

Dagmar Burkhart

**„JA BYLA GORJAČAJA, OTČAJANNAJA...“  
CAUSERIE ÜBER BUNINS NOVELLE „VOLKI“**

„Was am tiefsten im Menschen liegt“, hat Paul Valéry gesagt, „das ist die Haut“. Das „Mark, das Gehirn, alles, was man zum Fühlen, Leiden, Denken“ und zum „In-die-Tiefe-Gehen braucht, sind Erfindungen der Haut!“ (Valéry 1960, 215-216). Der Mensch, wie er hier nach modernen neurophysiologischen Erkenntnissen entworfen wird (selbst das Gehirn ist eine Rinde!), stellt also ein Wesen dar, dessen wesentliche Bathysphäre sich paradoxerweise dermal definiert.

In der Vormoderne ist die Haut noch eine „strukturell unüberschreitbare Grenze vor dem unsichtbaren geheimnisvollen Inneren“, schreibt Claudia Benthien. „Ihre optische und haptische Oberfläche war nicht zuletzt deshalb von so hoher Bedeutung, weil sie geradezu eine Lesekunst der Ärzte und Heiler bei der Diagnose erforderte. Doch im späten 18. Jahrhundert, nach mehr als zwei Jahrzehnten Humananatomie, ist die Haut bereits pure Durchgangssphäre geworden“. Mit der Zerteilung des Körpers in der Anatomie „entsteht ein Erkenntnismodell, das auf Zerstückelung, Herausschälung und Entleiblichung aufbaut [...]. Dies ist der Moment der ‚Entdeckung‘ der Haut als Organ, wie auch als Projektionsfläche für inneres Empfinden“ (Benthien 2002, 45, 47). Laut Michail Bachtin ereignen sich die „Akte des Körperdramas“ (Bachtin 1965, 344) an der Grenze zwischen Körper und Welt. Und hier – auf der Körperoberfläche als „Bühne“ dieses Dramas – ist auch das Phänomen der *Narbe* angesiedelt, von dem hier die Rede sein soll.

Lange Zeit gerierte sich die Ästhetik ratlos vor dem menschlichen Körper als Feld gewaltsamer Eingriffe, Versehrungen und Verstümmelungen. Die „Laokoon-Debatte“ (Lessing 1766) über das Problem der adäquaten Darstellung von Schmerz in den einzelnen Künsten legt Zeugnis davon ab. Zwar hatte bereits Mitte des 19. Jahrhunderts der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz eine Ästhetik des Häßlichen entwickelt „Aber eigentlich zu Hause schien die aus Angst und gebanntem Blick gemischte Faszination, die merkwürdige Neugier für den versehrten Körper unterhalb der europäischen Hochkultur zu sein: Auf Jahrmärkten oder in der schwarzen Romantik, auch in der Pornographie“ (Jäger 2002, 32). Eine kulturhistorische Standortbestimmung der Revisionen des

klassizistischen Schönheitsideal hat Irmela Marei Krüger-Fürhoff geleistet (Krüger-Fürhoff 2001).

Als wulstige Hautausbuchtung oder kraterförmige Eindellung läßt sich die Narbe in die Karnevalsphänomene einordnen, zu denen in erster Linie der groteske Körper mit seinen konvexen und konkaven Ausformungen zählt.

Nicht der physische, psychologische, soziale oder ethnologische Aspekt des Phänomens Narbe steht allerdings hier zur Diskussion, sondern *Narbe* als Zeichen und Motiv, wie es sich in literarischen Diskursen darbietet.

Da jede Narbe die Folge einer verheilten Wunde ist und sich auf dem Körper als „Hautinschrift“ zeigt, bieten sich zwei theoretische Modelle an, sie zu analysieren: erstens ein diegetisches, d.h. handlungs- und ereignisorientiertes Modell (Lotman 1970, 329; Danto 1965, 236), und zweitens ein zeichenorientierter Zugang (vgl. Morris 1970). Beide Ansätze – sowohl der ereignisorientierte, wie auch der semiotische – sind durch das Prinzip der Indexikalität verbunden, das laut Thomas Sebeok entweder prognostizierend (Wo Regenwolken, da später Regen) oder rückschließend (Wo Asche, da vorher Feuer) sein kann (Sebeok 2000, 102). Das Kontext-Phänomen *Narbe* beruht demnach im Fall des ereignisorientierten Modells auf einem *prospektiven*, prognostischen Index (Wundheilung und Narbenbildung als Normalverlauf einer Verletzung oder Krankheit), und im Fall des semiotischen Modells auf einem *retrospektiven* Index (Narbe verweist zurück auf eine Verletzung und Wunde und ist auf diese Weise als somatisches Zeichen kommunizierbar).

