

Jörg Lehmann

DIE FIGUR DES INVALIDEN IN DER SOWJETPROSA TEIL 2

I. Psychopoetik: Die Seele des „wahren Menschen“

Ein jeglicher sei gesinnt, wie Jesus Christus auch war: welcher, ob er wohl in göttlicher Gestalt war, nahm er's nicht als einen Raub, Gott gleich zu sein, sondern entäußerte sich selbst und nahm Knechtsgestalt an, ward gleich ein anderer Mensch und an Gebärdan als ein Mensch erfunden. Er erniedrigte sich selbst und ward gehorsam bis zum Tode, ja zum Tode am Kreuz. Darum hat ihn auch Gott erhöht und hat ihm den Namen gegeben, der über alle Namen ist, daß in dem Namen Jesu sich beugen sollen aller derer Knie, die im Himmel und auf Erden und unter der Erde sind, und alle Zungen bekennen sollen daß Jesus Christus der Herr sei, zur Ehre Gottes, des Vaters.

(Brief des Paulus an die Philipper, 2, 5-12)

Он не подает и вид, что инвалид.
(Partisanensprichwort¹)

1. Der Mensch im totalitären System

Der nivellierte Kollektivmensch

Ein „Schräubchen“ („vintik“) ist der sowjetische Mensch laut Stalin, ein Schräubchen im Gesellschaftsgetriebe namens Kommunismus.² In dieser Metapher, die den Kern des „sozialistischen Humanismus“ in sich trägt, kommt klar zum Ausdruck, daß der Mensch in der Sowjetunion kein Individuum sein kann: Nicht mehr das aufklärerische „Ich denke, also bin ich“ gilt in diesem System, sondern das mechanistisch-reduktionistische „Ich funktioniere, also bin ich“. Im dritten Kapitel wurde dies schon dargestellt. Wie aber sieht das Psychogramm eines Menschen aus, der in einer soziozentrischen Gesellschaft lebt; wie läßt sich die Psyche des sozrealistischen Helden beschreiben?

¹ P.F. Lebedev (Hg.), *Partizanskije poslovicy i pogovorki*, Kursk 1958, 74.

² Siehe Dobrenko 1990, 309f.

Bevor es direkt um die Psychopoetik sozialistischer Literatur gehen soll, sei ein kurzer, allerdings recht aufschlußreicher Blick in Jurij Levadas Studie über den Sowjetmenschen geworfen. In dem mit „Kollektiv und Persönlichkeit“ überschriebenen Kapitel stellt Levada das Kollektiv als spezifisch sowjetischen Organisationstyp dar, als unterstes, absolut notwendiges und vollkommen zuverlässiges Glied im einheitlichen Verwaltungssystem (Lewada 1993, 71). Bindend und zugleich nivellierend wirkte dabei die obligate Loyalität zu „den Seinen“ und gegenüber der Partei – da von ihr Status und Privilegien des ganzen Kollektivs abhingen, eine nahezu selbstverständliche Sache. Kehrseite des Zusammenhalts im Kollektiv ist seine interne Undifferenziertheit: Die „Bedeutung individueller Leistung, Fähigkeiten und Kompetenz [wird] nicht anerkannt“ (ebd., 87). Nicht die Leistung als solche wird also geschätzt und honoriert, sondern zur Schau gestellte Loyalität. Daher ist es auch nicht verwunderlich, daß in Levadas Umfrage 58 Prozent der Sowjetbürger sagen: „Wichtig ist nicht, wie du arbeitest, sondern wie gut du Bericht erstatten kannst“ (ebd., 83). Damit ließe sich die Formel des „Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen“ ergänzen zu „Wer nicht zeigt, daß er arbeitet, ...“³

Nach Levadas Darstellung hat man letztlich ein System vor sich, in dem Loyalität und Arbeit „wie in einem Spiel aufgeführt“ werden – und zwar gegenseitig, von oben (Partei) wie von unten (Arbeiter). Alle Beteiligten wissen Bescheid: Durch ihr Verhalten stützen sie das große Staatsschauspiel „Kommunismus“, das zwar nicht effektiv ist, jedoch eine suggestive Einheit erzeugt – und nebenbei ziemlich kindisch ist, wovon gleich noch einmal die Rede sein wird.

Auch ein weiterer Aspekt spielt in diesem Gesellschaftssystem eine wichtige Rolle: Sämtliche Normen, die der Sowjetmensch erfüllen soll, sind prinzipiell unerfüllbar. Levada schreibt:

Alle sozialen Mechanismen wie Erziehung, Zwang und Kontrolle waren auf die ‚Produktion‘ eines loyalen Menschen gerichtet, der die herrschenden Werte demonstrativ akzeptierte. Ihre Realisierung wurde nicht gefordert und war auch nicht möglich. Unter lautstarker Bekundung der Losungen arbeiteten alle Schichten der gesellschaftlichen Pyramide nach ein und demselben Prinzip – Selbsterhaltung, Überleben. (Lewada 1993, 33)

Nur das demonstrative Sich-Unterordnen und die „Akzeptanz der vollkommenen Abhängigkeit vom allmächtigen Staat“⁴ macht es möglich, in diesem System zu existieren. Angesichts des zwangsläufigen Zurückbleibens hinter utopi-

³ Daher ist es letztlich auch egal, was für einen Beruf man ausübt, was man arbeitet: Ob man nun als halber Analphabet nach einem Arbeitsunfall Schriftsteller wird oder Seiltänzer, spielt absolut keine Rolle.

⁴ Dieser „allmächtige Staat“ wurde gleichsam als „Instanz der Fürsorge und Existenzgewährleistung“ betrachtet, als lebensorganisierende Institution, die sich in allen Belangen um das Wohl ihrer ‚Schützlinge‘ kümmert (vgl. Lewada 1993, 70).

schen Normen entsteht dabei ein latenter Minderwertigkeitskomplex. Dieser, wie Evgenij Dobrenko schreibt, werde in der totalitären Sowjetkultur regelrecht gefördert:

[...] комплекс неполноценности [...] есть реакция на действительную неполноценность: лень и неумение трудиться рождает зависть, так же как и врожденные недостатки или общая слабость ребенка. Но у ребенка в процессе социализации эти тенденции подавляются, а тоталитарная культура их развивает и рационализирует, легализует. (Dobrenko 1993, 47)

Für den Menschen im Sowjetsystem sind demnach vor allem zwei Psychofaktoren prägend: 1. Die Aufgabe der eigenen Identität zugunsten einer kollektiven (Dobrenko nennt das totalitäre System der Sowjetunion daher eine „Kultur der sozialen Adaption“); 2. Der Mensch wird klein gehalten, und ist, da er prinzipiell dem Kollektiv gegenüber minderwertig ist, von diesem abhängig. Diesen beiden Faktoren zufolge dominieren im Sowjetsystem zwei Psychotypen: der infantile und der masochistische (autoritäre).⁵

Was hier vornehmlich interessiert, ist die Frage, inwieweit diese Psychotypen auch in der Literatur des Sozialismus anzutreffen sind bzw. dort generiert werden. Dabei ist gleich vorweg zu sagen, daß sich Infantilismus und Masochismus gegenseitig nicht unbedingt ausschließen; Merkmale des einen können ebenso Merkmale des anderen Phänomens sein – das wird gleich näher zu sehen sein. Die These dieser Arbeit ist, daß sowohl für den einen wie den anderen Psychotyp die Figur des Invaliden prototypisch ist, anders gesagt: keiner spielt besser die Rolle des Kindes bzw. des Masochisten (oder des kindischen Masochisten) als der Invalide.

Der infantile Mensch

Wer ist infantil? Laut psychologischen Wörterbüchern⁶ sind infantile Menschen Erwachsene, die in ihrer Psyche und ihrem Verhalten Eigenschaften zeigen, die man gewöhnlich im Kindesalter (im engeren Sinne bis zur Pubertät) beobachten kann: Sie handeln und entscheiden *unselbständig*, fühlen sich *unsicher* und *ungeschützt*, zeigen eine *mangelnde Selbstreflexion* und fordern von anderen eine ge-

⁵ Für Evgenij Dobrenko besteht zwischen der masochistischen Selbstaufgabe und dem infantilen Aufgehobenheitsbewußtsein ein kausaler Zusammenhang: in Anlehnung an Erich Fromm könnte man dieses Verhalten eine „Flucht vor der Freiheit“ in die Kindheit oder Kindlichkeit nennen: „Теряя свою целостность и свободу, он лишается личности [...] и включается в систему социальных ролей. Для этого он должен вернуться в детство, в семейно-родовую культуру и в связанный с ней тип религиозного сознания.“ (Dobrenko 1993, 52). Vgl. auch Dobrenko 1992 (II), 173.

⁶ Siehe A.V. Petrovskij / M.G. Jaroševskij (Hg.), *Психологија. Словар'*, Moskva 1990; R. Asanger, / G. Wenninger (Hg.), *Handwörterbuch der Psychologie*, München 1988.

steigerte *Aufmerksamkeit* und Fürsorge ihnen gegenüber; außerdem zeigen sie zahlreiche „kompensatorische Reaktionen“ – statt etwa real zu handeln, malen sie sich ihre Taten in der *Phantasie* aus und *rebellieren* (Trotz) gegen die Autorität, von der sie abhängen, ohne aber dieses Verhältnis grundlegend ändern (revolutionieren) zu wollen.⁷

Für Evgenij Dobrenko ist gerade die infantile Persönlichkeit der ideale Mensch in einer totalitären Kultur – auf sie, auf ihre Nichtigkeit, ihre prinzipielle Unfähigkeit, sich auf sich selbst zu verlassen und ihre folgliche Unterwürfigkeit, stütze sich die totalitäre Ideologie:

[...] традиционная культура способствует социализации личности, ее взрослению. Тоталитарное же общество, подавляя личность, опирается на незрелую массу; в процессе своего развития тоталитарная культура деклассирует общество, люмпенизирует его, возвращает в пору варварства – детства. (Dobrenko 1993, 44; kursiv – J.L.)⁸

Daher ist auch das didaktische Ziel des Sozrealismus klar zu bestimmen: der erwachsene Leser soll zum Kind erzogen werden. Dobrenko formuliert das so:

Его идеал – *взрослый ребенок*, сознание которого легко направляемо и подвержено суевериям, мифам и идолопоклонству, подчинено силе, каковой выступает суверенное государство, нация, власть. (Ebd., 45; kursiv – J.L.)⁹

⁷ Ausführlicheres zum Phänomen des Infantilismus kann man unter anderem in einer Aufsatzsammlung nachlesen: Heymann, Karl (Hg.): *Infantilismus*, Psychologische Praxis (16), Basel 1955. In einer dort enthaltenen Arbeit über „Die Persönlichkeit des Infantilen“ kommt H. von Schroetter „zu dem Schluß, daß die Persönlichkeit des Infantilen nicht nur [wie bis dahin offenbar der Fall] biologisch zu verstehen ist, sondern daß sie vor allem psychologisch erfaßt werden muß als eine besondere Art des In-der-Welt-Seins, die bestimmt ist durch einen Weltentwurf, wie er am ehesten dem des Kindes vor der Pubertät entspricht“ (57). Dieser Weltentwurf ist „zweidimensional“: Es handelt sich um einen geschlossenen, streng geordneten und hierarchisch aufgebauten Kosmos, eine statische und unbewegte Welt, in der sich das Kind geborgen fühlt. Daher fühle sich der infantile Mensch „in einem von außenher gegebenen Rahmen wohler [...], als wenn er auf sich selber angewiesen ist.“ (52) – Würde man diesen Weltentwurf mit dem des Sozialistischen Realismus vergleichen, man würde nicht wenige Übereinstimmungen finden.

⁸ Vgl. auch ebd., 56, wo Dobrenko die Ästhetik der Massenkultur als Ausfluß eines „dogmatisch-ideologisches infantilismus človečestva“ beschreibt.

