

Natascha Drubek-Meyer

**DANILO KIŠ *GROBNICA ZA BORISA DAVIDOVIČA*  
ALS LITERARISCHES KENOTAPH.  
ZUM PARADOKUMENTARISCHEN IN DER ERZÄHLUNG  
„DIE MECHANISCHEN LÖWEN“**

**A.L. Čeljustnikovs Betrügereien**

Die „Mechanischen Löwen“, die dritte Geschichte im Buch *Grobnica za Borisa Davidoviča / Grabmal für Boris Dawidowitsch*<sup>1</sup> (1976), handelt von Betrug und Täuschung. Zugleich entpuppt sich die Erzählung selbst als ein trügerischer Text. Er beginnt mit einem Zugeständnis des Erzählers, dass nicht alle verwendeten „Zeugnisse“ und „Quellen“ zuverlässig seien („neki izvori navode na opravdanu sumnju“; Kiš 1985, 30), und er sich selbst nicht um das „Vergnügen des Erzählens“ bringen wollte, das dem Erzähler die „trügerische Idee eingibt, er erschaffe die Welt“ („nisam mogao da se lišim zadovolstvja pripovedanja koje daje piscu varljivu ideju da stvarna svet i dakle, kako se to veli, da ga menja“ ibid., 31). Täuschung und Lust verbinden sich in dieser Beichte am Ende des ersten Kapitels. Das zweite Kapitel beginnt konsequenterweise mit einer Beschreibung eines Schlafzimmers, in dem der Schürzenjäger („ženskar“) und Held der Erzählung Čeljustnikov mit der Gattin des Chefredakteurs der Zeitung, bei der er arbeitet, unbekleidet das Bett teilt. Der private Betrug des Amateurschauspielers und Journalisten scheint direkt zu seiner Beteiligung an einem anderen, weiterreichenden Betrug zu führen, welcher wiederum zu einer Täuschung der westlichen Öffentlichkeit über die Verhältnisse in der UdSSR führen wird. Ziel und zugleich Verbreiter dieses Betrugs ist der französische Politiker Herriot, der 1934 Kiev besucht. Und umgekehrt ist das Projekt der Täuschung jenes „Werk Édouard Herriots“ („Divimo se delu Eduarda Erioa“), an dem der inzwischen zum Spitzel gewordene Čeljustnikov selbst teilhat; später wird er in der ihm eigenen Selbstverliebtheit eben dieses „Werk“ („delo“) „bewundern“, wenn er sich nach dem Krieg in ein Gästebuch der Herriot-Gedenkbibliothek in Lyon einträgt. Im Gegensatz zu den meisten anderen Figuren dieses Buchs überlebt der Held der Geschichte nämlich: seine Hierarchien

<sup>1</sup> Im weiteren abgekürzt als GBD.

missachtende Libertinage bereitet Čeljustnikov zwar einige Probleme – „er sei während dreier Jahre der Liebhaber der Gattin eines hohen Funktionärs gewesen (und deshalb ins Lager gekommen)“ (Kiš 1983, 37), aber er kehrte aus der Gefangenschaft zurück, wurde 1958 rehabilitiert und reiste 1963 sogar nach Frankreich.

Wie ist der erste, sexuell motivierte Betrug mit dem zweiten, politisch motivierten Täuschungsmanöver verbunden? Dass jemand von Čeljustnikovs Anwesenheit im Bett der Gattin des Chefredakteurs der Zeitung *Neue Morgenröte* weiß, signalisiert dem Liebespaar der nächtliche Anruf in der Wohnung seiner Geliebten, in dem nach Čeljustnikov gefragt wird. Čeljustnikov gerät so in die Situation der Erpressbarkeit, die er aber meistern wird. Sein untrüglicher Überlebensinstinkt scheint seine Biographie zu bestimmen, die von einer robusten Gesundheit, einer überdurchschnittlichen Kaltblütigkeit und dem Talent zum Betrügen bzw. Schauspielern gekennzeichnet ist – was im übrigen einer Kurzcharakteristik eines kriminellen Lagerinsassen gleichkommt. Ohne mit der Wimper zu zucken lässt sich Čeljustnikov, sonst militant atheistischer Beauftragter für „Religionsbekämpfung“, am Morgen nach der unterbrochenen Liebesnacht als Pope kostümieren. Er wird zum Hauptakteur eines nach dem Prinzip der Potemkinschen Dörfer inszenierten Gottesdienstes für einen Besucher aus dem Ausland. Diese Täuschungsaktion wird veranstaltet für den französischen Politiker Herriot, der selbst zwar „Atheist“, jedoch prinzipiell für die „Gedankenfreiheit“ ist, also strikt „gegen die Verfolgung von Priestern“ (Kiš 1983, 42). Herriot soll glauben, dass er einen realen Gottesdienst besucht. Čeljustnikov, der selbst als Kind in eine Kirche geführt worden war,<sup>2</sup> stellt den russisch-orthodoxen Popen so authentisch dar, dass ihm sein eigener Chauffeur aufrichtig-ehrfürchtig die Hand küsst, was diesem später bei einem Verhör zum Verhängnis wird. Die Bühne dieses Schmierstückes ist kein geringerer Ort als die Sophienkathedrale in Kiev.

### **Kišs *faction* der Sophienkathedrale 1934 und französischer Besuch in Kiev**

Das 12. Kapitel von „*Mehanički lavovi*“ mit dem Titel „Weihrauchfass“ („*Kadionica*“) enthält eine Beschreibung der Szene, in der NKVD-Angehörige und Komsomolzen 1934 in der Sophienkathedrale knien und von dem „Popen“ Čeljustnikov beweihräuchert werden. „Sie spielten ihre Rolle, ohne Ausnahme, mit Disziplin und Hingabe.“ (Kiš 1983, 57) – auch dann noch, als Herriot schon die weltlichen Fresken der Wendeltreppe begutachtet. Der Erzähler schildert die

<sup>2</sup> „[...] sa svojim roditeljima odlazio na bogoslužnja i slušao mrljanje popova“ (Kiš 1985, 40). Damit ist er charakterisiert als die einzige Hauptfigur einer Einzelerzählung von GBD, die nicht jüdischer Herkunft ist.

Sophienkathedrale als ein im November 1934 zu Darre und Magazin („sušara i stovarište“) einer Brauerei umfunktioniertes Gebäude, wo das Bier „Spartak“ gebraut wird (Kiš 1985, 49). Der die Brauerei leitende Revolutionär und Bolschewik I.V. Braginskij (von *braga* – russ. Malzwein) wollte zuerst die Kirche für die fingierte Zeremonie – obgleich angeordnet vom Narkompros<sup>3</sup> – nicht freistellen, an die „Erfüllung der Monatsnorm“ (Kiš 1983, 51) erinnernd. In Kiš Text muss sich Čeljustnikov mit seinem Revolver Gehör verschaffen, um für einen Tag die Brauerei wieder zum Gotteshaus machen zu können.

Es wurde mehrfach in der Forschung erwähnt, dass Danilo Kiš sich in GBD nicht an historische Sachverhalte hält, dass er literarische Fiktion und historische Fakten mischt.<sup>4</sup> In dem Jahr, in dem „Die mechanischen Löwen“ spielen (1934), wurde die Sophienkathedrale als Kirche geschlossen und ihre museale Nutzung vorbereitet, die spätestens bis 1935 abgeschlossen war.<sup>5</sup> Da Kišs Geschichte des inszenierten Gottesdiensts in der Nacht des 21. November 1934 beginnt, scheint sie also eher dem Bereich der Fiktion anzugehören – bei einer musealen Nutzung hätte Čeljustnikov dem Braumeister sicherlich nicht mit dem Revolver drohen müssen. Es ist jedoch ein Faktum, dass allgemein die Zweckentfremdung der hohen Kirchenräume für Lager- und Produktionszwecke oder als Klub mit Kinosaal durchaus an der Tagesordnung war.