Die wichtigsten Funktionen des Narben-Motivs in literarischen Texten sind im Rahmen der Figurencharakterisierung und der Handlungs- bzw. Konfliktstruktur gegeben. Außerdem kann das Motiv zur Formierung eines ontologischen oder ethischen Wertehorizonts beitragen. Es wird metaphorisch gebraucht, steht im Dienst einer grotesken oder satirischen Schreibweise, und es kann mnemopoetisch bzw. metapoetisch fungibel gemacht werden.

Das hier gewählte Textbeispiel, nämlich Ivan Bunins Novelle „Volki“ (Wölfe)<sup>1</sup> von 1940, dient sowohl zur Illustrierung des Ereignis- und Semiose-Modells wie auch mnemo- und metapoetischer Dimensionen:

<sup>1</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe Ivan Bunin, *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, hg. von A.S. Mjasnikov, B.S. Rjurikov und A.T. Tvardovskij, Band VII: *Temnye allei*, Moskva 1966, 69–71. Die deutschen Übersetzungen stammen von der Autorin.

Der zum Spätwerks Bunins zählende Novellenband *Temnye allei* (Dunkle Alleen) erschien 1943 in New York, 1946 – auf 38 Novellen erweitert – in Paris. Über die Entstehungszeit dieses Zyklus, nämlich die Jahre 1937 bis 1945 (von 1920 bis zu seinem Tod 1953 lebte Bunin in der Emigration in Frankreich), äußerte er sich so: „Dekameron napisan byl vo vremja čumy. Temnye allei v gody Gitlera i Stalina – kogda oni staralis' požrat' odin drugogo“ („Das Decamerone wurde während der Pest geschrieben. Die Dunklen Alleen in den Jahren von Hitler und Stalin, als sie versuchten, einander zu verschlingen“). Der Autor, der die Erzählensammlung *Temnye allei* „für das Beste und Originellste“ hielt, was er im Leben geschrieben habe („Dumaja, čto čto samoe lučšee i original'noe iz togo, čto ja napisal v žizni, – i ne odin ja tak dumaju“, Brief vom 1. April 1947 an N.D. Telešov, *Istoričeskij archiv*, izd.

In der Dunkelheit einer heißen August-Nacht, die durch ständiges Wetterleuchten aufgehellert wird, fahren ein Fräulein und ein Gymnasiast, kutschiert von einem Bauernburschen, durch die Gegend. Das Fräulein entzündet unter den Küssen und Umarmungen des Gymnasiasten ein Streichholz nach dem andern und wirft sie ins Dunkle – eine Realisierung der Phrasem-Metapher „mit dem Feuer spielen“ („igrat' s ognëm“) –, wobei sie lachend ruft: „Ich fürcht' mich vor Wölfen!“ („Volkov bojus'“) Am Abend vorher hatte nämlich ein Wolf im Dorf ein Schaf gerissen. Der Gymnasiast will seine Streichhölzer retten, und seine junge Geliebte gibt ihm mit einem Kuß nach. Ein erneutes Wetterleuchten, und der Kutscher bringt die Pferde abrupt zum Stehen. „Wölfe!“ schreit er.

Nach dieser Exposition und Narration der Vorgeschichte folgt ein Dreierschritt, in dem erstens das *Ereignis*, das zu der Verwundung des Fräuleins durch ein Eisenteil und zur Narbenbildung in ihrem Gesicht führte, erzählt wird: Drei große Wölfe mit grün-rot leuchtenden Augen stehen drohend vor einem schwarzen Wäldchen, am Horizont ein brennendes Gehöft, die Pferde scheuen und gehen durch, der Kutscher wird nach hinten geschleudert und die Kutsche rüttelt krachend über die Ackerfurchen. Und dann:

Gde-to nad ovragom lošadi ešče raz vzmetnulis', no ona, vskočiv, uspela vyrvat' vožži iz ruk ošalevšego malogo. Tut ona s razmachu poletela v kozly i rasekla ščeku ob čto-to železnoe. Tak i ostalsja na vsju žizn' legkij šram v ugolke ee gub. (70)

Irgendwo über der Schlucht bäumten sich die Pferde noch einmal auf, doch ihr gelang es, indem sie aufsprang, dem Jungen, der wie von Sinnen war, die Zügel zu entreißen. Da flog sie plötzlich – mit voller Wucht auf den Kutschbock und verletzte sich an der Wange mit irgendeinem Eisenteil. So blieb ihr lebenslang eine kleine Narbe im Mundwinkel zurück.