⁹ Siehe auch Dobrenkos Aufsatz: „Vse lučšee – detjam (totalitarnaja kul'tura i mir detstva)“, 1992 (II). Dort findet man einen interessanten Hinweis auf den Zusammenhang zwischen märchenproduzierender Mythopoetik und infantilisierender Psychopoetik des Sozrealismus: „Сказка отражает детство человечества и потребность в ней по генетическому коду возникает в детстве каждого человека. [...] в сказке заложен и реализован механизм инициации – превращения ребенка во взрослого человека [...]. Главное чудо тоталитарной культуры состоит в том, что она лишь формально-внешне повторяет эту сказочную модель: через испытания герой соцреализма и мира детства возвращается в ... мир детства, увлекая за собою читателя, – это замкнутый цикл превращений.“ (163). In der Tat spricht man in der Entwicklungspsychologie von einem „Märchenalter“ („fairy-tale-age“): In dieser Phase, die Kinder im Alter von vier bis acht Jahren be-

In eine ähnliche Richtung zielt Katerina Clarks These, sowjetische Helden wie Stachanov spielten als Vorbilder nicht die Rolle des (erwachsenen) Lehrmeisters, sondern des (noch nicht erwachsenen) Sohnes: „The model guarantees that he will always be son: he will always need some representative of higher ‚consciousness,‘ some father to guide that ‚spontaneity‘. (Clark 1977, 188)

Die entscheidende Frage lautet nun: Sind die sozrealistischen Helden solche „*vzroslye deti*“? Es sei versucht, das anhand der oben genannten Kriterien zu prüfen – exemplarisch werden hier die drei Haupttexte der Invalidenliteratur betrachtet. Sowohl Evgenij Dobrenko als auch Igor' Smirnov behaupten, der Held im Sozrealismus verfüge über keinerlei Selbstbewußtsein.¹⁰ „Критическая мысль о себе означает здесь самоубийство“, sagt Smirnov. Und tatsächlich: mit Schrecken ertappt man im vorletzten Kapitel von *Kak zakaljalas' stal'* Pavel Korčagin in der Pose des Nachdenkens: „Корчагин обхватил голову руками и тяжело задумался“. (KZS, 730) Tatsächlich kreisen seine Gedanken um Selbstmord – allerdings nicht lang. Einen Augenblick später schon dringt die Stimme eines imaginären Vaters (der Gesellschaft, der Partei, wie auch immer) in Pavels „Selbstreflexion“ ein und verwandelt diese in eine öffentliche Propagandarede, die Pavel zurechtweist:

Все это бумажный героизм, братишка! Шлепнуть себя каждый дурак сумеет всегда и во всякое время. Это самый трусливый и легкий выход из положения. Трудно жить – шлепайся. А ты попробовал эту жизнь победить? Ты все сделал, чтобы вырваться из железного кольца? [...] Спрячь револьвер и никому никогда об этом не рассказывай! Умей жить и тогда, когда жизнь становится невыносимой. Сделай ее полезной. (KZS, 731)

Neben dieser Pseudo-Selbstreflexion gibt es jede Menge anderer Fälle mangelnder Reflexion – so handeln Menschen wie Pavel oft aus wildem Zorn („дикая ярость охватила Павла“) und blindlings („сослепу“). Meres'ev kann es nach seinem Entschluß, wieder zu fliegen, kaum erwarten, seine Prothesen auszuprobieren. Prothesen-Meister Zuev, der seine Ware als die beste in ganz Moskau preist und verspricht, man könne damit „с барышнями польку-бабочку танцевать“, wird von der Spontanität seines Patienten überrascht:

Он ловко надел второй протез и едва успел застегнуть ремни, как Мересьев неожиданно сильным пружинистым движением прыгнул с

trifft, seien Märchen sehr beliebt, da sie deren animistischem und anthropomorphisierendem Denken entsprächen (vgl. G. Clauss (Hg.), *Fachlexikon ABC Psychologie*, Frankfurt a.M. 1995).

¹⁰ Siehe Dobrenko 1990, 311 und Smirnov 1995, 35.

койки на пол. Раздался глухой стук. Мересьев вскрикнул от боли и тут же, около кровати, тяжело рухнул во весь рост. (PNČ, 159)¹¹

Dieses kindliche, unreflektierte Vorwegnehmen und Wörtlichnehmen ist dabei eine Eigenschaft, die für Meres'ev als Jagdfliegerpilot lebensnotwendig ist: Denn dort ist Denken nicht nur nicht gefragt, sondern schlichtweg nicht möglich: „Думать было некогда, уходить некуда.“ (PNČ, 298) – das einzige, was zählt, sind Aktion und Reaktion.

Voropaev hingegen versinkt in Gedanken über sich und seine Zeitgenossen – Reflexionen, die scheinbar genau ins Schwarze treffen: „Откуда такая живучесть, – думалось Воропаеву, – и такая неиссякаемая детскость души [...]?“ Aber Voropaev wundert sich nicht mit dem Blick des sich zurückhaltenden Beobachters, sondern er bewundert und schließt seine Betrachtungen mit einem zufriedenen „Ах, до чего хорошо...“ (Beides SŽ, 20). Bei seiner ersten flammenden Rede vor der Kolchose erreicht sein Reflexionsvermögen einen Tiefpunkt:

Теперь, пожалуй, уже не сами слова, не смысл их, а скорее всего тон, сила и волнение голоса приобретали главное значение. Он почти не думал о том, что выкрикивает, он только следил за тем, как звучит его голос, и старался чувствовать – ведет голос за собой народ или не ведет. (SŽ, 60)

Ähnlich einem Kleinkind brabbelt Voropaev Laute vor sich hin und achtet darauf, wie die ihn umgebenden Kolchosbauern reagieren – es ist fast so, als ob der Inhalt seiner Rede von seinen Zuhörern bestimmt werde, als ob er als deren Sprachrohr lediglich alle Stimmen in seiner vereint zum Ausdruck bringe: wie ein Kind, das Laute und Gesten der anderen nachahmt, ohne genau zu wissen, was sie bedeuten.

Wie sieht es nun hinsichtlich des Aufmerksamkeits- und Fürsorgebedürfnisses der sozrealistischen Helden aus? Und: Wie selbständig handeln und entscheiden sie? Es liegt in der Natur der Sache, daß gerade die Invaliden-Helden sehr wohl ein gesteigertes Bedürfnis nach Fürsorge haben – auch wenn sie diese trotzig ablehnen, wie etwa Meres'ev das Angebot des Kommandeurs: „Ну, а может быть, вам чего надо? Трудности какие-нибудь? Простите, не стесняйтесь, вы имеете право“. Darauf kennt Meres'ev nur eine Antwort: „Ничего не надо, товарищ полковник. Я такой же, как все. Лучше бы позабыли, что у меня нет ног.“ (PNČ, 289). Trotzdem ist Meres'ev immer wieder auf die Hilfe anderer angewiesen. Nach seinem Krankenhausaufenthalt kommt er bei Anjuta, der Verlobten eines (an der Front weilenden) Kameraden, unter. Zwischen den beiden

¹¹ Diese Szene erinnert mich persönlich an ein Ereignis aus meiner Kindheit: Vor dem Beginn des Schwimmkurses stürzte einer der kleinen Teilnehmer, kaum daß er sich umgekleidet hatte, ins Wasser – und ging natürlich unter. Er hatte nach Kinderart einfach Wunsch und Realität verwechselt.

jungen Menschen (Meres'ev ist gerade 22 Jahre alt) entwickelt sich eine geschwisterlich-keusche Beziehung. Eines Nachts spielt sich jedoch folgende Szene ab:

– Алеша! – тихо позвала Анюта.

Сдивана Мересьева слышалось ровное дыхание. Летчик спал. Девушка поднялась с постели, осторожно ступая босыми ногами, подошла к нему [man staune ob dieser Erotik und halte den Atem an] и, *точно маленькому*, поправила ему подушку и подоткнула вокруг него одеяло. (PNC, 230; kursiv – J.L.)

Daß Meres'ev mit seinem unerbittlich vorgetragenen Wunsch, wieder fliegen zu wollen, für gesteigerte Aufmerksamkeit sorgt (sogar Studenten der Medizinischen Fakultät schließen Wetten darüber ab, ob er es schaffen werde oder nicht), versteht sich von selbst. Auch Voropaev steht (besser: liegt) nach seinem großen Schwächeanfall infolge wochenlanger Überarbeitung und eines Sturzes im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit – und genießt es:

А Воропаев лежал, бесцельно глядя перед собою и стараясь ни о чем не думать. Ему было очень приятно, что его провожал весь колхоз (жаль только, что провода несколько напоминали похороны), и он был по-настоящему доволен сделанным, зная, что здесь его долго не забудут. (Sč, 75)

Und obwohl Voropaev nach seiner Amputation ein neues Leben beginnen und sich seiner Geliebten, der Feldärztin Šura, nicht mehr zumuten will – träumt er doch insgeheim vom wärmenden Familiennest („Семья! Ах, до чего же это важно в человеческой жизни!“, Sč, 76). Obwohl er sie nicht ruft, kommt Šura gegen Ende des Romans zu ihm und findet ihn alleine, blaß und erschöpft auf seinem Bett liegen:

Тогда она склонилась к нему и поцеловала его в бледные, *ставшие какими-то детскими* губы и почувствовала, что на ее голову осторожно опустилась *непокойная и сильная рука старшего*.“ (Sč, 317; kursiv – J.L.)

Hier, zum Schluß von *Sčast'e*, hat man es überdeutlich vor sich: das „erwachsene Kind“ Voropaev, einerseits hilflos, schwach und mit kindlichen Lippen, andererseits stark und überlegen. In einer ähnlichen Beziehung steht auch der langsam dahinsiechende Pavel Korčagin: Nachdem bereits erste Lähmungsercheinungen aufgetreten sind und die Ärzte ihm Schlimmstes prophezeien, macht er der jungen Taja einen Heiratsantrag – worauf diese erschrocken fragt: „А ты меня не оставишь?“ (KZS, 733). Angesichts dessen, was beiden bevorsteht, ist dies eine Frage, die normalerweise Pavel hätte stellen müssen: Er ist der

potentielle Pflegefall, der eigentlich weniger eine Frau, als eine Pflegemutter nötig hat. Doch Pavel, der „vzroslyj rebenok“, ist der ‚starke Schwache‘ und kann Taja, die ‚schwache Starke‘, erziehen „пока ты не вырастешь в настоящего, нашего человека“ (ebd.).

Was die Selbständigkeit bzw. Unselbständigkeit der Entscheidungen der Helden anlangt, sei auf das nächste Unterkapitel verwiesen.

Ständige Rebellion sowie phantastische oder verzerrte Interpretation der Wirklichkeit gehören ebenfalls zum Repertoire des Heldentrios Korčagin-Meres'ev-Voropaev. Der „autoritäre Mensch“, der gleich ausführlicher behandelt wird, ist laut Erich Fromm „niemals ein »Revolutionär«, sondern ein Rebell (Fromm 1983, 149). So rebellieren Korčagin wie Meres'ev unablässig gegen die Beschlüsse der Ärztekommisionen – obwohl am ganzen Körper gelähmt, trotz Pavel der Bescheinigung über seine hundertprozentige Arbeitsunfähigkeit: „Они во всем правы насчет моего здоровья, но глубоко ошибаются, написав документ о моей стопроцентной нетрудоспособности. Тут мы еще посмотрим.“ (KZS, 744). Meres'ev, der von einer Kommission zur anderen geschickt wird, gerät angesichts des ihm vorgehaltenen Sprichworts („Из безногого танцора не выйдет“) außer sich:

[...] Алексей вскочил и с мальчишеским задором крикнул:
– Не выйдет? – и вдруг пустился по приемной в пляс. (PNC, 231)

Meres'evs prinzipiell phantastisches Projekt, wieder als Pilot an die Front zurückzukehren, ist für ihn bereits von Anfang an keineswegs phantastisch, sondern real – so real, daß er einen Schwur darauf leistet. Denn Meres'ev, erfährt der Leser, liebt es zu schwören:¹²

Все будет хорошо! Он не сомневался, что снова станет и бегать, и летать, и воевать, и, любя зарюки, дал себе зарок: после первого воздушного боя, после первого сбитого немца написать Оле обо всем. (PNC, 181; kursiv – J.L.)

Der Propagandist Voropaev hingegen erzählt lieber, statt zu schwören: Dem „berühmten“ Širokogorov etwa erzählt er von der Front, als ob er selbst noch dort wäre. Er kenne sich beim Kriegsverlauf des Kampfes um die Donau so gut aus, heißt es für den Leser, daß er nicht nur ein ausgezeichnete Referent zu diesem Thema sei, „но и просто весьма осведомленным, почти очевидцем, почти участником.“ (SČ, 48; kursiv – J.L.). Dieses äußerst infantile „Ich bin ja fast... /

¹² Anders als etwa ein Amtseid, der einen erwachsenen Menschen in eine gewisse Verantwortung stellt, ist der Schwur im Sinne des „Sich-etwas-fest-Vornehmens“ eher unverbindlich. Den Satz „Ich schwör's“ hört man daher wohl eher aus Kindermund als von einem Erwachsenen – daß man dabei hinter seinem Rücken Zeige- und Mittelfinger kreuzt, weiß jedes Kind.

