

Matthias Meindl

POLITISIERUNG UND APOKALYPTISCHER DISKURS BEI KIRILL MEDVEDEV

Dieser Vortrag, der hier in einer stark erweiterten Form vorliegt, versuchte anhand einer Fallstudie über das Schaffen des Dichters, Literatur- und Kulturkritikers sowie politischen Aktivisten Kirill Medvedev (geb. 1975)¹ die Politisierung eines Literaturschaffenden darzustellen und konzentrierte sich dabei auf seine Positionierung in Hinblick auf apokalyptische Narrative, die in der ‚postkommunistischen Situation‘ neue Bedeutung gewinnen. Der Leser wird nach einigen methodischen Vorbemerkungen und der Darstellung der diskursiven Vorgeschichte in einem großen Bogen, weitgehend chronologisch, durch Ausschnitte des Werks Medvedevs geführt werden.

¹ Da Kirill Medvedev dem deutschen Publikum nicht unbedingt bekannt ist, sei ein kurzer ‚Steckbrief‘ dieser in Moskaus intellektuellem Leben relativ prominenten Figur vorausgeschickt. Kirill Medvedev wurde 1975 in Moskau geboren, absolvierte hier das Literaturinstitut (Literaturnyj institut im. A. M. Gor'kogo) und lebt und wirkt bis heute in dieser Stadt. Der Autor veröffentlichte früh Artikel und Rezensionen für mehrere namhafte Zeitschriften. Er ist Verfasser mehrerer Gedicht- und Essaysammlungen, u.a. *Vse plocho* („Alles ist Schlecht“, 2002), *3%* (2007) und *Reakcija voobščje* (*Die Reaktion schlechthin*, 2007). Medvedev übersetzte Charles Bukowski, u.a. für die Gedichtsammlung *Bljujuščaja dama* (*Kotzende Dame*, 2001). 2002 war er auf der Short List in der Kategorie „Poesie“ des besonders bei Insidern angesehenen Andrej-Belyj-Preises. Medvedev in seinem 2004 öffentlich getätigten Verzicht auf sein Autorenrecht beim Wort nehmend, veröffentlichte der renommierte NLO-Verlag 2005 die Sammlung *Teksty, izdamnye bez vedoma avtora* (*Texte, herausgegeben ohne Kenntnis des Autors*). Seit einigen Jahren ein scharfer Kritiker des russischen Literaturbetriebs, veröffentlicht Medvedev meist im eigenen ‚Freien Marxistischen Verlag‘ („Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo“) und widmet sich zudem unermüdlich politischer Agitationstätigkeit als Aktivist der radikaldemokratischen, sozialistischen Bewegung „Vpered“. Neben seinen literarischen Übersetzungen von Pier Paolo Pasolini übersetzt und verlegt Medvedev westliche, meist marxistische Theorie, zuletzt Terry Eagletons *Marxism and Literary Criticism* sowie filmtheoretische Texte Jean-Luc Godards. Sein literarisches Werk ist dem Publikum auf der Internetseite www.kirill.medvedev.narod.ru frei zugänglich. Für eine kurze Vorstellung Medvedevs s. Meindl/Witte 2011.

Vorbemerkungen

1.1. Apokalyptik

Medvedevs Werk und seine Politisierung lassen sich betrachten innerhalb einer größeren postkommunistischen Fragestellung, nämlich, was es heißt, nach dem Ende des Kommunismus im Namen eines linken Zukunftsprojekts zu sprechen. In den Essays „Tekst, posvjaščennyj tragičeskim sobytijam 11 sentjabrja v N'ju-Jorke“ („Ein Text, gewidmet den tragischen Ereignissen am 11. September in New York“, 2001) und „...i literatura budet proverena“ („...und die Literatur wird durchforscht werden“, 2006-2007) sowie dem langen Prosagedicht „3%“ finden sich Reflexionen apokalyptischer Sprechmodi sowie Versuche ihrer Aneignung.

Medvedevs Reflexionen zeigen u.a. einen gewissen Einfluss des in Russland (vielleicht allzu) prominenten französischen Philosophen Alain Badiou, der in seinem Buch *Paulus. Die Begründung des Universalismus* den Religionsstifter Paulus, der den jüdischen Propheten Jesus erst zum universellen Propheten aller Menschen transformierte (s. Cohn 2001, 200-202), als Urbild des politischen Kämpfers oder *militant* gewürdigt hat (s. Badiou 2002, 8-9, s. Meindl/Witte 2011). Der Postmarxist Badiou, der sich in der ersten Hälfte der 2000er Jahre an den um den Philosophen Boris Groys zentrierten ‚Postkommunismus‘-Debatten beteiligte, gründet seine politische Philosophie in religiösen Denkfiguren. Die intensive Rezeption Badiou's in Russland spricht deutlich für die Bedeutung religiöser Denkfiguren in der aktuellen Debatte, wobei die Frage nach einer kulturellen Spezifik dieser Rezeption nicht ohne weiteres beantwortet werden kann. Aage Hansen-Löve hat die Frage nach einer besonderen Affinität der russischen Kultur zum ‚Zu-Ende-Denken‘ für das literarische, ‚sprachliche Verhalten‘ („rečevoe povedenie“) bejaht, andererseits sieht er auch einen engen theoretischen Zusammenhang der französischen Postmoderne zur Apokalyptik, insbesondere im Schreiben Jacques Derridas, und zwar in den Themen und Theoremen des „Ausdrücken des Unausdrückbaren“, von „Differenz“ und „Auf-Schub“ (Hansen-Löve 1996, 186). Die Postkommunismus-Debatten mit ihrem besonderen Interesse an Apokalyptik und Utopik sind benachbart mit den Definitionsversuchen einer ‚Conditio humana‘ in der russischen Postmoderne (Mark Lipoveckij, Michail Ėpštejn). Medvedevs Poetik wurde von Anfang an im Rahmen der Versuche einer expliziten Überwindung dieser Postmoderne konzeptualisiert, die seit den 1980er Jahren – im Moskauer Aktionismus der 1990er Jahre (Anatolij Osmolovskij, Aleksandr Brener) vielleicht zum ersten Mal explizit – unternommen werden und auch ein anderes Verhältnis zu Utopik und Apokalyptik anstreben.

In „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden“ betrachtet Hansen-Löve anhand (nicht nur) der russischen Literatur den theoretischen Zusammenhang

von Apokalyptik und Zeichenprozessen in der Literatur. Erzählen wird durch den Mechanismus einer unerreichbaren Erfüllung, eines Aufschubs des Zu-Ende-Kommens auf narrativer Ebene oder in der Semiose möglich gemacht. Deutlich wird in Hansen-Löves geschichtlichem Abriss, dass das Ästhetische im Hinblick auf das Ende mit seinen (vermeintlichen) Gegenspielern (dem Glauben, der Politik, usw.) die Plätze tauschen kann. Auf der einen Seite kann das ästhetische Spiel wie im Falle Kierkegaards als ein „ewiges Davor“ abgewertet werden, während nur die Entscheidung, der Glaube in ein „vorweggenommenes Danach“ retten können (ebd., 199). Auf der anderen Seite behauptet das ästhetische Sprechen immer wieder einen privilegierten Zugang zum Kommenden, und dies nicht nur im Sinne einer illustrativen pragmatischen politischen Sozialutopik. Anders als das Utopische² im engeren Sinne – als ein Referieren auf ideale zukünftige Institutionen – ist das apokalyptische Sprechen durch das Primat des indexikalischen Zeichens gekennzeichnet. Zeichen werden zu ‚Vorzeichen‘. Die Rede des Esoterikers an die Einzuweihenden verfügt eigentlich über keinen eigenen Code, in der Mythisierung von historischen und gesellschaftlich-politischen Fakten ist die Pragmatik entscheidend: das Moment der *Krise*. Der Einzuweihende muss bereit sein ‚zu hören‘ und die Fakten diagnostisch auf ein drohendes, heraufkommendes Ende zu beziehen (s. ebd. 185-193).

Die Kennzeichnung der Apokalyptik als mystisch, bzw. als *Geheimrede*, darf dabei nicht über ein grundsätzliches Problem hinwegtäuschen: dass die Diagnose der Krise ein konstitutiver Teil politischen Sprechens ist. Selbst im alltäglichen Spiel der Politik ist der oppositionelle Appell an die Unaufschiebbarkeit der ‚Umkehr‘, die allein die drohende Katastrophe verhindern könne, keine Seltenheit. Die Unmasse vom Pfad abgekommener esoterischer Lehren, die sich im Internet finden können, sollten nicht davon ablenken, dass auch im Revier des ‚gesunden Menschenverstands‘ der ‚Apokalyptiker‘ nicht immer leicht vom ‚Realisten‘ oder ‚Pragmatiker‘ zu unterscheiden ist. Eine Unterscheidungshilfe in dieser Hinsicht wollte etwa Richard Hofstadter in seinem berühmten Essay „The Paranoid Style in American Politics“ geben. Der Essay der nach wie vor einen Grundlagentext der Theorie der Verschwörungstheorie darstellt, beschreibt einen ‚paranoiden Stil‘ in der Politik. Die Rhetorik der Krise ist für Hofstadter eindeutig ein Kennzeichen dieses Stils:

The paranoid spokesman sees the fate of conspiracy in apocalyptic terms – he traffics in the birth and death of whole worlds, whole political orders,

² Hansen-Löve geht grundsätzlich von der Utopie als einem Säkularisierungsprodukt der Apokalyptik aus, die jedoch typologisch aufgrund eines anderen Zeit- und Handlungsmodells verschieden seien. Obwohl es Kontinuitäten gibt, können die Modelle der innerweltlichen, aktiv hergestellten Zukunft und des innerhalb eines Heilsgeschehens Kommenden wechselseitig gegeneinander in Stellung gebracht werden (Dostoevskij vs. utopische Sozialisten; Futuristen vs. Symbolisten) (s. Hansen-Löve 1996, 225ff.)

whole systems of human values. He is always manning the barricades of civilization. He constantly lives at a turning point. Like religious millenarians he expresses the anxiety of those who are living through the last days and he is sometimes disposed to set a date for the apocalypse. (Hofstadter 1965, 29-30)

Hofstadter bezieht sich in dieser seiner Argumentation deutlich auf den Religionswissenschaftler Norman Cohn und sein Buch „The Pursuit of the Millennium“. In dieser 1957 publizierten klassischen Studie untersucht Cohn – Nazismus und Kommunismus als zeitgeschichtliche Erfahrungen im Hinterkopf – die Tradition des revolutionären ‚Millenarismus‘³ und des mystischen Anarchismus im westlichen Europa vom 11. bis ins 16. Jahrhundert. Der ‚paranoide Stil‘ in der Politik ist für Hofstadter das Produkt einer misslungenen Säkularisierung religiösen Erbes in der Politik. Obwohl an dieser Sichtweise viel dran sein mag, und Cohn den paranoiden Stil gut zu beschreiben vermag, bleibt das Problem jedoch, dass dieser Stil wiederum nur mittels einer Symptomatologie diagnostiziert werden kann und es keinen Lackmuestest gibt.⁴ Angesichts der unsicheren globalen, ökologischen und sozialen Zukunftsaussichten muss eigentlich die generelle Denunzierung jeglichen erhöhten Krisenbewusstseins selbst als partikulare konservative Position erscheinen.

1.2. Die ‚Postmoderne‘ als Ideologie des Endes der Geschichte

Auf die Frage, warum es in Russland keine richtige Kritik (von Literatur oder von Politik) gäbe, antwortet Medvedev, dass der Grund sei, dass sich im Westen alle kritischen Theorien mit dem Marxismus auseinandersetzen mussten (s. Medvedev 2011b, 150/ 2007e, 141), was nun auch in Russland zu geschehen habe. Im sowjetischen Dualismus der offiziellen Ideologie und des Sekten-Undergrounds habe sich keine kritische Theorie des Denkens entwickeln können. Die liberale Intelligenzija als der kulturelle (jedoch nicht machtpolitische) Hegemon der 1990er Jahre habe jegliche linke Position der diskreditierten sowjetischen Ideologie zugeschlagen. Dieses geschichtlich bedingte Fehlen

³ ‚Millenarismus‘, so Cohn, hatte ursprünglich eine sehr enge Bedeutung. Der Terminus bezog sich auf eine spezifische Form der christlichen Eschatologie, d.h. einer Lehre von den ‚letzten Tagen‘ – den Glauben einiger Christen, gestützt auf die Autorität des Buchs der *Offenbarung* (XX, 4-6), dass nach der zweiten Ankunft Christi ein messianisches Königreich entstehen würde, dass tausend Jahre bis zum letzten Gericht währen würde. Cohn aber gebraucht den Terminus, wie es bereits einige Jahre üblich gewesen sei, in einem freieren Sinne für eine bestimmte Form des Erlösungsglauben (*salvationism*).

⁴ Für eine geschichtliche Kontextualisierung Hofstadters, für eine Würdigung seiner anhaltenden Wirkungsmächtigkeit sowie für eine analytische Kritik, die insbesondere auch auf die zeittypische Beschränktheit von Hofstadters Denken und des ‚postwar liberal consensus‘ in einer Dichotomie von Elite/politischer Praxis und Masse/‚Populism‘ s. Fenster 2008, 23-51.

kritischer Theorien in Russland bezeichnet Medvedev als „humanitäre Katastrophe“ (Medvedev/Meindl [2010]: „guminitarnaja katastrofa“).

Obwohl es auch in Westeuropa und in Amerika eine marxistische Kritik der Postmoderne gibt, deren hervorragendster Vertreter Frederic Jameson ist, ist doch die Dichotomie von ‚links‘ und ‚postmodern‘ hier nicht so beständig wie im Diskurs der heutigen russischen Linken. Dies liegt an unterschiedlichen geschichtlichen Erfahrungen. Unter den vielen Datierungen eines Anfangs einer russischen postmodernen Kultur, die russische Postmoderne-Theoretiker mal so behaupten, erscheint als der plausibelste Vorschlag, dass sie mit Soc-Art und Konzeptualismus in den 1970er Jahren beginnt. Die Soc-Art wird als eine Variante der Pop-Art mit sowjetischem Hintergrund gelesen, bei der statt der Ikonen der Reklame das ideologische Zeichenmaterial reproduziert und desakralisiert wird (s. Groys 1988, 15f.).

Der Konzeptualismus stellt die Sprache des Alltags, das Vorbewusste der sowjetischen Kultur, als das schlichtweg Unhintergehbare (auch der Kunstproduktion) der utopischen Ausrichtung der Avantgarde entgegen (s. ebd., 83-123; vgl. Weitlaner 1999, 31-42; vgl. Arns 2003, 67-81). Dieser, nach Groys, ‚post-utopische‘ Charakter der russischen Postmoderne stellt sich nach Groys dem apokalyptischen Avantgarde-Projekt entgegen, das sich vermeintlich im Eklektizismus des Sozialistischen Realismus realisiert habe. Abgesehen von der zu undifferenzierten Denunziation einer vermeintlich ‚totalitären‘ Avantgarde,⁵ mag indes auch die These vom ‚Postutopischen‘ des russischen Konzeptualismus nur tendenziell gültig sein. Schließlich wäre etwa im Hinblick auf die Tätigkeit der Gruppe ‚Kollektive Handlungen‘ („Kollektivnye dejstvija“) nicht nur das Moment der ‚subversiven Wiederholung‘ zu betonen, sondern auch der Aspekt eines in gewisser Weise freundschaftlichen, informellen Gegenkollektivs. Kirill Medvedev kritisiert daher auch weniger einen postutopischen Charakter des russischen Undergrounds allgemein als eben seine ‚Apolitizität‘, politische Unbestimmtheit, die als konformistisch erst nach dem Wegfall staatlicher Einforderung aktiven ideologischen Konformismus erscheinen kann. Dieses ‚postutopische‘ Moment der russischen Postmoderne konnte dabei nur verstärkt werden durch die verspätete Rezeption des französischen postmodernen Denkens parallel zum Untergang der Sowjetunion, ihrer Ideologie und (partiell) ihrer Kultur, die durch eine besonders eklektische und chaotische ersetzt wurde. Medvedev beschreibt diese Kultur 2004 in seinem Essay „Moj Fašizm“ (2007b) folgendermaßen:

Russland ähnelt einer verfaulten Kugel, einem hässlichen Klumpen mit einer Schicht Blattgold rundherum, im inneren aber vollgestopft mit

⁵ Für eine Zusammenfassung der Kritik dieser polemischen These s. Weitlaner 1999, 15-30; Arns 2003, 53-59.

Abfall – Trash-Food, Trash-Ideologie, Trash-Kultur – Bruchstücke von Religion, Bruchstücke sowjetischer Kultur, Bruchstücke eines toten Imperiums. All das ist jetzt hervorgetreten und ragt auf allen Seiten unschön hervor, die Kugel dreht sich, gewinnt an Fahrt, kurz davor in Stücke zu explodieren oder die niederzuwalzen, die in den Weg kommen.⁶

Das eindrucksvolle Bild der postsowjetischen Kultur als einer Müll-Kugel, die jeden Augenblick explodieren könnte, ist insofern interessant, als es offensichtlich apokalyptische Züge trägt: diese Zombie-Kultur hat sich *überlebt*, ist außer Kontrolle geraten und ist todbringend.⁷ Diese Diagnose von 2004 stimmt teilweise überein mit der im Kontext der Postkommunismus-Debatte veröffentlichten Analyse Michail Iampolskis (2005) des *Trash* als der Dominante der Kultur eines neuen Bonapartismus in Putins Russland. Der Begriff ‚Thrash‘, so Iampolski, habe in Russland seit den 1990er Jahren den der ‚Postmoderne‘ verdrängt. Sowohl für Medvedev (s. 2007b, s. Medvedev/Meindl [2010]) als auch für Iampolski (s. 2005, 160) ist dabei die Herausgabe des Romans *Gospodin Geksogen* des nationalistischen Stalinisten Aleksandr Prochanov durch den Verlag Ad Marginem – der Grund für Vladimir Sorokins Bruch mit dem Verlag – ein paradigmatisches Beispiel. Für Iampolski ist der Trash Ausdruck einer posthistorischen⁸ Zeit, in der die Geschichtlichkeit der Zeichen in einer mythischen Zeitlosigkeit aufgehoben sind. Medvedev teilt die Diagnose der Geschichtslosigkeit der gegenwärtigen russischen Kultur, kämpft in seinem Schaffen jedoch vehement gegen die Vorstellung eines Endes der Geschichte.