Zweitens wird ihre spätere, immer wieder erneuerte *Erinnerung* an die ereignishaften Umstände dieser unkonventionellen nächtlichen Liebesfahrt und der damit verbundenen Mutprobe wiedergegeben:

I, kogda u nej sprašivali, otčego čto, ona s udovol'stvijem ulybalas'. – Dela davno minuvšich dnei! – govorila ona, vspominaja to davnee leto, avgustovskie suchie dni i temnie noči, molot'bu na gumne, omety novoj pachučej solomy i nebritogo gimnazista, s kotorym ona ležala v nich večerami, gljadja na jarko-mgnovennye dugi padajuščich zvezd. – Volki

---

AN SSSR, Bd. 2, Moskva 1962, 165), erklärte den nach der ersten Novelle gewählten Titel des Bandes folgendermaßen: „Vse rasskazy etoj knigi tol'ko o ljubvi, o ee temnyh i čašče vsego očen' mračnyh i žestokich allejach“ („Sämtliche Erzählungen dieses Buches handeln von der Liebe, von ihren dunklen und häufig sehr traurigen und grausamen Alleen“, V. Ja. Grečnev, „Cikl rasskazov I. Bunina Tëmnye allei“, *Russkaja literatura*, 3/1996, 226-235, hier 226-227).

ispugali, lošadi ponesli, – govorila ona. – A ja byla gorjačaja, otčajannaja, brosilas' ostanavlivat' ich ... (70-71)

Wenn sie gefragt wurde, woher sie das (diese Narbe) habe, so lächelte sie mit Vergnügen. – Eine Sache längst vergangener Tage! – sagte sie, und erinnerte sich an den einstigen Sommer, trockene Augusttage und dunkle Nächte, an das Dreschen auf der Tenne, an die frischen und duftenden Strohhaufen und an den unrasierten Gymnasiasten, mit dem sie abends darin lag und auf die leuchtenden blitzschnellen Bögen der Sternschnuppen schaute. – Die Wölfe erschreckten die Pferde, sie rannten los, – sagte sie. – Und ich war heißblütig und waghalsig, wollte sie zum Stehen bringen...

Drittens schließlich wird das Fazit in eine *Pointe* gefaßt – das Aussehen und die *Form der Narbe*, wie sie sich nach Heilung der Wunde beschreiben läßt: die nach oben weisende Narbe im Mundwinkel als ikonisches Zeichen eines ständigen Lächelns:

Te, kogo ona ešče ne raz ljubila v žizni, govorili, čto net ničego milee etogo šrama, pochožego na tonkiju postojannuju ulybku. (71)

All jene, welche sie in ihrem Leben noch geliebt hat, sagten, daß es nichts Liebenswerteres gab als diese Narbe, die einem ständigen feinen Lächeln ähnelte.

Die semantische Signifikanz dieser durch Farbsymbolik, Wiederholungsfiguren, Rhythmisierung und Lautinstrumentierung (nämlich Rekurrenz der Phone-me des Titellexems *Volki*) charakterisierten Erzählung liegt einerseits in der Dekonstruktion konventioneller Schäferidyllen, indem die Schafe durch Wölfe und der *locus amoenus* durch eine Brandnacht – Hypostasierungen der Leidenschaften des jugendlichen Personals – ersetzt wurden. Andererseits in der Dekonstruktion des bei weiblichen Figuren konventionell negativ konnotierten Narben-Motivs<sup>2</sup> dergestalt, daß die aus Verletzung und Schmerz (Scarry 1992) resultierende Narbe eine Sublimierung zum *Phantasma* eines *immerwährenden Lächelns* erfuhr.

Aufgerufen wird in Bunins Novelle aber auch das *Vanitas*-Thema: Das Motiv der – ein ständiges Lächeln<sup>3</sup> ausstellenden bzw. vortäuschenden – Narbe mit

<sup>2</sup> Im Libretto zu Leoš Janáček's Oper *Jenůfa* (1904) beispielsweise (1930er Jahre) und in Ödon von Horvath's Erzählung „Wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert“ wirkt sich die Verunstaltung der weiblichen Hauptfiguren durch Gesichtsnarben negativ auf ihr weiteres Schicksal aus. Hier wie auch in dem historischen Roman über Friderike Caroline Neuber *Die Prinzipalin* (1994) von Angelika Mechtel und in Cess Notebooms Roman *Allerzielen* (Allerseelen) von 1999 rühren die Narben im Gesicht der Protagonistinnen von männlicher Gewalt her.

<sup>3</sup> Christopher Tyler und Leonid Kontsevich untersuchten die Mona Lisa und stellten fest, die Augen, die als „Fenster zur Seele“ gelten, sagen weniger als der Mund darüber aus, wie sich

ihrer Allusion auf Leonardo da Vincis Gemälde Mona Lisa (*La Gioconda*) signalisiert die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und den (auf phantastische Weise aufgeschobenen) Verfall von Jugend und physischer Schönheit, wie sie beispielsweise in Oscar Wildes Fin-de-siècle-Roman *The Picture of Dorian Gray* vertextet wurde.