Es gibt ein weiteres kurioses Detail aus der Geschichte der Sophienkathedrale, das Kiš wohl kaum gekannt haben kann, das aber zu seinem falschen Popen passt – ähnlich wie die nachträglich als real festgestellten Identitäten vermeintlich fiktiver GBD-Gestalten (vgl. den Casus Neumann/Novskij, einer Figur, die Kiš zunächst für rein fiktiv hielt). Die Kathedrale war ab Anfang der 1920er Jahre in den Händen der neu gegründeten Ukrainischen Autokephalen Orthodo-

<sup>3</sup> Volkskommissariat für das Bildungswesen. Hier die Anspielung auf den Kommissar A.L. Lunačarskij, mit dem Čeljustnikov die Initialen teilt.

<sup>4</sup> In dieser Beziehung werden seine von „Detailbesessenheit“ (vgl. Rakusa 1998 zu den Kišschen Inventaren) gekennzeichneten „faction“-Texte oft mit „Borges' Fixationen“ (Gass 1998, 153) verglichen. Das *portmanteau*-Wort *faction* stammt von Kiš selbst und verbindet *fiction* und *fact*. Tatjana Petzer (1998, 120) parallelisiert es durch den auf Hayden Whites *Metahistory* (1973, also im Vorfeld von Solženicyns *Archipel Gulag*, 1974, und GBD erschienen) und Linda Hutcheon gestützten Begriff der „historiographischen Metafiktion“. Katharina Wolf-Grießhaber spricht von einer „Literarisierung von Fakten“. Ich bevorzuge den Begriff des Paradokuments.

<sup>5</sup> „[...] during the Soviet antireligious campaign of the 1920's, the government plan called for the cathedral's destruction and transformation of the grounds into a park *Heroes of Perekop* (after a Red Army victory in the Russian Civil War in Crimea). The cathedral was saved from destruction primarily with the effort of many scientists and historians. Nevertheless, in 1934, Soviet authorities confiscated the structure, including the surrounding seventeenth-eighteenth century architectural complex and designated it as an architectural and historical museum.“ [http://en.wikipedia.org/wiki/Saint\\_Sophia\\_Cathedral\\_in\\_Kiev](http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Sophia_Cathedral_in_Kiev). Vgl. auch [http://www.sophia.org.ua/exhib\\_kopii.html](http://www.sophia.org.ua/exhib_kopii.html).

nen Kirche (UAPC; von der Russischen Orthodoxie als *samosvjaty* oder *raskolniki* bezeichnet).<sup>6</sup> 1921 wurde ihr erster Metropolit, V. Lypkivs'kyj, dem die erforderliche Anerkennung durch einen Patriarchen bzw. Bischof fehlte, von Priestern und Laien auf ganz und gar un-orthodoxe Weise durch „Handauflegen“ geweiht. Dieses *samozvanstvo* (russ. für Usurpation, Impersonation) geschah in der Sophienkathedrale! Die zum Zwecke sowjetischer Interessen erfolgte Verkörperung eines Popen durch den Kišschen Čeljustnikov wirkt wie ein Echo der Impersonation des „Selbstweiher“ Lypkivs'kyj – beides war aus der Sicht der russisch-orthodoxen Kirche häretisches bzw. gotteslästerliches Handeln, das die Sophienkathedrale entweihte.

Noch einmal zum historischen Jahr 1934, das für die historischen Bauten in Kiev, also auch die wichtigste und älteste Kirche der Stadt, tatsächlich ein höchst bedrohliches Jahr war.<sup>7</sup> Aufgrund des Umzugs der ukrainischen Hauptstadt von Char'kov nach Kiev (26.6.1934) entstand der Plan, die Sophienkathedrale zugunsten eines Umbaus der Stadt im sowjetischen Stil abzureißen. Er wurde jedoch angeblich durch Proteste aus Frankreich abgewandt.<sup>8</sup>

Ich erwähne dieses Detail, da Kiš seine „Mechanischen Löwen“ auf verschiedenen offenen und latenten Berührungspunkten zwischen der UdSSR und Frankreich aufbaut. Aber auch hier verwischt er die Konturen der historischen Überlieferung. Soweit ich feststellen konnte, besuchte der genannte Édouard Herriot (1924-1925, 1926 und 1932 französischer Regierungschef) Russland in

<sup>6</sup> Die Bolschewiki wollten die Russisch-Orthodoxe Kirche schwächen und unterstützten daher die ukrainische Nationalkirche bis 1927 (vgl. Golczewski 1993).

<sup>7</sup> Nicht ganz klar ist die Geschichte der Sophienkathedrale bis Mitte der 1930er Jahre (da war die UAPC schon aufgelöst und ihre Priester verbannt). Spätestens 1934 wurde die Kathedrale als Kultstätte geschlossen (zunächst war sie offensichtlich ein antireligiöses Museum und dann, ab 1935, ein allgemeines Museum, *muzej-zapovednik*) vgl. <http://drevo.pravbeseda.ru/index.php?id=201>.

<sup>8</sup> Die französische Königin Anne war die Tochter des Kiever Fürsten Jaroslav Mudryj, der die Kirche 1037 erbaut hatte. „26 июня 1934 года ЦК КП(б)У и Совнарком УССР переехали из индустриального Харькова в новую столицу Украины — древний Киев, увенчанный куполами десятков соборов, церквей и монастырских храмов. Облик города над Днепром не вписывался в понятие образцовой социалистической столицы, посему была поставлена первоочередная архитектурная задача — местность должна отвечать духу времени. Недовольство властных мужей Киевом было замечено еще во время торжественной встречи прибывшего из Харькова украинского правительства. [...] Для очистки территории планировалось снести Софийский собор [...] Когда София должна была идти под снос, заповедник удалось спасти благодаря вмешательству французской интеллигенции. Франция объявила памятник своим культурным наследием, поскольку его основал Ярослав Мудрый — отец королевы Анны.“ (<http://dn.agent.ua/review/print/289>; 27.7.2004) Diese Auskunft über die „französische Intelligenz“, die den Abriss verhindern konnte, konnte ich allerdings nicht in den offiziellen Quellen zur Geschichte der Sophienkathedrale finden, nur auf dieser lokalen Internetseite (möglicherweise handelt es sich um eine Legende).