Die russische Postmoderne ist mit einer spezifischen paradoxen historischen Erfahrung verbunden, die sich mit Boris Groys, wenn nicht erklären, so doch zumindest illustrieren lässt. Groys beschrieb 2005 in „Die postkommunistische Situation“ die Epistemologie der postkommunistischen *conditio humana*. In der Betonung von Differenz und Heterogenität und in der Abkehr von universalistischen Gemeinschaftsprojekten beschrieben die Cultural Studies den Weg des postkommunistischen Subjekts zurück aus der Zukunft, vom Ende der Geschichte zurück in die Vergangenheit (s. Groys 2005, 48). Diese Umkehr des

⁶ „Россия похожа на гнилой шар, уродливый ком, имеющий сверху сусальную позолоту, а внутри набитый какими-то отходами – трэш-фуд, трэш-идеология, трэш-культура – обломки религии, обломки „совка“, обломки мёртвой империи – всё это выперло и уродливо торчит во все стороны, шар катится, набирая скорость, готовый сам разлететься на куски или начать давить кого попало.“ (Medvedev 2007b, 7)

⁷ Man erinnere sich daran, dass die sich ausdehnende, in Stücke zerfallende, bzw. die Umgebung zerstückelnde Kugel in Andrej Belyjs Roman *Peterburg*, abgeleitet von der konkreten, dem Senator Ableuchov geltenden Bombe eine apokalyptische Grundfigur darstellt.

⁸ Iampolski bezieht sich hier auf Heideggers Humanismusbrief. Über die Herkunft der Idee der Posthistoire im Milieu konservativer Denker im deutschsprachigen Raum s. Niethammer 1997. Als historische Diskurse betrachtet sind Posthistoire und Postmoderne auseinanderzuhalten, auch wenn sich historische Entwicklungslinien ausmachen lassen und es ideelle Schnittmengen gibt.

Zeitflusses jedoch sei kein einzigartiges historisches Phänomen, denn tatsächlich „kennen [wir] viele moderne apokalyptische, prophetische, religiöse Gemeinschaften, die der Notwendigkeit unterworfen waren, in die historische Zeit zurückzukehren“ (ebd.). Das Paradox sei, dass die postkommunistischen Staaten in eine historische Gegenwart zurückkehrten, in der sich der siegreiche Westen selbst am Ende der Geschichte wähne. Der Kalte Krieg habe ‚Gesellschaft an sich‘ zu ‚Gesellschaftsmodellen‘ kommodifiziert, die gewählt und exportiert werden können (s. ebd., 39). Für die erneute Wahl des Kommunismus gelte somit:

Die neue Aufführung dieses Stückes wird sicherlich anders verlaufen – die Rollen werden anders besetzt, einiges wird wahrscheinlich ‚besser‘ gemacht, anderes dagegen ‚schlechter‘ –, aber es wird sich trotzdem notwendigerweise um die Wiederaufführung des gleichen Stückes handeln. (ebd., 38)

Und da „Da weiß man was man hat“ offensichtlich keine gute Reklame für den Kommunismus darstellt, erscheint er Groys als eine Art Ladenhüter. Der Westen (als Modell) begreife sich in „einer Art ideologischem Potlatsch“ (ebd., 39) nun als realisierte Utopie, bzw. realisierte Anti-Utopie.⁹

Diese geschichtliche Erfahrung der Postmoderne mit dem Untergang der Sowjetunion als zentralem Ereignis unterscheidet sich deutlich von der vieler westlicher Intellektueller. In „Die postkommunistische Situation“ polemisiert Groys wiederholt gegen diejenigen, die behaupteten, der Sowjetkommunismus habe nur eine Verzögerung in der Geschichte dargestellt, eine Meinung, die nicht „allein aus einer gewissermaßen antikommunistischen, sondern auch aus einer linken, pro-kommunistischen Perspektive präsentiert“ (ebd., 37) werde. Direkt richtet sich diese Kritik wohl an Alain Badiou, der an den Postkommunismus-Debatten unmittelbar beteiligt, den ‚Tod des Kommunismus‘ als Tod eines subjektiv bereits lange Verstorbenen behandelt (s. Badiou 2005).¹⁰ Groys

⁹ Problematisch ist an Groys Argumentation dabei, dass der Leser distanzierende Beschreibung und Zustimmung nur schwer unterscheiden kann. Einerseits schreibt Groys, die nachstalinistische sowjetische Gesellschaft hätte nicht in die historische Zeit zurückkehren können, denn die „ganze Welt war in ihre posthistorische Phase eingetreten“ (Groys 1988, 83), weil sie u.a. unter dem Eindruck des stalinschen Experiments „den Glauben an die Überwindung der Geschichte verloren hatte“ (ebd.). Andererseits hält Groys den Versuch der Überwindung der Utopie, als gesichtswirksamer Kraft der Überwindung und Stillstellung der Geschichte seinerseits für utopisch, denn die Utopie sei der Geschichte inhärent (s. ebd. 103, vgl. Arns 2003, 75). Ein Gutes unserer krisengeschüttelten Zeit nach 9/11 ist wohl, dass man sich eingesteht, dass die Geschichte auch ohne unseren Glauben weitergeht.

¹⁰ Mittlerweile hat sich im Kontext der Postkommunismusstudien in der Frage nach der Bewertung des Untergangs der Sowjetunion mit Boris Budens *Zone des Übergangs* (2009; s. auch 2005) eine dritte Position herauskristallisiert. Budens kritisiert das Ausbleiben des Enthusiasmus (im Sinne Kants) beim westlichen Zuschauer in Betrachtung der Revolutionen

mehrfache Rede vom ‚Gespenst des Kommunismus‘ legt jedoch nahe, dass er sich auch im Widerstreit mit Jacques Derrida befindet, der sich 1993 der Konjunktur des Endes der Geschichte, der vermeintlichen Alternativlosigkeit des ‚liberalen Demokratie‘, entgegenstellte – insbesondere Francis Fukuyamas *The end of history and the last man*. Derrida empfand diese Diskurse als anachronistisch. Schließlich hätte sich die Frage „wither marxism“ (‚verschwindet der Marxismus‘) seiner Generation, die sich teilweise dem real existierenden Marxismus entgegengestellt hatte, schon in den 1950er Jahren gestellt (s. Derrida 1996, 31-32). Den verspäteten Todesanzeigen der Geschichte hält er in einem „messianistischen“¹¹ Gestus das Bekenntnis zu Marx’ Erbe entgegen – die Beschwörung „der absoluten und nicht antizipierbaren Singularität des Ankünftigen als *Gerechtigkeit*“ (ebd., 54). Auch Lyotards Hypothese des ‚Endes der großen Erzählungen‘, auf das so häufig referiert wird, ist sehr suchend formuliert und begründet für ihn keineswegs eine neue Epoche (vgl. Weitlaner 1999, 49). Eigentlich lehnt Lyotard lediglich Narrative hegelianischer Prägung ab, in denen eine universalgeschichtliche Entwicklungslogik den Erzähler autorisiert. Die Krise des narrativen Wissens müsste jedoch für die Menschen nicht in Barbarei enden, denn aus ihr folgt lediglich die gesellschaftspolitisch kritisch reformulierbare Einsicht, dass die Legitimierung des Wissens „von nirgendwo anders herkommen kann als von ihrer sprachlichen Praxis und ihrer kommunikationellen Interaktion“ (Lyotard 1994, 122).

Zwei Gründe können somit für eine unterschiedliche Valenz der Postmoderne in der russischen Kultur angeführt werden. Zum einen blieben die großen Denker der Postmoderne (Derrida, Deleuze, Foucault) immer verankert in der Erfahrung der 1968er Revolution. Es ist dies eine Erfahrung, an der russische Intellektuelle allenfalls tragisch teilhaben konnten, als russische Panzer den Prager Frühling niederwalzten. Dies war für Medvedev ein Grund, zum Jubiläum 2008 Zeitdokumente in russischer Übersetzung herauszugeben. Zum anderen führte die verspätete Rezeption der Postmoderne unter spezifischen historischen Bedingungen zu einer überkonzeptualisierenden Bilanz ihrer ‚Ergebnisse‘. Selbst in wissenschaftlichen Darstellungen (etwa derjenigen Michail Ėpštejns, 2000) gerinnen die postmodernen Hypothesen der Intertextualität, des ‚Todes des Autors‘ usw. zu lehrbuchhaften Formeln. Medvedev ist sich dieser

in den östlichen Nachbarländern und führt dies auf den Kulturalismus der ‚Transitologie‘ zurück, nach der jene nur eine versäumte geschichtliche Entwicklung nachholen würden. Ambivalent bleibt Buden, der sich nicht von Heidegger und seinem ‚linken‘ Adepten Badiou zu lösen vermag, im Hinblick auf das ‚Ende des Sozialen‘ – ob er dieses als geschichtliches Faktum anerkennen oder als Ideologie kritisieren möchte. Die Frage, ob die Perestrojka als genuiner geschichtlicher Moment mit einer potenziell reichen politischen Subjektivität zu betrachten sei oder es hingegen weitgehend determiniert war, dass diese Subjektivität im Zuge der Integration in globale Prozesse scheitern musste findet sich in Russland etwa in der Diskussion zwischen Artem Magun und Boris Kagarlickij (2008).

¹¹ Im kritischen Sinne so genannt von Rancière 2008, 76f.

Vieldeutigkeiten des Postmoderne-Begriffs bewusst. Seine Essays enthalten einerseits eine Kritik der vulgären postmodernen Ideologie, andererseits einen gemessenen Respekt vor den eigentlichen Denkern der Postmoderne, deren Aufgabe in einer Kritik der Macht, „in einer Nichtidentifikation mit dem Macht-Diskurs“ (Medvedev 2007b: „v neidentifikacii s kakim-libo vlastnym diskursom“) bestanden habe – Machtkritik, von der es jedoch in Russland, mit wenigen Ausnahmen, keine gegeben habe. Möchte man die Postmoderne als historische Epoche verstehen, so zeigten sich schon sehr früh Potenziale zu einer Reideologisierung des Diskurses. Als derartige metaphysische Diskurse, welche der Ausgangs-Intention der Dekonstruktion zuwiderlaufen, betrachtet Medvedev neben Fukuyamas ‚Ende der Geschichte‘ den ‚Kampf der Kulturen‘, der nach Samuel Huntington das auf die soziale Frage abhebende ideologische Zeitalter ganz ersetzen soll.

2. Kirill Medvedev

2.1. Die ‚neue Aufrichtigkeit‘: (Medvedevs) Lyrik „nach dem Konzeptualismus“

Kirill Medvedevs Schaffen beginnt im Umkreis des Lyrikalmanachs und Internetportals *Vavilon*, die neben Lyrik auch Kurzprosa veröffentlichten. Obwohl die Dichter unter dem Dach von *Vavilon* in der Tradition der sowjetischen nichtoffiziellen Lyrik (*nepodcenzurnaja poëzija*) standen und der Chefredakteur Dmitrij Kuz'min die erste Nummer dieses Lyrikalmanachs noch 1989 im *samizdat* herausgegeben hatte, wurde *Vavilon* zur Plattform einer ‚Generation‘ von Dichtern, die sich in der ersten Hälfte der 1980er Jahre noch nicht etabliert hatten und die somit unter radikal veränderten Bedingungen in die Literatur eintraten (Davydov/Kuz'min 2000, 3f., s. Kuz'min 2002).¹²

Kuz'min beschreibt in seinem Artikel „Posle konceptualizma“ („Nach dem Konzeptualismus“) die historische Ausgangslage seiner Autoren folgendermaßen. In den 1950-70er Jahren habe sich nach der totalitären Unterdrückung der Literatur eine Vielzahl von Stilen in der inoffiziellen Poesie („nepodcenzurnoj poëzija“) herausgebildet. Die literarische Evolution sei zum Stillstand gekommen in der „Ironie“ (Kuz'min 2002: „ironija“) Dmitrij Prigovs, der die Stimmen aller lyrischer Zeitalter hätte kopieren können und nach dessen Poetik „alle vorgelegten künstlerischen Sprachen nicht nur prinzipiell erschöpfbar, sondern bereits ausgeschöpft sind und fernerhin keine individuelle Äußerung

¹² Kuz'min, Jahrgang 1968, betont 1999, dass das neue Redaktionsduo mit ihm und Danila Davydova, Jahrgang 1977, die Grenzen dieser ‚Generation‘ markieren würde.

mehr möglich ist.“ (ebd.)¹³ Die „Überwindung“ („preodolenie“) dieser „Prigov’schen Apokalypse“ („prigovskij apokalipsis“) sei dabei einfach. Kuz’min beschreibt sie mit der auf Puškin zurückgehenden Redewendung „Dvižen’ja net, skazal mudrec bradatyj. – Drugoj smočal i stal pred nim chodit“ („Es gibt keine Bewegung, sagte ein bärtiger Weiser. Ein anderer schwieg und ging vor ihm auf und ab“). Kuz’min entwirft keine kohärente Theorie, er subsumiert lediglich verschiedene poetische Elemente unter einem „Kampf um die Authentizität der Äußerung“ (ebd.: „bor’ba za podlinnost’ vyskazyvanija“), eine Wendung, die deutlich in den Diskurs um die ‚neue Aufrichtigkeit‘ gehört.¹⁴ Dmitrij Vodennikovs Worte seien derart bescheiden und banal, dass sie niemandem gehörten, und es keinen Sinn mache, sie ihm streitig zu machen. Dmitrij Sokolov zitiere zwar viel, aber mit der Intention zu einer „eigenen lyrischen Äußerung“ (Kuz’min 2002: „sobstvennoe liričeskoe vyskazyvanie“) zu kommen. Danila Davydova „zwingt das Wort Bedeutsamkeit und Gewichtigkeit zu *bezeugen*“ (ebd.: „zastavljaet slovo svidetel’stvovat’ o značitel’nosti i vesomosti“). Besonders plastisch beschreibt Kuz’min Medvedevs Kampf um die Aufrichtigkeit der Äußerung:

Der postkonzeptualistische Knick verwandelte die frühe Poetik Medvedevs in eine völlige Entgegnung: seine derzeitigen Gedichte sind gerade das Redundante – an jeden Gedanken tastet sich das lyrische Subjekt lange und schrittchenweise heran, mit einer quallvollen Rücksichtnahme, dann tritt es lange auf der Stelle um in einem jähen schrägen Galopp jenseits seiner Grenzen zu springen um dann erschrocken auf den bereits ausge-trampelten Untergrund zurückzukehren [...] Der grundlegende emotionale Inhalt dieser Verse – der totale Unglaube des Sprechenden an sich selbst und seine Worte: deshalb fordert, lediglich etwas zu sagen, eine gigantische Kraft. Woher diese Unsicherheit – es ist ganz klar: ist doch schon bewiesen, dass man nichts Neues und Eigenes sagen kann, und ich versuche es doch... (Kuz’min 2002)¹⁵

¹³ „Все имевшиеся художественные языки не просто исчерпаемы в принципе, а уже исчерпаны, – и впредь никакое индивидуальное высказывание невозможно.“

¹⁴ Der Vavilon-Autor Stanislav L’vovskij wundert sich im gleichen Jahr, dass man erst jetzt „über eine neue Aufrichtigkeit“ („o novoj iskrennosti“) und „über einen Postkonzeptualismus spreche“ („o postkonceptualizme“). L’vovskij macht in seiner Rezension der Sammlung *Uzelkovoje pis’mo* die eigentliche Apokalypse im Schreiben Oleg Paščenkos Anfang der 1990er Jahre aus: „Freilich, nach so etwas kann man nur noch schweigen, nichts bleibt mehr – nicht dass alles schon gesagt sei, aber es ist eine bestimmte Grenze erreicht: es hat sich etwas in eine Reihe gefügt, der Himmel hat sich aufgetan, alles ist *vorbei*. Alles wurde *neu*, anders, das ist schon die darauf folgende Welt, erbettelt und verdient, die neue Heimat.“ (L’vovskij [2002]: „Конечно, после этого можно только молчать, ничего больше не остается, – не то чтобы всё уже было сказано, но достигнут некоторый предел: ряд сошелся, небо раскрылось, всё *произошло*. Всё стало *новое*, другое, это уже следующий мир, вымысленный и заслуженный, новая родина“).

¹⁵ „Постконцептуалистский слом превратил раннюю поэтику Медведева в полную противоположность: нынешние его стихи именно что избыточны – к каждой мысли

In Kuz'mins Formulierungen sind viele der Charakteristika von Stimme und Gestik von Medvedevs Lyrik angedeutet, jedoch nicht hinreichend konzeptualisiert. Deswegen sollen hier zwei längere Passagen aus einem Gedicht (mit den Anfangszeilen „*ëto stiški i ničego bol'she*“ – „Das sind Verse und nicht mehr“) aus dem Gedicht- und Essayband *Vtorženie* („Eindringen“, 2002a) interpretiert werden:

„мой друг женя (фотограф-неудачник) одно время
раздавал всем мало-мальски понравившимся ему девушкам
(на улице, в клубах, или в метро), визитную карточку, на которой
было написано:

Евгений Якименко, фотограф – и номер телефона,
по которому его можно было найти, так вот, большинство девушек,
которым он дал визитку,
позвонили ему,
причём позвонили даже те, которые производили впечатление абсо-
лютно пресыщенных,
отнюдь не обделённых мужским вниманием, и имеющих

постоянных мужей, а то и любовников (а то и тех и других),
довольных жизнью –
почему?“

[...]