Im Gegensatz zu der verschönernden Narbe in Bunins Text wirken weibliche Narben in anderen Texten primär verunstaltend, weil sie die homogene, glatte Epidermis, eines der wichtigsten Attribute des femininen Schönheitsideals, versehren und deformieren. Beispiele für entstellende Narben gibt es in der russischen Literatur aber nicht nur bei weiblichen Figuren (z. B. der durch ein Narbengesicht entstellten Tochter Luker'ja in Čechovs Erzählung „Student“ u. a.), sondern auch bei männlichen Protagonisten. In der russischen Literatur des 19. und z.T. noch 20. Jahrhunderts dominieren Textbeispiele, in denen – außer Stigmatisierung durch Pocken-Narben – von Brandstempeln und Auspeitschungsnarben (Koschmal 1980, 414) als somatischem Ausdruck gewaltsamer Eingriffe in den Körper die Rede ist, und diese indexikalischen, häufig ikonischen Zeichen finden sich u. a. bei Nekrasov, Dostoevskij, Gercen, Gor'kij und Čechov.

Ein positives Signalement von Männer-Narben als Beweis für gelebtes Leben im Sinne der Chronemik, der Semiotik der Zeit, findet sich beispielsweise bei Puškin in *Poltava*, wo Marija Mazeppas graue Haare und seine Narben faszinieren.

Höhere Rekurrenz läßt sich in der russischen Literatur jedoch bei der dem heroischen Code folgenden positiven „Entzifferung“ von männlichen Narben als Heldennarben konstatieren: z.B. bei Gogo! im Fall des romantischen Helden *Taras Bul'ba*, in Lev Tolstojs *Kazaki*, den kampferprobten, weisen Kosaken Eroška betreffend, und bei Turgenev in *Nakanune*, auf die Narbe am Hals des bulgarischen Freiheitskämpfers Insarov bezogen, die – nach dem Verfahren der spannungserzeugenden Konjektur – eine heroisch-mystifizierende Entzifferung und Interpretation provoziert.

---

ein Mensch fühlt. Um zu bestimmen, wo sich im Gesicht Gefühle ausdrücken, verpixelten die Wissenschaftler das Bildnis der Mona Lisa. Je nach Muster des optischen Rauschens stuften Probanden den Gesichtsausdruck der Gioconda als traurig oder fröhlich ein. Im zweiten Teil des Versuchs wurde das Gesicht mit den Rauschmustern belegt, die besonders fröhliche oder traurige Bewertungen ergaben. Eine verschwommene Darstellung der Augen hatte dabei keinen Einfluß darauf, ob das Gesicht als fröhlich oder traurig wahrgenommen wurde. Der Mund dagegen drückte für die Beobachter Empfindungen wie Freude oder Trauer stärker aus. Dies galt nicht nur für die Mona Lisa, sondern auch für das Foto einer anderen Frau. Das Gehirn ist nach Tyler und Kontsevhik gut in der Lage, fehlende Bildinformationen zu ergänzen. Vielleicht hat Leonardo etwas von diesem Phänomen geahnt. Der Eindruck, daß sich Mona Lisas Lächeln ständig etwas ändere, würde demnach auf dem Bemühen des Gehirns beruhen, Unschärfen im Bild auszugleichen (vgl. Vision Research, 44/2004, 1496).

Bunin hat mit seiner Gestaltung des Narben-Motivs nicht nur auf diese ganze Traditionskette fremder Texte alludiert, sondern er weist vor diesem Hintergrund dem Narben-Motiv neue Funktionen zu, primär eine mnemopoetische. *Tod* und *Vergänglichkeit* bzw. das *Verfließen der Zeit* zählen – neben dem Themenkomplex *Liebe* – zu Bunins elegischen Kardinalthemen. Wie er dem „Tod“ das Motiv des „Lebens“ polar gegenüberstellt, so thematisiert er als Gegenpol der „Vergänglichkeit“ die „Erinnerung“.

Diese bipolare, dialektische Weltsicht kommt auch in der Novelle „Volki“ zum Tragen: Die todbringenden Wölfe sind oxymoraler Kernpunkt einer von jugendlich gesteigertem Lebensgefühl erfüllten Geschichte, die durch den somatischen Gedächtnisspeicher der Narbe und die immer wieder aktivierte Erinnerung dem Vergessen und Vergehen entrissen wird.