den 20er Jahren (so etwa im Herbst 1922)<sup>9</sup> und dann im September 1933.<sup>10</sup> Jedoch nicht im November 1934. Im Jahr 1934 nämlich erschien bei Hachette bereits sein 419-seitiges Buch mit dem Titel *Orient. Grèce – Turquie – URSS – Lettonie*. Ein Teil des Buchs war (wieder) der UdSSR gewidmet, mit Kapiteltiteln wie „au musée de la Révolution“, „l’organisation matérielle“, „la vie intellectuelle“; auf diese Kapitel scheint Kišs Textstelle der wiederholten Negation der „mechanischen Löwen“ (s.u.) bezugzunehmen, die Kiev mit der im Text am Beginn kurz genannten Stadt Lyon (Herriots Heimatstadt) verbinden, und weiter die Kiever Rus’ (und ihren Nachfolgestaat Russland bzw. die UdSSR) mit Frankreich. Sie gehören zu dem im Text nicht explizierten Netz französischer Motive: der französischen Intervention bei Abrissplänen der Sophienkathedrale, dem Faktum, dass sowohl französische als auch russische Fürsten Exemplare der mechanischen Löwen besaßen. Das Kapitel ist zudem als einziges einem französischen Autor gewidmet, alle anderen Widmungen richten sich an jugoslawische Kollegen. Frankreich und Russland sind hier in diesem Text vereint als die zwei Völker, die große Revolutionen zuwege gebracht hatten und in denen die Ablehnung der Religion einen zentralen Bestandteil der revolutionären oder progressiven Ideen bildet (Herriot war ein Verfechter der Säkularisation).<sup>11</sup> Die historischen Moskauer Prinzen im Speziellen sind charakterisiert als solche, die mit Drohgebärden arbeiten, wenn ihre Interessen tangiert werden (das Motiv des Brüllens, des *rugir* des Löwen, das Herriot nicht zu vernehmen meint, als er in der UdSSR war<sup>12</sup>). Nun fragt man sich, warum Kiš eben gerade das französische Thema so intensiv abhandelt. Tanja Petzer (1998, 119) bezeichnet GBD insgesamt als „Reaktion auf die Ignoranz französischer Intellektueller gegenüber der Existenz sowjetischer Lager.“ Kiš hatte engen Kontakt zur französischen Kultur, lebte bereits zeitweise vor seinem Exil dort. Und da es in den 1970er Jahren den sowjetischen Gulag immer noch gab, war es dem Autor ein wichtiges Anliegen, auf seine, höchst literarische Art und Weise darauf aufmerksam zu machen.

<sup>9</sup> Daraufhin erschien bei Ferenczi, Paris sein Buch *La Russie Nouvelle*, 1922, das im Kapitel „Die mechanischen Löwen“ (Kiš 1983, 61) erwähnt wird.

<sup>10</sup> „Histoire des rapports diplomatico-stratégiques II“, *Cahiers du Centre d’études d’histoire de la défense*, 29, 2006. [http://www.cehd.sga.defense.gouv.fr/IMG/pdf/Cahier\\_no29.pdf](http://www.cehd.sga.defense.gouv.fr/IMG/pdf/Cahier_no29.pdf)

<sup>11</sup> Seine Biographie findet sich auf

<http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=598>

<sup>12</sup> K. Wolf-Grieffhaber (2001, 90) ortet diese Stelle in Herriot 1922 und weist zugleich auf die serbo-kroatische Übersetzung hin, die *rugir* mit *režati* (da *zareže*) an das Schneiden (*rezati*) annähert. Hierauf und auf die Šklovskijsche Assoziation Löwe (russ. *lev*) – LEF baut sie eine verschlungene Intertextualität mit Begriffen der sowjetischen Avantgarde auf, die auf den Begriff der Montage und der Biomechanik hinausläuft.

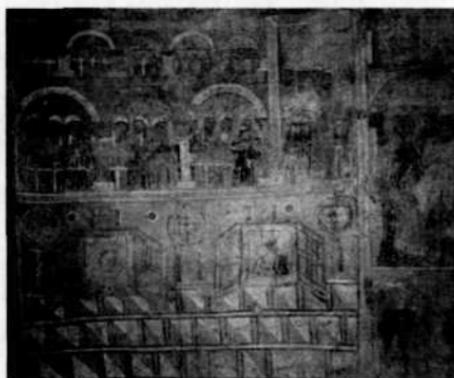
## Die Theater-Fresken der Sophienkathedrale

Noch einmal zurück zum Schauplatz des falschen Gottesdiensts, der Sophienkathedrale. Dass der getürkte Gottesdienst nicht (wie bei Štajner<sup>13</sup>) in irgendeiner beliebigen Kirche angesetzt ist, sondern in dem Matrixgebäude ostslavischer Orthodoxy,<sup>14</sup> hat im Text eine Funktion. Sie besteht in der ebenso verwirrenden wie dem Autor notwendig erscheinenden Verbindung der Geschichte der Taufe der Rus' mit der Historie der sowjetischen Ideologie des Kommunismus, die oft als Große Lüge des 20. Jh. verstanden wurde. Bekanntlich versuchte man westliche Besucher, aber auch Einheimische wie Maksim Gor'kij, der das Solovki-Lager besuchte, über die wahren Verhältnisse hinwegzutäuschen. Die „Mechanischen Löwen“ sind daher André Gide gewidmet, einem linksgerichteten französischen Schriftsteller und Sympathisanten des Kommunismus, der aber im Gegensatz zu Herriot diese Lüge nicht weitergetragen hat. In den 30er Jahren kritisierte er nach seinem zweiten Besuch der UdSSR das stalinistische System (*Retour de l'U.R.S.S.*, 1936 und v.a. *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.*, 1937).

Herriot also fällt auf das Gottesdienst-Theater in der „Brauerei“ mit NKVD-Besetzung voll und ganz herein. Diese spezielle Theateraufführung für den Franzosen erhält durch den altherwürdigen Rahmen – genutzt als Bühne – quasi noch einen Kommentar. Kiš baut in seine Schilderung der (fiktiven) sexuellen Affäre eines (fiktiven) Helden, der dem (historisch verbürgten) französischen Politiker den Popen vorspielt, konkrete Fakten der Ausgestaltung der Sophienkathedrale ein: Die Darstellung eines byzantinischen Hippodroms, das bei Kiš im Kapitel „Zirkus im Gotteshaus“ („Cirkus u božjoj kući“) geschildert wird.

<sup>13</sup> In Štajner (1971, 60-61) heißt es, es wäre eine der größten Kiever Kirchen gewesen: „Da bi mu dokazali, kako je v Sovjetski zvezi veroizpoved svobodna, so nanagroma odprli nekaj cerkva, ki so jih že davno prej preuredili v kina in skladišča. Eno od največjih kijeviskih cerkva, kjer je bila pivovarna, so izpraznili in dvesto delavcev jo je moralo urediti. Ob Herriotovem prihodu v Kijev so v cerkvi poskrbeli za ‚službo božjo‘. Agenti NKVD z ženami so bili pokorni verniki, Žamoida pa je prevzel duhovnikovo opravilo in imel pridigo. A za tak nastop je potreboval brado. Stopil je h gledališkemu frizerju, ki mu je prilepil čudovito brado. Vse je lepo potekalo in Herriot je bil navdušen. Ko se je vrnil v Francijo, je pripovedoval, da se je na lastne oči prepričal, da je v Sovjetski zvezi svoboda vere in da vsakdo lahko obiskuje cerkev.“

<sup>14</sup> Die Kiever Sophienkathedrale aus dem 11. Jh. ist wohl das bedeutendste religiöse Bauwerk im gesamten ostslavischen Bereich und hat aufgrund ihrer engen Urbild-Abbild-Beziehung zur Hagia Sophia in Konstantinopel eine überragende Bedeutung für die gesamte Orthodoxy.



Dias Ippodrom-Fresko in der Sophienkathedrale

Was bei Kiš nicht explizit erwähnt wird, aber in der Sophienkathedrale selbst vorhanden ist, sind die seltenen Darstellungen ostslavischer mittelalterlicher Schauspieler und Gaukler, der Skomorochi. Hier ist nun direkt der Bezug zum „Theater“ in der Kirche gegeben, das jedoch in den Kirchenfreskos selbst angelegt ist! Einen ausführlichen Exkurs zu den Allusionen auf das avantgardistische Theater in der UdSSR liefert Katharina Griebhaber (2001, 91-93), ohne jedoch das Skomorochen-Fresko zu erwähnen.