Ich bin ja praktisch...“ wird einige Absätze später noch gesteigert, als Voropaev schildert, was er bei der Einnahme Sofias empfand:

Да что там волнение! – прервал его Воропаев. – Нет такого слова, чтобы определить точно, что было. *Я была Россией, понимаете?* Я нес на своих плечах десять веков, разъединивших нас. Мне до сих пор кажется, что *мое имя известно всей Софии* и что я знаком со всем городом. Честное слово! (Sč, 49; kursiv – J.L.)

Also auch Voropaev! Auch er gibt sein „Ehrenwort“, noch dazu bei was für einer (im wahrsten Sinne des Wortes) tollen Geschichte. Das ist kindlicher Größenwahn in Reinform, verbunden mit pathetisch-hyperbolischem Selbstdarstellungsdrang – lediglich das Medium Buch bewahrt den Leser davor, Voropaevs unter dem Tisch gekreuzte Finger zu sehen.

Prinzipiell läßt sich zu den bisher untersuchten Kriterien noch ein weiteres hinzufügen. Als speziell literarisches Verfahren der Infantilisierung könnte man all diejenigen Momente herausstellen, wo der Held in eine direkte syntaktische Beziehung zu Kindern gestellt wird. Die syntaktische Nähe – manchmal auch nur durch das Epitheton „kind-“ erzeugt – suggeriert eine paradigmatische Äquivalenz. Von den drei hier untersuchten Büchern enthält *Kak zakaľalas' stal'* dieses Verfahren am wenigsten. Dennoch ist es kein Zufall, daß Pavel in seiner letzten Krankheitsphase beginnt, die Jugend um sich zu scharen:

Стала появляться у Корчагина молодежь. Тесновато становилось иногда в маленькой комнатке. Словно гул пчелиного роя доносился к старику. Не раз пели дружным хором: *Нелюдимо наше море, / День и ночь шумит оно... и любимую Павла: Слезами залит мир безбрежный...* (KZS, 735)

Im apollinischen Bienenchor verschmilzt Pavel mit „der Jugend“ und leistet, getragen von deren Kraft, propagandistische Aufbauarbeit. Voropaev stellt sich in der Neujahrsnacht an die Spitze des Triumphzuges der vier stark verkrüppelten Kinder: „Колонну веду я. За мной – Найденов, за Найденовым – Зина, за ней Бунчиков. С Ковровым в качестве секретаря следует Светлана Чирикова.“ (Sč, 135). Dazu läßt er die Heimleiterin ankündigen, daß nun die „дети войны“ kämen. Der erste, der nach dieser Ankündigung auftritt, ist Voropaev selbst – erst einen Absatz später reiht er sich wieder in „die Gruppe der Erwachsenen“ ein.

Auch Aleksej Meres'ev begegnet immer wieder der Kinderwelt. Zunächst einmal muß er sich nach seinem überstürzten ersten Gehversuch von seinem Prothesen-Meister väterlich belehren lassen:

– Э-э-э, мил человек, этак-то негоже, вовсе негоже, – ворчал мастер. – Ишь, прыгнул, будто и верно живые ноги ему приставили. Нос-то вешать не к чему, друг милый, только теперь твое дело такое – начинать все сначала. Теперь забудь, что ты вояка, *теперь ты дитя малое* – по пажку, по пажку учись ходить; сначала с костыликами, потом по стеночке, потом с палочкой. [...] Таких, мил друг, как папа с мамой сработали, тебе уже никто не сделает. (PNC, 159; kursiv – J.L.)

Der Meister redet mit dem „kürzer gewordenen“ Meres'ev wie mit einem kleinen Jungen und spart, wie man sieht, dabei nicht mit Verniedlichungsformen.¹³ Kaum hat Meres'ev das Krankenhaus verlassen, trifft er bei seinem ersten Spaziergang durch Moskau auch schon auf ‚Seinesgleichen‘: Vor dem Puškin-Denkmal spielen einige Buben, während er sich auf einer Bank ausruht. Einer der Jungen stolpert über Meres'evs Holzfüße und es entsteht, da die Kinder unbarmherzig die Wahrheit erforschen wollen, eine heftige Diskussion, die schließlich dazu führt, daß ein Junge an Meres'ev herantritt und geradeheraus fragt: „Дяденька старший лейтенант... [...] Дяденька, у вас какие ноги – настоящие или деревянные? Вы инвалид?“ (PNC, 187). Ausgerechnet ein Kind nennt ihn das erste Mal bei seinem (wirklichen aber nicht „wahren“) Namen: „Invalide“. Während Meres'evs Trainingsflügen auf dem neuen Jagdbomber LA-5 blendet der Erzähler anderthalb Seiten lang aus, schwenkt zurück auf des Fliegers Kindheitstage – und vergleicht dessen erste Schlittschuhlauf-Versuche mit den gegenwärtigen Flugübungen:

[...] То, что незаметно копил он в себе, падая, разбиваясь, вновь и вновь повторяя свои попытки, – все эти маленькие привычки, приобретаемые им, точно вдруг сложились в единый навык, и он заработал ногами, чувствуя, как все тело его, *все его мальчишеское, озорное, упрямое существо* ликует и радуется. Так случилось с ним и теперь. (PNC, 255)

Mit diesem Beispiel sei die allgegenwärtige Kinderstube der Invaliden-Helden verlassen und der Schritt in ein (scheinbar) vollkommen anderes Milieu gewagt: ins Sado-Maso-Studio des autoritären Menschen. Doch auch hier, wen wundert's, wieder dieselben Gesichter...

¹³ Vgl. Erich Fromms Beschreibung des neurotischen Masochismus, der „masochistischen Perversion“. Ein solcherart veranlagter Mensch wolle oft „nichts anderes erreichen, als »moralisch« schwach und klein gemacht zu werden, indem man wie ein kleines Kind behandelt oder angedeutet oder auch ausgescholten oder auf andere Weise gedemütigt wird.“ (Fromm 1983, 131).

Der autoritäre Mensch

New York, 1941. Erich Fromm war dem totalitären System des Nationalsozialismus entflohen (bereits 1933) und veröffentlichte im Exil sein vielzitiertes (sozial)psychologisches Buch *Escape from Freedom*.¹⁴ Der Begriff des „autoritären Charakters“, den er hier unter anderem entwickelte, bezieht sich dabei allerdings nicht, wie man vielleicht denken könnte, auf den Typus des Nazi-Henkers, sondern auf „weite Teile des Kleinbürgertums“. Es betrifft den modernen Menschen, der aus einem – durch Emanzipation und Freiheit verursachten – Ohnmachts- und Einsamkeitsgefühl heraus die Flucht ergreift: weg von der Freiheit, hin zum Autoritären.

Doch was hat dieser Charaktertypus mit dem sowjetischen Menschen zu tun? Sehr viel, meint Evgenij Dobrenko; auch Igor' Smirnov ist dieser Ansicht. Es scheint also lohnend, ihn sich genauer anzusehen. „Autoritär“ nennt Fromm einen (nicht unbedingt neurotischen) sado-masochistischen Menschen, da für ihn „stets eine Einstellung zur Autorität charakteristisch ist. Er bewundert die Autorität und neigt dazu, sich ihr zu unterwerfen, möchte aber gleichzeitig selbst eine Autorität sein, der sich die anderen zu unterwerfen haben“ (Fromm 1983, 144). Eine solche Persönlichkeitsstruktur bilde „die menschliche Grundlage des Faschismus“, sagt Fromm – und natürlich liegt der Vergleich zum ebenfalls totalitären (autoritären) System des Stalinismus nahe.

Folgende Momente sind für den autoritären Charakter wesentlich:¹⁵

- Für ihn gibt es „zwei verschiedene Geschlechter: die Mächtigen und die Machtlosen“ (148); die einen bewundert und verehrt er, die anderen wecken seine Verachtung.

- Ein autoritärer Charakter ist niemals ein Revolutionär, sondern ein Rebell: sein Kampf gegen die Autorität ist trotzig, nicht subversiv.

- Er „hat eine Vorliebe für Lebensbedingungen, welche die menschliche Freiheit einschränken, er liebt es, sich dem Schicksal zu unterwerfen.“ (Ebd., 149). Denn der (einzelne) Mensch ist nach seiner Anschauung prinzipiell ohnmächtig.

- „Der autoritäre Charakter gewinnt seine Kraft zu handeln, indem er sich an eine überlegene Macht anlehnt. Diese Macht ist unanfechtbar und unveränderlich.“ (Ebd., 151).

- Und schließlich: „Der Mut des autoritären Charakters ist im wesentlichen ein Mut, das zu ertragen, was das Schicksal oder sein persönlicher Repräsentant oder »Führer« für ihn bestimmt hat. Zu leiden ohne zu klagen ist seine höchste Tugend – und nicht der Mut zum Versuch, das Leiden zu enden oder wenigstens zu mildern. Nicht das Schicksal zu ändern, sondern sich ihm zu unterwerfen, macht den Heroismus des autoritären Charakters aus.“ (Ebd.).

¹⁴ Warum der Titel der deutschen Übersetzung „*Furcht vor der Freiheit*“ lautet und nicht „*Flucht*“, ist wohl das Geheimnis der Übersetzer.

¹⁵ Siehe Fromm 1983, 148ff.

Aufgrund dieser Einstellungen und Verhaltensweisen erlangt der autoritäre Mensch eine „negative Freiheit“. Alle masochistischen (wie sadistischen) Strebungen haben dieses eine Ziel gemein, nämlich, wie Fromm es ausdrückt, „das individuelle Selbst loszuwerden, sich selbst zu verlieren“ (Ebd., 134). Kehrt man wieder in den Kosmos des Sozrealismus zurück, so begegnet man dort genau diesem Prinzip wieder. Wie bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit dargestellt, verliert der literarische Held sein individuelles Gesicht. Für Evgenij Dobrenko bedeutet die Einteilung der Figuren nach dem Paradigma positiver/negativer Held das Maximum an Entäußerung und Abwertung der Persönlichkeit¹⁶ – doch das ist natürlich nur eines von vielen Merkmalen des autoritären Wesens der sozrealistischen Helden.

Wen auch immer man sich aus dem Helden-Pantheon auswählen möge, alle sind selbst-lose Kollektivmenschen. Hier soll das Beispiel Pavel Korčagins genügen, dessen Selbst-losigkeit ebenso triumphierend wie platt verkündet wird:

Павел потерял ощущение отдельной личности. [...] Он, Корчагин, растаял в массе и, как каждый из бойцов, как бы забыл слово «я», осталось лишь «мы»: наш полк, наш эскадрон, наша бригада. (KZS, 559)

Statt jetzt eine großangelegte Suche nach Frommschen autoritären Wesenszügen in sozrealistischen Texten zu starten, sei hier vorgezogen, ein Beispiel herauszugreifen und daran die einzelnen Momente zu zeigen. Es handelt sich dabei um die Erzählung des ‚Kriegsprosaikers‘ Leonid Sobolev *Vospitanie čuvstva* (1942). Dieser Text enthält in komprimierter Form alles, was man auch in den nicht gerade wortkargen größeren Prosagattungen finden kann.

Die Erzählung spielt in dem Mikrokosmos eines Minenkreuzers während des Zweiten Weltkriegs. Der neunzehnjährige Andrej Krotkich, die Hauptfigur, ist der Underdog dieses Kosmos: Weil er nicht einmal die vierte Grundschulklasse absolviert hat, ist er als „vestovoj“ (Ordonanz) für den Küchendienst zuständig sowie bei Gefechten dafür, Munition zu einem Geschütz zu tragen. Diese Art, Kriegsdienst zu leisten, ist für ihn äußerst unbefriedigend, ja „ничтожна“: mit „презрительным выражением лица“ wäscht er die Teller ab. „Грязную посуду он ненавидел как некий символ незадавшейся жизни.“ (Sobolev 1977, 304). Dagegen beäugt er seine kämpfenden Kameraden mit Neid und träumt davon, eines Tages selbst „Held der Sowjetunion zu werden“. Krotkich plagt genau das Gefühl von Minderwertigkeit und Verbitterung über seine erniedrigende Ohnmacht, das Fromm als Ausgangspunkt für die Flucht ins Autoritäre beschreibt.