Metapoetisch verweist die Erscheinungsform und Funktion der als ständiges Lächeln beschriebenen Narbe auf Schillers poetologischen Aphorismus, der ein ganzes Programm klassischer Ästhetik umreißt: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst!“

„Vot ja čto nibud' čitaju, inogda daže čto-nibud' užasnoe, i vdruk govorju: Bože, kak éto prekrasno! Čto éto značit?“ (90)

„Ich lese irgend etwas, manchmal sogar etwas Schreckliches, und sage plötzlich: Mein Gott, wie ist das schön! Was bedeutet das?“

So versucht in Bunins Novelle „Neizvestnyj drug“ (Der unbekannte Freund) die Protagonistin das Geheimnis des Phänomens zu ergründen, wie es – nach Schillers Auffassung die Tragödie oder – die Kunst allgemein bewirkt, im Rezipienten Vergnügen mittels der Darstellung von Schrecken und Leiden hervorzurufen. Auch die Erzählung „Volki“ stellt quasi eine textuelle Demonstration Schillerscher Gedanken<sup>4</sup> über die tragische Kunst dar:

Der Zustand des Affekts für sich selbst ... hat etwas Ergötzendes für uns; ... ob der Affekt auf Begierde oder Verabscheuung gerichtet, ob er seiner Natur nach angenehm oder peinlich sei, kommt dabei wenig in Betrachtung. Vielmehr lehrt die Erfahrung, daß der unangenehme Affekt den größern Reiz für uns habe und also die Lust am Affekt mit seinem Inhalt gerade in umgekehrtem Verhältnisse stehe. Es ist eine allgemeine Erscheinung in unsrer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das

<sup>4</sup> „Der teilnehmende Schmerz überwiegt allen ästhetischen Genuß. Nur alsdann, wenn das Leiden entweder bloße Illusion und Erdichtung ist, oder (im Fall, daß es in der Wirklichkeit stattgefunden hätte) wenn es nicht unmittelbar den Sinnen, sondern der Einbildungskraft vorgestellt wird, kann es ästhetisch werden und ein Gefühl des Erhabenen erregen. Die Vorstellung eines fremden Leidens, verbunden mit Affekt und mit dem Bewußtsein unsrer innern moralischen Freiheit, ist pathetisch erhaben“ (Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hg. von Benno von Wiese, München 1968, Bd. 5, Vom Erhabenen, 509-510).

Schauderhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen.

Aufgerufen wird in Bunins wortkünstlerischer, von Puškinscher „Leichtigkeit“ und „aristokratischem Sinn für Maß“<sup>5</sup> gekennzeichnete, elliptisch erzählte Novelle aber nicht nur die idealistische Auffassung von *Kunst als schönem Schein*, der die in der Realität mit negativen Affekten besetzten Schrecknisse und Häßlichkeiten zu ästhetisieren und in Ergötzung zu transformieren vermag, sondern in einer tieferen Bedeutungs- und Sinn-Schicht werden m. E. auch philosophische Dimensionen eröffnet, vor allem die des *Buddhismus*.

Bunin war – wie viele Schriftsteller im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts – in den Sog der buddhistischen Lehre geraten, die sowohl eine Lebens-Philosophie, als auch ein ethisches System und einen praktischen Weg zur Erlösung bietet.<sup>6</sup> Eine ganze Reihe von Bunins früheren Gedichten und Erzählungen (z. B. „Gospodin iz San Francisko“ / Ein Herr aus San Francisco) stehen unter diesem Einfluß, und auch noch in seinem (in der Emigration in Frankreich erschienenen) fiktional-autobiographischen Roman *Žizn' Arsen'eva* (*Das Leben Arsenjews*) sind „Erinnerungen“ an zahllose vorangegangene Wiedergeburt, das Empfinden der Trughaftigkeit irdischer Wünsche, der Kampf gegen die

<sup>5</sup> L.A. Kolobaeva, „Tajna puškinskoj legkosti v proze I.A. Bunina“ („Das Geheimnis der Puschkinschen Leichtigkeit in der Prosa Bunins“), *Vestnik moskovskogo universiteta, serija 9 – Filologija*, 3/1999, 77-89.