Das Skomorochen-Fresko in Wendeltreppe der Sophienkathedrale<sup>15</sup>

<sup>15</sup> [http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob\\_no=15182&cat\\_ob\\_no=](http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob_no=15182&cat_ob_no=)

Offensichtlich gab Kiš durch die Wahl der Sophienkathedrale als eines imaginären ‚Setting‘ dem kulturell Gebildeten die Möglichkeit, diese Bilder mit hinzuzudenken oder in einem Bildband nachzuschlagen. Kiš lässt durch ihre stille Gegenwart außerhalb des Textes bzw. durch Ansätze der Ekphrasis<sup>16</sup> anhand des Čeljustnikovschen Gottesdienst-Theaters durchblicken, dass in Russland Gottesdienst immer Theater war und Theater immer Gottesdienst. Herriots Fremdenführerin erwähnt eigens die Unziemlichkeit der circensischen Fresken in einer orthodoxen Kirche („die Zirkusszenen hätten eigentlich beim Klerus Erstaunen und Verblüffung hervorrufen müssen“; Kiš 1983, 58), qualifiziert dies jedoch als neuzeitliche Skrupel ab, die den „Byzantinern im 11. Jh. fremd gewesen wären“ („*Mais ce sont là des scrupules tout moderne*“ nastavlja Lidija Krupenik *aussi étranger aux Byzantins du onzième siècle*“, Kiš 1985, 46). Sie setzt hinzu, die Kathedrale wäre über die Wendeltreppe mit den Wohnräumen der Prinzen verbunden. Wir fühlen uns an das – wenn auch nur geliehene – „herrschaftliche“ Schlafzimmer des „Popen“ Čeljustnikov erinnert.

In Kišs Geschichte lässt der Rajkom ein Transparent mit der Aufschrift „Religion ist Opium für das Volk“ entfernen und mit dem „metaphysisch getönten ‚Es lebe die Sonne, nieder mit der Nacht‘“ ersetzen („*Živelo sunce, dole noć*“; Kiš 1985, 36). Gleichzeitig vermischt sich mit dem Weihrauch der Geruch von Hopfen und Malz („*dok se miris tamjana, duša četinara, meša sa nakislim mirisom chmelja i slada*“; Kiš 1985, 44). Diese Verbindung von Alkohol (den Zutaten zum Bierbrauen) und Kirche ist ein Thema, das in der sowjetischen Religionsbekämpfung v.a. im Filmmedium eine Rolle spielt. Einer der gerade im Ausland bekanntesten antireligiösen Filme der UdSSR aus dieser Zeit stammt aus der Ukraine und zeigt orthodoxe Kirchen, wenn auch nur von außen: es handelt sich um Dziga Vertovs *Simfonija Donbasa* (1930), in dem gemäß dem Marxschen Spruch die „Religion“ als das „Opium des Volkes“ abgewandelt gezeigt wird. Religion als Alkoholrausch, der die Menschen zum Taumeln bringt. Vertov hatte Kirchgänger und Betrunkene an einem Sonntag gefilmt und diese mit verschiedenen Aufnahmen religiöser Objekte (Glocke, Kruzifix) zusammenmontiert. Der Effekt war also auch ein metaphorischer: Die Kirche wirke wie ein Rauschmittel und versetze die Welt in trunkenes Taumeln, dargestellt durch eine stark bewegte Kamera.

Es gibt weitere filmische Prätexte für die „Mechanischen Löwen“: So etwa der karnevaleske Film *Bežin lug* (*Bežinwiese*, 1936-7) von S. Ėjzenštejn, in dem es um eine Plünderung einer Kirche geht, und der aufgrund seiner allzu blas-

<sup>16</sup> Die Beschreibung der Sophienkathedrale durch die Fremdenführerin ist modifiziert übernommen aus dem Buch L. Reau: *L'art Russe*, Paris 1945 (hieraus wurde Kiš einer der Plagiatvorwürfe fabriziert).

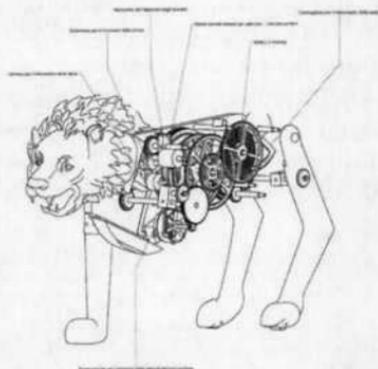
phemischen Ikonographie verboten wurde. Auch hier wird die Kirche zur Theaterbühne, wenn die Bäuerinnen sich die Priestergewänder wie Kostüme anlegen.



*Bežin lug (Bežinwiese, 1936-7) von S. Ėjzenštejn*

### Das Rebus der mechanischen Löwen und die Mechanik der Revolution

Worum genau handelt es sich bei den mechanischen Löwen, denen Kišs Text über den falschen Gottesdienst seinen Titel verdankt?



Rekonstruktion des „Leone marciante“ Leonardo da Vinci (1515)

Es war Leonardo da Vinci gewesen, der die ersten mechanischen Löwen konstruierte. Sie kamen auf verschlungenen Wegen nach Frankreich:

Leonardo's technological masterpiece was devised and created in Florence, and later sent to Lyon. There is other historical evidence of Leonardo's mechanical lion, but none of it specifies the occasion for which it was built. Besides the curious mention by Vasari (1550 and 1568), Lomazzo recalled in 1584 what he had heard from Francesco Melzi, the pupil who followed Leonardo to France: "once, in front of Francis I, the King of France, he made a Lion, made with a marvellous mechanism, walk from its place in a room, and then it stopped and opened its chest, which was completely full of lilies and other flowers".<sup>17</sup>

Eine weitere Beschreibung, die besonderen Wert auf die Lilien in der Löwenbrust legt:

The triumphal entry in 1515 of Francis I into Lyons was the occasion. The Lion was an old symbol of Florence, and the lilies referred to the *fleur-de-lis* that Louis XI of France had given to Florence as a token of friendship. Thus the two were combined symbolically in a dramatic presentation by one fantastic machine.<sup>18</sup>

Genannt wird in den Geschichten über mechanische Löwen immer wieder Lyon,<sup>19</sup> der Ort, an dem É. Herriot, die einzige historische Figur der Geschichte, Bürgermeister war und dann auch begraben wurde. Lyon ist auch einer der Orte, die der fiktive Held Čeljustnikov nach dem Krieg besucht. Lyon stellt gleichzeitig ein Homophon des französischen Wortes für Löwe, *lion*, dar, was den Romanisten Danilo Kiš dazu bewegen zu haben mag, die Löwen zu einem zentralen Motiv dieses Textes über Herriot zu machen. Doch erfahren wir davon nichts aus Kišs Text, vielmehr findet es der Leser selbst heraus, wenn er das Rätsel des Titels als Rebus auffasst. Das Bilderrätsel, das Herriot und den Titel verbindet, löst sich, wenn man sich Leonardos mechanischen Löwen ansieht: Er trug Lilien in der Brust, die bei seinem Sich-Aufbäumen sichtbar wurden. Die fleur de lys ist nicht nur die französische Wappenblume, sondern auch die florentinische und figuriert auch im Wappen von Lyon, das den Löwen mit der Lilie verbindet:



Wappen von Lyon

<sup>17</sup> <http://www.ancientandautomata.com/ita/lavori/leone.htm>

<sup>18</sup> [http://www.anthrobot.com/press/article\\_leo\\_programmable.html](http://www.anthrobot.com/press/article_leo_programmable.html)

<sup>19</sup> Elling Rosheim 2006.