про другую девушку из тех,
которые позвонили Жене
он сказал, что не может понять,
как в такое красивое тело
мог быть вложен
настолько сумеречный интеллект
(это действительно странно);
почему-то когда кто-нибудь один
рассказывает истории, то они кажутся
совершенно неинтересными,
а когда другие – например, Женя, – рассказывают
какие-то такие случаи, истории,
то они кажутся
очень интересными, и, что самое главное,
любая подробность таких историй
воспринимается фактически как откровение и
зачастую сияет каким-то вязким, сальным, нервным, надрывным
светом,

лирический субъект подступает долго и постепенно, с мучительной оглядкой, затем долго топчется на месте, внезапным косым скачком выпрыгивает за ее пределы и в испуге возвращается на уже утопанный пяточок [...] Основное эмоциональное содержание этих стихов – тотальная неуверенность говорящего в себе и в своей речи: поэтому для того, чтобы сказать хоть что-нибудь, мелочь, пустяк, требуется такое гигантское усилие. Откуда эта неуверенность – вполне понятно: ведь доказано же, что ничего нового и своего сказать нельзя, а я все-таки пытаюсь...”

я подумал тогда, что, может быть,
 это связано с тем, что они умеют
 правильно выбирать
 да, это наверное связано с тем что они умеют правильно выбирать
 мы кружимся вокруг чужих бед как шальные волки как какие-то
 сладострастные бешеные летучие мыши
 мы подбираемся к ним при свете костров городскими окраинами
 и пустыми мусорными полями
 мы набрасываемся налетаем налегаем на них изо всех сил и
 выпускаем
 липкий яд сострадания (Medvedev 2002a)

mein Freund Ženja (ein erfolgloser Fotograf) verteilte
 einmal allen Frauen, die ihm nur ein klitzekleines bisschen gefielen
 (auf der Straße, in den Clubs oder in der U-Bahn) seine Visitenkarte, auf
 der stand:

Evgenij Jakimenko, Fotograf – und seine Telefonnummer,
 mit der es möglich war, ihn zu finden, also, und die Mehrheit der Frauen,
 denen er eine Visitenkarte gegeben hatte,
 riefen ihn an,
 wobei sogar die anriefen, welche den Eindruck absolut blasierter,
 männlicher Aufmerksamkeit nicht mangelnder, immer
 über feste Ehepartner verfügender, und vielleicht auch über
 Liebhaber (womöglich sowohl über die einen als auch über die
 anderen), mit dem Leben Zufriedener machten –

warum?

[...]

über ein anderes dieser Mädchen,
 die Ženja angerufen haben,
 sagte er, dass er nicht verstehen könne,
 wie in so einem schönen Körper,
 ein derart dämmeriger
 Intellekt hausen könne
 (das ist nun wirklich merkwürdig);
 warum ist das, dass einer
 Geschichten erzählt, dass sie uns völlig
 uninteressant erscheinen,
 aber wenn andere – zum Beispiel Ženja – solche
 Vorfälle, Geschichten erzählt,
 dass sie uns dann
 wahnsinnig interessant vorkommen, und, was das Wichtigste ist,
 jede Einzelheit dieser Geschichten
 faktisch als eine Offenbarung wahrgenommen wird und
 oftmals in einem irgendwie klebrigen, speckigen, nervösen, dramatischen
 Licht
 glänzt,
 ich dachte mir damals, dass das, vielleicht,
 damit zusammenhängt, dass sie
 richtig auswählen

ja, das hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass sie richtig auswählen können
 wir kreisen um fremde Miseren wie verirrte Wölfe wie irgendwelche geile, rasende Fledermäuse
 wir schleichen uns an sie heran im Licht der Lagerfeuer durch Vorstädte und Müllfelder
 wir raffen zusammen, prallen auf, drücken uns an sie mit all unseren Kräften und stoßen
 das schleimige Gift des Mitleids aus

Die „qualvolle Rücksichtnahme“ bei der Formulierung eines Gedankens (vgl. auch Meindl/Witte 2011, 176), die Kirill in der Poetik Medvedevs findet deutet sich auch hier an. Lexikalisch realisiert sich dies in Wörtern, die Propabilität, ein Vielleicht-/aber-auch-Nicht ausdrücken: „vozmožno“, „naverno“, „možet’ byt’“, „vozmožnost’“ finden sich zuhauf in Medvedevs Gedichten. Der Eindruck des Qualvollen wird vor allem unterstützt durch den Zeilenwechsel. Im Prinzip handelt es sich bei Medvedevs ‚Gedichten‘ um Prosatexte, die durch Zeilenwechsel rhythmisiert und gestört werden. Einen besonders unerwarteten Zeilenwechsel finden wir in der Passage „začastuju sijaet kakim-to vjazkim, sal’nym, nervnym, nadryvnyj/ svetom“. Eine Reihe von ungewöhnlichen Adjektiven wird aufgefädelt („klebrig“, „speckig“, „nervös“, „dramatisch“), das durch sie charakterisierte Nomen „svetom“ („Licht“) fällt jedoch in die nächste Zeile. Was aber quält das lyrische Ich so sehr? Die Behauptung, dass sich dessen Stimme gegen die Erschöpftheit der lyrischen Sprache konstituiere ist zwar nicht falsch, aber ein Kurzschluss in der Interpretation. Das lyrische Ich ist vorranglich interessiert an dem *Phänomen*, das es beschreibt. Im Hinblick auf dieses Phänomen ist die Sprache als Werkzeug der Beschreibung zwar in gewisser Weise ungenau – weswegen wir in Medvedevs Texten immer wieder die Wörter ‚kak-to‘ (‚irgendwie‘), ‚kakoj-to‘, ‚kakoj-nibud’‘ (‚irgendein‘) antreffen, keinesfalls beklagt das lyrische Ich jedoch die Ausweglosigkeit eines zitathaften Diskurses. Auch wenn das Sprechen Mühe macht, so ist es doch geradezu im Gegenteil die Sprache, die Erzählung, die Dinge in ein interessantes Licht zu rücken vermag. Einerseits lässt Ženjas Verwunderung in Bezug auf eines seiner Opfer, dass „in so einem schönen Körper ein derart dämmeriger Intellekt hausen könne“, ihn naiv erscheinen, beschreibt er doch damit nur sein eigenes Beuteschema. Andererseits überträgt sich diese Verwunderung auf das lyrische Ich selbst. Letztlich also ist die Sprache gar nicht defizient, denn ein Ausspruch ist nicht treffend, wenn ein Phänomen sprachlich verdoppelt wird, sondern wenn es sprachlich erschlossen wird. Die Überwindung der Erschöpftheit der dichterischen Sprache gelingt dem lyrischen Ich deshalb, weil sie ihn nicht kümmert. Im gleichen Gedicht wird das lyrische Ich anlässlich einer Lesung im Klub OGI kritisiert, dass es leergeschrieben sei („čto ja ispisalsja“), und angehalten, seine „Methode zu ändern“ („smenit’ metod“). Das lyrische Ich erbittet sich auf

schlaffe Weise etwas Geduld für die Erarbeitung der geforderten Innovationen um dann unvermittelt das Thema zu wechseln:

четвёртые говорили, что
то, что я пишу это не стихи, НЕ
поэзия;
я обратил внимание, что многих женщин
часто не устраивает что-то
в их мужьях и любовниках; например, [...]
(Medvedev 2002a)

die vierte Gruppe sagte, dass
das, was ich schreibe nicht Verse seien, NICHT
Poesie sei;
ich habe bemerkt, dass vielen Frauen
oft etwas nicht passt
an ihren Männern und Liebhabern; zum Beispiel

Vielleicht ist dies tatsächlich „NICHT/ Poesie“ und die Versform dient lediglich der Verlangsamung des Gedankens, der Isolierung einzelner semantischer Einheiten auf Kosten des Syntagmas, dabei aber sollen die materiellen und formalen Eigenschaften der Sprache sich nicht verselbstständigen. Sie sind Teil eines interessanten, teilweise kontingenten, sinnlichen, affektiven und textuellen Geschehens. Dieses Geschehen ist ein soziales (s. Meindl/Witte 2011, 176). Immer wieder ‚schmeckt‘ sich das lyrische Ich durch die Äußerungen von seiner Freundin Anisa, seinem Freund Ženja, denkt über Anekdoten und Stücke medialer Berichterstattung nach. Diese Poetik des *Hören-Sagens* bringt eine Stimme mit ethischen, potenziell politischen Qualitäten hervor. Wie Antonina Štraus in ihrer Dissertation über den lyrischen Helden in der zeitgenössischen Lyrik unter anderem anhand von Dmitrij Vodennikov und Vera Pavlova herausarbeitet, kehrt die ‚literarische Persönlichkeit‘ („literaturnaja ličnost“) in die Lyrik seit den 1990er Jahren zurück und löst damit das poetische „Maskenspiel“ (Štraus 2009, 4: „teatr masok“) der Konzeptualisten (Prigov, Ajzenberg, Rubinštejn) ab. Man könnte hier auch von einer Rücknahme der postmodernen ästhetischen Dominante des ‚Spiels‘ (vgl. Lipoveckij 1997, 18f.) sprechen, indem ein Held geschaffen wird, der in biographischer Selbstreferenz und/oder körperlicher Performanz seine affektive, ethische und ästhetische Intentionalität beglaubigt. Dabei ist diese ‚Authentizität‘ („podlinnost“) der ‚literarisch-biografischen Persönlichkeit‘ eine mit ästhetischen Verfahren performativ hergestellte und muss insofern, wie in der Einleitung skizziert, auch nur imaginär (als *image*) auf die autobiographische Persönlichkeit projizierbar bleiben.¹⁶

¹⁶ Dmitrij Prigov selbst war es, der den Ausdruck ‚novaja iskrennost‘ prägte. In seiner Einleitung zum gleichnamigen Gedichtzyklus schrieb er 1986: „Поэт, как и читатель, всегда

Insbesondere in Medvedevs Gedichtzyklus *Vse plocho* (*Alles schlecht*) gewinnen im Zuge der Rücknahme des Spielcharakters der Lyrik die ethischen und ästhetischen Reflexionen an Bedeutung, die Gedichte erlangen eine gewisse politische Valenz. Es konstituiert sich bei Medvedev über das Medium des lyrischen Ichs eine Art Gegenöffentlichkeit, welche anders als die Hochglanzzeitschriften und das Fernsehen die postsowjetische Welt in ihrer Oberflächlichkeit und moralischen Prinzipienlosigkeit offenbart. Ein besonders deutliches Beispiel für eine Implosion der politischen und alltäglich-ethischen Ebene ist die Erzählung von einer Journalistin, die einen Verwandten des lyrischen Ichs um die Herstellung des Kontaktes mit einem Pressesprecher bittet, der ihr zwar bei einem Interview während des tragischen Geschehens des Untergangs des Unterseeboots Kursk glatt ins Gesicht log, den sie aber trotzdem als Ersatz für ihren beruflich weniger erfolgreichen Lebensgefährten zu gewinnen hofft. Nie wird aber eigentlich die moralische Entrüstung ausgesprochen. Eher neigt das lyrische Ich zu einer resignativen, morbiden, manchmal selbstquälerischen Überempfindlichkeit. Es ist dies keine Melancholie, denn das lyrische Ich hat nicht die Illusion, dass es eine verlorene *bessere* Welt hinter dem Eisernen Vorhang gegeben habe. *Alles ist schlecht*. Bei seiner empathischen Beschreibung

искренен в самом себе. Эти стихи вызывают к искренности общения, они знаки ситуации искренности со всем пониманием условностей как зоны, так и знаков ее проявления.“ / „Der Dichter, wie auch der Leser, sind immer aufrichtig in sich selbst. Diese Verse sind ein Appell an die Aufrichtigkeit im Umgang mit anderen Menschen, sie sind Zeichen einer Situation der Aufrichtigkeit im vollen Bewusstsein ihrer Bedingtheit als Zone und der Zeichen ihres Erscheinens.“ Für Prigov täuscht sich der Diskurs der Innerlichkeit des Dichters, wie auch im Vorwort zu seiner Sammlung „Iskrennost' na dogovornych načalach, ili slezy gerald'českoj duši“ (Prigov 1997, 206; „Aufrichtigkeit unter vereinbarten Anfangsbedingungen, oder die Tränen einer heraldischen Seele“) deutlich wird, wenn er einen unmittelbaren Zugang zum selbst, bzw. zur Welt behauptet. Einem solchen Lyrismus begegnet Prigov mit Ironie, seine Formeln arbeitet er in den Gedichtzyklen unermüdlich durch. Wie Georg Witte und Sabine Hänsgen dabei jedoch festgestellt haben, ist Prigovs Schreiben nicht mit einer kalten, rationalen Manipulation von sprachlichen Stereotypen gleichzusetzen. Obgleich, bzw. weil „es nicht möglich ist, Gesicht und Maske, Aufrichtigkeit und Spiel, Identifikation und ironisch-analytische Distanz zu unterscheiden (s. Hänsgen/ Witte 2007) „nevozmogno različiti' lico i masku, iskrennost' i igru, otoždestvlenie i ironičeski-analitičeskiju distanciju“, verschwinde der Mensch Prigov nie ganz hinter seinem Werk und seine Aneignung der fremden Sprachen könne gleichsam als romantisches Streben nach einem leidenschaftlichen Ausdruck verstanden werden, der sich in den seriell produzierten findet und gleich wieder verliert. Die ‚kalte Ironie‘ der Postmoderne ist eine allzu einfache Zuschreibung von Seiten der post-postmodernen Gegenbewegungen (s. Alphen/Bal 2009, 6), ganz legitim wohl nur im Hinblick auf die trivialsten Produktionen jener. Gleichfalls aber ist die „Neue Aufrichtigkeit“, die in der frühen Dichtung Medvedevs keine Wiedergeburt in einer Innerlichkeit findet, die einem Außen unversöhnlich gegenüber stehen würde; dazu stellt diese allzu sehr ihre Sozialität aus. Die unreflektierte Emphase auf eine neue Aufrichtigkeit, die die Voraussetzungen des Sprechens ausblendet wird zunehmend zum Gegenstand der Kritik.

einer unverändert im sowjetischen Alltag (byt) verharrenden Moskauer Nachbarschaft wird jedoch deutlich, dass er dem „gleichsam/ in irgendwelchen Verdauungsgesetzen / begrenzten [...] / Dasein“ (Medvedev 2011c, 170/2002: „zamnknutom / na kakich-to / sugubo piščevaritel'nych normach / suščestvovanii“) einfach nur mehr abzugewinnen vermag als dem *rat race* der neuen Welt.

2.2. Spracherneuerung

Im zitierten Artikel „Nach dem Konzeptualismus“ widmet Kuz'min einem Text Medvedevs besondere Aufmerksamkeit. In „Ein Text, gewidmet den tragischen Ereignissen am 11. September in New York“ („Tekst, posvjaščennyj tragičeskim sobytijam 11 sentjabrja v N'ju-Jorke“) erblickt Kuz'min die adäquateste Reaktion der russischen Literatur auf die die Welt erschütternden Ereignisse der Angriffe auf das World Trade Center. Der Text zeige die Unfähigkeit des normalen Menschen an, angesichts der Katastrophe „die richtigen Worte für das Gemenge der Gefühle“ (Kuz'min 2002: „opredelennye slova dlja vsej sovkupnosti čuvstv“) zu finden. Darüber hinaus sei der Text eine Art Mischung zwischen Prosa und Lyrik. Das Zitieren der Kommentare zu den Ereignissen sowie die Kommentierung dieser durch Medvedev erfolgt in Prosa, das Prinzip des Zusammenwirkens der Kommentare aber sei ein „System von Doppelungen, des Aufgreifens und der Aufrufe“ (ebd.: „sistema povtorov, podchvatov, perekliček“), das der endlosen Reflexion der Ereignisse einen lyrischen Charakter verleihe.

In der Tat bilden Dutzende von Stimmen den Wust des Textes, der Ende September unter noch recht frischem Eindruck von 9/11 geschrieben wurde. Das ‚lyrische Ich‘ frisst sich durch die in nicht normativer Lexik verfassten Blogs auf Webseiten der Kontrakultur, in denen sich zumeist deutlich antiamerikanisches Ressentiment widerspiegelt. Zitiert werden auch die Professionellen des russischen Feuilletons. Der Leser erhält einen Auszug aus Viktor Son'kins Glosse „Die Apokalypse: gestern, heute, morgen“ („Apokalipsis: včera, segodnja, zavtra“) vom 20. September. Auf spöttische Weise kommt der Literaturkritiker zu dem Ergebnis, dass die Apokalypse zwar nicht nur Anlass zur Verzweiflung gebe, sondern auch zum Schreiben von Romanen und epischen Poemen, aber man doch warten sollte bis man die Distanz habe, sie retrospektiv zu betrachten (s. Son'kin 2001). Dmitrij Bykov sieht hingegen in der Pose des konservativen Revolutionärs den Moment gekommen anzuerkennen, dass es jenseits der *political correctness* Dinge gibt, die wertvoller sind als das menschliche Leben und dass diesem Faktum auch der Westen in seinem Kampf für den Liberalismus Tribut zollen wird müssen (s. Bykov 2001). Anisa wiederum habe dem ‚lyrischen Ich‘ erzählt, dass, wenn alle soviel Ressourcen verbrauchten wie der

durchschnittliche Amerikaner, diese für sieben Tage reichen würden, und Ženja gehe es ganz am Arsch vorbei, was in New York passiert sei.