<sup>6</sup> Es waren v.a. zwei Bücher, die Bunin gründlich las und von denen er sich nie trennte: G. Ol'denberg, *Budda. Ego žizn', učenie i obščina* (*Buddha. Sein Leben, seine Lehre und Gemeinde*), Moskva 1884, und *Sutta-Nipata. Sbornik besed i poučenij. Buddijskaja kanoničeskaja kniga* (*Eine Sammlung von Gesprächen und Belehrungen. Das kanonische Buch des Buddhismus*), Moskva 1899. Dieser Band erlebte in den Jahre 1998 bis 1905 allein vier separate Editionen. 1907 unternahm Bunin eine Indien- und Ceylon-Reise, die ihn stark beeindruckte, und 1911 reiste er noch einmal nach Ceylon. Bunins Interesse am Buddhismus ist auch seiner Bewunderung für Lev Tolstoj geschuldet, dessen Leben und Werk von buddhistischen Gedanken geprägt waren. Tolstoj verfasste 1905 eine kleine Schrift mit dem Titel *Budda*, die für eine Kopeke pro Exemplar verkauft wurde und 1908 neu aufgelegt wurde, und er förderte die Publikation wissenschaftlicher Werke über die Lehre von Siddhartha Gautama. – Die russischen Indologen zählten nach der Entdeckung des Sanskrit zu den bedeutendsten Buddhismusforschern Europas: I.P. Minaev, *Buddizm*, Petersburg 1887, und V. Vasil'ev, *Buddizm, ego dogmaty, istorija i literatura*, Petersburg 1860. Vgl. dazu O. V. Solouchina, „O npravstvenno-filosofskich vzgljadach I.A. Bunina“ („Über Bunins ethisch-philosophische Ansichten“), *Russkaja literatura* 4/1984, 47-59; Andrea Meyers Dissertation *Die Sonettichtung Ivan Bunins*, Wiesbaden 1990 (v.a. das Teilkapitel „Ideengeschichtlicher Hintergrund“, 224-229) und die Monographie von Thomas G. Marullo, *If You See the Buddha*, Evanston/Illinois 1998, in der auch Bunins individuelle Modifikationen des Buddhismus behandelt werden: „Essentially, Bunin believed that individuals sought enlightenment by abandoning the Path of Egression (Put' vystuplenija) in the present and by pursuing the Path of Return (Put' vozvrata) to the past. In so doing, they relinquished self, extinguished desire, and found a meaningful place in life, history, and the universe“ (10).

Begierden und schließlich der Weg zur Erleuchtung des Protagonisten merkmalshaft.

Alles Leben ist nach der Vier-Wahrheiten-Lehre Buddhas leidvoll. Als Ursache des Leidens nennt er den „Durst“ (*tr̥sna*), die *Begierde*, die Ich-Bezogenheit; die Menschen sind in ein Netz von Illusionen und Konventionen, verstrickt, durch das sie die Welt und sich selbst wahrnehmen. Die Leiden können durch Abtötung der Begierden und Leidenschaften überwunden werden. Der Weg dahin besteht im „edlen achtfachen Pfad“, der auf rechtem Leben und Sichver-senken basiert. Ziel dieses Wegs ist die Aufhebung der ichbezogenen Existenz, das endgültige Erlöschen der Lebensillusionen, das Nirvana (vgl. Rosenberg 1924, Mensching 1955).

In dieser philosophischen Tradition ist die Novelle „Volki“<sup>7</sup> angesiedelt, waren doch die „Wölfe“ in dem erinnerten Leben der Narben-Trägerin die Hypostasierung ihrer früheren Leidenschaften.<sup>8</sup> Nach den Ursachen befragt, die zu der Gesichtsverletzung und Narbe im Mundwinkel geführt haben, antwortet die Protagonistin: „Eine Sache längst vergangener Tage“ und „Ich war heißblütig und waghalsig“. Diese erinnernde Äußerung bringt zweierlei zum Ausdruck: erstens die Charakterisierung des jungen Mädchens durch heftige Gefühls-

<sup>7</sup> Lev Vysockij äußert sich in seiner Analyse der Bunin-Novelle „Legkoe dychanie“ (Leichter Atem) über den Titel: „Die Erzählung hat ihn natürlich nicht von ungefähr, er enthüllt das wesentlichste Thema, er umreißt die Dominante, die den gesamten Erzähllaufbau bestimmt“. Er „ist es jedoch ganz zum Schluss der Erzählung als Brinnerung der Klassendame an das einstige, von ihr einmal belauschte Gespräch Olja Mestscherskajas mit ihrer Freundin. Dieses Gespräch über die weibliche Schönheit“ fungiert „als die Pointe der ganzen Novelle, als die Katastrophe, in der ihr wahrer Inhalt aufgedeckt wird“ (Wygotzki 1976, 184).