Die mechanischen Löwen sind in diesem Text in eine Widmung eingelassen, Herriot erwähnt sie als Besucher der UdSSR 1922 erstmals, und zwar im negativen Sinne: Man habe ihn gewarnt, die moskowitzischen Prinzen hätten brüllende mechanische Löwen unter ihrem Thron – er hätte aber keine gesehen. Im Jahre 1934 (bei seiner zweiten Reise) wiederholt er diese Feststellung Wort für Wort („ponoviče je in extenso“): „Nisu napujдали mehaničke lavove da reže na mene;“ (Kiš 1985, 48, 49) Der mechanische Löwe scheint eine Lyoner Spezialität zu sein, auf die Herriot in seiner Widmung anspielt, nur was hat es mit diesen mechanischen Löwen als Attribut eines russischen Herrschers auf sich? Es existierten tatsächlich solche Löwen-Automaten in Russland, und zwar ist dies verbürgt der Fall gewesen unter Zar Aleksej, der im 17. Jh. das Tor des Kolomenskoe-Schlusses bei Moskau mit solchen brüllenden Löwen-Automaten ausgestattet hat.

Doch dies ist nicht die einzige mechanisch in Bewegung gebrachte Löwenfigur, die mit Russland verbunden ist. Katharina Wolf-Grieffhaber hat bereits darauf hingewiesen, dass Kišs „Mechanische Löwen“ nicht nur eine neue Variante der Geschichte des Potemkinschen Dorfs erzählt, sondern auch vom Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) inspiriert ist. Der Film enthält bekanntlich eine Löwen-Szene: eine Löwenstatue schläft, eine liegt wach, eine sitzt aufrecht; schnell hintereinander montiert, werden sie zu einem einzigen sich aufrichtenden Löwen. Dieser Löwe scheint sich mit Hilfe der Montage aufzubäumen, zu rebellieren – er steht also für den Aufstand bzw. symbolisch die Revolution.

An die Dreharbeiten zu diesem Film erinnert sich der Regisseur Sergej Ėjzenštejn – wie der Zufall es will – im Dezember 1934, einen guten Monat also nach dem fiktiven Gottesdienst, den der historische Herriot erlebt hatte:

Am 28. Dezember 1934, neun Jahre nach der Premiere von PANZERKREUZER POTEMKIN, erzählte Eisenstein seinen Studenten:

„Wir wohnten damals in Sevastopol und machten Aufnahmen zum POTEMKIN. Wie immer nutzten wir die Gelegenheit, uns genauer umzusehen.

Wir überzeugten die Aufnahmeleitung davon, daß wir uns wegen möglicher Aufnahmen die Jaltaer Seite [der Krimküste] ansehen müßten.

Man organisierte für uns unter großen Schwierigkeiten ein Automobil, und wir schauten uns all diese Si Meise, Kopeise usw. an.

So kamen wir auch nach Alupka.

Dort gibt es einen Palast mit [marmornen] Löwen.

Mir kam der Gedanke, drei Löwenpositionen miteinander zu verbinden.

Dann entstände der Eindruck eines aufspringenden Löwen.

Der Schuß des Panzerkreuzers war zu diesem Zeitpunkt schon aufgenommen.

Ich stellte mir vor, den Schuß und die Löwen miteinander zu verbinden, eins ans andere zu kleben.“ (zit. nach Klejman 1993, 6-7)

Sowohl die Leonardoschen wie auch die steinernen Löwen in Alupka gehen auf den Donatelloschen florentinischen Löwen (Il Marzocco) zurück.



Il Marzocco (Donatello) mit dem florentinischen Lilien-Wappen

Der Titel „Die mechanischen Löwen“ schillert also in den verschiedensten kulturellen und historischen Kontexten. Hier figuriert die italienische Renaissance als Beginn neuzeitlichen Denkens, das sich als aufgeklärt präsentiert, jedoch in der Symbolfigur des Löwen auch mit dem Prinzip der Macht verbunden ist. Und dieser wiederum stellt über das Lilienwappen visuell eine Brücke her zu Frankreich und damit der französischen Revolution, die hier aufgrund der entweihten Kirche, dem Prinzip der „ihre Kinder fressenden Revolution“ (ein Leitthema von GBD) und dem Besuch des linken Politikers Herriot eine tragende Rolle spielt. Wenn der Löwe in dem Film symbolisch für den Aufstand steht, dann weist der „mechanische Löwe“ auf eine mechanisch gewordene, roboterhafte Revolution, die selbsttätig fortschreitet und ständig neue Opfer fordert. Die Revolution als ein mechanischer Löwe, der seine eigenen Kinder frisst. Oder: Der mechanische Löwe als Revolution, die sich selbsttätig-automatisch fortbewegt. Und ein Symbol derjenigen Revolution, die uns Ėjzenštejn in der Filmmontage als mechanische, unser Auge mitreißende Bilderfolge vorgeführt hat.

### **Paradokumente anstatt verbürgter Zeugenschaft**

Ilma Rakusa (2003, 180) nennt GBD die „wohl radikalste literarische Auseinandersetzung mit dem Stalinismus“.<sup>20</sup> Die Betonung liegt auf „literarisch“.

<sup>20</sup> In jedem Fall trifft dies für die 70er und auch noch einen Großteil der 80er Jahre zu. Ein Weiterführen dieser Radikalität in der literarischen Behandlung von beiden totalitären Lager-systemen im 20. Jh. stellt Murašov (1995) bei dem russischen Prosaiker Vladimir Sorokin dar. Es sollte festgehalten werden, dass eine der Keimzellen der russischen Prosa, die (trotz Augenzeugenschaft) ethische Aussagepflicht und „Bezeugungspathos“ vernachlässigen, bei Varlam Šalamov zu finden sind (vgl. auch Petzer 2007). Šalamovs mit dem Mittel der Unter-treibung und Ellipse arbeitende Kurztexte stehen den umfänglichen Romanen eines Solženi-

Kiš war weder unmittelbares Opfer noch Augenzeuge. Und doch ist er ein Teilhaber am kommunistischen Experiment – zum einen durch seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nationalliteratur, als deren wichtigster Vertreter er mitunter genannt wurde, und zum anderen durch seine Herkunft: d.h. als Jugoslawe und durch seine jüdische Herkunft bzw. die daraus resultierende Beschäftigung mit der Historie der Beteiligung des „Judentums an der bolschewistischen Bewegung“ – in den literarischen Texten als „Verfremdungseffekt“ eingesetzt (*Anatomiestunde*, Kiš 1998, 45).

Dieser vermittelte Bezug erlaubt und fördert eine Literarisierung des thematischen Komplexes Tscheka-NKVD-Gulag. Kiš geht mit Texten und Vorlagen, mit Worten und Bildern um wie ein Schnittmeister, der sein Material zurechtstutzt und in narrativer Linearität anordnet (Brodskij 2003, 11, spricht über Kišs „filmähnliche Montagen“). Er ist nicht gehemmt durch die eigene „Erinnerung“, sondern fabuliert – wie er selbst sagt, nach Lust (*zadovolstvo*) und Laune.