Obwohl wir Kirills Blog-Beitrag zu lesen bekommen, in dem er gegen die Vergeltungsabsichten der Amerikaner wettet, denen ihre *political correctness*, scheint es, schlagartig abhanden gekommen sei, sowie gegen den *Jabloko*-Partei-*chef* Grigorij Javlinskij, welcher den Amerikanern gerne mit russischen Truppen darin beistehen würde, bezeichnet sich das ‚lyrische Ich‘ als apolitisch (Medvedev 2002b: „Ja apolitičen“). Mehrere Tage habe es das Geschehen gar nicht verfolgt, wäre dann aber, nachdem es bei den Eltern ferngesehen hätte, „irgendwie bis ins Mark erschüttert gewesen“ (ebd.: „vpal v kakoe-to soveršenno dušerazdirajušče sostojanie“). Das Meinungsbild, das der Text erstellt spiegelt das allgemeine Fehlen von Mitleid wieder, das sich allenfalls auf Individuen, nicht aber auf ‚die Opfer‘ oder gar ‚die Amerikaner‘ beziehen könnte, die mehrheitlich sowieso als die Verursacher ihres Unglücks angesehen werden. Das lyrische Ich zeigt sich sogar von der terroristischen Gewalttat beeindruckt. Manchmal scheine es ihm, als sei den Terroristen eine derart „unmittelbare Äußerung“ (ebd.: „prjamoe vyskazyvanie“) gelungen, wie sie den Dichtern und Künstlern nicht geglückt sei. Die konsternierte Frage der Mutter jedoch, ob damit für die Araber Partei ergriffen sei, wird als inadäquat zurückgewiesen (ebd.: „Mama sprošila u menja: „ty čto, za arabov? Ja sakzal: Net, net, nu, čto ty“). Das lyrische Ich gibt zu – Kirill Medvedev übersetzt vorwiegend aus dem Englischen – dass es Vieles an Amerika liebt, während ihm diese Araber sehr fremd seien. Deutlich jedoch kündigt sich für das lyrische Ich eine neue Epoche an, und diese neue Intensität der Kommunikation – die nach Hansen Löve (s. 1996a, 193) das Kennzeichen der apokalyptischen Botschaft ist – ist der eigentliche Gegenstand seiner Aufregung.

Мне кажется, что сейчас происходит какое-то настоящее, живительное (а не тупое, обывательское) потребление информации. Это связано не столько с сопереживанием (многим, я думаю, совершенно наплевать на людей, погибших во время этих террористических актов), сколько с ощущением какой-то личной опасности. Мне кажется, что это действительно *нужная* информация. [...] В её потреблении нет унылой бессмысленности, неизбежной в мирное время. (Зачем человеку, в принципе, знать о том, что его никогда не коснётся?) (Medvedev 2002b)

Es scheint mir, dass jetzt ein wirklicher, belebender (und kein stumpfer, philiströser) Verbrauch von Information vor sich geht. Und das hat weniger etwas mit Mitleid zu tun (vielen gehen die Menschen, die bei diesen terroristischen Anschlägen ums Leben kamen, vollkommen am Arsch vorbei), als mit dem Gefühl einer persönlichen Gefahr. Ich habe das Gefühl, es handelt sich hier um tatsächlich notwendige Information. [...] Im Verbrauch einer solchen Information zeigt sich nicht die trübsinnige Sinn-

losigkeit, die unvermeidlich ist in Friedenszeiten. (Wozu muss denn eigentlich ein Mensch von Sachen wissen, die ihn nie wirklich berühren werden?)

Der Einsturz der Zwillingstürme, der vielfach in Verbindung gebracht wurde mit den das babylonische Reich betreffenden biblischen Erzählungen des Endes des Turmbaus zu Babel (*Genesis* 11, 1-9) sowie dem Fall der Hure Babylon (*Offenbarung* 17), wird in der medialen Aufarbeitung zu einem nahezu alle Menschen verbindenden Ereignis. In der geopolitischen Krisensituation wird die Kommunikation intensiv und die Informationen werden bedeutungsvoll in Hinblick auf ein nahendes Ende. In der Situation der ‚auswegslosen Zithaftigkeit der Postmoderne‘ wird diese Intensität als ‚belebend‘ empfunden – eine neue Epoche bricht an. Die Charakterisierung dieser Spracherneuerung ist indes ambivalent. Die vermeintlich sinnerfüllte Kommunikation im babylonischen Sprachgewirr entfremdet die Menschen auch von ihrem Sprechen, weil der Gegenstand ihrer Rede weit entfernt von ihrer eigenen Erfahrung ist. Die Kommunikation ist hysterisch und paranoid, wie die Konjunktur der Verschwörungstheorien nach 9/11 zeigt (s Knight 2008). Eine davon erscheint partiell im Text.

Мне кажется, что наступает моя эпоха.

Мне страшно от этого. Я сижу здесь, забытый всеми в пустыне информации, которая нарастает вокруг меня каким-то страшным, пустым, фиктивным комом. Мне хотелось бы выговориться. Я хочу заговорить на языке газет. (Medvedev 2002b)

Mir scheint, dass meine Epoche anbricht.

Dies erfüllt mich mit Schrecken. Ich sitze hier, vergessen von allen in der Wüste der Information, die sich um mich herum auswächst in einen schrecklichen, leeren, fiktiven Klumpen. Ich möchte mich aussprechen. Ich möchte sprechen in der Sprache der Zeitungen.

Wenn Medvedev sich in dem 9/11 gewidmeten Essay als ‚apolitisch‘ bezeichnet, so ist dies vereinfachend. Das lyrische Ich ist politisiert und bewegt sich in der Gegenöffentlichkeit des Internet. Im Essay herrscht jedoch eine am öffentlichen, legitimen Diskurs zweifelnde Intimität vor. Das lyrische Ich genießt die apokalyptische Intensität der Kommunikation, kann sich jedoch letztlich nicht zu einer unumwundenen Parteinahme durchringen.

2.3. Politisierung der ‚direkten Äußerung‘

In seinem ‚Kommuniqué‘ („Kommjunkte“) vom 22. September 2003 erklärt Medvedev seinen weitgehenden Ausstieg aus dem literarischen Leben. Das Kommuniqué begründet dies in einer Einschätzung der gegenwärtigen kulturellen Situation. Neben den ideologisch verantwortungslosen Vermarktungsme-

thoden des *Trash* gäbe es eine zunehmend den Geschmack der heranwachsenden neuen Bourgeoisie widerspiegelnde Kulturproduktion. Eine avantgardistische Kunst existiere nur „in der Form infantiler, verantwortungsloser Spiele und angeblich unabhängiger intellektueller Äußerungen auf einem eigens dafür bereiteten Territorium.“¹⁷ Dies verbinde sich „zu einem System, welches das Wort derart devaluiere und ins Gemeine hinabziehen“ wolle, dass er nicht mal eine mittelbare Beziehung zu jenem unterhalten möchte.¹⁸

Mich interessiert nur die Position des Künstlers, der einen „Kampf um die Kunst“ führt, allerdings, in unserer Zeit – ein Kampf um diese Position selbst. Sein Sinn liegt nicht in der einen oder anderen sozialen Rolle, sondern im Gegenteil in der Perspektive, die nicht entstellt ist durch die soziale Lage, in der Freiheit von den Beschränkungen, welche durch die künstlerische Umgebung auferlegt werden. Das ist die einzige Position, für die zu kämpfen sich lohnt in einer Epoche, in der die Kunst immer sozialer, kommerzieller und politisch engagierter wird.¹⁹

Medvedev erklärt weiter, er würde nicht mehr an staatlich oder durch andere Kulturinstitutionen finanzierten Projekten oder öffentlichen Lesungen teilnehmen, sondern lieber ausschließlich in ‚Eigenarbeit‘ Bücher verlegen bzw. auf seiner Webseite veröffentlichen. Ist in diesem Kommuniqué in der Ablehnung der Kommerzialisierung der Kunst, ihrer Finanzierung durch den Staat, der Einflussnahme auf diese durch ‚revanchistische‘ und ‚neoliberale‘ Ideologie die linke Positionierung greifbar, so akzentuiert das Kommuniqué mit der Betonung des „Kampfs um die Kunst“ gegen ‚Sozialisierung‘, ‚Kommerzialisierung‘ und ‚Politisierung‘ noch stark die Verteidigung *künstlerischer Autonomie*. In Medvedevs fortwährender Neupositionierung und der Entwicklung seines Verlagsprojekts verwandelt sich diese, in gewisser Weise, ‚anti-institutionelle‘ Verteidigung der Kunst in eine ‚gegen-institutionelle‘ Haltung mit stärkerer Betonung linker politischer Motive.

In „Dmitrij Kuz'min. Memuar-Ësse“, einem ‚Erinnerungssessay‘, geschrieben von „2004-21.03.06“ (Medvedev 2007c, 104) beschreibt, ‚dramatisiert‘ Medvedev sein politisches Erwachen. Dmitrij Kuz'min habe ihn, Medvedev, 1998 ein-

¹⁷ „[...] в виде безответственных инфантильных игрив и якобы независимых интеллектуальных высказываний на специально отведённой для этого территории.“ (Medvedev 2007a, 5)

¹⁸ „К системе, настолько девальвирующей и опошляющей Слово [...], я не хочу иметь даже косвенного отношения.“ (Ebd.)

¹⁹ „Меня интересует только позиция художника, ведущего «борьбу за искусство», однако, в наше время, прежде всего – борьбу за саму позицию. Смысл её – не в той или иной социальной роли, а, наоборот, в видении, не искаженном социальным положением, в свободе от ограничений, накладываемых художественной средой. Это единственная позиция, за которую стоит бороться в эпоху, когда искусство становится всё более социально, коммерчески и политически ангажированным.“ (Medvedev 2007a, 5f.)

geladen, an seiner *Literaturnaja žizn' Moskvy* (*Das literarische Leben Moskaus*) als Kritiker mitzuarbeiten. Schnell habe er in seiner Kritikertätigkeit die Arbeitsweise und Ideologie Kuz'mins angenommen, eine „ökologische“ Herangehensweise“ („*ëkologičeskij podchod*“, ebd., 71) an das literarische Leben – einen Autor in dem Kontext zu betrachten, in dem er geboren wurde, in dem er figurierte und in dem er eine Innovation darstellte. Man wäre sich eines Raumes verschiedenster, doch miteinander verbundener Poetiken bewusst gewesen, eines Raumes aller Autoren, die etwas Neues eröffnen können, unabhängig vom Maßstab dieser Eröffnung, eines Raumes, der

[...], которое со временем, по мере успеха либеральных реформ и общей эмансипации населения, должно было утвердиться в качестве вполне магистрального культурного феномена, и сыграть таким образом важную и позитивную роль в российской культуре. (Ebd.)

[...] mit der Zeit, und gemäß des Erfolgs liberaler Reformen und der allgemeinen Emanzipation der Bevölkerung, sich als ein ganz magistrales kulturelles Phänomen bestätigen sollte, und auf diese Weise eine wichtige und positive Rolle in der russischen Kultur spielen sollte.

Als er, Medvedev, selber angefangen habe, Gedichte zu schreiben, habe Kuz'min Interesse gezeigt und ihn gefördert. Medvedev wird als Autor in Kuz'mins Internetportal *Babylon* (*Vavilon*) aufgenommen.

Gegenüber seinen Konkurrenten im literarischen Feld – den Konservativen um *Arion* und *Novyj mir*, den Netzpoeten, OGI und dem Geschäftsmann ohne ethische Beschränkungen Aleksandr Ivanov (*Ad Marginem*) – erscheint Kuz'mins Geschmack objektiver und *universeller*. Medvedev drückt dies in einer interessanten politischen Metapher aus: Kuz'min erfülle die Funktion der „Sammlung der Länder“ (*sobiranie zemel'*), also der Gründung und Einigung eines Reiches, indem er den oben beschriebenen Raum der Poetiken erschließe (s. ebd. 74). Analoges wiederum gelte für seine Homosexualität. Sein zärtliches familiäres Leben, das sich auf beliebig viele erweitern ließe, stelle für die öffentliche Moral eine viel größere Herausforderung dar als die alle Vorurteile beständige Promiskuität Mogutins (s. ebd., 81).

Mit seiner schwulen, gegenüber Homosexualität desensibilisierenden Lyrik verfolge Kuz'min die „Zähmung des russischen Chaos“. Seinem Wesen nach sei er „Missionar“, „kultureller Kolonisator“.²⁰ Dabei verweise Kuz'mins Drang

²⁰ „[...] гомосексуальность это как бы элемент культуры, космоса, гармонизирующий элемент в хаотическом плебейском сознании. Поэтому прививание терпимости к геям безусловно подсознательно ассоциируется у Кузьмина с таким приручением русского хаоса, то есть, это безусловно миссионерская задача. Я, конечно, не открою ничего нового, если скажу, что Кузьмин по сути своей, конечно, миссионер, культурный колонизатор [...]“ (Medvedev 2007c, 82)

nach ästhetischer Innovation, neuen Poetiken und Geschmäckern, gleichfalls auf eine tiefere Unzufriedenheit mit der gegebenen Stratifizierung der russischen Gesellschaft und den überkommenen Lebensweisen.

Als konkreten Grund für seinen Bruch mit Kuz'min und für seine Entscheidung, „die Welt der Literatur zu verlassen“ („ujiti iz literaturnogo mira“, ebd., 97) nennt Medvedev Kuz'mins Unterstützung des amerikanischen ‚War on Terror‘ im Irak (vgl. ebd., 93-94). „Echte Politik“ (ebd.: „*nastojasčaja politika*“) sei Teilnahme, Engagement und Transformation. Während mehrere Poetiken in einer toten Struktur, einem Text, einer Anthologie, in der ‚Ewigkeit‘ koexistieren könnten, so „stoßen sie doch im Leben unausweichlich miteinander zusammen – gewöhnlich, um mit der Realität zu verschwinden, die von ihnen widerspiegelt wird, und stattdessen eine neue Realität zu gebären.“²¹ Mit dieser Engführung von ‚Politik‘ und ‚Poetik‘ bereitet er sein eigentliches (meta-)politisches Argument vor: Kuz'mins Projekt sei der Ausdruck einer postmodernen Situation, in welcher der Leser eine Poetik zwar ästhetisch und emotional durchlebt, dies jedoch keinen Einfluss hat, weder auf sein Leben, noch den Weg, den er einschlagen wird. Gegen die so beschriebene Situation setzt Medvedev die Strategie der „*prjamoe vyskazyvani*“ (direkte/gerade/aufrichtige) Äußerung:

Die grundlegende antipostmoderne Strategie ist die so genannte ‚direkte Äußerung‘ [*prjamoe vyskazyvanie*] (im Folgenden PV). Sie erschließt die allzu offensichtlichen wechselseitigen Verbindungen von Text und Autor, sie sucht allzu starsinnig neue ethische Normen (die alten dabei teilweise zerstörend); sie arbeitet, gleich einer permanenten Revolution, auf fortwährende Ausbreitung und Expansion hin, die Zerstörung des Konsenses und die Überschreitung der Grenzen, und gerät auf diese Art und Weise unweigerlich in einen Konflikt mit dem System, weil das System sie nur anerkennen möchte als einen *möglichen* Modus der Äußerung. Aber auf diese Weise wird die postmoderne Situation nicht überwunden sondern vielmehr gestärkt und noch mehr zur Regel. Der prinzipielle Unterschied der PV von anderen zeitgenössischen poetischen Projekten ist folglich, dass die PV, indem sie beständig die multikulturelle ‚repressive Toleranz‘ provoziert und niederhält, ohne Zweifel, eine globale Wahrheit beansprucht, die realisiert wird im Ausgang über die Grenzen des Textes hinaus.²²

21 „Потому что настоящая *политика* это участие, это вовлечённость и трансформация, и если отдельные поэтики могут сосуществовать только в виде текста, в антологии, то есть в мертвой структуре, в «вечности», то в жизни они неизбежно сталкиваются друг с другом - обычно для того, чтобы исчезнуть вместе с реальностью, отражённой ими, и породить новую взамен.“ (Ebd., S. 94)

22 „Основной антипостмодерной стратегией является т.н. «прямое высказывание» (далее ПВ). Слишком явно вскрывая взаимоотношения текста и автора, слишком упорно ища новые этические нормы (зачастую нарушая существующие); работая, как перманентная революция, на постоянное расширение и экспансию, нарушение консенсуса и переход границ, оно, таким образом, неизбежно входит в конфликт системой, потому

Hier hört man deutlich den Widerhall der Theorien des französischen Philosophen Alain Badiou. Medvedev kritisiert, dass das ‚erwachsene‘ neoliberale Subjekt sich lediglich der Besorgung der eigenen Angelegenheiten und der Unterstützung der Minderheit, der es angehöre, begnüge.²³ Eine solche Identifizierung mit einer gegebenen Teilmenge – Identitätspolitik – verunmögliche jedoch eine eigentliche Individuation. Damit folgt Medvedev Alain Badiou, der 2002 in *Paulus. Die Begründung des Universalismus* den gegenwärtigen gesellschaftlichen Prozess als Marktprozess beschrieb, in dem die Interessen der gesellschaftlichen Teilmengen miteinander verrechnet würden. Dieser Prozess sei ‚ohne Wahrheit‘. Er hält ihm mit Paulus die Figur einer universellen Wahrheit entgegen, die sich an alle richte, insofern sie auf der Teilung des Subjekts, dem Bruch mit seiner Identität beruhe. Auf diese Weise durchkreuze der Universalismus alle partikularen Identitäten (s. Badiou 2002, 11-31). Das ‚Reich‘ Kuz’mins, das sinnigerweise auch noch nach der ‚Hure Babylon‘ benannt ist²⁴ figuriert in diesem Text als die „multikulturelle, repressive Toleranz“, der Medvedev in einer für ihn typischen theatralischen Art und Weise eine lebendige Stimme verleiht.

А что же на всё это отвечает Кузьмин? Примерно вот что. Это всё отлично, но я человек простой. Меня интересует текст. И я знаю, что произведения созданные из таких, жестко заданных позиций, обычно очень низкого качества. Однако любые исключения из этого правила принимаются мной. Поэтому, если моё существование и является препятствием для вашей истины, то ваше существование насколько не является препятствием для моей. Я могу терпеть каждого из вас, я могу включить ваши тексты в свою систему, если они при этом не будут откровенно античеловечны. (Ebd., 97.)