Und dieses läßt auch nicht lange auf sich warten: Kriegskommissar Filatov, der strategische Kopf des Kreuzers, wird auf den Jüngling aufmerksam und un-

¹⁶ Siehe Dobrenko 1990, 314.

terhält sich mit ihm „и Кротких вылил ему всю свою душу“ (Ebd., 305). Filatov hört ihm schmunzelnd zu, denn der junge Soldat erinnert ihn an seine eigene Jugend; überzeugt davon, daß in Krotkich mehr stecke, als ein einfacher Tellerwäscher, regt er dazu an, ihn zu unterrichten. Neben seiner jovialen, kumpelhaften Seite, die er Krotkich gegenüber offenbart, erfährt man gleich auch sein gewöhnliches Auftreten: „gefaßt“ („sderžannym“) und „etwas trocken“ („nemnožko suchovatym“) sei es. Seine Autorität läßt er sein Gegenüber unter anderem dadurch spüren, daß er es anschwelgt: „когда комиссар сердился, он обычно замолкал и медленно скручивал папиросу.“ (Ebd., 306). Diese Geste taucht immer wieder auf.

Für Andrej Krotkich ändert sich durch diese Begegnung alles – plötzlich sieht er für sich eine Perspektive. Der Unterricht beginnt. Andrej ist so eifrig, daß er sogar während seiner eigentlichen Arbeit die Grammatik nicht aus der Hand legt oder nebenbei im Kopf „36 mit 48 multipliziert“:

Дежуря у снарядов по готовности номер два, решал в блокноте задачи. Блокнот был дан комиссаром. Все было дано комиссаром – блокнот, учеба и будущее.

И в девятнадцатилетнее сердце Андрея Кротких плотно и верно вошла любовь к этому пожилому спокойному человеку. (Ebd., 306f.; kursiv – J.L.)

Wie bei Fromm, so gewinnt auch in Sobolevs Erzählung der (autoritäre) Mensch seine Kraft dadurch, daß er sich an eine Autorität anlehnt: Krotkich geht förmlich auf – und legt dem Kommissar, dem er alles verdankt, sogar sein Herz zu Füßen. Dieser führt mit seinem Zögling weiterhin „inoffizielle Gespräche“ und nennt ihn vertraulich „Andrjuša“ – bis zu einem Zwischenfall, der ihn wieder einmal dazu bringt, seine Schweige- und Zigarettendreh-Geste zu zelebrieren. Natürlich ist das Maß an Homoerotik bereits voll – unter anderem erfährt man, daß Zögling Krotkich sich nächtens mehrmals auf Zehenspitzen an den schlafenden Meister heranschlich und dessen Decke zurechtrückte sowie den Schlafenden anlächelte. So muß Andrjuša bestraft werden: Weil er in einem Jähzornsanfall einen Kameraden, der während allgemeiner Bereitschaft ein Nickerchen hält, verprügelt, dreht Kommissar Filatov vor ihm schweigend seine Zigarette – allein das ist schon demütigend genug:

[...] это было невыносимо. Жизнь казалась конченой: теперь никогда не скажет ему комиссар ласково «Андрюша», никогда не спросит, где в аккумуляторе плюс и где минус, никогда не улыбнется и не назовет «студентом боевого факультета»... (Ebd., 307f.; kursiv – J.L.)

Filatov, der diesen Zwischenfall nur zum Anlaß für seine Standpauke nimmt, verurteilt Andrejs unterwürfiges Verhalten als „mal'čičestvo“ und beschließt, ihn

auf einen anderen Posten zu versetzen – was einer faktischen Trennung gleichkommt. Andrej fügt sich dem Schicksal, empfindet in seiner Trennungsohnmacht jedoch Schmerz, Eifersucht und Reue. Dabei, so der Erzähler, wird Andrej erwachsen. Auffällig ist allerdings, daß der so plötzlich erwachsende Jüngling weiterhin an Filatov gebunden, ja auf diesen fixiert ist. „Unabsichtlich“, heißt es, ahme er Filatov nach – wie etwa dessen autoritäre Geste; mangels Zigaretten „он приучил себя в этих случаях шевелить по очереди всеми пальцами“ (ebd., 309). Natürlich spricht daraus mehr infantiler Trotz als erwachsenes, autonomes Handeln; auch ist sein Nachahmen keineswegs subversiv, sondern die Reaktion auf einen Mangel: den fehlenden Filatov versucht er in sich selbst zu ersetzen. Schließlich erfährt man, daß „Филатов окончательно вошел в его сердце“, und zwar sei diese Liebe keine lächerliche, dümmlische Knabenliebe mehr, sondern eine „новая, глубокая – военная – любовь.“ (Ebd., 309).

Typisch nach Erich Fromm ist der Glaube eines Menschen wie Andrej, daß alles um ihn herum sowie sein eigenes Schicksal von der Autorität bestimmt sei:

В каждом большом и малом событии корабельной жизни, в разговорах с другими, в бою и в шторме – везде чувствовал Кротких комиссара, его мысль, его волю, его заботу. (Ebd., 309)

Demzufolge ist er auch – wie im übrigen alle seine Kameraden – bereit, seinen Kopf zu riskieren, um dem Komissar im Kampf das Leben zu retten, ihm, der „Parteiseele und dem Gewissen des Schiffs.“ Und diese Gelegenheit erhält Krotkich schon bald darauf: Bei einem Landungsversuch wird das Schiff von deutschen Flugzeugen angegriffen. Zwar gelingt es, den Feind abzuschießen, doch entdeckt die Mannschaft mit Entsetzen, daß der Kasten brennt, in dem die Minen liegen: „Каждую секунду могли рвануть два десятка мин“. ¹⁷ In „panischem Kleingeist“, flüchten alle vom Deck. Auch Andrej – bis ihm der Kommissar entgegenläuft und er den stummen Befehl verspürt, zu handeln: „В два прыжка Кротких очутился у ящика и, обжигая ладони, ухватился за дно.“ Und Andrej leidet, leidet für seinen Kommissar und alle anderen. Weil die Minenkiste zu schwer ist, beginnt er, die glühenden Minen der Reihe nach über Bord zu werfen – mit bloßen Händen:

Он присел на корточки, и схватил раскаленный стабилизатор крайней мины. Ладонь зашипела, острая боль на миг захолонула сердце, но мина вылетела за борт. Он тотчас схватил другую. Может быть, он что-то кричал. Так потом рассказывали ему товарищи: говорили, что он прыгал на корточках у ящика, танцуя какой-

¹⁷ Was nun folgt erinnert sehr stark an eine Szene, die bereits bekannt ist: Die Schilderung der Heldentat des Rotflottisten Kuropjatnikov, der ohne Rücksicht auf Schmerz und Lebensgefahr brennende Nebelraketen über Bord wirft, die auf einer Kiste mit Bomben liegen (siehe Seite 71f.).

то страшный танец боли и ругаясь во весь голос бессмысленно и жутко. [...] Тогда Кротких, надсаживаясь, поднял за поручни опустошенный наполовину ящик. Пламя лизнуло его лицо. Бушлат [Matrosenjackede] загорелся. Он отвернул лицо и сильным толчком сбросил за борт ящик. Потом ударил по бушлату ладонями, уже не чувствующими огня. (Ebd., 312; kursiv – J.L.)

Wie ist diese Kulminationsszene – die übrigens auch ein hervorragendes Beispiel für einen Initiationsritus darstellt – zu interpretieren? Krotkich vollbringt eine Heldentat. Doch er vollbringt sie nicht aus freien Stücken, sondern folgt dem stummen Befehl des Kommissars, fügt sich seinem Schicksal: sein Idol darf nicht verletzt werden, also muß er sich opfern. Er unterwirft sich und wird letztlich dafür belohnt: Kommissar Filatov faßt ihn an beiden Schultern:

– Ничего, товарищ комиссар, уже тухнет, – сказал он, думая, что комиссар тушит на нем бушлат.
Но, взглянув в глаза комиссара, он понял: это было объятие. (Ebd., 312)

Die Umarmung zum Schluß des Textes ist gleichsam eine Momentaufnahme der „symbiotischen Beziehung“ zweier autoritärer Charaktere im Frommschen Sinne: Im Grunde genommen kann keiner ohne den anderen existieren – Maso-Andrej rettet Sado-Filatov das Leben und gewinnt dafür die wiederum für ihn lebensnotwendige Zuwendung des Meisters zurück. So läßt sich also die Persönlichkeitsstruktur des autoritären Menschen in Sobolevs *Vospitanie čuvstva* ziemlich deutlich nachweisen; stellvertretend für nahezu alle Prosatexte des Sozialrealismus kann man an dieser Erzählung das psychologische Prinzip ablesen, nach dem die Heldenfiguren gestrickt sind. Als Vorbilder zeigen sie dem Leser, wie man sich der Autorität (der ‚Macht‘ oder einem Stellvertreter) gegenüber zu verhalten hat – in extremis führt dieses Verhalten, wie in diesem Fall, zur Selbstverstümmelung, einer psychischen wie physischen Verstümmelung¹⁸ des „Ich“.

2. Säkulare Kenosis: Masochistische Selbstentäußerung

In Igor' Smirnovs *Psichodiachronologija* folgt auf die sadistische Avantgarde der masochistische Sozialrealismus. Als historische Dominante der Stalin-Epoche realisierte sich dieser „kul'turogennyj“ Masochismus in der außerkulturellen Sphäre, in allen Lebensbereichen (Smirnov 1994, 237). Allgemeines Merkmal des masochistischen Menschen ist, daß er seine Identität dadurch erreicht, daß er sich selbst negiert; es gilt das Prinzip: ‚alles was ist, ist nicht‘ – was sich sowohl auf den

¹⁸ Selbstverstümmelung, die in der Werterordnung des Sozialrealismus prinzipiell negativ besetzt ist, wird immer dann positiv bewertet, wenn sie selbstloses Opfer ist – in diesem Fall ist dies eine symbolische Auslöschung des „Ich“ im Namen eines Höheren (etwa eines „Wir“).

Menschen selbst, wie auch auf alle Gegenstände bezieht. In der literarischen Praxis zeige sich dieses Prinzip darin, daß

центральный персонаж текста утрачивает свой дифференциальный признак, но, несмотря на это, не лишается способности действовать так, как если бы он по-прежнему был носителем отличавшей его черты. (Ebd., 247)

Anders gesagt: Der Held erleidet – im Vergleich zu seinem heilen Anfangszustand – einen *Defekt*.

Если противник-садист стремится привнести дефект в генезис, то мазохист создает такой мир, который функционирует вопреки его дефектности [...]. Мазохист полноценно неполноценен. (Ebd., 264)

Ein Defekt ist, masochistisch gesprochen, kein Defekt. Dieses Prinzip, das Smirnov zufolge für die gesamte Literatur der Stalinzeit gilt, leitet sich aus der christlichen „Kenosis“ ab – der Selbstentäußerung und -erniedrigung Christi (siehe Motto zu diesem Kapitel). Christus kann erst dadurch von Gott zum „Herrn“ (genauer: dessen Stellvertreter auf Erden) ernannt werden, nachdem er „Knechtsgestalt“ angenommen und sich von seinem göttlichen Wesen befreit hat – zumindest äußerlich: wie ein Mensch muß er schließlich leiden und sterben. Nach Smirnov vollzieht sich die masochistische Kenosis im Sozialismus in dreierlei Formen: „Familien-Kenosis“ (allerlei familiäre Defekte wie z.B. Abtreibung, asexuelle Ehe, Verlust der Eltern oder des Kindes); „soziale Kenosis“ (Erniedrigung vor dem Feind, Trennung von Heim und selbst erarbeiteten Wertgegenständen) sowie „physische Kenosis“ (sämtliche körperliche Verletzungen und Defekte) (ebd., 252f.).

Wichtiges Moment bei allen Formen der (masochistischen) Kenosis ist jedoch die Negierung des Verlusts/Defekts.¹⁹ Denn der Masochist verdankt ihm seine (Negativ-) Existenz – „ich leide unter einem Defekt, also bin ich“, ist sein Motto. Und mehr noch: in einem masochistisch dominierten System ist der Masochist König (Smirnov spricht von „kul'turnoe prevoschodstvo“ (ebd., 255)). Daher hat der masochistische Invaliden-Held des Sozialismus ständig dafür zu kämpfen, als gesund zu gelten (ohne aber wirklich gesund zu werden) – sein Erzfeind dabei ist der Arzt.²⁰ Dieses Leugnen der Krankheit bzw. der Invalidität, das für einen

¹⁹ Auch Jesus bleibt trotz „Knechtsgestalt“ Sohn Gottes – der Weg zur „Herrschaft“ führt dennoch nur über die Selbstknechtung; im Gegensatz zum Masochisten nimmt Jesus allerdings seine Knechtsgestalt an, ohne sie zu negieren.