So wirkt etwa Kišs Schilderung der Heimreise des sich in den Kiever Kirchen erkältet habenden Herriot und eines umfunktionierten und in die staatliche Ökonomie einbezogenen Kirchenraums in ihrer Verallgemeinerung durchaus wahrhaftig, wenn sie auch im streng historischen Sinne nicht dokumentarisch oder wahr ist. Dies wird vom Erzähler auch nicht verleugnet. Er gibt freimütig zu:

Doch das schöpferische Bedürfnis, dem lebendigen Dokument gewisse – vielleicht überflüssige (*nepotrebne*) – Farben, Klänge und Gerüche beizumengen, diese dekadente Dreifaltigkeit des modernen Künstlers<sup>21</sup> veranlasst mich, Fehlendes in Tscheljustnikows Aufzeichnung zu ergänzen: das Flackern und Knistern der Kerzen in den silbernen Armluchtern aus der Schatzkammer des Museum von Kiew – und wieder verschmilzt das Dokument mit unserem imaginären Bild (*u našu zamišljenu sliku*). (Kiš 1985, 44)

Und doch geht es hier um mehr als ein „schöpferisches Bedürfnis“ (*stvaralačka potreba*) des Schriftstellers – es ist vielmehr der Kišsche „Gestus des Dokumentarischen“, der den Leser ständig in die „tückische Falle von sinnspenden-

---

cyns gegenüber. Auch wenn Brodskij Šalamovs lakonische Lageranekdoten in seinem Artikel zu Kiš kurioserweise nicht erwähnt, bedeuten sie sowohl wichtiges Material für Kiš als auch eine stilistisch-poetische Inspiration (vgl. Brodskij 2003, 9: „vor allem die spezifische Technik der Untertreibung, zu der Danilo Kiš immer dann Zuflucht nimmt, wenn eine Vignette in die Nähe des Erhabenen gerät“). – Man sollte hier anführen, dass es zumindest einen weiteren Prosaiker gibt, der sich auf ähnlich radikale Weise literarisch mit dem Stalinismus auseinandergesetzt hat, und das ist A. Platonov – jedoch als Zeitgenosse, d.h. bereits in den 1920er bis 1940er Jahren (vgl. Drubek-Meyer 1994).

<sup>21</sup> „to dekadentno sveto trojstvo modernih“ (Kiš 1985, 44).

den Similaritäten“ (Murašov 1995, 90) lockt. Ein Scheindokument also? Kiš reiht echte (d.h. überprüfbare)<sup>22</sup> Zitate and „Quasi-Zitate aus Quellenwerken, historischen Arbeiten“ aneinander und verwischt so die Trennungslinie von „*fact* und *fiction*“ (ibid., 91); dieses Verfahren muss aus der Perspektive der Gulagliteratur mit dem ihr eigenen „dokumentaristischen Bezeugungspathos“ (Murašov 1995, 90, über Solženicyn) ethisch unzulässig wirken. Diese Literatur hat den Duktus des zwar literarischen, aber auf Wahrhaftigkeit präntierenden Augen- und Ohrenzeugenberichts.

Und doch sind einige Kiš-Exegeten, und gerade diejenigen, die auch persönlich mit ihm Kontakt hatten, der Auffassung, dass Kišs GBD v.a. einer „*Poethik*“ (Kišs Begriff), d.h. einer poetischen Ethik, die nach Wahrhaftigkeit strebt, verpflichtet ist. Man wird Ilma Rakusa zustimmen: „Kiš ist unzweifelhaft ein Meister von Mystifikationen aller Art, nur haben diese nicht Selbstzweckcharakter, sondern verfolgen ein Ziel, nämlich ‚die Erlangung einer objektiven, historischen Wahrheit‘“. (Rakusa 2003, 182)

Worin genau besteht diese jedoch? Ist es die Verbundenheit mit dem *testis* (Zeuge), einem Begriff, der in Kišs *Anatomiestunde* in seiner gesamten Mehrdeutigkeit ausgearbeitet wird? Der Testikel, „nationales Siegel“ und – laut Rabalais – Gegenstück zum Kopf (Kiš 1998, 54)?

*Ein Grabmal für B.D.* ist „aufgezeichnet von der Hand ehrlicher Menschen und zuverlässiger Zeugen“. Die Hoden sind zum Zeugen da. Und das lateinische Wort *testis* meint „Zeuge“ und „Hode“. (Grießhaber 1998, 72)

Im Original heißt es über den Erzähler wortwörtlich, er hätte die „lebendigen, mündlichen Zeugnisse zuverlässiger Menschen“ nicht für Dokumentationszwecke gebrauchen wollen: „nepogodnost, da se živa, usmena svedočenja pouzdanih ljudi navode kao dokumentacija?“ (Kiš 1985, 31). So scheint es, dass das lebende Zeugnis durch Kišs Feder weiter Leben zeugt (und sich so in seinen Texten fortpflanzt – und auch sein Fortschreiben, Weiterphantasieren legitimiert). Kiš mag sich also nicht auf den eindimensionalen schriftlichen *testis* verlassen, sondern gebraucht seinen eigenen Kopf, um die mündliche Zeugnenschaft (meint er hier eine Form der *oral history*?) zu literarisieren. Eine historiographische Ethik im gewöhnlichen Sinne können wir hier also nicht finden.

Hier ist das ebenso verblüffende wie zum Nachdenken anregende Zeugnis von Ilma Rakusa zu bedenken: „Jedes ‚technische‘ Detail war ihm wichtig, so wie er mich inständig bat, historische Daten zu überprüfen und allfällige Un-

<sup>22</sup> Auch hier könnte man ein Fragezeichen setzen, denn wir wissen nicht, welche – unzugänglichen – Texte und Zeugnenschaften Kiš selber zur Verfügung standen.

stimmigkeiten auszumerzen.“ (Rakusa 2003, 188) Um welche ‚technischen‘ Details handelte er sich hier aber? Die ‚wahren‘ oder die ‚fingierten‘, die historischen oder die schon-literarisierten? Seine eigene Technik scheint ja gerade das Errichten unsichtbarer Verstrebungen zwischen diesen zu sein.

Möglicherweise muss man hier jedoch die Zeit des Schreibens an GBD und spätere, im französischen Exil gebildete Auffassungen unterscheiden; differenzieren kann man in jedem Fall die kompromisslose poetische Haltung des schöpferischen („abstrakten“) Autors Kiš und die ebenso kompromisslosen ethischen Intentionen des realen Menschen Kiš.

In der Forschung zu GBD wird mehrmals erwähnt, dass Kiš absichtsvoll fingierte (meist schriftliche) Quellen anführe. An einigen Stellen kann man nicht sicher sagen, ob Kiš absichtlich verfälscht oder vielleicht aufgrund Mitte der 1970er Jahre nichtzugänglicher Informationen hinzu-‚phantasiert‘. Die absichtsvollen Veränderungen (der Pope im falschen Gottesdienst hieß ‚in Wirklichkeit‘ Žamoida<sup>23</sup>), Fehler oder Verschiebungen, die man nachvollziehen kann, sind vermutlich gerade das Besondere an diesem von einem Nichtaugenzeugen verfassten Text, dem nach seinem Erscheinen vorgeworfen wurde, er sei ein Plagiat. Den Kišschen literarischen Paradokumenten wollte man (vergeblich) sowohl Verfahren eines Borges als auch Motive der russischen Lagerliteratur nachweisen.<sup>24</sup> Der bedeutsame Unterschied zwischen GBD und den Texten Solženicyns, Šalamovs, Medvedevs, N. Mandel’stams u.a. ist zweifellos die Nichtteilhabe des Autors am Lager selbst: „Mit meinem *Grabmal für Boris Davidowitsch* habe ich das Terrain der erkennbaren Tatsachen, das Koordinatensystem der Werte verlassen, wo das Ich des Erzählers für Wahrhaftigkeit bürgt, und die Erinnerung [...] hat jeden Wert verloren“ (Kiš 1995a, 79).

Kiš erreicht mit seinen eingebauten ‚Fehlern‘ und historisch verpackten Fiktionen eine ungeheure Verunsicherung bezüglich des Status von schriftlichen Dokumenten, die in sozialistischen Staaten hergestellt wurden – ein Thema, das heute, etwa drei Jahrzehnte nach Kišs Buch und angesichts der Öffnung der (überlieferten) Archive in den post-sozialistischen Staaten schier unabschließbar geworden ist: Inwieweit kann man den schriftlichen Unterlagen der Staatsicher-

<sup>23</sup> So erzählt in Karlo Štajners *7000 dana u Sibiru*, 1971. Vgl. auch Wolf-Grießhaber 2001, 89.