что система готова принять его лишь как один *из возможных* способов высказывания. Но в этом случае постмодернистская ситуация будет не преодоленa, а напротив, закрепленa und упорядоченa. Таким образом, принципиальное отличие ПВ от других современных поэтических проектов состоит в том, что, неизменно провоцируя и подавляя мультикультуралистскую «репрессивную толерантность», ПВ, безусловно, претендуют на глобальную истину, реализуемую в выходе *за пределы текста*.“ (Medvedev 2007c, 95)

²³ „ВЗРОСЛЫЙ человек, в отличие от разнообразных идеалистов, псевдобунтарей и мечтателей) будет звучать так: «Я человек маленький, занимаюсь складыванием слов. Полагаю, что каждый должен заниматься своим делом. Отношусь к такому-то меньшинству. Мою возможность складывать слова и жить жизнью моего меньшинства обеспечивает армия союзников».“ (Medvedev 2007c, 102)

²⁴ Die ‚Hure Babylon‘ ist der biblische Name der ungläubigen Gegner, insbesondere des römischen Reichs. Medvedev ist sich dieser Konnotation bewusst: „Rom wurde nicht von den Barbaren zerstört – Rom wurde vom Christentum zerstört, einem neuen kulturellen Projekt [...]“ („Рим уничтожили не варвары – Рим уничтожило христианство, новый культурный проект [...]“, Medvedev 2007c, 103).

Wie aber antwortet auf all das Kuz'min? Ungefähr das: *Das ist alles schön und gut, aber ich bin ein einfacher Mensch. Ich interessiere mich für Text. Und ich weiß, dass ein Werk, das von derart rigiden, voreingenommenen Positionen aus formuliert ist, gewöhnlich von sehr niedriger Qualität ist. Allerdings wird jede Ausnahme von dieser Regel von mir angenommen werden. Deshalb, wenn meine Existenz auch ein Hindernis für eure Wahrheit darstellt, so stellt sie keineswegs ein Hindernis für meine dar. Ich kann jeden einzelnen von euch aushalten, ich kann eure Texte in mein System hereinnehmen, wenn sie dabei nicht offensichtlich unmenschlich werden.*

Als er Kuz'min das erste Mal von seinen Absichten eines Austritts aus der Literaturwelt erzählt habe, habe dieser nachdenklich geantwortet: „Čto ž, značit, nastupaet novyj èon“ („Was denn, heißt das, es beginnt ein neues Zeitalter?“). Kuz'min habe sich schließlich entschieden, Medvedevs Akt als feindselig auszuliegen; er habe in seinen Texten angefangen, negativ auf ihn Bezug zu nehmen, ihn als einen talentierten Dichter behandelnd, der leider verrückt, größenwahnsinnig geworden sei. Nach Medvedev zeige diese Reaktion Kuz'mins seine Niederlage an, denn der Verleger hätte ihn nach seinem Weggang nicht als Verbündeten akzeptieren können. Auf diese Weise wären die Grenzen seines Liberalismus aufgezeigt worden.

2.4. Die ‚direkte Äußerung‘ nach der Postmoderne

In dem Essay „...die Literatur wird überprüft werden“. Individuelles Projekt und ‚neue Emotionalität‘.“ („...i literatura budet proverena. Individual'nyj Proekt i ‚novaja emocional'nost‘“, 2007) wird der Begriff der ‚direkten Äußerung‘ erneut verhandelt, allerdings unter etwas veränderten Vorzeichen. Medvedev orientiert sich an Bertold Brechts marxistischer Apparat-Kritik und kritisiert den seiner Meinung nach derzeit weit verbreiteten Glauben unter den Kulturschaffenden, ein individuelles Projekt realisieren zu können, unberührt von den Produktionsbedingungen, in denen sie arbeiten. Der für den Schaffensanreiz eines Produzenten sicherlich unverzichtbare Glaube, sein Werk sei „unmittelbar mit dem Stoff des Lebens verbunden“ (Medvedev 2011b, 148/2007e, 138: „neposredstvenno svjazano s materiej žizni“) und erhebe sich über die Mechanismen seiner Produktion – mit Bourdieu könnte man sagen: der subjektive Glaube an den *Sinn* eines gesellschaftlichen Spiels im Unterschied zur Determiniertheit des Spiels als objektivem Prozess –, sei in gewisser Weise hypertroph ausgebildet. Das Werk, so Medvedev, verwandle sich nicht zur Ware, weil die Produzenten seinen Warencharakter bewusst annehmen würden, sondern umgekehrt, weil sie sich unabhängig von den Produktionsbedingungen wähnten. Medvedev geht es dabei um eine Kritik der für das gegenwärtige Russland typischen Produktionsbedingungen, in denen nicht nur die Gesetze der kapitalistischen Verwertung

herrschen, sondern die Felder der kulturellen Produktion zudem einer besonders direkten Einflussnahme durch kremlnahe Institutionen und deren Interessen unterliegen. Medvedev zählt eine ganze Reihe von Fällen auf, in denen sich Kulturschaffende in relativ unmittelbar vom Kreml finanzierte Strukturen verstrickt hätten, dabei jedoch auf ihre Unabhängigkeit oder gar ihre kritische Gesinntheit pochten. Zynismus und politische ‚Unschuld‘ ließen sich hierbei kaum mehr unterscheiden.

Nach Medvedev erfüllte die ‚direkte Äußerung‘ ihren guten Zweck in der postsowjetischen Situation: einerseits in Reaktion auf den mit der Postmoderne assoziierten intellektuell überfeinerten, sektiererischen Diskurs des Undergrounds, andererseits in Reaktion auf die überkommene vulgäre sowjetische Ideologie.²⁵ Medvedev sieht die derzeitige Situation jedoch zumindest in einigen Zügen von der Postmoderne abgehoben. So richtet sich etwa die postmoderne Absage an die ‚großen Erzählungen‘ und globale Sinngebungen – eine Absage, die Medvedev an sich nicht befürwortet – mittlerweile nur noch gegen die marxistischen Erzählungen, während mit den Theorien des ‚Endes der Geschichte‘ und des ‚Kampfes der Kulturen‘ die Metaphysik von rechts sich dauerhaft im philosophischen und geopolitischen Denken einnistet. Fukuyamas hegelianische Geschichtserzählung mit der ‚liberalen Demokratie‘ als ihrem Ende stellt dabei in der Tat den Typus des sich selbst beglaubigenden und universalisierenden mythischen, narrativen Wissens dar, das Lyotard Ende der 1970er Jahre in der Krise sah. Und während die Postmoderne in ihrem Kult der Vielfalt (des Multikulturalismus, der Polyphonie usw.) letztlich nicht über die Idee eines Interessensausgleiches auf einem globalen Markt hinausgekommen sei, so habe das Verständnis des Autors als Epiphänomen der Sprache ein kritisches und befreiend-,schizophrenes‘ Potenzial gehabt. Der nunmehr wiedergeborene authentische Autor werde umso leichter mit den Interessen des Markts versöhnt. Die „prjamoe vyskazyvanie“ habe somit ihre Sprengkraft verloren, ja sei reaktionär geworden.

Offensichtlich auf Kuz’mins *Posle konceptualizma* Bezug nehmend, identifiziert Medvedev insgesamt drei Varianten derselben und für jede Variante einen Vertreter. Während er selbst ‚links‘ verortet sei und auf die *wahre* Realität der Ausbeutung in der bürgerlichen Gesellschaft verweise, gäbe es noch Dmitrij Sokolovs „rechtskonservative“ (Medvedev 2007c, 95: „pravokonservativnyj“) und Dmitrij Vodennikovs „mediale“ (ebd.: „medijnyj“) Position. Bei Sokolov habe die Poetik ein gewisses Transzendenzversprechen, während für Vodennikov die Präsenz (Emotionalität, Glück) der Performanz die ‚Wahrheit‘ sei. Medvedevs Kritik, dass in dieser Zeit jeder Orgasmus eines Künstlers gut geheißener werde, obgleich er nur gespielt war, spielt höchstwahrscheinlich auf Vodenni-

²⁵ Vgl. für Thesen zu den sozialen und ökonomischen Bedingungen der „novaja iskrennost“ Rutten 2008.

kovs bekannten Gedichtzyklus „Myžčiny tože mogut imitirovat' orgazm“ an („Auch Männer können einen Orgasmus vortäuschen“). Wenn wie bei Vodennikov die oberflächlichste, durch neue Medien unterstützte Emotionalität als ‚aufrichtig‘ gefeiert werden kann, Hauptsache sie erzielt die gewünschte Wirkung im Gefühlshaushalt des Zuhörers, dann steht der Sinn dieser Kategorie überhaupt in Frage.

Medvedev plädiert in seinem Essay, „...die Literatur wird überprüft werden“²⁶ für eine Kritik des Verhältnisses von Biographie und künstlerischem Schaffensprozesses. Den künstlerischen Schaffensakt beschreibt Medvedev als eine Art *black box*: wie der künstlerische Akt mit einer Ethik oder rationalen Zielen verbunden sei, ließe sich nur schwer voraussagen, weil der Künstler, „nur spontan, nur indem [er] sich in eine Art blinde, besessene Gurke verwandelt“ eine Form schaffen kann – eine Form, die den Menschen auf echte Weise mit seiner Biographie, seiner Erfahrung verbindet, mit diesen unbeleuchteten, chaotischen, energiebesetzten Klumpen, in denen sich seine Geschichte mit der kollektiven verbinde“ (Medvedev 2011b, 154).²⁶ Dennoch soll der Künstler freilich jenseits des Schaffensprozesses reflektieren, wie diese ‚aufrichtige‘ Bezugnahme auf die persönliche, biographische Erfahrung sich denn herstellen ließe. Zumindest *insofern* der Künstler seine künstlerischen Äußerungen nicht absolut getrennt von anderen Akten (politischer oder ethischer Art) ansehen möchte, erweitert sich die Kritik der Literatur um die Kritik der Strategie im literarischen Leben und gar der Lebensweise des gesellschaftlichen Akteurs.

Während es in den 1990er Jahren die Aufgabe des ‚linken‘ Aktionisten gewesen sei, seinen Körper mit den Medien zu verschalten, sei es nun Aufgabe des linken Künstlers, zu den „Aufwallungen der Unterdrückten, den Bewegungen der Elenden“ (Medvedev 2007e, 149: „s poryvami ugnennykh, s nizovymi dviženijami“) Verbindungen zu schlagen – sowie zu den marginalisierten Künstlern, Philosophen und Kämpfern der Geschichte, die in einer ‚postpolitischen‘ Gegenwart nicht mehr gefragt seien. „...und die Literatur wird durchforscht werden“ ist deshalb keine 180-Grad-Wendung gegen die ‚aufrichtige Äußerung‘, vielmehr eine dialektische Kritik des Begriffes. Die ‚aufrichtige Äußerung‘ bleibt insofern ein Leitparadigma, als der gesellschaftliche Akteur über seinen Habitus, seine Biographie und seine Lebensweise mit seinem Schaffen verbunden bleiben soll, dies aber *reflektiert*, damit er sich *nicht nur* den Erfordernissen des professionalisierten Kunst- oder Politikbetriebs anpasse, in denen ein Mensch auf rein formale Weise eine Kunst- oder Politikrichtung repräsentiert.

²⁶ „[...] только стихийно, превратившись в своего рода слепой бешеной огурец, можно породить *форму* – форму, которая по-настоящему связывает человека с биографией, с опытом, с теми непросветлёнными, хаотическими, энергоёмкими его сгустками, в которых его история смыкается с коллективной.“ (Medvedev 2007e, 148)

2.5. ‚Apokalyptische Narration‘ in „3%“

Interessanterweise hat Medvedev in seinem Werk das in der ‚direkten Äußerung‘ verborgene politische Potenzial, wie es in *Vse plocho* in seiner ablehnenden Haltung gegenüber der postsowjetischen Welt angedeutet wurde, bisher noch nicht vollständig entfaltet. Eine Politisierung biographischer Alltagserfahrung in der postsowjetischen Gesellschaft und die Schaffung einer sozial marginalen *persona* finden wir viel eher in der Lyrik des russischsprachigen Vadim Lungul aus Kišinev/Chišinău konsequent weitergeführt; die Themen des persönlichen materiellen Mangels, des unmoralischen, opportunistischen Verhaltens der Menschen im Arbeitsleben, der moralischen Korruptiertheit der postsowjetischen Gesellschaft insgesamt werden hier weiter entwickelt. Lungul ist einer der Dichter, die Medvedevs Verlag 2010 zusammen mit der Petersburger Zeitschrift *translit* in der Serie „kraft“ herausgegeben hat, einer Serie von (bisher) vier Gedichtbänden,²⁷ die auf billigem Packpapier (der Marke „kraft“) in einem kleinen Format ‚für die Manteltasche‘ gedruckt wurden und in dessen manueller Herstellung die Autoren beteiligt wurden. Lunguls Gedichtband *Naemnym rabotnikam* (*Den Tagelöhnern gewidmet*) verdient auch deswegen Beachtung, weil Lungul eine Ausnahme gegenüber den meist ‚hauptstädtischen Positionen‘ (Moskaus und Petersburgs) darstellt, und er vom Rande Europas her spricht. In „Odessa vremen pozdnego kapitalizma“ („Odessa in Zeiten des Spätkapitalismus“) gibt Lungul eine atmosphärisch dichte und allegorisch verdichtete Stadtbeschreibung. Odessa wird mit einer Prostituierten verglichen, die bessere Zeiten gesehen hat und sich betrogen sieht von den Wohlstandsversprechen der Perestroika. In seinem Gedicht „Vozvraščenie v Kišinev“ („Rückkehr nach Kišinev“) prangert das lyrische Ich in der russischen Tradition der Positionierung des Dichters als ‚truth teller‘ die korrupte Elite seines Landes an, die ohne Rücksicht auf die einfache Bevölkerung Geschäfte mit der europäischen Union macht. Das Gedicht ist in seiner intensiven Emotionalität mit Medvedevs „3%“ vergleichbar, ist jedoch in seiner Funktion des *truth telling* einfacher als die selbstreflexive Poetik Medvedevs, aus der ein gewisser Zug „dekadenter“ Verzweiflung nie ganz gewichen ist.

Nach 2002 dringen in die Gedichte und Essays Medvedevs verschiedenste politische Themen ein, so etwa die Angst vor dem Terrorismus, das Verhältnis der Intelligencija zu den nostalgisch-stalinistischen Verlierern des gesellschaftlichen Transformationsprozesses sowie etwa die Frage, ob Minderheiten-Identitäten in der Postmoderne noch über widerständiges Potenzial verfügen. Medvedev gelingt es zwar oft diese Fragen im Medium seiner subjektiven Erfahrungen zu reflektieren und interessante, provokante (vielleicht auch nicht immer

²⁷ Die Reihe umfasst vier Gedichtbände: Vadim Lungul: *Naemnym rabotnikam*; Anton Očirov: *Palestina* (*Poëma*); Roman Osminkin: *Tovarišč-vešč*; Ketj Čuchrov: *Prosto ljudi*.

ganz unproblematische) ‚Stimmen zu entwickeln‘, so etwa, wenn er das lyrische Ich in „Konec peremirija“ (‚Ende des Waffenstillstands‘, 2005) angesichts der Erfahrung einer ‚hoffnungslos befriedeten‘ multikulturellen Berliner Gesellschaft so in Rage versetzt, dass es alle Blockaden der *political correctness* zurücklassend, im Namen eines postidentitären Universalismus *alle Minderheiten* beleidigt – allerdings nicht ohne den Zweifel an einer solchen Position gelegentlich durchblicken zu lassen.²⁸

Das Langgedicht „3%“, welches den größten Teil des gleichnamigen Gedichtbands ausmacht, gliedert sich in drei Teile. Der erste „znaet li mama“ (‚Weiß es die Mutter?‘) handelt von einem schwulen Regisseur und seinem schwierigen Verhältnis zu seiner Mutter. Den Regisseur, der sich heimlich sadomasochistischer Praktiken erfreut, während seine Mutter ihn im Schachclub wähnt, ermuntert das lyrische Ich, sich seiner Mutter zu öffnen. „denn MAMA ist die ganze Welt, [...] die ganze Welt, die dich liebt“ (ebd., [9]: „potomu čto MAMA èto ves’ mir, [...] kotoryj ljubit tebjā“). Die „Hauptquelle der Poesie in der heutigen Zeit“ (ebd.: „glavnyj istočnik poëzii v sovremennom mire“) sei der schmerzhafteste Konflikt mit den überkommenen familiären, nationalen und religiösen Wertvorstellungen, die sich trotz aller Toleranz hielten, und in ihrer Agonie und Todesstarre die Menschen weiter im Griff behielten. Medvedev geht in dieser Thematisierung des Identitätsproblems über den liberalen Diskurs hinaus, in dem sich die Individuen vernünftigerweise Rechte einräumen; auch wird nicht der Vater/das Gesetz – im Sinne struktureller Psychoanalyse – angesprochen. Er ist nicht die letzte Instanz. Den eigentlichen Konfliktpunkt sieht Medvedev vielleicht darin, dass man sich in seinem Tun von der Welt geliebt wissen will, bzw. sich geliebt wissen wollen sollte, und sich selbst durch die Welt hindurch lieben möchte, bzw. sich selbst derart lieben mögen sollte. Medvedev impliziert in diesen Versen ein Ideal von Politik, wie es sich ähnlich auch bei Hannah Arendt findet: die Darstellung der Person und des Tuns sind auf einen idealen Gemeinssinn („sensus communis“) gerichtet. Das Politische entspringt der ‚Liebe zur Welt‘. Vor der Sichtbarmachung und Rechtfertigung eines ‚Lebensgefühls‘, wie es Arendt im Zuge ihrer Interpretation von Kants Kritik der Urteilskraft im Rahmen ihrer politischen Philosophie nennt und welches sie als „Bewusstsein des Standortes in der Welt“ (Arendt 2002, 573) bezeichnet, mag das minoritäre Subjekt aber zurückschrecken, nicht nur weil es mit der strikten Ablehnung seines Lebensstils durch andere rechnen muss, sondern auch weil – wie im Falle des homosexuellen Regisseurs, den Medvedev beschreibt (Allusionen an Pasolini sind offensichtlich) – der Konflikt zwischen ihm und der von ihm geliebten Welt, die ihn ‚zurücklieben‘ soll: der ‚Mutter‘, in ihm selbst

²⁸ Medvedev 2005a: „s drugoj storony, ja govorju èto/ kak by ot imeni nekoego bol’sinstva,/ èto tože stranno“; „auf der anderen Seite, sage ich das/ gleichsam im Namen einer gewissen Mehrheit,/ was auch komisch ist“.

ausgetragen wird. Es ist dies auch ein Problem der Sprachfindung, in der die für Herrschaftsverhältnisse typischen zynischen Paradoxa lauern. Das lyrische Ich zitiert Jimi Hendrix, der gesagt habe, dass wir niemals wissen würden, wie die Musik der Sklaven geklungen habe. Im Extremfall ist der Schmerz stumm, aber einmal anerkannt, kann das Leid als eine Art Kapital beerbt werden. Es ist das kleinere Problem, dass das individuelle Leid an eine Gruppen-Identität kollektiv vererbt wird, das größere Problem ist, dass von diesem Kapital oft nur selektiv profitiert wird, und die minoritäre Identität in ihrer Anerkennung von den kapitalistischen Herrschaftsverhältnissen neu stratifiziert wird. Das lyrische Ich verdichtet diese Paradoxa in dem Bild eines „Ortes“ („mesto“), den zu erreichen wir streben würden, ein Ort [...]