²⁰ Vgl. Smirnov 1994, 257. Dennoch ist die Rolle des Arztes nicht ganz eindeutig festzulegen: Denn schließlich sind es meistens Ärzte, die dem masochistischen Helden dazu verhelfen, ein Persönlichkeitsmerkmal (etwa ein Körperteil) zu verlieren. Im Falle Voropaevs ist der amputierende Arzt sogar die eigene Verlobte, Aleksandra Goreva. In Jurij Gernans Roman-Trilogie *Delo, kotoromu ty slušiš' / Dorogoj moj čelovek! Ja otvečaju za vse* (1957-64) ist die

dem sozrealistischen Kosmos fernstehenden Leser zuweilen kitschig oder grotesk erscheinen mag, folgt also einer systemimmanenten Logik. Hierzu einige Beispiele:

Leugnen der Krankheit

Bleibt man zunächst bei Lenonid Sobolevs Kriegserzählungen, so stößt man in *Solovej* (1941) auf einen „красивый и статный моряк с гордыми усиками“, dem man den Spitznamen „Husar“ gibt. Dieser Prachtskerl verfügt, wie sich herausstellt, über die spezielle Gabe, alle möglichen Laute nachzuahmen: „Из его розовых полных губ вылетали самые неожиданные звуки: свист снаряда, хлопанье курицы, визг пилы, вой мины, щелканье соловья, шипение гранаты, лай щенка, отдаленный гул самолета.“ (Sobolev 1977, 256). Mit dieser Fähigkeit ist er für sein See-Batallion von größtem Nutzen: Er ist Auskundschafter und Signalgeber, der je nach Vogelstimme bestimmte Nachrichten übermittelt. Bei einer nächtlichen Landung bleibt er im Beiboot, um es – die einzige Verbindung zum Schiff – zu bewachen. Als Zeichen, daß alles in Ordnung ist, singt er wie eine Nachtigall:

В ночи пел соловей. Он щелкал и свистел, но трели его были затруднены и пение прерывисто. Порой он замолкал. Потом пение возобновлялось, но такая тоска и тревога были в нем, что моряки [...] кинулись на свист соловья.

«Гусар» лежал в шлюпке навзничь. В темноте не было видно его лица, но грудь была в лихой крови. Автомат валялся на дне, все диски были пусты. В камышах моряки наткнулись на трупы румын. Очевидно, они обнаружили днем шлюпку, и здесь был неравный бой. (Ebd., 256f.)

Wie ein angeschossener Vogel liegt der „Husar“ in seinem eigenen Blut – aber statt um Hilfe zu rufen, singt er weiter sein Lied. Als ob er nicht (lebensgefährlich) verletzt sei, füllt er weiterhin seine Wach- und Signalfunktion aus. Selbst, als man den Sterbenden abtransportiert, bricht sein Gesang nicht ab:

«Гусар» все же свистел, замирая, отдыхая, трудно втягивая воздух. Он все свистел, и небо над морем стало розоветь, и щелканье соловья перешло в мелодию. Оборванная, изуродованная, как и его тело, она металась над светлеющим морем, и моряки, прислушиваясь к ней, гребли яростно и быстро. (Ebd., 257)

Hauptfigur, Vladimir Ustimenko, selbst Arzt – der trotz schwerster Verwundung an den Händen (nach hartem Training, wie üblich) wieder operiert.

Den Sterbenden? Ein Masochist stirbt nicht, anders gesagt: sterben heißt für ihn leben. Er ist ein Nihilist,²¹ der an der Grenze zwischen Leben und Tod seine Existenz findet (Smirnov 1994, 239f.). Logischerweise gehört zu dieser Leugnungsstrategie auch das Überspielen von Schmerzen. Dazu zum Vergleich zwei Momentaufnahmen, eine aus Stepan Kuzmenkos *Snova v stroju* (1969), die andere aus Boris Polevojs *Povesť o nastojaščem človeke*.

Beide Helden haben das gleiche Schicksal erlitten und müssen sich nun auf Prothesen durch die Welt bewegen. Prokofij Nektov trainiert hart und unbarmherzig – masochistisch gesprochen: schmerzsuchend und -verachtend.

Жара. Кровь стучит в висках, звоном колокола гудит в ушах. Шелковая рубашка салатного цвета давно стала темной. Соленый пот ручейками скатывается по лицу. Края запекшихся губ покрылись белым налетом.

На поворотах он задерживается, на несколько минут, стирает с лица пот и, передохнув, шагает снова. От натуги онемели руки. Левая культя ноги до того нетерта и так болит, что кажется, будто в свежие швы вонзились крошки битого стекла. А он шагает.

Сегодня Нектов должен сделать двести шагов. Это задание на день. (Kuzmenko 1969, 73; kursiv – J.L.)

Nektov ist im Grunde genommen ein „Auto-Sadist“:²² er gibt sich den Befehl, zu gehen, obwohl ihm so ist, als ob jemand (womöglich er selbst?) Glassplitterchen in seine frisch vernähten Wunden gestreut habe. Dem „wahren Menschen“ Aleksej Meres'ev ergeht es beim Tanzen nicht besser:

[...] он поднимал и начинал кружить свою учительницу, праздную победу над самим собой. И никто, и в первую очередь его учительница, и подозревать не мог, какую боль причиняет ему все это сложное, разнохарактерное топтанье, какой ценой дается ему эта наука. Никто не замечал, как порой он вместе с потом небрежным жестом, улыбаясь, смахивает с лица невольные слезы. (PNC, 206; kursiv – J.L.)

Wie ein echter Krieger, so kennt auch der Masochist keinen Schmerz – zumindest zeigt er ihn nicht. Der Sieg über sich selbst bedeutet den Sieg über die eigenen Schmerzen. Natürlich ist dieser Sieg kein wirklicher, sondern lediglich ein *nomineller*: Auf den Tanzabenden, wo Meres'ev „nicht einen Tanz ausläßt“, zieht er sich zuweilen in den Pausen „mit einem Lächeln auf dem erhitzten Gesicht“ in den Garten zurück:

²¹ Vgl. Erich Fromm 1983, 152: „Die autoritäre Weltanschauung ist ihrem Wesen nach relativistisch und nihilistisch [...]. Sie wurzelt in einer letzten Verzweiflung, im völligen Mangel an Glauben und führt zu Nihilismus und zur Verleugnung des Lebens.“

²² Vgl. Smirnov 1994, 238; Siehe auch die selbsterfleischenden Schreibübungen von Vladislav Titovs amlosem Helden Sergej Petrov (127).

[...] но , как только переступал порог и вступал в полутьму ночного леса, улыбка тотчас же сменялась *grimасой боли*. Цепляясь за перила, шатаясь, со стоном сходил он со ступенек крыльца, бросался в мокрую росистую траву и [...] *плакал от жгучей боли* в натруженных, стянутых ремнями ногах. (PNC, 209; kursiv – J.L.)

Vrag – vrač

Aleksej Meres'ev ist Dank seines selbstaufreibenden Trainings bestens gewappnet für den Kampf mit den Ärzten. Vor der ersten Kommission erscheint er folglich als wahrhafter „bogatyř“, als vor Gesundheit strotzender Kraftprotz:

Врач залюбовался его плотным, крепко сбитым телом, под смуглой кожей которого отчетливо угадывалась каждая мышца. [...] Мере-сьев легко прошел все испытания, он выжал кистью *раза в полтора больше нормы*, выдохнул столько, что измерительная стрелка коснулась ограничителя. [...] В заключение он *ухитрился рвануть стальную ручку крафт-аппарата так, что прибор испортился*. (PNC, 215; kursiv – J.L.)

Die Ärzte treten hier gewissermaßen zweifach als Feinde auf: einmal sind sie diejenigen, die nicht billigen, daß Meres'ev seine Invalidität negiert, zum anderen wollen sie ihn auf ihre Art „heilen“, das heißt, ihm eine andere Funktion zuweisen – was natürlich unvorstellbar ist, denn sie wäre ein neues „Ich“ und kein „Nicht-Ich“ bzw. „Trotzdem-Ich“.²³

Einen ähnlichen Kampf gegen die Ärzte führt auch Pavlenkos Propagandist Voropaev. Der Dorfarzt hat viele der Kriegsheimkehrer von ihrer Arbeitspflicht befreit, was Voropaev in Rage versetzt: Dieser sei zwar „по-своему прав, выдавая записки и бюллетени, но все же Воропаев с трудом удержался, чтобы не ругнуть во весь голос этого [...] *служителя медицины*“ (Sč, 56; kursiv – J.L.). Gegen Ende des Romans hat jedoch selbst der Arzt eingesehen, daß auf solche Leute wie Voropaev die Medizin nicht anwendbar ist. Folgender bemerkenswerter Dialog ergibt sich zwischen ihm und der um Voropaevs Gesundheit besorgten Lena:

- Как у него сейчас со здоровьем?
- Видите ли...

²³ Ebenso ergeht es Pavel Korčagin, der systematisch seine Gesundheit ruiniert, aber nichtsdestotrotz als voll arbeitsfähig anerkannt werden will – das bereits sprichwörtlich gewordene „Из строя меня выведет только смерть“ (KZS, 727) klingt durch das ganze Buch. Vgl. auch Vladimir Papernyjs Ausführungen zu den allgemeinen Resentiments gegenüber Ärzten in der Stalinzeit: „Характерно, что самой большой ненормальности, извращенности и преступности культура ждет именно от врачей, то есть от тех, кто с ненормальностью должен был бы бороться. Врач для культуры 2 опасен, потому что он по роду своих занятий имеет дело с болезнью, следовательно, он с точки зрения культуры не может не заразиться.“ (Papernyj 1996, 195)

- Да вы говорите прямо.
- Воропаев – человек для всех. Организация очень сложная. Для таких, как он, нет лекарства. Они и болеют-то как-то не по-людски.
- Он стал такой худой.
- Худой? Да он весь из костей. Даже сердце. (Sš, 307; kursiv – J.L.)

Der Arzt hat kapituliert und erkennt die (masochistische) Eigengesetzlichkeit seines Patienten an. Voropaev führt als lebendiges Skelett das ideale Masochistendasein; vollkommen selbstentäußert („человек для всех“), lebt er an der Schwelle zum Tod – ohne sie zu überschreiten. Denn schließlich wird er gebraucht: sein selbstzerstörerischer Aktivismus nützt dem Aufbau der Kolchosen.

Noch einmal zurück zu der These, der Invalide vertrete prototypisch die Psychotypen des Sozrealismus. Um dies zu bestärken, seien hier nochmals kurz die wesentlichen ‚Psycho-Momente‘ zusammengefaßt und im Hinblick auf die Figur des Invaliden bewertet:

1. Die Heldenfiguren sind infantil: Ihnen fehlt es an nötiger Selbstreflexion (neutral); sie haben ein erhöhtes Aufmerksamkeits- und Fürsorgebedürfnis – auch wenn sie es nicht zugeben (bei Invaliden besonders stark); sie rebellieren gegen die Autorität (bei Invaliden als Standardmotiv die Rebellion gegen die Ärztekommision) und haben eine phantastische, verzerrte Vorstellung von der Wirklichkeit (gilt für alle; jedoch ist das ‚Standardprojekt‘ der Invaliden, wieder als vollwertiges Mitglied in die Reihen der Arbeitenden zurückzukehren, meist auffällig unreal). Was das Verfahren der Similaritätserzeugung Kind-Held anlangt, so ist auch das nicht auf die Invalidenliteratur beschränkt – dort jedoch spielt es eine sehr wichtige Rolle. Unter dem Strich könnte man folgendermaßen sagen: Der Invalide als prinzipiell eingeschränkt selbständiges Wesen bietet sich an, Träger des systemischen Infantilismus zu sein – als Vorbild demonstriert er, wie man sich in der sozrealistischen Märchenwelt richtig verhält: wie ein erwachsenes Kind.

2. Die Heldenfiguren sind autoritär: denn der Psychotyp des Infantilismus erklärt noch nicht alle ihre Verhaltensweisen. Allesamt unterwerfen sich die Helden einer Autorität und ertragen alle beliebigen sich daraus ergebenden Schwierigkeiten und Peinigungen (der Invalide in spe geht dabei soweit, daß er sich, d.h. seine Gesundheit, für sie opfert); sie sind rebellisch (siehe oben) und gewinnen ihre Kraft dadurch, daß sie sich an die Autorität anlehnen (die Invaliden schaffen das „preodolenie ‚nel’zja““ dank dem väterlichen „Du kannst es!“ – man denke hier nur an Kommissar Vorob’ev (PNČ) oder Aščen Oganjan aus Jurij Germans *Dorogoj moj čelovek*.²⁴). Hier gilt: der Invalide ist lebender Beweis dafür, wie ein

²⁴ Diese unter dem Spitznamen „baba-jaga“ durch den Roman laufende Ärztin im Range einer Majorin bringt den unter Neuromie leidenden Ustimenko davon ab, sich die Hände amputieren zu lassen und prophezeit: „Неврому вы переживете, нет, нет, не приходите в бешенство, дорогой Володечка, я знаю, что такое неврома. Неврому, повторяю, вы

Individuum sich einer Autorität unterordnen – und dank ihr (als Held) existieren kann.