<sup>24</sup> Kišs Reaktion darauf in *Anatomiestunde* zeigt, wie GBD die jugoslawische Kritik, die Kiš nicht als einen der „unseren“ verstehen wollte und ihn als „Schinder des geschlachteten Lamms des Stalinismus“ (Kiš 1995b, 93) ansah, damals überforderte. Seine Antwort darauf war: „*Ein Grabmal für B.D.* nutzt gewisse, in erster Linie von Borges inaugurierte Procédés, und diese Procédés sind nichts anderes als die Kunst, dokumentarisches Material zu nutzen und zu manipulieren, ein Verfahren, das in etwas anderer Spielart auch bei Babel vorkommt (und davor bei Poe, von dem es Borges übernommen und dabei vervollkommen hat ...)“ (*Anatomiestunde*; Kiš 1998, 48-49).

heiten trauen, sind sie doch verfasst in einem Kontext der Desinformation, mitunter in den eigenen Reihen?

### Die Nichteinmaligkeit des Namens im Rahmen der Kišschen poetischen Ethik des Kenotaphs

Was genau bedeutet Kiš poetische Ethik in bezug auf die historische Nachprüfbarkeit der in den literarischen Texten angeführten Namen und Daten (soweit sie überhaupt gegeben war bzw. ist)? Schließlich ist die Erinnerung an einen Toten traditionell mit seinem individuellen, unverwechselbaren Namen verbunden und nicht mit einem anderen, fingierten. Der Name wird als Index der unverletzlichen Würde des Einzelnen angesehen,<sup>25</sup> die den Toten in den totalitären Lagern und Massengräbern genommen wurde.

Gilt dies aber möglicherweise nur für die Toten, die ein ethisches Recht haben, erinnert zu werden, d.h. die ‚guten‘ Toten, die Opfer? Gibt es eine ethische Auslese in der Erinnerung und der historiographischen Sorge um erinnerte und überlieferte Namen? Dies liegt nahe, ist doch die Erinnerung an eine Person ein Einschreiben dieser in die Geschichte, ihr Vergessen ein Herausstreichen. So kann es ungerecht erscheinen, dass die Erinnerung an Namen wie Hitler, Himmeler, Stalin oder Berija präsent ist, jedoch die Erinnerung an ein in Babij Jar ermordetes namenloses Mädchen fehlt (besonders virulent wird diese Problematik, wenn etwa von einer Familie als biologisch gegebener Erinnerungseinheit niemand überlebt). Dies mag der Grund sein, warum die robusteste Figur von GBD, ihr einziger Überlebender, in der hier untersuchten Erzählung einen anderen, fingierten Namen bekommt: Čeljustnikov – von *čeljust*‘ (russ. Kieferknochen), ein Wort, das im Kontext der „Mechanischen Löwen“ negativ konnotiert wird, da es einen an ein Raubtier denken lässt. Dem historischen Žamoida, der laut Štajner in Wirklichkeit den Popen gemimt hat und den Kiš als kleinen, jedoch skrupellosen Gehilfen der Sowjetischen Sache vorstellt, wird sein eigener Name genommen. Im ethisch motivierten, literarischen Paradokument wird an Žamoidas Stelle Čeljustnikov gesetzt. Es ist dies eine – wenn auch literarisch-metaphysische – Form der Strafe;<sup>26</sup> dies erklärt, warum Kiš seine

<sup>25</sup> Dies lässt sich gut nachvollziehen sowohl an den pompösen Krieger- oder Partisanendenkmälern, auf denen die Namen der Einzelnen aufgeführt werden, die aber keine sterblichen Überreste enthalten (es sind klassischerweise Kenotaphe) oder etwa den bescheidenen Gedenktafeln für in den letzten Kriegstagen während der Befreiung Prah gefallene Bürger (hier immer auch mit der genauen Tagesangabe). Zu dem Denkmal für die 77.297 Namen ermordeter tschechischer Juden in der Prager Pinkas-Synagoge aus dem Jahr 1960 vgl. Glanc 1999.

<sup>26</sup> Für die meisten Menschen ist es sehr unangenehm, nicht beim richtigen Namen angesprochen zu werden, seinen Namen phonetisch falsch ausgesprochen zu hören oder seinen Namen zu verlieren (oder zu bemerken, dass das Gegenüber ihn vergessen hat). Diese Geste der

Übersetzerin ins Deutsche anmahnte, „historische Daten“ und „Unstimmigkeiten“ zu überprüfen, sie zur Mitarbeit an diesem literarischen Gericht zu ermuntern. Denn nur die genaue Kenntnis des wahren Namens ermöglicht jene fingierende Tätigkeit und damit eine – zumindest in der Literatur – eingetretene Gerechtigkeit der bewussten Nichtnennung und Abänderung des realen Namens; so lässt Kiš auf Umwegen eine poetische und auf der Idee des Paradokumentarischen basierende Ethik walten. Nicht zu übersehen ist jedoch, dass dieses ‚Gericht‘, das Kiš in seinen Texten veranstaltet, kein reales Gericht realer Figuren ist (außer vielleicht Herriots), sondern ein fingiertes Gericht, das alle realen Täter quasi stellvertretend richtet; Täter, die im übrigen – und das konnte Kiš in den 1970ern nicht wissen – nie in einem realen Prozess schuldig gesprochen werden würden (die *perestrojka* führte schließlich nur zu einer Enthüllung und einer weiteren literarischen Verurteilung, jedoch gab es in Russland nie ein Analog der Nürnberger Prozesse, das überlebende Verbrecher des Sowjet-Regimes verurteilt hätte). Gerade deshalb ist es so überaus wichtig, dass die Hauptfigur der „Mechanischen Löwen“ von der Augenzeugenüberlieferung abweicht und nicht Žamoida heißt, und dass seine Impersonation des Popen nicht in einer minderen Kiever Kirche stattfindet, sondern in der wichtigsten Kirche der Stadt (bzw. der gesamten russischen Orthodoxie). Es zeigt sich, dass nur die spezifisch Kišsche Einzelfakten augmentierende *faction* und nichts Anderes das Ziel einer solchen poetischen Ethik erreichen kann.

Dies alles funktioniert gut in bezug auf die ‚schlechten‘ Namen. Doch wie ist es mit den Opfern oder den uneindeutigen Figuren? Gerade die Nichteinmaligkeit, die Pseudonymie oder aber die Vorstellung von der Unwichtigkeit oder Polysemie des einzelnen Namens (vgl. die Namensgleichheit über Jahrhunderte hinweg: Neumann und Novskij) ist ein kühner Gedanke, den Kiš zu denken wagt<sup>27</sup> (deshalb heisst sein Buch auch „Sieben Kapitel ein und derselben Geschichte“ – die selbe Geschichte findet Ausdruck in sieben Schicksalen). Kiš versucht eben nicht – wie zahlreiche Gedänkstätten und jüdische Denkmale ab den 1960er Jahren – aus dem kolossalen Massengrab reale Namen zu retten,

---

Vergeltung ist jene Genugtuung, die Kiš den Opfern der (ungenannten) Täter zukommen lassen will. Das Verfahren der Veränderung des Namens verwendet er auch in *Anatomistunde*, wo er den Beograder Journalisten Dragoljub Golubović (von golub: ‚Taube‘), der ihn in seinem Artikel „Eine Kette von fremden Perlen“ des Plagiats beschuldigt, in einen „Pigeon“ (frz. bzw. engl. ‚Taube‘) verwandelt.