где десятки красивых талантливых знаменитых негров
охраняют то место, где гибнут над плантацией
сотни тысяч одинаковых черных спин (Medvedev 2000f, [12f.]

den ein Dutzend schöne, talentierte, berühmte Neger
bewachen, wo sich über dem Plantagenfeld
hunderttausende gleicher schwarzer Rücken beugen

Den Hintergrund für dieses dunkle Bild ist wahrscheinlich der historische Prozess der schwarzen Emanzipation in der Musik. Die Grundlage der Gospel-Musik, der Musik der afroamerikanischen Sklaven, waren die Choräle und Hymnen ihrer weißen Herren. Die biblischen Geschichten der Rettung des Volkes Israel und die christliche Offenbarungsgeschichte werden zum ambivalenten Ausdruck eines Herrschaftsverhältnisses. Indem die ‚Musik der Sklaven‘ sich universalisiert und die amerikanische populäre Musik mitfundiert, wandelt sie sich zu einem machtvollen Ausdruck afroamerikanischer Identität und ihrer Emanzipation. Mit dem lyrischen Ich übereinstimmend müsste man allerdings betonen, dass sie zu diesem Zeitpunkt schon längst aufgehört hatte, die Musik der Sklaven zu sein, mehr noch: eine Musik der Sklaven hatte es nie gegeben, denn diese hatten keine ‚eigene‘; sie hatten kein ‚Eigenes‘. Vielleicht kann man in diesem Anklagen der Geschichte den oben beschriebenen „morbiden“ Charakter der lyrischen Stimme von *Vse plocho* erneut heraushören: sie scheint uns zu sagen, dass noch kein Verdammter jemals erlöst wurde.

Der dritte Teil des Gedichts treibt die Ambivalenz der künstlerischen Äußerung dann – sowohl als Thema als auch als Mittel des Gedichts – ins Extrem. Sie erscheint gleichzeitig als Ausdruck der Herrschaft und als Kunde von deren Ende. Der Abschnitt beginnt mit einer Beschreibung des Geruchs eines Gewächses, dem „bagul’nik“. Diese recht giftige Heilpflanze, zu Deutsch „Sumpfporst“, hat eine berausende, schweißtreibende Wirkung. Dies entspricht der Wirkung des folgenden langen Monologs des lyrischen Ichs. Der ätherische, ölige Geruch

des Sumpfpforsts erinnert das lyrische Ich einerseits an Maschinenöl, andererseits an die Ölmalerei von Michail Švarcman. Auf den Namen Švarcmans folgt der Klammereinschub „(videli?)“ – „(haben Sie die gesehen?)“ –, der Švarcmans Bilder als Thema des Stadtgesprächs ausweisen, aber auch auf die von Švarcman selbst gern verwendete Vokabel „videnie“ (‚Vision‘, ‚Erscheinung‘) verweisen mag. Michail Matveevič Švarcman (1926-1996) ist eine mythische Gestalt der Moskauer Kunst. Er entwickelte die ‚Konzeption‘ der Hieratur (russisch: ‚ieratur‘), Ölmalereien, die in einer ersten Phase maskenartige Gesichter zeigten, später komplexe architektonische Konstruktionen. Die Hieraturen beruhen seiner Auffassung nach auf einem göttlich eingegebenen Zeichenstrom („znakopotok“), wobei er sich jedoch nicht als Ikonenmaler verstanden wissen wollte, weil die Ikone benennbar sein muss, während die Hieratur verbal nicht zu bezeichnen sei (Švarcman 2005, 38, 54). Švarcman zeichnete eine besonders charismatische, apophatische ‚Inszenierung‘ als Künstler aus. Er distanzierte sich sowohl von der Avantgarde (s. ebd., 38f.) als auch von allen zeitgleich wirkenden Künstlern, sah die ‚ironischen‘ Konzeptualisten wie die Nachahmer seines ‚mystischen‘ Wegs als gleichermaßen seelenlos an.²⁹ Das lyrische Ich ist begeistert von den Konstruktionen des Malers, die einerseits unveränderlich seien, andererseits sich mit dem Bewusstsein, dem Intellekt und der Biologie des Menschen zu verändern scheinen.

Solcherart assoziierend schließt das lyrische Ich eine metaphysische Spekulation darüber an, ob die bislang nicht entzifferten 3% des menschlichen Genoms die „Grundrisse des Schicksals“ (Medvedev 2011a, 139/ 2007f, [14]: čerteži sud’by“) oder die „(Un)möglichkeit einer gerechten Gesellschaft“ (ebd., 140/ebd.: „(ne)vozmožnost’ spravedlivogo obščestva“) enthielten. Das Ideal der gerechten Gesellschaft wird dann in einer Vorstellung überboten, in der nicht nur alle Menschen, sondern auch alle Dinge in gleichwertiger Beziehung stehen könnten. Die Künstler würden mittels ihrer Metaphern und anderer künstlerischer Verfahren zeigen, dass dem so ist, dass „die Dinge tatsächlich *enger* miteinander verbunden sind als es scheint“ (ebd./ebd.: „dejstvitel’no svjazany drug s drugom bol’še čem kažetsja“) – nicht, dass dem so sein könnte.³⁰ Dagegen aber trete die Macht auf den Plan: sie sei das Ergebnis der Angst vor einem derartigen Egalitarismus. Das Motiv der „3%“ wird neu semantisiert. „3%“ ist nun eine „Abgabe für die Schwäche“, aber auch die Gegenleistung der Macht:

²⁹ Alle in diesem Satz in einfachen Anführungsstrichen geschriebenen Beschreibungskategorien, werden freilich von den Kunsthistorikern, die Švarcmans Besonderheit hervorkehren und werkimmanent verstehen wollen, tunlichst vermieden.

³⁰ Diese Textstelle erinnert an die futuristische Poetik, in der „jedes Textelement [...] jederzeit mit einem jeden anderen assoziierbar sein [muß] [...] wodurch an die Stelle der Linearität des historischen [...] die Überlagerungen einer kosmischen Anagrammatik“ (Hansen-Löve 1996, 223) treten.

так прозвали одного политика, бывшего премьер-министра –
 «Миша 3%»,
 потому что ему якобы должны были все отдавать 3% со своих
 сделок,
 так ведут себя все художники, попы, политики,
 когда берут три процента - налог за слабость –
 с несчастных, жаждущих «чуда»,
 которых продолжают дурить –
 [...]

 три процента –
 это называется «чудо»,
 которое якобы дает тебе больше, чем ты есть – (ebd., [15])

so nannten sie einen Politiker, einen ehemaligen Premierminister:
 „Mischa 3%“,
 weil sie ihm angeblich alle 3% von ihren Einnahmen geben mußten,
 so verhalten sich alle Künstler, Popen und Politiker,
 wenn sie 3% nehmen – die Abgabe für die Schwäche –
 von den Unglücklichen, die auf ein „Wunder“ harren,
 und die man weiter für dumm verkauft –
 [...]

 3% –
 und das nennt sich dann „Wunder“,
 etwas, das dir angeblich mehr gibt, als du bist – (Medvedev 2011a, 140)

Die 3% werden nun zu einer Metapher dessen, was man mit der Gesellschaftstheorie Pierre Bourdieus als „symbolisches Kapital“ bezeichnen könnte. Für diesen zentralen Begriff seiner Theorie hat Bourdieu auch oft den – weiter als bei Max Weber verstandenen – Begriff des ‚Charismas‘ verwendet. Das Charisma – die Faszination der Kunst des Genies und die Autorität des klugen Staatsmannes – ist „lediglich das Produkt unzähliger Kreditübertragungen [...], mit denen die Subjekte dem Objekt Kräfte zuschreiben, denen sie sich dann unterwerfen“ (Bourdieu 1987, 257). Das Charisma ist Ausdruck der in der präsentischen Zeiterfahrung immer bereits vergessenen Wirkungen der gesellschaftlichen Akkumulationsprozesse. Diese haben sich im Habitus, der ‚zweiten Natur‘ der Akteure sowie den Institutionen als Handlungsrahmen sedimentiert. Im Gedicht wird das Charisma mit dem semantisch verwandten ‚Wunder‘ (*čudo*) angesprochen. Die radikale Kritik des lyrischen Ich an diesem Wunder wird auf eine Reihe gesellschaftlicher Felder – Politik, Religion und Kunst – bezogen, wobei die Kritik der Kunst den größten Raum einnimmt. In einer Art und Weise, die typisch ist für Medvedevs Poetik des Hörensagens, wird diese Kritik fortgesetzt:

я спросил у одной девушки:
 «что нужно искусству?»,

она сказала:

«я могла бы сказать, что искусство ищет то, что больше тебя,
но почему-то очень дурно пахнет от этого определения»
я согласился, да - действительно, очень дурно пахнет,
и непонятно, почему,
почему от всего, что «больше» тебя
так пахнет: [...]
искусства – чучело, кое-как состряпанный,
но от этого не менее
удивительный зверёк;
и за каждой семьёй –
история предательств,
гнусного приспособленчества
и оскорбительных умолчаний,
и со всем этим ничего не поделать
(в том смысле, что нельзя
с этим жить) (Medvedev 2007f, [15-16])

ich habe ein Mädchen gefragt:

„was braucht die Kunst?“,

und sie hat gesagt:

„ich könnte jetzt sagen, dass die Kunst das sucht,
was größer ist als du,
aber irgendwie geht ein schlechter Geruch von dieser
Bestimmung aus“

ich stimmte zu – ja, das riecht tatsächlich schlecht
und man weiß nicht warum,

warum von allem, was „größer“ ist als du,
so ein schlechter Geruch ausgeht: [...]

die Kunst ist eine Strohpuppe, ein irgendwie zusammengeflicktes,
aber deswegen nicht weniger

wundersames Tierchen –

und hinter jeder Familien

verbirgt sich eine Geschichte des Verrats,

der hündischen Angepaßtheit

und des beleidigenden Schweigens,

und da ist nichts zu machen

(das heißt, daß man

damit nicht leben kann) (Medvedev 2011a, 140/141)

Die Verzweiflung angesichts der Wirkungsweise der Macht – das Gefühl des ‚Damit-kann-man-nicht-leben‘ –, die das lyrische Ich ausdrückt, führt nach seiner Aussage zum brennenden Wunsch „[...] daß alles transparent und hell würde“ (Medvedev 2011a, 141/2007f, [17]: „[...] čtoby vse stalo prozračno i svetlo“). Derart klar, geradezu „schmerzhaft klar“ (ebd./ebd.: „do boli jasna“), wäre eine Geschichte, „die alte Anekdote/ über die fünf Juden“ (ebd./ebd.: „smešnaja staraja chochma/ pro pjaterych evreev“). In der Folge entspinnt sich

die Geschichte von den fünf jüdischen ‚großen Männern‘: Moses, Jesus Christus, Karl Marx, Freud. Das lyrische Ich erzählt die historischen Großtaten der ersten vier der fünf Helden in einer verschrobene Lexik. Es handelt sich hierbei vielleicht um eine weitere Variante der Poetik des Hörensagens, um die Wiedergabe populärer geschichtlicher Erzählungen von den großen Männern. Im Hintergrund steht dabei allerdings ein sehr reflektierter Text Isaac Deutschers, den Medvedev für die Webseite der sozialistischen Bewegung *Vpered* („Vorwärts“) übersetzt und kommentiert hat.

In „Der nichtjüdische Jude“ von 1958 schreibt der jüdische Marxist über Spinoza, Heine, Marx, Rosa Luxemburg, Trotzki und Freud und arbeitet als Grund für die ‚Genialität‘ ihres Denkens die dialektische Natur der jüdischen Kultur heraus „[A]n den Randzonen oder in den Ritzen und Falten ihrer jeweiligen Nation“ (Deutscher 1988, 60) gelegen, habe sie ihren Abkömmlingen ermöglicht, die Beschränkungen ihres ethnisch kulturellen Hintergrunds zurückzulassen und sich zu universalistischem Denken aufschwingen. Beim Vergleich der gereihten großen jüdischen Männer fällt auf, dass das lyrische Ich die religiösen Gründerfiguren Moses und Jesus Christus hereinholt, die in der Reihe säkularer Denker Deutscher fehlen. Dies hängt wiederum zusammen mit dem philosophischen Einfluss Alain Badious auf Medvedev. Der Vergleich des jüdischen Marxisten Deutscher und des französischen Philosophen Badiou ist dabei wichtig, weil Deutscher den Universalismus als biographische Selbstaussage dialektisch als ‚nicht-jüdisch‘ bezeichnet, während Badiou, dem religiösen Diskurs folgend, die universelle Gnade Gottes (wiederum Charisma) zur Voraussetzung des Bekenntnisses zum universellen Wahrheitsereignis macht (s. ebd., 145). Dieses richtet sich für Badiou an alle, insofern es auf der Teilung des Subjekts, dem Bruch mit seiner Identität beruhe. Auf diese Weise durchkreuze der Universalismus alle partikularen Identitäten (s. Badiou 2002, 11-31). Das Erscheinen der christlichen Subjektivität ist für Badiou voraussetzungslos und stellt eine Zurückweisung sowohl der griechischen Tradition des Logos als auch der jüdischen Tradition des Gesetzes des Vatergotts, an welches das auserwählte Volk gebunden ist, dar.³¹

³¹ Die Nicht-Berücksichtigung des jüdischen Mitleidsgebots aufgrund einer vermeintlichen jüdischen Selbstzuschreibung von ‚Auserwähltheit‘ stellt für die Teilnehmer des Colloquiums *Die Verneinung des Judentums* eine Figur dar, auf die antisemitische Argumentationen zurückgreifen können. Nichtsdestotrotz wird der religionsgeschichtliche Bruch von sehr angesehenen Gelehrten geteilt. Norman Cohn betont, der jüdische Prophet Jesus habe sein Versprechen eines neuen Gottesreichs allein dem jüdischen Volk gegeben. Dass die Botschaft von der Auferstehung sich an alle Menschen richte und dass zudem noch das Gesetz, dem Jesus nach Cohn streng folgte, durch die göttliche Gnade suspendiert werde, sei eine nachträgliche, hellenistisch beeinflusste Interpretation Paulus‘ (s. Cohn 2001, 200-202). Sigmund Freud hingegen steht der christlichen Botschaft ambivalent gegenüber, insofern sie das Schema der Gottesliebe und der Identifizierung mit dem Nächsten umdreht – Identifizierung mit dem Heiland (*imitatio christi*) und Nächstenliebe. Aus diesen Forderungen leitet das

In der Erzählung des lyrischen Ichs wird die religiöse Dimension noch konkreter, indem das apokalyptische Sujet eingeführt wird. Wir befinden uns demnach in der Zeit der Krise. Indem die Juden nun einen Nationalstaat erhalten hätten und deutsche Zahlungen für den Holocaust erhielten sei ihnen – so urteilt das lyrische Ich polemisch – die Luft abgedreht und sie seien nun reaktionär geworden (s. Medvedev 2011a, 142/2007f, [19]).³² Aber auch in der Sowjetunion, so das lyrische Ich, seien die Juden, ja überhaupt alle, in ihrer Bildung und ihrer Möglichkeit eines ehrlichen sozialen Lebens begrenzt worden (s. ebd., 143/ebd., [20]). Jetzt, in der postsowjetischen Ära herrscht vollkommene Finsternis, ein jeder versucht nur noch opportunistisch seiner 3% habhaft zu werden. Die Subjektivität selbst ist in der Krise, denn das Subjekt ist lediglich ein zufälliger Behälter für den postmodernen Textsalat. Doch in der Erzählung des lyrischen Ichs scheint Rettung auf:

и Михаил Шварцман, забубенный русский маньячина,
 блуждая в тех же потёмках,
 сливаясь в них с такими же маньяками, как он,
 добыл там что-то.
 что?
 какую-то возможность,
 кусок прозрачного зеркала,
 как кусок кровавого мяса –
 мальчик вскрикивающий:
 «мир прозрачен»
 (всюду видна вода)
 теперь надо чтобы в этом прозрачном зеркале
 отразился мир
 для этого нужно:
 чтобы США перестали покровительствовать Израилю,
 чтобы в Палестине возникло объединённое еврейско-арабское государство,
 чтобы многие евреи, не выдержавшие такого унижения,
 разбрелись по миру,
 и тогда реакционный еврейский характер
 диалектическим образом
 породит свою противоположность
 и опять какой-нибудь еврейский выродок
 рассеянный, униженный, тоскующий по единству,

Christentum einen höheren moralischen Anspruch ab; dies betrachtet Freud kritisch (Freud 1921, 123).