In der Novelle „Wölfe“, die im Gegensatz zu „Leichter Atem“ nicht in einer Katastrophe endet, fungiert nicht das Titel-Lexem als Pointe, sondern das „ständige Lächeln“ als frozen moment des durch die Hypostasierung jugendlicher Leidenschaften, die metaphorisierten „Wölfe“, ausgelösten Ereignisses und seines Resultats, der nach oben gebogenen Narbe im Mundwinkel der Protagonistin. Es ist die beliebig wiederholbare Erinnerung, die sich textuell im Spiel mit den Aspekt- und Zeitformen (imperfektiv/perfektiv; Verlaufsformen/resultative Formen) ausdrückt. War der „leichte Atem“ die Bedingung des Lebens der Protagonistin in der einen Erzählung, so ist das Ergebnis des Lebens der anderen Novellenheldin das „ständige Lächeln“.

<sup>8</sup> Die Titelmetapher „Dunkle Allein“ des Novellenbandes, aus dem die Kurzgeschichte „Wölfe“ stammt, meint „die Wege der Leidenschaften“ („puti strastej“), bemerkt Anatol Gorelov in seinem Buch *Tri sud'by* (Drei Schicksale), Leningrad 1978, 547. Auch in der Erzählung „Le loup“ (Der Wolf) des von Bunin so geschätzten Autors Guy de Maupassant ist der von zwei Brüdern, passionierten Jägern, gejagte Wolf allegorischer Ausdruck archaischer Leidenschaften, nur tendiert die Hypostasierung hier zur Thematisierung eines ans Inhumane grenzenden Jagd- und Mordtriebs im Menschen.

Bunin erinnerte sich an die Worte von Lev Tolstoj über das „Glück“, die mit seiner eigenen elegischen Auffassung im Sinne des Prediger Salomo formulierten Vanitas-Gedankens und der buddhistischen Lehre übereinstimmen: „Erwarten Sie nicht viel vom Leben, eine bessere Zeit, als Sie sie jetzt haben, wird es nicht geben“ und „Glück gibt es im Leben nicht, nur Wetterleuchten davon (zarnicy ego) – Schätzen Sie sie, leben Sie damit“ (wie Anm. 1, Bd. IX, 58). – In der Novelle „Volki“ ist signifikanterweise zweimal von „Wetterleuchten“ die Rede; es signalisiert das ephemere Glück vergangener Jugendtage, wie es in der Erinnerung aufscheint.



regungen, und zweitens das Erlöschen der Begierden in der Erzählgegenwart, was aus der Vergangenheitsform des Verbuns erhellt. Das dauernde „feine Lächeln“ im Gesicht der älter gewordenen Frau verweist im Rahmen des Körpergedächtnisses nicht mehr nur zurück auf ein von flüchtigem „Wetterleuchten“ des Glücks begleitetes Liebesabenteuer in der Jugendzeit, sondern im Phantasma des (seligen) Lächelns der *Ataraxie*, der Seelenruhe, des Gleichmuts drückt sich eine Annäherung an das Heilsziel des Buddhismus aus: das Erlöschen der Leidenschaften – der Begierde, des Hasses und des Nichtwissens als Quellen aller Leiden – und Erlösung im Nirvana, dem Aufgehen der Einzelseele in der Allseele.

Friedrich Nietzsche hat in seiner *Genealogie der Moral*<sup>9</sup> die seit den alttestamentarischen Propheten tradierte Vorstellung vom innerlichen Gedächtnisschaffen als einem „Ins-Herz-Schreiben“ (Jeremias) wirkungsvoll durchgestrichen, indem er ein somatisches Phänomen, nämlich den Schmerz, als mächtigstes Hilfsmittel der Mnemotechnik herausstellte:

„Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss“ – das ist der Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden [...]. Es gieng niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtniss zu machen. (295)

Das kulturelle Gedächtnis funktioniert oder erhält sich als stets erneuerte Erinnerung, und „wer über Erinnerung spricht“, hat Aleida Assmann gesagt, „kommt dabei nicht ohne Metaphern aus“ (Assmann 1991, 13). Wenn sich also Gedächtnis entweder im Rahmen von Gebäude-Metaphern als ein Archiv bzw. Museumsmagazin, oder im Rahmen der Schriftmetaphorik als Buch bzw. Palimpsest, oder auch als *Spur*<sup>10</sup> im Rahmen der Körper-Hermeneutik,

<sup>9</sup> Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in Kritische Studienausgabe sämtlicher Werke in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, München 1980, 215. – Die bei der Schaffung eines Gedächtnisses „entstehenden Wunden und Narben prägen die Geschichte der Zivilisation“, bemerken Dietmar Kamper und Christoph Wulf in ihrer Einleitung „Lektüre einer Narbenschrift“ (2) zu dem Band Transfigurationen des Körpers. Und Elaine Scarry leitet aus der Verletzlichkeit des Menschen ihre These von der Erfindung der Kultur ab: „Schöpfung beruht auf und erwächst aus der intentionalen Grundbeziehung zwischen physischem Schmerz und vorgestellten Objekten; nachdem diese Grundbeziehung aus der Privatheit des menschlichen Innern herausgetreten ist, wird sie zu Arbeit und deren bearbeitetem Objekt“, beispielsweise einem Stuhl, der als „Nachahmung des Rückgrats“ dem Sitzenden eine „Entlastung vom Körper“ bringt (409, 422 und 465).