<sup>27</sup> Es ist dies ein spezifisch jüdisches Thema. Viele Juden hatten in der Sowjetzeit neue Namen angenommen, nicht nur revolutionär klingende Nachnamen wie Trockij, sondern auch Denis statt David oder neue Vaternamen (Michajlovna statt Mojseevna); hier war dann die Erinnerung an die alte Namensidentität nur noch in der Initiale, deren Identität in der jüdischen Tradition bei der Namenswahl eine wichtige Rolle spielt, enthalten. Obwohl Danilo Kiš im Zuge der Gefährdung als Jude deportiert zu werden, serbisch-orthodox getauft wurde, kam es zu keiner Namensänderung.

vielmehr simuliert er in seiner kenotaphhaften Narration individuelle Namenhaftigkeit. Dies scheint denen geschuldet, die aus technischen Gründen nicht mehr erinnert werden können, den namenlosen Körpern der Opfer, die einst Namen hatten; diese literarische Abwandlung der architektonischen Formel des Kenotaphs (des leeren Grabs) stellt zweifellos eine qualitativ andere Etappe im Umgang mit dem literarischen Opfergedenken dar (etwa im Vergleich zu den dokumentarischen Texten eines Štajner). Interessanterweise ist es eine Wendung gegen museale Projekte der vollen Inventarisierung – nicht nur, weil diese nie alle Opfer erfassen kann, sondern auch, weil unter manchen Opfer- auch Täternamen sich verbergen können. Kiš greift also zu einer semantisch angereicherten Form des Gedächtnis-Inventars, das er auf sieben (die sowohl den Juden als auch den Christen heilige Zahl) Sujets reduziert. Es bleibt eine symbolische Inventarizität, die die langen Listen und Litaneien ablöst. Kiš verwendet seine genuin literarische Fähigkeit, um selbst die Namen zu wählen, um einem historischen Phänomen (hier umschreibbar als „die stalinistischen Opfer-Täter“) sieben Namen zu geben. Hierzu ist ein Interview mit Kiš aus dem Jahr 1973 aufschlussreich:

Ein Ding zu benennen, heißt es zu besitzen, heißt es, aus dem Nichts zu lösen, es aus einem Nichts in das andere zu tragen. Ein Ding zu benennen bedeutet auch, es zu erschaffen, und das ist bereits eine Domäne der Literatur, eine Domäne der Prosa, ein schöpferischer Akt par excellence. [...] Der moderne Schriftsteller glaubt nicht an die sieben Schöpfungstage, an Gottes Katalog, an die Reihenfolge der Dinge und Erscheinungen.<sup>28</sup>

Es geht hier um das „Benennen“, nicht um ein Pathos des Beim-wahren-Namen-Nennen. Kišs Erinnern ist eine Neuertaufe der Dinge und Menschen. Dass Kiš in dem drei Jahre nach dem Interview erschienenen Buch *Grabmal für Boris Davidovič* eben die zuvor negierte Siebenzahl für das verdichtete Opfer-Täter-Inventar wählt, ist ein Zeichen dafür, dass literarisches Erinnern für ihn ein konstitutiv schöpferischer Akt ist, in dem das Zeugen über dem Bezeugen steht. Auch wenn die Schöpfung dieses paradokumentarischen Erschaffens ein Scheingrab ist. Als Kunstwerk ist es zudem ein in der jugoslawischen Literatur errichtetes Scheingrab des Kommunismus zu Lebzeiten.

---

<sup>28</sup> Kiš 1994, 139-140.

## Literatur

- Brodskij I. 2003. Vorwort (1980) zu D. Kiš: *Grabmal für Boris Dawidowitsch*, München.
- Drubek-Meyer, N. 1994. „Rossija – ‚Pustota v kiškach‘ mira. Ščastlivaja Moskva (1932-36) A. Platonova kak allegorija“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 9, 251-278.
- Elling Rosheim, M. 2006. *Leonardo's Lost Robots*, Berlin – Heidelberg.
- „Kievskij sobor sv. Sofii, Premudrosti Boziej“, *Otkrytaja pravoslavnaja enciklopedija „Drevo“* (<http://drevo.pravbeseda.ru/index.php?id=201>).
- Gass, W.H. 1998. „Die Sprache des Werdens und Sterbens“, *Literaturmagazin*, 41/42, 151-161.
- Glanc, T. 1999. „Eine Spur zu den Namen der Toten“, Juden und Judentum in Literatur und Film des slavischen Sprachraums, N. Drubek-Meyer, P. Kosta, H. Meyer (Hrg.), *Die geniale Epoche*, Wiesbaden, 13-28.
- Golczewski, F. (Hg.) 1993. *Geschichte der Ukraine*, Göttingen.
- Herriot, É. 1922. *La Russie Nouvelle*, Paris.
- 1934. *Orient. Grèce – Turquie – URSS – Lettonie*, Paris.
- Kiš, D. 1983. *Grabmal für Boris Dawidowitsch*, München.
- 1985. *Grobnica za Borisa Davidoviča*, Beograd.
- 1994. V.I. Rakusa (Hrg.), *Homo poeticus, Gespräche und Essays*, München.
- 1995a. „Die Banalität ist unzerstörbar wie eine Plastikflasche“, (A. Postolović im Gespräch mit Danilo Kiš), *Schreibheft*, 46, 78-83.
- 1995b. *Anatomiestunde, Schreibheft*, 46, 93-111.
- 1998. „Parabase (Kapitel II aus *Die Anatomiestunde*)“, *Literaturmagazin* 1998, 41/42, 44-59.
- Klejman, N. 1993. „Der Aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher“, *montage-av*, 2.
- Lazarev, V.N. 1973. *Drevnerusskie mozaiki i freski XI-XV vv.*, Moskau.
- Mikorskij [M. Oresta] 1951. *Razrušenje kul'turno-istoričeskich pamjatnikov v Kieve v 1934-1936 godach*, München.
- Murašov, Ju. 1995. „Fatale Dokumente. Totalitarismus und Schrift“, *Schreibheft*, 46, 84-92.
- Palavestra, Predrag (Hg.) 2005. *Spomenica Danila Kiša: povodom sedamdesetogodišnjice rođenja = In memory of Danilo Kiš: on the seventieth anniversary of his birth*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Povstenko, Oleksa 1954. *The Cathedral of St. Sophia in Kiev*, New York, NY.
- Petzer, T. 1998. „Die ‚kalten Tage‘ im Werk von Danilo Kiš“, *Literaturmagazin*, 41/42, 113-120.
- 2007. „Der Olymp der Diebe. Spurensicherung bei Šalamov und Danilo Kiš“, *Osteuropa*, 6, 205-219.
- Rakusa, I. 1998. „Erzählen als Aufzählen: Danilo Kiš literarische Inventare“, *Literaturmagazin*, 41/42, 44-59.
- 2003: Nachwort zu D. Kiš: *Grabmal für Boris Dawidowitsch*, München.
- Štajner, K. 1971. *7000 dana u Sibiru*, Zagreb.
- Wolf-Grießhaber, K. 1998. „Anatomiestunde – Verführung zum Denken“, *Literaturmagazin*, 41/42, 60-75.

Wolf-Grießhaber, K. 2001. „Zur Literarisierung von Fakten in ‚Grobница za Borisa Davidoviča‘“, *Entgrenzte Repräsentationen, gebrochene Realitäten: Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik*. Materialien der internationalen Konferenz vom 4. bis 6. Juli 1999 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. (Hg. von A. Richter unter Mitwirkung von T. Petzer) – Die Welt der Slaven, Bd. 10, München, 87-96.

Die deutschen Übersetzungen aus GBD stammen aus der Münchener Ausgabe von 1983 (Übs. Ilma Rakusa).