmitry%20Gluhovsky.%20Metro\(BookFi.org\).txt](http://proxy.bookfi.org/mygenesis/35/-92235202fcd934f63b03e272e18f1c8a/_as/%5B%5D_Dmitry%20Gluhovsky.%20Metro(BookFi.org).txt)> [15.04.2011].
- 2009a. *Metro 2033* (2005), Moskva (dt. Glukhovsky, D. 2008. *Metro 2033*. München).
- 2009b. *Metro 2034*, Moskva (dt. Glukhovsky, D. 2010. *Metro 2034*. München).
- 2010. *Rasskazy o Rodine*, Moskva.
- Gnüg, H. 1999. *Utopie und utopischer Roman*, Stuttgart.
- Golynko-Volfsson, d. (o.J.). „Letters from Russia“, *Context*, 14, <<http://www.dalkeyarchive.com/article/show/230>> [25.03. 2011].
- Gomel, E. 1995. „The Poetics of Censorship. Allegory as Form and Ideology in the Novels of Arkady and Boris Strugatsky“, *Science Fiction Studies* 22, 87-105.
- 2004. „Gods like Men. Soviet Science Fiction and the Utopian Self“, *Science Fiction Studies*, 31, 358-377.
- Gontšarov, W.; Masowa, N. 2005. „Die Menschenmenge vor dem offenen Tor. Ein Überblick über die moderne russische Fantasy“, *Quarber Merkur*, 102, 25-33.
- Groys, B.; Herrmann, A.; Warmers, J. (Hg.) 2005. *Zurück aus der Zukunft: osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt am Main, 36-49.
- Howell, Y. 1994. *Apocalyptic Realism: The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky*, New York.
- Hozic, A.A. 2003. „Forbidden Places, Tempting Spaces, and the Politics of Desire. On *Stalker* and Beyond“, Weldes, J. (Hg.) *To Seek out New Worlds. Science Fiction and World Politics*, New York, 123-140.
- Iser, W. 1994. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München.
- Keil, J. 1984. „Parapsychologie in der Sowjetunion“, *Zeitschrift für Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie*, 26, 191-210.
- Kopylov, D. 2007. „Rossijanin zavoel ‚Nobelevku‘ po fantastike. V Kopen-gagene ob’javleny rezul’taty konkursa ‚EvroKon‘, kotoryj nazyvajut ‚Nobelevskoj premiej fantastičestkoj literatury‘“, *Vzgljad* (12.10.2007), <<http://www.vz.ru/society/2007/10/12/116973.html>> [15.04.2011].
- Kukulin, I. 2004. „Gipsovyje časy“ (Rec. na kn. A. Volosa: *Maskavskaja Mekka*), *Novoe literaturnoe obozrenie*, 68, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ku22.html>> [23.04.2011].

- Kuprijanov, B.; Surkov, M. (Hg.) 2006. *Dozor kak simptom. Kul'turoložičeskij sbornik*, Moskva.
- Lipoveckij, M. 2008. *Paralogii: Transformacii (post)modernistskogo diskursa v ruskoj kul'ture 1920 – 2000-ch godov*, Moskva.
- 2009. „V zaščitu čudišč (otvet Dine Chapaevoj)“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 98, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/li18.html>> [16.04.2011].
- Luk'janenko, S. 2005. *Černovik*, Moskva (dt. Lukianenko, S. 2007. *Welten-gänger*, München).
- 2007. *Čistovik*. Moskva (dt. Lukianenko, S. 2008. *Weltenträumer*, München).
- Menzel, B. 2001. *Bürgerkrieg um Worte. Die russische Literaturkritik der Perestrojka*, Köln.
- 2005. „Russian Science Fiction and Fantasy in Literature“, Dies.; Stephen L. (Hg.), *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, München, 117-150.
- Meyer, S. 2001. *Die anti-utopische Tradition: Eine ideen- und problem-geschichtliche Darstellung*, Frankfurt am Main.
- Nemzer, A. 2003. *Zamečatel'noe desjatiletie ruskoj literatury*, Moskva.
- Nudelman, R. 1989. „Soviet Science Fiction and the Ideology of Soviet Society“, *Science-Fiction Studies*, 16, 38-66.
- Pelevin, V. 2006. *Empire V: Povest' o nastojaščem sverchčeloveke*, Moskva (dt. 2009. *Das fünfte Imperium: Ein Vampirroman*, München).