<sup>10</sup> Aleida Assmann, wie Anm. 8, 20, betont zu Recht: „Im Anschluß an Nietzsche werden unter Körper-Schrift inzwischen alle Narben, Male und Tätowierungen“ verstanden. „In seiner Verallgemeinerung wird das Konzept der Schrift zu dem der Spur“. In der Psychologie des 19. Jahrhunderts avancierte der Begriff der Spur zu einem Zentralbegriff der Gedächtnisforschung. Laut Karl Spamer bedeutet „Spur“ eine „Krafteinwirkung an einem unbelebten Objekt“, das diese Energie in sich bewahrt. Auf diese Weise werden Spur und Gedächtnis synonym gesetzt. Spamer postulierte, man könne „von einem Gedächtnis aller organischen Materie, ja der Materie überhaupt, sprechen, in dem Sinne, daß gewisse

vorstellen läßt, in dem Vergangenes gespeichert ist, so bedarf das Geschehene, um erinnert und damit gegenwärtig zu werden, des immer wieder erneuerten Blicks. So verstanden ist die literarische Mnemonik ein Verfahren der Implantation von Gedächtnissignalen in einen Text – und ein solches Gedächtnissignal bedeutet auch die *Narben*-Inscription des vertexteten Körpers, der sich als historisch-soziale Konstruktion erst im Vollzug resignifizierender und damit erinnernder Prozesse herstellt und auf diese Weise eine kulturell faßbare Identität erhält.

### Literatur

- Assmann A. 1991. „Zur Metaphorik der Erinnerung“, A. Assmann und Dietrich Harth (Hrg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M., 13.
- Bachtin M.M. 1965. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul' tura srednevekov'ja i Renessansa. M. (Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. von Gabi Leupold, hrg. von Renate Lachmann, Frankfurt 1987).
- Benthien C. 2002. „Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze“, Ch. Geissmar-Brandt et al. (Hrg.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt a. M. / Basel, 45-62.
- Danto A. 1965. *Analytical Philosophy of History*, Cambridge.
- Foucault M. 1988. *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a. M.
- Jäger L. 2002. „Goethe, Moritz und Kleist: Die Wunden als Erzähler“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.2.2002, 32.
- Kamper D./Wulf Ch. (Hrg.) 1989. *Transfigurationen des Körpers*, Berlin.
- Koschmal W. 1980. „Semantisierung von Raum und Zeit. Dostoevskijs Aufzeichnungen aus einem Toten Haus und Čechovs Insel Sachalin“, *Poetica* 12/1980, 397-420.
- Krüger-Fürhoff I.M. 2001. *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen.

---

Einwirkungen mehr oder weniger dauernde Spuren an ihr hinterlassen. Der Stein selbst behält die Spur des Hammers, der ihn getroffen hat“ (Physiologie der Seele, Stuttgart 1877, 149). Freud nahm die damalige Diskussion um die Gedächtnisproblematik auf, und Derrida hat die Entwicklung verfolgt, die Freud von der neuronalen „Spur“ zur psychischen „Schrift“ führte, vgl. *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976, 315.

- Lessing G.E. 1766. *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin.
- Lotman J. 1970. *Struktura chudožestvennogo teksta*, M. (*Die Struktur des künstlerischen Textes*, übersetzt und hg. von Rainer Grübel, Frankfurt a. M. 1973).
- Mensching G. 1955. *Buddhistische Geisteswelt*, Darmstadt.
- Morris Ch. 1970. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago/London. (*Grundlagen der Zeichentheorie*, übersetzt von Roland Posner, Frankfurt a. M. 1988).
- Rosenberg O. 1924. *Die Probleme der buddhistischen Philosophie*. Heidelberg.
- Rosenkranz K. 1968. W. Gose und W. Sachs (Hrg.), *Aesthetik des Hässlichen*, Stuttgart.
- Scarry E. 1992. *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt (*The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford 1985).
- Sebeok Th. 2000. „Indexikalität“, U. Wirth (Hrg.), *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce*, Frankfurt a. M., 90-111.
- Valéry P. 1960. J. Hytier (Hrg.), *Oeuvres. La Pleiade 2*, Paris (Kap. „L’Idée fixe ou deux hommes à la mer“, 195-275, Übersetzung von der Autorin).
- Wygotski L. 1976. *Psychologie der Kunst*, Dresden.