³² Harsche negative Urteile über die Folgen des Holocausts auf das jüdische Volk und die Politik des Staates Israels finden wir sowohl bei Deutscher als auch bei Badiou, wenn auch diese Urteile nicht ganz so polemisch wie hier ausfallen. Die widerwillige Wiedergutmachungspolitik der Bundesrepublik in der Nachkriegszeit (s. Surmann 2008) hatte sicher nicht eine so große Bedeutung für Israel, geschweige denn für ‚die Juden‘, wie es der Ausdruck des lyrischen Ichs hier vordergründig behauptet.

не банкир,
 не сектант,
 не путешественник
отвергнет помощь своих
 отменит, зачеркнёт
 зароет в землю
 свою избранность
 исключительность
 и свою патриархальность,
 свою этничность
 и свой талант и свой
 интеллект
 зачеркнув и отменив тем самым
 вопиюще этническую (реакционную) подоплёку
 этого события
 смешавшись со всеми,
 отвергнув избранных,
 приняв всех,
 любых
 то есть став таким ходячим апокалипсисом
 и тогда ему последуют все остальные
 смешные русские, смешные армяне или индусы,
 латиносы,
 а он снова будет твердить своё –
 что нет ни иудея, ни эллина,
 и ни отца ни матери,
 но только нет уже ни варвара, ни христианина,
 он расскажет про новый мир за пределом текста (Medvedev 2007f,
 [21-23])

und Michail Švarcman, der schellenbehangene russische Irre,
 der in derselben Finsternis herumirrte
 und sich mit solchen Irren wie er selbst vereinigte
 erhaschte dort etwas.
 was?
 eine Möglichkeit,
 die Scherbe eines durchsichtigen Spiegels,
 wie ein Stück blutigen Fleisches –
 ein Junge tut einen Schrei:
 „die Welt ist durchsichtig“
 (überall ist Wasser zu sehen)
 und jetzt müsse in diesem klaren Spiegel
 eine Welt widerscheinen
 und dafür müssen
 die USA aufhören, Israel zu begönnern,
 müsste in Palästina ein vereinter
 jüdisch-arabischer Staat entstehen,
 müssten viele Juden, die eine solche Erniedrigung nicht ertragen,

sich über die Welt verstreuen,
damit dann der reaktionäre jüdische Charakter
auf dialektischem Wege
seinen Gegensatz gebiert
und dann erst, von neuem, ein jüdischer Sprössling,
zerrissen, erniedrigt, die verlorene Einheit betauernd,
kein Bankier,
kein Sektierer,
kein Reisender,
die Hilfe der seinen zurückweist
widerruft, durchstreicht
seine Auserwähltheit,
seine Exklusivität
und seine Patriarchalität,
und seine Ethnizität
und sein Talent
und seinen Intellekt
in der Erde begräbt,
damit er einen Strich durch das alles macht
und den himmelschreiend ethnischen (reaktionären) Hintergrund
dieses Ereignisses verwirft,
indem er sich mit allen vereinigt,
die Auserwählten zurückweist,
alle annimmt,
einen jeden,
und dass er zur wandelnden Apokalypse wird,
und dann erst werden alle anderen ihm folgen
die lachhaften Russen, die lachhaften Armenier oder Hindus,
die Latinos,
und dann wird er von neuem seine Wahrheit bezeugen –
dass da keine Hindus sind und keine Hellenen,
und keine Väter und keine Mütter,
und auch keine Barbaren oder Christen,
er wird erzählen von einer neuen Welt jenseits der Grenzen des Textes,
[...] (Medvedev 2011a., 143-144)

Der Modus dieser lyrischen Äußerung kann nur äußerst schwer beschrieben werden; und Medvedev selbst lässt sich hier im Gespräch nicht zu einer Selbstinterpretation bewegen. Medvedev liefert nicht ungefragt, wie der Konzeptualist, die Theorie zum Verständnis seiner Poesie und schon gar nicht ist der theoretische Entwurf Teil des künstlerischen Spiels selbst. Trotz aller theoretischen Richtungsbestimmungen bewahrt der künstlerische Akt einen gewissen Grad an Kontingenz und eine hohe emotionale Intensität – es spricht hier in gewisser Weise, um Medvedevs oben eingeführte Metapher zu verwenden, die „blinde Gurke“. Die blinde Gurke ist jedoch kein ‚blinder Seher‘. Es geht nicht wie im Hochsymbolismus um eine vertikal ausgerichtete, adventistische Mythopoetik

(vgl. Hansen-Löve 1996, 219-222). Gleichfalls handelt es sich nicht um eine mit der Postmoderne sicherlich kompatiblere Karnevalisierung der Apokalyptik, in der das Höchste im Niedersten aufscheint und umgekehrt (ebd., 223-225). Schon gar nicht geht es um ein postmodernes Spiel von Dekonstruktion und Remythologisierung. Vielmehr beruht Medvedevs Äußerung auf einer nicht-spielerischen Zweideutigkeit; sie gewinnt ihre emotionale Intensität in der Bearbeitung tragischer Paradoxa. Eines davon betrifft die Kunst selbst. Ihr utopisches Potenzial, welches das Gedicht einerseits in der trotzigen Darbietung der ‚großen Erzählung‘ gegen die Postmoderne (oder zumindest deren vulgäre Form), ernsthaft beschwört, ist andererseits gegründet auf einer ‚Lebenslüge‘. In jeder Familiengeschichte, so verallgemeinert das lyrische Ich polemisch, verberge sich „die Geschichte des Verrats, der hündischen Anpasstheit und des beleidigenden Schweigens“. Das lyrische Ich bewundert die ‚Hieraturen‘ des Michail Švarcman, ihre Kraft gibt den Initialimpuls für die lange Assoziationskette des lyrischen Ichs, die in die apokalyptische Erzählung mündet. Vielleicht ist gar er, der zur Orthodoxie übertrat und eine nicht exklusive Definition des ‚heiligen Volks‘ der Juden hatte, und nicht erst der von ihm prophezeite Jüngling, der fünfte in der illustren Reihe großer jüdischer Männer?

Die hier betrachtete ‚messianische Kraft‘ des Kunstwerks könnte dabei auch hinsichtlich der von ihm gestifteten Gemeinschaftlichkeit rekonstruiert werden. Im Hinblick auf den von Medvedev sehr verehrten Vsevolod Nekrasov würdigt er die ethische Idee einer marktfernen, solidarischen Vergesellschaftung über den Wettstreit um die bessere Wortkunst (s. Medvedev 2007d); eine Vergesellschaftung, wie sie unter den historischen Bedingungen der späten Sowjetunion bis zu einem gewissen Grad tatsächlich möglich war. Švarcman bediente sich jedoch apophatischer Techniken in der Beschreibung seines Werks und seiner selbst: in gewisser Weise nicht nur ein besonderer Zug von Švarcmans Strategie, denn das ‚Es-ist-nicht-Das‘, die Zurückweisung des banalisierenden, inkompetenten Urteils, die ‚Distinktion‘ im Sinne Bourdieus, ist eine Grundkonstituente von Kunst, auch von kollektiv ausgeübt. Zudem könnte Švarcman jedoch auch die ‚Lebenslüge‘ im Gedicht symbolisieren. Švarcman, dessen Vater 1942 im Gulag starb, erreichte seinen Status als verehrter (und verspotteter) ‚Anachoret‘ und Künstler durch eine Konzentration auf die Metaphysik, durch eine Abwendung von politischem Streben hin zum ehrlichen gesellschaftlichen Leben. Dabei wusste er sich professionell sehr gut in das System zu integrieren und wurde Begründer einer eigenen Schule der Industriegrafik. Mit derartigen Zügen symbolisiert er für Medvedev vielleicht die von ihm kritisierte russische Intelligenzija.

Das Thema der Paradoxa der Wirkungen der Macht wird im Gedicht erweitert und im größtmöglichen historischen und geopolitischen Maßstab durchgespielt: im Hinblick auf den Holocaust, auf die Geschichte ‚der Juden‘ und des

Staates Israel im 20. Jahrhundert und in der Zukunft. Die Erzählung des jüdischen Jünglings, der seine Identität zurückweist, worauf alle – alle ‚Minderheiten‘ – es ihm gleichtun, entspricht grundsätzlich dem Schema von Badiou's Universalismus-Theorie. Historisch gesehen ist diese Figur heikel. Nach Meinung des jüdischen Historikers Jurij Slezhkine fuhr in der russischen Geschichte der Teil der russischen Bevölkerung, der nach Amerika ging, um nach der Logik der liberalen Gesellschaft eine mit Rechten ausgestattete ‚Minderheit‘ zu bilden, damit sehr viel besser als der Teil der in Russland verbliebenen Juden, der versuchte, assimilierter Bestandteil zuerst einer ‚universellen‘ nationalen russischen und später einer kommunistischen Kultur zu werden (s. Slezhkine 2004, 206-216).³³

Zudem bedeutete die ‚Durchstreichung‘ der jüdischen Identität auch den Verzicht auf die kollektive Identität des Genozidopfers, die einen Anspruch auf Respekt und Wiedergutmachung begründet. Insofern könnte der Aufruf zur Durchstreichung der Identität von Opfern als skandalöser Affront gewertet werden.³⁴ Die apokalyptische Erzählung, die erzählt wie der „reaktionäre jüdische Charakter“ in einer dialektischen Antithese den jüdischen Jüngling als „wandelnde Apokalypse“ hervorbringt, kann jedoch nicht ganz für bare Münze genommen werden, auch wenn sie weit davon entfernt ist ‚ironisch‘ zu sein. In der verschrobenen Lexik, in der Banalität, welche die Erzählung zu einem Beispiel der Poetik des Hören-Sagens macht, wird das Latent-Metaphysische der religiösen Figuren, die im philosophischen Diskurs (insbesondere Badiou's) sublimiert erscheinen, wieder manifest. Die Paradoxa der Relation von Minorität und Universalismus werden bearbeitet, sie werden nicht wirklich einer Lösung in der philosophischen Figur Badiou's zugeführt.

Medvedev's durch und durch historisches Projekt erscheint letztlich auch der dialektischen Herangehensweise Deutschers an die ‚jüdische Frage‘³⁵ sehr viel

³³ Ein besonders interessanter Fall in dieser Geschichte ist Michail Švarcman. Švarcman lässt sich 1970 taufen, hält jedoch daran fest, sich als Jude zu sehen, insofern ein Jude zu sein, für ihn bedeute, eine „religiöse Berufung“ (Švarcman 2005, 39: „religiozn[oe] prizvani[e]“) und eine „mysterienhafte und prophetische Aufgabe“ (ebd.: „misterial'n[oe] i profetičesk[oe] zadani[e]“) zu haben. Er forderte die Juden auf, sie selbst zu sein und „für den Namen des Herren zu leiden“ (ebd.: „stradat' za imja Gospodne“). Diese Berufung sei nicht auf die Juden begrenzt, auch ein Nicht-Jude, der sie verspüre, gehöre gleichfalls zum „Geistigen Israel“ (ebd.: „duchovn[yj] Izrael[.]“)

³⁴ Die Israel-kritische Haltung im Umfeld Medvedev's liegt offen zu Tage. Inwiefern jedoch etwa die Argumente der Bewegung *Vpered* in ihrem Protest gegen die israelische Blockade von humanitären Hilfsleistungen (s. *Vpered* 2010) gerechtfertigt sind, inwiefern der Vergleich des staatlichen Kampfes gegen den Terror in Russland und Israel sinnvoll ist, kann keine Fragestellung dieses Aufsatzes sein. Eine Relativierung der geschichtlichen Leiderfahrung des Holocausts wird von der Bewegung nicht angestrebt. Dafür finden sich auch keine Ansätze in der Rede des lyrischen Ichs im betrachteten Gedicht.

³⁵ Deutschers nach dem Holocaust und vor dem Hintergrund des schwierigen Schicksals des jungen Staates Israels formulierte Frage, wer ein Jude sei, ist freilich eine ganze andere als

verwandter als Badiou's metaphysischem Projekt. Es ist das Paradox der jüdischen Geschichte im 20. Jahrhundert, das Medvedev hier bearbeitet. Befördert durch ihre Staatenlosigkeit und ihr Außenseitertum in einer national geordneten und zunehmend in Nationalismus delirierenden Welt, waren die russischen Juden besonders offen für internationalistisches und sozialistisches Gedankengut. Obwohl die Nationalsozialisten den Völkermord an den Juden nicht zu Ende führen konnten, so waren sie doch darin erfolgreich, die nationale Ordnung weiter zu zementieren, insofern ein Nationalstaat für das verfolgte und dezimierte jüdische Volk als die einzig realistische Möglichkeit erschien, künftiges jüdisches Leid zu verhindern; zudem bildeten die nationalen Beziehungen auch den dominanten Rahmen für die deutsche Wiedergutmachung an ‚den Juden‘ (Slezhkine 2004, 363-367).³⁶ Es ist ein Zug im internationalistischen Projekt Medvedevs, dass er das Schaffen jüdischer sozialistischer Intellektueller beleuchtet. Für die antifaschistische Ausstellung Nikolaj Olejnikovs ‚Ostraja neobchodimost' bor'by“ (‚Akute Notwendigkeit zu kämpfen‘) war Medvedevs Beitrag ein Text über den polnischen jüdischen Sozialisten und Mitorganisator des Aufstands im Warschauer Ghetto Marek Edelman, der dem Zionismus gegenüber stets kritisch eingestellt war, sowie über den literarischen Chronisten des Aufstands Władysław Szlengel (s. Medvedev 2010), dessen populärstes Gedicht ‚Kontratak‘ Medvedev in Übersetzung beigibt (Šlengel 2010). Medvedev begründet seine Beleuchtung des jüdischen Sozialismus der Vergangenheit einerseits damit, dass sich in Russland aufgrund der Diskriminierung der Juden in der Sowjetunion kaum jemand finde, der sich als Jude bezeichne und gleichzeitig mit linken Ideen sympathisiere, zum anderen, weil große Teile der westlichen Linken Israel gegenüber höchst kritisch eingestellt seien und es somit

die ‚jüdische Frage‘ in Preußen, auf die Marx in seinem Aufsatz ‚Zur Judenfrage‘ antwortete. Letztere aber bildet einen Prätext für Deutscher's Fragen. Den berühmten Satz ‚Die gesellschaftliche Emanzipation des Juden ist die Emanzipation der Gesellschaft vom Judentum‘ (MEW Bd. I, 377) formulierte Marx eben in Hinblick auf das Ideal einer allgemein menschlichen Emanzipation von Staat und Religion – und unabhängig davon, dass er als politische Handlungsperspektive die Religionsfreiheit sehr wohl unterstützte. Den Grund für Marx' gelegentlichen Rückgriff auf ‚antisemitische‘ Stereotype (‚Schacher‘ als ‚Kultus der Juden‘; ebd., 372) sieht Scheit darin, dass er für sich selbst – Marx stammte aus einer Rabbinerfamilie – die Emanzipation vom Judentum voraussetzte und sein eigenes intellektuelles Schaffen eben nicht in der Geschichte von Judentum und Assimilation verortete (S. Scheit 2001, 59). Eben in dieser dialektischen Fassung des ‚Jüdischen‘ muss Deutscher's Antwort auf die ‚jüdische Frage‘ gesehen werden.

³⁶ So gering die Wiedergutmachungszahlungen Deutschlands an Israel auch waren, noch unzureichender waren die individuellen Schadensersatzleistungen, insbesondere wenn die jüdischen Opfer nicht dem deutschen Kulturkreis angehört hatten. Fast vollständig wurden die Wiedergutmachungsansprüche der Sinti und Roma abgeschmettert, die über keine nationale Vertretung verfügten und deren Vertreter aufgrund der mangelnden ‚territorialen Konzentration‘ der Sinti und Roma von der Bundesrepublik bis 1999 gar nicht anerkannt wurden (S. Rohloff 2000).

wertvoll sei, an die Geschichte jüdischen sozialistischen Denkens zu erinnern (s. Medvedev/Meindl [2010]). Wichtig ist dabei auch die antistalinistische Ausrichtung vieler dieser Denker, etwa Deutschers. Schließlich ist es einer der wichtigsten Strategien des russischen Antisemitismus, den bolschewistischen Terror als von Juden begangenen Genozid am russischen Volk darzustellen.³⁷

All diese Themen mögen als heiße Eisen erscheinen, insbesondere weil Medvedev kein Jude ist. Es muss jedoch betont werden, dass dieses Engagement aus keiner Position der Stärke erfolgt, die Reflexion einen offenen und experimentellen Charakter trägt, keine einfache Heldenverehrung betrieben, sondern vielmehr auf den Diskussionsbedarf in vielen Fragen hingewiesen wird.³⁸ Dies gilt bei Medvedev für das Verhältnis von Kunst und Politik insgesamt. Das Verhältnis stellt ein Experimentierfeld dar, in der neue Formen der Literatur und des literarischen Lebens entwickelt werden können – dies nicht ‚um der Kunst selbst willen‘. Letztere aber soll auch nicht unbedingt funktionalisiert werden, vielmehr geht es hier um ein nicht-finalisiertes Miteinander von Kunst und Politik.