3. Die Helden-Figuren vollziehen eine säkulare Kenosis: Sie verstoßen ihr eigenes „Ich“ – sie verlieren ein wesentliches Persönlichkeitsmerkmal und tun so, als ob sie es nicht verloren hätten. Sinnfälliger als der Invalide, der sich verhält, als sei er keiner, erfüllt dies keine andere Figur. Analog zur Kenosis Christi wird der Mensch, der den Leidensweg des Invaliden durchschreitet, letztlich als „wahrer Mensch“ vom Staat propagiert, „und alle Zungen (gemeint sind die Schriftsteller) sollen bekennen, daß der wahre Mensch Herr sei, zu Ehre Stalins, des Vaters.“²⁵ Im Reich des Masochismus darf der Invalide den König spielen.

II. Sozrealismus als affirmative Pathopoetik:

„U nas invalidom stanovitsja ljuboj!“

[...] А уж хуже почерка и представить нельзя.
 – Это писал безрукий, – сказал старичок.
 – ?!
 – Он привязывал карандаш к культе или, скорее, вставлял его в клешню.
 – ?!
 – В расщеп лучевой кости. После войны таких калек было навалом. У рынков, церквей, на людных перекрестках. Неужели вы не видели?
 – Видел. Наверное, вы правы. Тетрадка – из инвалидного убежища.
 – Полагаю, это весьма любопытное сочинение!
 (Aus: Jurij Nagibin, *Buntašnyj ostrov*, 207)

Sравниваю рукописи, сделанные в техникуме руками, и вот эти, зубами, – никакого различия.
 (Aus: Vladimir Titov, *Vsem smertjam nazlo*, 139)

1. Synopsis: Modell einer sozrealistischen Anthro-Mytho-Psychopoetik

Im wirklichen Leben eine Marginalie, im sozrealistischen Leben eine Hauptfigur: Der Invalide, so wurde im zweiten Kapitel dieser Arbeit behauptet, verläßt in der Literatur des Sozialistischen Realismus den Rand der Gesellschaft und tritt unter Beifallsstürmen ins Rampenlicht. Auf einer mit allen erdenklichen Folterwerkzeugen und Hindernissen ausgestatteten Bühne führt er den Sowjetmenschen im Zuschauersaal vor, wie aus einem einfachen ein „wahrer Mensch“ („nastojščij čelovek“) wird – allen Widersachern (Schädlingen) und ‚Naturgesetzen‘ zum Trotz. Und jeder kann es mit eigenen Augen lesen: Der „nastojščij čelovek“ ist

преодолеете со временем, а вот потерю профессии вы не переживете никогда. По-настоящему вам?“ (German 1988, 497).

²⁵ Vgl. Motto zu diesem Kapitel.

der Invalide. Daher, so lautet die These dieser Arbeit, ist gerade die Figur des Invaliden (und nicht etwa ein sozialistischer „Superman“) der Inbegriff des positiven Helden; insofern ist die Invalidenliteratur, wo das „stanovlenie invalida / nastojaščego človeka“ demonstriert wird, als Metagenre der Literatur des Sozialismus zu bezeichnen.

Um diese These zu stützen, wurde in den darauffolgenden Kapiteln versucht, die anthropologischen, mythopoetischen sowie psychopoetischen Grundlagen sozialistischer Prosa im allgemeinen und der Invalidenliteratur im besonderen aufzuzeigen. Rekapituliert man diese drei Ansätze und hält sie nebeneinander, so ergibt sich ein Modell, das die Poetik des Sozialismus beschreibt. Diese Poetik ist, wie sich zeigt, eine *affirmative Pathopoetik*: In ihrem Zentrum steht der Weg des leidenden (physisch kranken) Menschen; sein „Choždenie po mukam“ ist Dreh- und Angelpunkt der (idealtypischen) sozialistischen Fabula. Folgende drei Stufen hat der Held demnach zu durchlaufen.²⁶

A. Ausgangspunkt: Einfacher Mensch

Der Held ist ein Mensch, auf den scheinbar zufällig das Augenmerk gerichtet wird – er ist nichts Besonderes: Wie alle anderen nimmt er als Arbeiter, Soldat oder in einer anderen Funktion am gesellschaftlichen Werken und Kämpfen teil (Voropaev ist Soldat im Zweiten Weltkrieg, Meres'ev kämpft als Pilot; Sergej Petrov aus *Vsem smertjam nazlo* (1967) arbeitet als Bergmann). Er muß nicht einmal Kommunist sein (Pavel Korčagin). Auch muß er nicht unbedingt über enorme körperliche oder geistige Kräfte verfügen, im Gegenteil: er kann sogar (körperlich, nicht geistig) schwach sein (Levinson aus *Razgrom*; oder, wie Pavka Korčagin zu Beginn des Romans – der Schwächere weil Kleinere). Im Vergleich zu dem, was diesem Helden bevorsteht, ist er aber auf jeden Fall als „gesund“ und „heil“ zu bezeichnen. Er ist noch ein (relativ) ‚weißes Blatt‘ Papier, noch (relativ) unerfahren und ungeprüft; dafür aber ist er meist trainiert (Sport) und hat sich der moralischen Erziehung des Staates unterzogen, dessen Eigentum er ist.

B. Metamorphose: Destruktion und Restrukturierung des einfachen Menschen

Dann geschieht etwas mit dem Helden: Im Kampf oder bei der Arbeit wird er zum Opfer (bzw. opfert sich) – das Schicksal greift zu und entreißt ihm einen Teil seines ursprünglichen Wesens (Meres'ev wird abgeschossen und verliert infolgedessen beide Füße; Voropaev wird ins Bein getroffen, das dann amputiert werden muß; ebenso ergeht es Matveev aus *Po tu storonu*; Korčagin wird immer wieder

²⁶ Diese Reihenfolge ist prinzipiell chronologisch (Fabula). Jedoch kann das Sujet eines speziellen Textes komplexer aufgebaut sein, so daß etwa der Held eine Stufe mehrmals durchläuft oder währenddessen bereits mit einem Fuß (einer Prothese) die nächste betritt.

neu verletzt und verliert nach und nach sämtliche Körperfunktionen; Sergej Petrov rettet seine Kumpel dadurch, daß er einen unter Hochspannung stehenden Hebel niederdrückt – und infolgedessen beide Arme verliert usw.). Mit dieser (physischen) Destruktion beginnt der eigentliche Vorzeigeweg, die stufenweise ‚Restrukturierung‘ oder ‚Renovierung‘ des Helden (diese Beispiele sind ausreichend bekannt). Genau dieser Prozeß ist es, den man unter einem systemexternen Blickwinkel als „phantastisch“, „utopisch“ oder gar „pervers“ bezeichnen wird; das „preodolenie ‚nel'zja““, das Selbstopfer um eines Ideals willen, den Sieg des Schwachen (Behinderten) über den Starken, die Wiedergeburt sowie das Leugnen einer offensichtlichen Tatsache.

C. Finale: „Wahrer Mensch“

Der Held siegt: über sich selbst (seinen Körper); allen Gegnern und Ungläubigen hat er es gezeigt. Jetzt ist er nicht mehr bloß der einfache Arbeiter und Kämpfer, sondern ein ARBEITER und KÄMPFER, er ist eine lebende Legende/Ikone, ist moralischer Sieger und vollwertiges (würdiges) Mitglied seines Kollektivs geworden. Und er erhält einen Namen: „nastojasčij čelovek“ darf er sich fortan nennen. Seine moralische Überlegenheit und sein Führungsanspruch werden legitimiert durch seine Wunden (Verstümmelung), die er als sichtbares Zeichen trägt sowie durch seine *tatsächliche* Überlegenheit (Meres'evs Tanz- und Flugkünste, Mitja Kašulins „sechster Sinn“, Voropaevs Motivierungsvermögen, Matveevs Schlagkraft usw.). Sein defekter, aber funktionierender Körper, der hier zur Schau gestellt wird, verwandelt sich schließlich in ein lebendes (Ausrufe-)Zeichen, das direkt dem sozrealistischen Kode entsprungen zu sein scheint; anders gesagt: er ist die Verkörperung des Kodes, er ist die *Norm*.²⁷ Die Losung, die dieser Held aller Helden dem Publikum verkündet („У нас героем становится любой!“), müßte zynischerweise aber folgerichtig lauten: „У нас инвалидом становится любой!“²⁸ Diese Affirmation des Kranken als das eigentlich

²⁷ Vgl. Igor' Smirnovs Thesen zur anthropologischen Dimension des Sozrealismus. Aus der öffentlich postulierten „massovoj isključitel'nost“ – also der Ausnahme als Norm – folgert er: „если нормой является исключение, то физическое отклонение от стандартов человеческого тела – это симулякр нормы.“ (Smirnov 1995, 31). In der sozrealistischen Anthropologie, die Smirnov zufolge eine „negative“ ist, steht also die Welt kopf: An der positiv gewerteten (aber eigentlich negativen) Spitze der Seins-Hierarchie thront der (man müßte hinzufügen: tätige) Invalide – die Grenze zur negativ gewerteten (aber eigentlich positiven) Sphäre des Menschlichen bewacht das „совершенное тело атлета“. (Siehe Punkt 2 dieses Kapitels).

²⁸ Diese Losung ist freilich, wie die tatsächlich existente Losung nur unter bestimmten Bedingungen gültig: Hinter der Losung „У нас героем...“ steht der imaginäre Zusatz „wenn er das preodolenie ‚nel'zja‘ vollführt“ (vgl. Kapitel III). Wer Held werden will, muß das Unmögliche überwinden – wer ein „nastojasčij čelovek“ (also Held aller Helden) werden will, muß zuerst Invalide sein und das somit noch unmöglicher gewordene Unmögliche überwinden. Dadurch, daß es gleichzeitig zur Norm erhoben wird, „nastojasčij čelovek“ zu sein, ergibt sich das „У нас инвалидом становитсја ljuboj!“. Natürlich kann man diesen Kalauer auch an-

Gesunde und damit Erstrebenswerte ist das (implizite) Wesen des Sozialistischen Realismus.

2. Invaliden-Morphologie und Axiologie: ‚Gute‘ und ‚böse‘ Invaliden

Es seien zunächst noch einmal alle hier zur Verfügung stehenden Invaliden-Figuren auf die Bühne gebeten, in der Reihenfolge ihres literarischen Erscheinens: Als erster reitet Partisanenführer Levinson, ein kleines, kränkliches Männchen, auf die Bretter, die die Märchenwelt bedeuten; als er absteigt, hinkt er „auf beiden Beinen“ (*Razgrom*). Diesem folgt der einbeinige Bürgerkriegsjüngling Matveev auf zwei Krückstöcken (*Po tu storonu*) und der am ganzen Körper gelähmte und blinde Pavel Korčagin wird in den Saal geschoben (KZS) – von Vera Ketlinskajas Held Granatov, der mit seinen verstümmelten Händen Korčagins Bettgestell greift (*Mužestvo*). Den Auftritt des nächsten Helden kündigt bereits ein süßliches Pfeifen an, das immer lauter wird: Leonid Sobolevs „Husar“ liegt zwitschernd und sterbend in seinem eigenen Blut, während sein Boot über die Bühne gleitet (*Solovej*). Zur gleichen Zeit haben sich in einer anderen Ecke drei weitere Schützlinge Sobolevs verschanzt und opfern ihre Gliedmaßen für den Sieg (*Morskaja duša*). Dann erscheint der ehemalige Küchenjunge Andrej Krotkich und stolziert mit erhobener Haupt auf und ab und nimmt Gratulationen zu seiner vollbrachten Heldentat entgegen – mündlich und durch Umarmungen, denn seine verbrannten Hände (vermutlich kurz vor der Amputation) kann er mit niemandem mehr schütteln (Leonid Sobolev, *Vospitanie čuvstva*). Das nötige Maß an Härte und Unbeugsamkeit demonstriert gleich darauf Vadim Koževnikovs Soldat Gladyšev, dessen Beine ein Eisenbalken zerquetscht hat: er leistet Sobolevs unerbitterlichen Matrosen Schützenhilfe (*Mera tverdosti*). Pause. Ein Raunen geht durch den Zuschauersaal: Aleksej Tolstojs „russkij charakter“ hat den Raum betreten – sein völlig entstelltes Gesicht hält er der Menge entgegen und beschwichtigt mit seiner nunmehr rauhen Stimme: „Ich bin’s doch nur, euer Egor Dremov!“ Natürlich darf auch Kirill Orlovskij nicht fehlen, den gleich zwei Autoren auf die Bühne schicken: J. Cvetkov und Koževnikov. Orlovskij, dem ein Arm abgerissen wurde sowie an einer Hand zwei Finger fehlen, hält einen Vortrag über das erfolgreiche Führen (*rukovodstvo*) von Kolchosen. (*Povest’ o Kirille Orlovskom / Kirill Orlovskij*). Und wiederum erregt sich die Zuschauermenge. Am Horizont erblicken Millionen Augen einen Jagdbomber, der schnell größer wird und sogleich eine spektakuläre Sturzlandung hinlegt. Dem Flugzeug entsteigt Aleksej Meres’ev und beginnt unter Beifall zu tanzen – daß er auf Prothesen steht, glaubt dabei niemand so richtig (PNČ). Kaum ist Meres’ev mit seiner Tanzeinlage am Ende, ertönt eine Fanfare und jemand kündigt an: „Meine Damen und Herren – die Kinder des

ders verstehen: „Bei uns wird zum Invaliden, der sich und insbesondere seinen Körper in den Staatsdienst stellt – also praktisch jeder.“