- Pustovaja, V. (o.J.) „Manifest novoj žizni (O. Špengler ‚Zakat Evropy“ – T. Tolstaja Kys' – S. Šargunov ‚Ura!‘)“, *Prolog. Internet žurnal molodych pisatelej*, <<http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=01501200215>> [04. 04. 2011].
- Pustovaja, V. 2005. „Postažency i preobranžency. O dvuch aktual'nych vzgljadach na realizm“, *Literaturnaja kritika*, 5, <<http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18.html>> [04.04.2011].
- 2007. „Skifija v serebre. ‚Russkij projekt' v sovremennoj proze“, *Novyj Mir*, 1, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/1/pu12-pr.html> [15.02.2011].
- Revič, V. 1998. *Perekrestok utopij. Sud'by fantastiki na fone sudeb strany*, Moskva.
- Ryklin, M. 2002. „Lučšij v mire“ (1996), *Prostranstva likovanija. Totalitarizm i različie*, Moskva, 65-81.
- Schwartz, M. 2003. *Die Erfindung des Kosmos. Zur sowjetischen Science Fiction und populärwissenschaftlichen Publizistik vom Sputnikflug bis zum Ende der Tauwetterzeit*, Berlin.

- 2006. „Dr. Liveseys fantastische Diagnosen. Zum ‚Wachen‘-Zyklus von Sergej Lukianenko“, *Quarber Merkur. Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik*, 103/104, 105-124.
- 2009. „Postimperiale Erinnerungsbilder. Zum Umgang mit der Geschichte in der russischen Populärkultur“, L. Karl, I.J. Polianski, (Hg.) *Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im neuen Russland* (Formen der Erinnerung, Bd. 40), Göttingen, 215-234.
- Semenova, E. 2007. „Pole bitvy – metropoliten. Rolevye igry novogo pokolenia“, *Nezavisimaja gazeta* (20.11.2007), <http://www.ng.ru/style/2007-11-20/8_metro.html> [15.04.2011].
- Senčín, R. (Hg.) 2009. *Novaja russkaja kritika. Nulevye gody*, Moskva.
- Simon, E. 2004a. „The Strugatskys in Political Context“, *Science Fiction Studies*, 31, 378-406.
- 2004b. „S. Witizki [Boris Strugatzki]. „Die Ohnmächtigen dieser Welt“, *Quarber Merkur*, 99/100, 248-252.
- 2007. „Die ohnmächtige Suche nach dem Ausweg“, *Pandora. Science Fiction & Fantasy*, 1, 186-191.
- Slavnikova, O. 2006. 2017, Moskva.
- Sorokin, V. 2005. *Trilogija (Led; Put' bro; 22 000)* Moskva (dt. 2005. *LJOD. Das Eis*, Berlin; 2006. *Bro*, Berlin; 2010. *22000*, Berlin).
- 2006. *Den' opričnika*, Moskva (dt. 2008. *Der Tag des Opritschnik*, Köln).
- 2008. *Sacharnyj Kreml'*, Moskva (dt. 2010. *Der Zuckerkreml*, Köln).
- Strugackij, B. (Witickij, S.) 1995. *Poisk prednaznačenija, ili Dvatcat' sed'maja teorema etiki*, Moskva (dt. Strugatzki, B. 2004. *Die Suche nach der Vorherbestimmung, oder Der siebenundzwanzigste Lehrsatz der Ethik*, Stuttgart).
- 2003. *Bessil'nye mira vsego*, Moskva (dt. Strugatzki, B. 2007. *Die Ohnmächtigen*, Stuttgart).
- Tolstaja, T. 2003. *Kys*, Moskva (dt. 2003. *Kys*, Berlin).
- Volos, A. 2000. *Churramabad. (Roman punktir)*, Moskva (dt.: Wolos, Andrej: *Churramobod. Stadt der Freude: Roman in punktierter Linie*, Berlin 2000).
- 2003. *Maskavskaja Mekka*, Moskva
- 2005. *Animator*, Moskva (dt. Wolos, A. 2007. *Der Animator*, München).
- Vorob'eva, A.N. 2006. *Russkaja antiutopija XX veka v bližnich i dal'nich kontekstach*, Samara.
- Wachowski, L.; Wachowski, A. 1998. *The Matrix. Numbered Shooting Script* (29.03.1998), <http://www.dailyscript.com/scripts/the_matrix.pdf> [15.04.2011].
- Zelinsky, B.; Kravets, J. (Hg.) 2008. *Das Böse in der russischen Kultur*, Köln.