Dem Essay „...und die Literatur wird durchforscht werden“ gibt ein Gedicht Brechts den Titel – „Die Literatur wird durchforscht werden“ –, das bei seiner erneuten Veröffentlichung 1951 auch „Das Lied von den Richtern“ hieß. Im Gedicht, das am Ende des Essays in Gänze zitiert wird, ist ein erlöster Zustand der Menschheit vorgestellt von dem aus die Literatur auf Spuren des Aufbruchs gegen die Herrschaft von Menschen über Menschen. Im gleichen Essay bekennt sich Medvedev auch zum Projekt eines neuen sozialistischen Internationalismus. In gewisser Weise ist dies eine renitente Reaktion auf eine in der Postmoderne in der Tat sehr verbreitete Einstellung, nach der jede Vorstellung einer Welt, die grundlegend verschieden ist vom *status quo*, diffamiert wird. Ein solches Bekenntnis allerdings ist in vielen Zügen nicht unbedingt inkompatibel mit den wichtigen Denkern der Postmoderne selbst, oder solcher, die in der Postmoderne stark rezipiert wurden. An dieser Stelle kann erneut auf Derridas *Marx' Gespenster* und sein weiteres politisches Werk verwiesen werden. In der Tat gebraucht

³⁷ Diese hanebüchene Geschichtsfälschung argumentiert vor allem damit, dass der Proporz von Menschen jüdischer Abstammung unter den Bol'sheviki höher war als in der Gesamtbevölkerung. Eine ganze Reihe von historischen Gegenargumenten müssen dabei heruntergespielt oder missachtet werden: Erstens machte gerade der russische Antisemitismus die bolschewistische Ideologie für Juden attraktiv; zweitens war der Anteil von Menschen mit jüdischer Abstammung in vielen Teilen der russischen Elite höher als in der Gesamtbevölkerung, u.a. auch unter den Wohlhabenden, die von den Bol'sheviki enteignet wurden; drittens ist die Zahl der Opfer des Terrors mit jüdischer Abstammung erheblich; zu guter Letzt wurde der Terror nicht im Namen eines Volks oder einer Nation entfacht. Für eine Wiederauflage eines Klassikers jener antisemitischen Geschichtsfälschung s. Dikij 2010.

³⁸ Der Text über Edelman verschweigt etwa nicht, dass dieser kritisiert wurde für die Zwangsenteignungen wohlhabender jüdischer Bewohner des Ghettos im Zuge der Organisation und Finanzierung des Aufstands (s. Medvedev 2010, 38.)

Medvedev in einem weiteren Essay den Terminus „alterglobalizma“ – offensichtlich eine Anspielung auf das von Derrida mitgeprägte Schlagwort „alterglobalisation“, bzw. „altermondialisation“ (s. Birnbaum/Derrida 2004). Medvedev meint damit die bewusste Aneignung der Geschichte, das Verständnis der kulturellen Realitäten, die uns prägen, um sie in Richtung eines Internationalismus überwinden zu können (s. Medvedev 2007d, 108f).

Auch Benjamins Geschichtsphilosophie, der Begriff der ‚schwachen messianischen Kraft‘ könnte hier angeführt werden. Letztlich aber ist Medvedev kein Philosoph. An seinem Projekt ist die Positionierung im russischen literarischen und politischen Leben interessanter als eine ‚theoretische Position‘ im strengen Sinne. Wichtig ist für ihn einerseits die Handlungsperspektive einer *grassroots*-Bewegung; für ihn jedoch noch spezifischer ist sein Verlagsprojekt, in dem er mit Gleichgesinnten westliche linke Theorie in Übersetzung herausgibt: u.a. Daniel Bensaïd, Herbert Marcuse, Terry Eagleton, Jean-Luc Godard sowie viele von ihm selbst übersetzte Gedichte von Dichtern, die mit der linken Bewegung verbunden waren oder sind (wie Pier Paolo Pasolini und Adrian Mitchell). Dieses Projekt ist verbunden mit seiner Kritik der russischen Intelligenzija, der er eine defätistische Einstellung vorwirft. Die Gewöhnung an den miserablen *status quo* ist nach Medvedev in Russland verbunden mit einer dystopischen Angst vor einer Vergeltung des andauernden Betrugs, der fortwährenden Schandtaten, und er diagnostiziert dies anhand von Beispielen in der zeitgenössischen russischen Literatur (s. Medvedev 2011b, 155f./2007e., 152). Wut, auch in Medvedevs Essays spürbar, wird in dem Gedicht „3%“ mit einer intensiv emotionalen Stimme der Anklage der Macht auf eine höhere Ebene geführt. Das Gedicht mündet ein in eine Schimpftirade gegen die „boshafte[n] Verlierer“, die heidnische[n] dreckige[n] Sieger, die „Blutsauger“, „Politschaben“ und „debile[n] Inquisitoren“ (Medvedev 2011a, 145/ 2007f, [24]), die alles verdorben hätten. Es handelt sich hier, wenn überhaupt, nur um eine verkomplizierte Spielart der ‚direkten Äußerung‘, wahrscheinlich aber viel mehr um etwas, das diese Weise zu sprechen und zu schreiben beerbt und überwindet. Die ‚literarische Persönlichkeit‘ konstituiert sich hier performativ im emotional intensiven Vortrag und schwingt sich, Zweifel zurücklassend, auf ins Zornig-Prophetische, die *persona* des Dichters und Aktivisten erschließt sich jedoch nicht adäquat und unmittelbar in einer ‚emotionalen Aussprache‘, die dem Leser/Hörer Aufrichtigkeit als Präsenzerfahrung anbietet. Entscheidend ist das wechselseitige Verhältnis dieser performativen Effekte im Gedicht und der theoretischen Diskurse und Schachzüge im kulturellen Leben, wobei erschwerend hinzukommt, dass künstlerische und theoretische Sprechakte nicht trennscharf voneinander abgegrenzt werden können. Es geht hier massiv um das Verhältnis von Theorie und Praxis, Konzeption und Produktion/Ausführung, im Mittelpunkt steht dieses aber nicht, wie es oft im Konzeptualismus der Fall war, als Gegenstand eines ironischen oder

aleatorischen ästhetischen Spiels, vielmehr wirft es die brennende Frage nach einer ‚vollen‘, ästhetischen und ethisch-politischen Subjektivität auf.³⁹

Die holistische Struktur des Wissens, das die apokalyptische Warnung oder Prophezeiung aktiviert, und seine narrative Selbstbeglaubigung zeichnen es deutlich als eine Form des ‚narrativen Wissens‘ aus, welchem Lyotard in seinem Essay *Das postmoderne Wissen* seinerseits ein Ende bzw. eine Krise bescheinigte. Medvedevs ‚Analyse‘ besagt vielleicht, dass die ‚große Erzählung‘ einer erlösten oder Gerechtigkeit erfahrenden Menschheit durch ihre ideologische Unterdrückung nicht verschwindet, sondern sich lediglich verkehrt. Das ‚Prinzip Hoffnung‘ (Bloch) wird dann zum Prinzip Angst. Medvedevs neueres Schreiben erscheint in vielen Teilen – in Gedichten wie in Essays – eine Bearbeitung dieses Komplexes darzustellen, den Versuch, sich auf aufrichtige, kritisch affirmative Weise zu jener ‚großen Erzählung‘ in Bezug zu setzen.

L i t e r a t u r

- Alphen, E./ Bal, M. 2009. „Introduction“, *The Rhetoric of Sincerity*, Stanford: University Press, 1-16.
- Arendt, H. 2002. *Denktagebücher*. 2 Bände (Seitenzahl fortlaufend), München: Piper.
- Arns, I. 2003. *Object in the mirror maybe closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel: Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*, Berlin: [Diss., CD-ROM].
- Bachtin, M. 2011. *Die Philosophie der Handlung*. Aus d. Russ v. D. Trottenberg; Hrsg. U. m. Anm. vers. V. S. Sasse, Berlin: Matthas & Seitz.
- Badiou, A. 2002. *Paulus: die Begründung des Universalismus*, München: Sequenzia.
- 2005. „Von einem dunklen, unbekanntem Desaster: Über das Ende der Wahrheit des Staates“, Groys, Boris (Hg. u.a.) 2005, 59-87.
- Birnbaum, J./Derrida, J. 2004. „Das Leben, das Überleben. Vom Ethos des Denkens und von der Chance des europäischen Erbes“, *Lettre International* 66, 10-13.
- Bourdieu, P. 1987. *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

³⁹ An anderer Stelle könnte gefragt werden, wie gut sich diese Fragenstellungen anhand des Begriffs der ‚otvetstvennost‘ (‚Verantwortlichkeit‘) reformulieren ließen. Es ist dies ein zentraler Begriff der Frühphilosophie Michail Bachtins (1920er Jahre), die die deutsche, von Sylvia Sasse und Dorothea Trottenberg besorgte Ausgabe der *Philosophie der Handlung* in ihrer Originalität neu erscheinen lässt.

- Buden, B. 2005. „In den Schuhen des Kommunismus: Zur Kritik des postkommunistischen Diskurses“, Groys (Hg., u.a.) 2005, 339-363.
- 2009. *Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bykov, D. 2001. „Bykov-quickly: vzgljad-16“ *Russkij žurnal* (20. September), http://old.russ.ru/ist_sovr/20010919_b.html [13.01.2012].
- Cohn, N. 1970 [1957]. *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary and Mystical Anarchists of the Middle Ages – Revised and expanded edition*, London: Temple Smith.
- 2001 [1993]. *Cosmos, Chaos and the World to Come: The Ancient Roots of Apocalyptic Faith*, New Haven: Yale Nota Bene.
- Čuchrov, K. 2010. *Prosto ljudi*, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo.
- Davydov, D./Kuz'min, D. 2000. „Ot redaktorov“, „Vavilon“: *Vestnik molodoj literatury*. Vyp. 7 (23), Moskva: AGRO-RISK. 3-4.
- Derrida, J. 1996. *Marx' Gespenster*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Dikij, A. 2010. „Evrei v Rossii i v SSSR“, Moskva: Algoritm.
- Ėpštejn, M. 2000. *Postmodern v Rossii: literatura I Teorija*, Moskva: Izdanie P. Ėlinina.
- Fenster, M. 2008. *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*, Rev. and updated ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Groys, B. 1988. *Gesamkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München/Wien: Hanser 2005.
- 2005. „Die postkommunistische Situation“, Groys, Boris (Hg. u.a.) 2005. *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 36-48.
- Hansen-Löve, A. 1996. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden“, Stierle, Karlheinz / Warning, Rainer (Hgg.). *Das Ende: Figuren einer Denkform*, München: Fink, 183-250.
- Hänsgen, S./Witte, G. [Chënsgen, Sabina/Vitte, G.]. 2007. „O nemeckoj poëtičeskoj knige ‚Der Millizionär und die anderen‘“, *NLO* 87, <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/87/vi22.html> [13.12.2010].
- Hofstadter, R. 1965. „The Paranoid Style in American Politics“, Hofstadter, Richard. 1965. *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, New York: Alfred A. Knopf, 3-40.
- Iampolski, M. 2005. „Die Gegenwart als Vergangenheit“, Groys (Hg., u.a.) 2005, 153-167).
- Kagarlickij, B./ Magun, A. 2008. „Uroki perestrojki“, *Chto delat #19: Perestrojka – opyty poraženija* (September), 2-3.
- Knight, P. 2008. „Outrageous Conspiracy Theories: Popular and official Responses to 9/11 in Germany and the United States“, Horn, Eva/ Rabin-

- bach, Anson. 2008. *Dark Powers. Conspiracies in History and Fiction*. (=New German Critique 103), 165-193.
- Kuz'min, D. 2002. „Posle konceptualizma“, *Arion* 1 (2002).
<http://magazines.russ.ru/arion/2002/1/ku1.html> [13.01.2012].
2001. „Kak postroili bašnju.“ *NLO* 48.
<http://magazines.russ.ru/nlo/2001/48/kuz.html> [13.01.2012].
- Lipoveckij, M. 1997. *Russkij postmodernizm: očerki istoričeskoj poëtiki*, Ekaterinenburg: Ural'skij gos. ped. universitet.
- Lungul, V. 2010. *Naemnym rabotnikam*, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo.
- Lyotard, J.-F. 1994. *Das Postmoderne Wissen: Ein Bericht*, Wien: Edition Passagen.
- L'vovskij, S. [2002] Pročti, čto ster, *Vavilon*.
<http://www.vavilon.ru/texts/lvovsky9-2.html> [13.01.2012].
- Medvedev, K. 2002. *Vse plocho*, Moskva: Klub „Proekt OGI“.
- 2002a. *Vtorženie*. <http://www.vavilon.ru/texts/medvedev2.html> [13.01.2012].
- 2002b. „Tekst posvjaščennyj tragičeskim sobytijam 11 sentjabrja v N'ju-Jorke.“ *Vtorženie*, Moskva: Agro-Risk.
(=<http://www.vavilon.ru/texts/medvedev2-2.html> [13.01.2012]).
- 2004. „Meški soprotivlenija: Pesni na stichi Aleksandra Breners i Barbary Šurca.“ (<http://kirillmedvedev.narod.ru/>)
- 2005. *Teksty, izdannye bez vedoma avtora*, Moskva: NLO.
- 2005a. „Konec peremirija“, Medvedev 2005, 152-159.
- 2007. *Reakcija voobščee*, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo, 5-6.
- 2007a. „Kommjunike“, Medvedev 2007, 5-6.
(=<http://kirillmedvedev.narod.ru/comm--.html> [13.01.2012]).
- 2007b. „Moj fašizm“, Medvedev 2007, 7-38.
- 2007c. „Dmitrij Kuz'min. Memuar-Èsse“, Medvedev 2007, 70-104.
(=<http://kirillmedvedev.narod.ru/Dm-Kuz.html> [13.01.2012]).
- 2007d. „Dopros chorošego čeloveka v sebe: razgovor s Sergeem Ogurcovym dlja gazety 'Čto delat'“, Medvedev 2007, 105-111.
- 2007e. „...i literatura budet proverena.' Individual'nyj Proekt i ,novaja emocional'nost'“, Medvedev 2007, 134-156.
(=<http://kirillmedvedev.narod.ru/liter-.html> [13.01.2012]).
- 2007f. „3%“, 3%, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo, [7]-[25]
(=<http://kirillmedvedev.narod.ru/3-.html> [13.01.2012]).
- 2007g. „...Čtob iskusstvo bylo našim, obščim, živym, postojanno tvorčeskim delom' Stat'ja o nepodcenzurnoj poëzii.“
<http://kirillmedvedev.narod.ru/chtob.html> [13.01.2012].
- 2008. „Da socializmu, net okkupacii“: zapadnye levye o „Paržskoj vesne“, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo.

- 2010. „Kontrataka. Vosstanie v Varšavskom getto“, *Ostraja neobhodimost' bor'by*. Moskva: Paperworks, 38-40.
- 2011a. „3%: Gedicht“, *Schreibheft 76* (Febr.), 139-145.
- 2011b. „...die Literatur wird durchforscht werden: Individuelles Projekt und ‚neue Emotionalität‘“, *Schreibheft 76* (Febr.), 146-158.
- 2011c. „Alles ist schlecht: Gedicht.“ *Schreibheft 76* (Febr.). 159-175.
- Medvedev, K./Meindl, M. 2011. „'Samoe interesnoe pole djla éksperimenta': Beseda o literature i politike s Kirillom Medvedevom“ Privatarchiv Matthias Meindl.
- Meindl, M./Witte, G. 2011. „Die neue Aufrichtigkeit: Kirill Medvedevs politische Sprache“, *Schreibheft 76* (Febr.), 176-179.
- Niethammer, L. 1997. *Posthistoire: Ist die Geschichte zu Ende?* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Osminkin, R. 2010. *Tovarišč-vešč'*, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo.
- Očirov, A. 2010. *Palestina (Poéma)*, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo.
- Prigov, D. 1986. *Novaja iskrennost'*, [Unveröffentlicht, Privatarchiv von Brigitte Obermayr.].
- 1997. „Iskrennost' na dogovornych načalach ili slezy geral'dičeskoj duši“, *Sovetskie teksty: 1979-84*. Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 204-215.
- Rancière, J. 2008 *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve.
- Rohloff, J. 2000. „Erhobene Häupter“, *Konkret* 10, 20.
- Rutten, E. „Pleas for a New Sincerity in Post-Soviet Literature.“ Brouwer, Sander (ed.). 2008. *Dutch contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists: Ohrid, September 10 - 16, 2008*. Amsterdam (u.a.): Rodopi. 201-216.
- Scheit, G. 2001. „Buch des Monats“, [Rezension zu: Micha Brumlik. 2000. *Deutscher Geist und Judentum. Das Verhältnis des philosophischen Idealismus zum Judentum*, München: Luchterhand.] *Konkret* 3, 59.
- Šlengel, V. „Kontrataka“, *Ostraja neobhodimost' bor'by*, Moskva: Paperworks, 41-43.
- Slezhkine, Yu. 2004. *The Jewish Century*, Princeton: University Press.
- Son'kin, V. 2001. „Apokalipsis: včera, segodnja, zavtra.“ http://old.russ.ru/krug/20010920_vs.html [13.12.2009].
- Surmann, R. 2008. „Peanuts für den Holocaust“, *Konkret* 11, 29.
- Štraus, A. 2009. *Problema liričeskogo geroja v sovremennoj poézii: novye tendency 1990-x – 2000-x godov*, Perm': [Dissertacija kandidata... filologičeskich nauk].

- Švarcman, M. 2005. „Iz zapisnych knižek“, Barabanov, E. (Hg., u.a.). 2005. *Michail Švarcman*, Sankt Peterburg: Palace Editions, 29-73.
- Vodennikov, D. 2002. *Mužčiny tože mogu imitirovat' orgazm*, Moskva: Proekt „OGI“.
- Vpered. 2010. „Svobodnaja Palestina! Svobodnaja Moskva!“, *Vpered*, 6. Juni. <http://vpered.org.ru/index.php?id=569&category=2> [13.01.2012].
- Weitlaner, W. 1999. *Wort. Bild. Kontext. Randbemerkungen zum Moskauer Post/konzeptualismus*. Salzburg: [CD-ROM].