Krieges!“ Vom hinteren Teil der Bühne bewegt sich ein beachtlicher Zug nach vorne: An der Spitze geht, auf einen Krückstock gestützt, der einbeinige Propagandist Voropaev, hinter ihm thront auf seinem Bettchen der arm- und beinlose Sura Najdenov („Kolobok“), danach folgen das „Mädchen ohne Hände“ Zina Kuz'minskaja, der beinlose Petja Bunčikov („бойко сидящий, как белый грибок“) und der blinde Lenečka Kovrov. Im Hintergrund halten sich Jurij Podnebesko (ein Bein kürzer als das andere), ein Kolchosvorsitzender („рослый красавец с пустым левым рукавом гимнастерки“) sowie der Stalingrad-Veteran Ogarnov, dem eine Hand und ein Auge fehlen (SČ).

Obwohl die Bühne eigentlich schon voll ist, reißt der Strom der Invaliden-Helden nicht ab: Es folgen Prokofij Nektov, der beinlose Rekord-Mähdrescherfahrer von Stepan Kuzmenko (*Šnova v stroju*), der Arzt und Chirurg Vladimir Ustimenko, der mit von Geschwulsten paralysierten Händen operiert (*Delo, kotomu ty služiš' . / Dorogoj moj čelovek. / Ja otvečaju za vse.*) und auch Vladimir Švorin, Nagibins verstümmelter Pilot (*Gibel' pilota*) – dieser wird aber sogleich wieder des Platzes verwiesen (denn er darf eigentlich erst unter Punkt 3 auftreten). Dafür zeigt sich jetzt Sergej Petrov alias Vladislav Titov dem Publikum – der frühere Bergarbeiter hat seine Arme verloren und einen Roman darüber geschrieben: mit dem Mund (*Vsem smertjam nazlo*). Sein Leidensgenosse, der Traktorist, Mitja Kašulin aus Ivan Sinel'nikovs *Živoj cvet: povest' o traktoriste* kann auch wieder Schreiben, zieht aber die Wandzeitung größeren Werken vor. Zum Schluß treten noch auf: Boris alias Andrej Šiškin, ein gelähmter Ex-Flieger und jetzt Schriftsteller (*Preodolenie*); Der zweifache Held der Sowjetunion, Generalleutnant Vasilij Petrov: Dieser verliert im Krieg mit 21 Jahren beide Arme und erkrankt später schwer, so daß eine Lähmung der Beine droht – aber durch hartes Training in den Karpaten weiß er dies zu verhindern (Nikolaj Skorochodov, *Čelovek-legenda*); der „korčaginec“ und Flugzeugmechaniker Limonov, der infolge eines Arbeitsunfalls bei einem Übungsflug 1945 am ganzen Körper gelähmt wird und erblindet – und seine Autobiographie schreibt (*Pamjat' serdca*); der Leutnant a. D. und Journalist Mišutin, der mit 23 durch eine Minenexplosion einen Arm verloren hat, erblindet, fast nichts hört und später ans Bett gefesselt ist (Konstantin Farniev: *Vsja žizn' – podvig*); der sibirische Schriftsteller und Maler V.F. Ivanov, der seit seinem 19. Lebensjahr gelähmt ist und im Bett kreativ ist – mindestens vier Bilder im Monat, so seine Norm (Boris Tučin, *Četvertoe izmerenie*); und endlich Aleksej Šlygin, ein fast vollständig gelähmter Grafiker, Lösungsschreiber, Dichter und Schriftsteller (*Razve ja o sebe?*).

Morphologie der Leiden

Mit diesem Bild vor Augen lassen sich einige allgemeine Schlußfolgerungen ziehen, zum einen bezüglich der verschiedenen Arten der Gebrechen, an denen die

Invaliden-Helden leiden, zum anderen bezüglich der Werteordnung ihres Pantheons.

Was zunächst auffällt, ist die Tatsache, daß alle diese Figuren nicht von Geburt an Invaliden sind, sondern – entsprechend der oben erläuterten Poetik – zu solchen werden. Kein einziger unter ihnen stirbt an seiner Krankheit (jedenfalls nicht im Rahmen des Textes). Am häufigsten werden den Helden Beine (Füße) oder Arme (Hände) amputiert, viele sind gelähmt, manche auch noch blind; geistig behinderte Helden, wie bereits eingangs gesagt, kann es hier nicht geben – sie würden nicht affirmativ wirken, sondern subversiv. Diese Behinderungen bzw. Krankheiten sind nicht nur kraft ihrer sichtbaren Symbolik dominant, sondern auch wegen ihrer „Sauberkeit“. Im Gegensatz zu irgendwelchen unappetitlichen Gesichtsverletzungen, häßlichen Klumpfüßen oder gar spastischen Lähmungen, sind die Krankheitsbilder der Invalidenhelden in der Regel glatt und ansehnlich, sozusagen ‚gesund‘ – lautlos und (meist) hinter zugezogenen Vorhängen schneidet das Skalpell, ein Vorgang der „Bereinigung“, wie Achim Hölter sagt:

Das glatte Abhacken von Gliedmaßen entspricht generell der mittelalterlichen Sichtweise [...]. Doch kaum zu glauben ist, daß wie das Volksmärchen, nur nicht mit derselben Radikalität, auch die „realistische“ Literatur Formelhaftigkeit produziert, scharfe Konturen, reine Farben, glatte Flächen, Bruchstellen, überhaupt: Oberflächen. Invaliden erscheinen definiert durch ihre Attribute, die in klaren, materiell glatten Objekten bestehen. Wo die Trennung von Innen und Außen des menschlichen Körpers unklar wird, setzt offenbar Phobie ein, Urangst, von eitrigen, brandigen Stümpfen ganz abgesehen. Deshalb werden glatte Brüche, Amputationen, mechanische Prothesen bevorzugt, daher die Oberflächenhaftigkeit der literarischen Deskription. [...] Die Leitdifferenz für die (Un)zulässigkeit im literarischen Diskurs, im Gegensatz zum medizinischen, wäre die von ‚clean‘ und ‚dirty‘. ‚Schmutzig‘ wären starke Abweichungen von physischen Normen oder die Durchbrechung der Hautgrenze. Der Invalide, so schmutzverkrustet seine Existenz sein mag, ist ‚sauber‘. Ein Holzbein ist ein Holzbein. Ungenaue, diffuse, mehrfache, inoperable Blessuren, die das Körperschema bedrohen, Ekel hervorrufen, Gesichtsentstellungen [...] kommen literarisch praktisch nicht vor. [...] Die Amputation, aus Furcht vor Wundbrand massenhaft und nach heutigen Maßstäben oft vorschnell ausgeführt, war eben selbst im Wortsinn eine Bereinigung und als solche auch aus dem Interesse des Betrachters zu verstehen. (Hölter, 408f.)

Was Hölter auf die europäische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts bezieht, gilt ohne weiteres auch für den Sozialrealismus. Doch hier wird das Verfahren der Glättung noch überboten durch das Verfahren, die Invalidität herunterzuspielen oder gar völlig zu leugnen. Selbst das Monster Egor Dremov, wegen dessen entstelltem Gesicht eine Krankenschwester in bittere Tränen ausbricht, erhält zum Schluß des Textes die Hand der wunderschönen Katja – und wird dadurch

gleichsam rehabilitiert („Даю честное слово, есть где-нибудь еще красавицы, не одна же она такая, но лично я – не видал. [...] «Егор, я с вами собралась жить навек. Я вас буду любить верно, очень буду любить... Не отсылайте меня...»“ (Tolstoj 1981, 236)).

Das Schematisieren und Vereinfachen von Invalidität, das Hölter insbesondere in der Literatur des Realismus sieht, bedeutet eine Reduktion in der Beschreibung auf wenige Merkmale: die Prothese wird zur „Abkürzung“ eines ganzen Themas (Hölter 1995, 409). Im Falle des Sozialrealismus ist sie analog dazu Emblem oder Symbol eines speziellen Heroismus (Humanismus), der nur im sozialistischen Kosmos funktioniert. Meres'evs Prothesen vertreten so gesehen ein Prinzip, das durch Figuren wie ihn zum Allgemeinplatz wurde.

Axiologie

Betrachtet man nochmals die auf der Bühne versammelten Helden, so läßt sich generell sagen, daß jeder von ihnen eine Tätigkeit ausübt, die eigentlich nicht seiner Behinderung entspricht: der beinamputierte Pilot, der einbeinige Propagandist (der ständig auf Achse ist),²⁹ der armlose *rukowoditel'* und – am häufigsten – der Schreiber ohne Hände, d.h. der armlose oder gelähmte Schriftsteller. Es schreiben eben gerade nicht solche Invaliden wie etwa Meres'ev oder Voropaev, die rein körperlich dazu in der Lage wären, sondern diejenigen, denen das allein physisch schwer fällt. Dieses Phänomen, das besonders auffallend ist, sei hier etwas näher betrachtet.

Schreiben im Sozialrealismus ist Herrschaftssache – Schreibende (Publizierende) sind Herrschende, die bevollmächtigt sind, Lehrbücher für das Volk zu verfassen. Es ist deshalb nicht verwunderlich, warum gerade Invaliden (als Dominanten des Sozialrealismus) so häufig zur Feder greifen – was liegt schließlich näher, und was ist authentischer, als daß ein „wahrer Mensch“ darüber schreibt, wie man ein solcher werde?³⁰ Interessant dabei ist, wie der rein physische Akt des Schreibens nochmals den beschwerlichen Helden-Weg redupliziert. Einige Beispiele:

Pavel Korčagin versucht sich, nachdem nichts anderes mehr funktioniert „на литературном фронте“ – muß aber sogleich erfahren:

– Товарищ Корчагин! У вас есть большие данные. При углубленной работе над собой вы можете стать в будущем литературным работ-

²⁹ Voropaev schlägt bei seiner Ankunft in Jalta die Angebote des Rajonssekretärs Korytows ab, als Staatsanwalt oder Lektor zu arbeiten (SŽ, 11).

³⁰ Natürlich, so kann man einwenden, bleibt dem vollkommen gelähmten Pavel Korčagin schließlich nichts anderes übrig – einen anderen Beruf kann er tatsächlich nicht ausüben. Aber *muß* er überhaupt einen Beruf ausüben? Laut sozialistischem Humanismus *muß* er wirklich – laut christlichem Humanismus *kann* er, das ist der feine Unterschied, auf den man nicht oft genug hinweisen kann.

ником, но сейчас вы пишете малограмотно. Из статьи видно, что вы не знаете русского языка. (KZS, 728; kursiv – J.L.)

Daraufhin nimmt Pavel ein (Eigen-)Studium auf und beginnt schließlich, als er bereits gelähmt und blind ist, die Arbeit an seinem Roman. Zunächst schreibt er mit Hilfe einer speziellen Schablone („Завтра мне принесут вырезанный из картона транспарант. Без него я не смогу писать. Строка наползает на строку.“, KZS, 745). Dann geht die sechsmonatige Schreibarbeit verloren – das Manuskript verschwindet irgendwo auf dem Postweg und Pavel muß wieder von vorne anfangen. Das Mädchen Galja hilft ihm dabei, allerdings nicht immer zu seiner Zufriedenheit:

После неудачных страниц начинал писать сам. Скованный узкой полоской транспаранта, иногда не выдерживал – бросал. И тогда в безграничной ярости на жизнь, отнявшую у него глаза, ломал карандаши, а на прикушенных губах выступали капельки крови. (KZS, 747)

Schließlich, wie bekannt, gewinnt Pavel auch diesen ‚blutigen‘ Kampf und sein Buch wird veröffentlicht – als Schreibender, der ans Bett gefesselt ist, erreicht er somit mehr Menschen, als je zuvor.

Dem Helden Ivan Sinel'nikovs aus der dokumentarischen Novelle *Živoj cvet: povest' o traktoriste*, zerfetzt eine Mine im Alter von 16 Jahren beide Hände: „левая рука стала наполовину короче [...], на правой руке не было кисти“ (Sinel'nikov 1980, 5). Das ist kein Grund für Mitja Kašulin, seinen Beruf aufzugeben. Sinel'nikov erzählt zu Beginn des Kurzromans, wie er den Helden in einer Maschinen-Traktor-Station kennenlernte:

В конторе Каргинской МТС я увидел стенную газету „За урожай“. Полосы ее были написаны четким, каллиграфическим почерком.
– Что, здорово написано?³¹ – спросил директор МТС Серафим Иванович Блинов.
– Здорово! – согласился я.
– А, между прочим, писал человек, у которого нет рук..
Впрочем, поехали к нему. Он у нас руководит комсомольско-молодежной тракторной бригадой, лучшей в районе [...]. (Ebd., 5; kursiv – J.L.)

Mitja ist, wie man sieht, seiner Führungsrolle eines *bezrukij rukovoditel'* gerecht geworden. Diese zeigt sich zunächst in seinem tatkräftigen Zupacken, dann

³¹ Nebenbei bemerkt: dieses „zdorovo napisano“ bezieht sich ausschließlich auf die materielle Seite des Geschriebenen – ein wahrer sozialistischer Text ist nämlich primär, um mit Bachtin zu sprechen, ein in Stein gemeißelter Text, eine Inschrift, die monumental im Raum steht. Man braucht derartige Texte eigentlich nicht zu lesen; vielmehr schaut man sie sich an und muß, wie Sinel'nikov, zustimmen: „Zdorovo!“ – oder man blickt betreten daran vorbei.

aber auch darin, daß er erneut lernt, zu schreiben. In einem Brief schildert Kašulin seinen ungläubigen Ärzten, wie er dies geschafft hat:

Уже после выхода из больницы, когда я стал работать на пасеке, задумал научиться писать. Попробовал и бросил. Чтобы писать, нужны пальцы – держать карандаш, а пальцев у меня нет. Потому я перестал думать о писании. Тогда было не до писания, были дела поважнее: нужно было поднять на ноги колхоз после фрицев и вызволить от каторжного труда наших женщин, которые впрягались вместе с коровами и таскали плуг. Они падали от усталости и плакали горькими слезами. Я, конечно, им помог в пахоте своим трактором. *Писать я научился не совсем просто.* Много испробовал способов и опытов, наконец нашел способ, как держать ручку. [...] В школе по чистописанию наша учительница Александра Николаевна ставила мне всегда пятерки. Я поставил перед собой задачу снова писать на пятерку. Теперь пишу свободно. (Ebd., 100; kursiv – J.L.)

Ähnlich wie Mitja Kašulin, so erlernt auch Sergej Petrov aus Vladislav Titovs autobiographischem Roman *Vsem smertjam nazlo* (1967) wieder das Schreiben – er jedoch hat, wie bereits erwähnt, bei einem heldenhaften Einsatz beide Arme (bis auf kurze Stümpfe) verloren und schreibt mit dem Mund (außerdem bleibt ein Bein gelähmt). Eigentlich ist Petrov im Vergleich zu allen bisher genannten Invaliden ein Spätentwickler, der zunächst alle guten Zureden und Beispiele ablehnt³² und sich in einen Sog von Depressionen und Alkohol ziehen läßt, aus dem einzig und allein Selbstmord zu helfen scheint. Und so beschließt Sergej, der bedauerenswerte, hinkende Arme, nach dem sich alle auf der Straße umdrehen wie nach einem Monster, sich vor einen Zug zu werfen – nachdem der verzweifelte Versuch, mit den Füßen zu schreiben in kläglichen Krakeleien geendet hatte („походил на рисунок ребенка, впервые взявшего в руки непослушный неловкий инструмент взрослых.“ (Titov 1979, 107)). Nur ein aufmerksamer Taxifahrer verhindert diese Tat. Von da an wendet sich das Blatt: Sergej nimmt erneut den Kampf um sein Leben auf. Erster Gegner dabei ist eine Prothese, die an seiner rechten Schulter befestigt wird („все тело Сергея восстало против протеза“). Doch Petrov gibt so schnell nicht auf – er will unbedingt Schreiben lernen. Aus dem „Tagebuch der Petrovs“ erfährt man unter anderem von folgendem Dialog zwischen Sergej und seiner Frau Tanja:

³² Interessanterweise sind es genau die drei Musterbeispiele (Korčagin/Meres'ev/Voropacv), die Sergej in dieser Situation von sich weist: „– Про Мересьева мне расскажите, про Корчагина... Счастье... Разве оно возможно без труда, без дела, которое полюбил? Что там говорить! – вспыхнул Сергей. – Успокаивают меня, как ребенка! [...] Моя судьба меня не интересует, она сторела.“ (Titov 1979, 69). Und etwas später nochmals: „– Не надо, Танечка... И про Мересьева, и про Корчагина... Я не герой, я просто слаб, если не могу с собой сладить...“ (108).

- У тебя опять в кровь растерта спина проклятыми ремнями протеза. Мне страшно смотреть на протез, он весь в крови. Сколько же это может продолжаться?
- Пока не научусь писать.
- А если это физически невозможно? (Ebd., 134)

Hier stößt der Held also wieder einmal auf ein „nel'zja“. Der Arzt verbietet schließlich, die Prothese zu benutzen. Sergej widersetzt sich und läßt sie erst recht an seiner Schulter – sogar nachts, trotz unglaublicher Schmerzen, die allerdings am vierten Tag verschwunden sind. Dennoch ist alles vergebens: „Но шли дни, недели, спина и плечи Сергея превратились в сплошную кровоточащую рану, а успехов не было.“ (Ebd., 136). Doch dann überrascht den Leser der nächste Tagebucheintrag, geschrieben „карандашом, большими печатными буквами, неукложе разбегающимися в разные стороны“:

Ура, Таня! Пишу! Сам! Сам! Сам! Пишу! (Ebd.)

Und das sechs Seiten vor Schluß. Sergej klemmt nun einfach den Stift zwischen die Zähne und kritzelt wie ein „pervoklassnik“ Buchstaben. Nach knapp zwei Wochen kann er bereits zufrieden im Tagebuch notieren:

Вот письмо. Хоть и стояло оно немалых трудов, но в конце концов сцепленные зубы, зажавшие карандаш, заменили руки. Еще более удивителен и непонятен механизм почерка. Сравниваю рукописи, сделанные в техникуме руками, и вот эти, зубами, – никакого различия. (Ebd., 139)³³

Nun noch ein letztes Beispiel, das gleichzeitig auf die Invaliden-Axiologie hinführt: Der uns bereits gut bekannte Šura Najdenov, genannt „Kolobok“, ist ebenfalls ein Schreibender – nicht etwa das „Mädchen ohne Hände“ (allerdings mit Armen) oder der beinamputierte Petja Bunčikov (der theoretisch ohne Schwierigkeiten schreiben könnte), sondern er ist es, der den Stift in den Mund nimmt. Interessant ist nun folgende Hierarchisierung, die das Mädchen Zina vornimmt: „Kolobok“, erzählt sie (es wurde oben bereits zitiert), lese und schreibe eigenständig – „Вот почему он и самый старший, что больше нас всех умеет.“ (Sč, 134). Ihm gegenüber stellt sie den blinden Lenečka Kovrov, der sogar Aussicht hat, geheilt zu werden: „Он самый младший, потому что меньше всех умеет, а потому он временно несчастный, не то, что мы, остальные.“ (Ebd.). Es gibt also unter den Kindern zwei Pole: Oben sitzt der Schwerstbehinderte Najdenov und unten der vielleicht schon fast geheilte Kovrov. Diese Hierarchie bekräftigt Voropaev, der sich selbst einordnet:

³³ Ein derartiges Wunder – eine mit der Handschrift identische ‚Mundschrift‘ –, ist wohl nur in der sozialistischen Märchenwelt denkbar.

Ну, стало быть, я самый младший из вас, младше Коврова, – отвечал ей Воропаев, – потому что у меня нет ноги, что, конечно, не имеет большого значения, нет трех ребер, что совсем уже пустяки, да имеется совершенно необязательная дырка в легких и несколько дырок в корпусе – сущая чепуха. (Sč, 134)

Natürlich betreibt Voropaev hier ein aufmunterndes Understatement – eines jedoch bleibt klar: er ordnet sich auf jeden Fall „Kolobok“ unter (siehe Seite 95). Das axiologische Prinzip, das hinter dieser Hierarchisierung steht, läßt sich demnach kurz so formulieren: ‚Je weniger du bist und je mehr du dabei kannst, desto höher wirst du geschätzt.‘ Die Logik eines solchen Prinzips führt dazu, daß spektakuläre Helden-Figuren, also ‚moralische Muskelprotze‘ wie Meres’ev, Korčagin oder Prokofij Nektov in der Literatur favorisiert werden – wobei das spektakuläre Mißverhältnis von Sein und Können eigentlich nur der Köder ist, der am ideologischen Faden einer didaktischen Angel hängt. Beißt der Leser an, inkorporiert er mit „Kolobok“ & Co. gleichzeitig das gesamte Wertesystem des Sozialistischen Realismus.

‚Anti-Invaliden‘

Doch der ‚fast nicht mehr blinde‘ Junge ist noch nicht wirklich das Ende der Skala – er markiert vielmehr die Grenze zum gesunden Menschen. Schlimmer allerdings, als ein gesunder Mensch, sind Invaliden, die sich ‚falsch‘ verhalten – oder Gesunde, die Invalidität vortäuschen. Auch solche ‚Anti-Invaliden‘ tauchen zuweilen in sozialistischen Texten auf, meist als Nebenfiguren; drei Beispiele dazu:

Bereits in einem der Urtexte des Sozialismus, Gor’kij’s *Mat’*, tritt in einer kurzen Episode am ersten Mai der beinamputierte Zosimov auf und beschimpft Pavel, der mit seiner Mutter und Andrej auf dem Weg zu einer Demonstration ist:

Когда проходили мимо дома безногого Зосимова, который *получал с фабрики за свое увечье ежемесячное пособие*, он, высунув голову из окна, закричал:

– Пашка! Свернут тебе голову, подлецу, за твои дела, дождешься!
Мать вздрогнула, остановилась. Этот крик вызвал в ней острое чувство злости. Она взглянула в *опухшее, толстое лицо калеки*, он спрятал голову, ругаясь. (Gor’kij 1967, 150; kursiv – J.L.)

Gor’kij zeichnet hier ein Bild vom Invaliden, wie er nicht sein soll: gefüttert von der Fabrik fristet Zosimov ein bequemes Rentner-Dasein – als solcher ist er ein parasitärer Feind, ein ‚kapitalistischer Schmarotzer‘, den die Mutter zurecht mit einem zornigen Blick bannt.

Mitja Kašulin, dem sechzehnjährigen Helden aus Ivan Sinel’nikovs *Živoj cvet*, schwebt nach der Amputation seiner Hände das negative Beispiel des gleichaltri-

gen Dan'ka Onučkin vor, der seine Hände beim Spielen mit einer gefundenen Granate verloren hat:

В колхозе *работать отказался*, хотя ему предлагали посильную работу; *шляется* теперь где-то в городе по базарам, ездит в железнодорожных и трамвайных вагонах, околачивается на пристанях. Поет «Напрасно старушка ждет сына домой...». Протыгивает покалеченные руки и говорит: «Вот, граждане, потерял в героической битве под Сталинградом». Ему верят, женщины вытирают платками повлажневшие глаза [...]. (Sinel'nikov 1980, 11; kursiv – J.L.)

Onučkin ist in zweifacher Hinsicht ‚Anti-Invalide‘: zum einen weigert er sich, zu arbeiten, zum anderen benützt er schamlos seine Invalidität, um andere zu täuschen und daraus Kapital zu schlagen. Er mißbraucht den Kode, der den Verstümmelten als Gezeichneten ausweist und preist seine Hände, deren nicht mehr vorhandene Finger angeblich auf eine vergangene Heldentat hindeuten.

Einen ähnlichen Fall gibt es in Vera Ketlinskajas Roman *Mužestvo* (siehe viertes Kapitel). Jedoch ist hier der ‚Anti-Invalide‘ eine Hauptfigur, die bereits bekannt ist: es ist der Helfer des Bauleiters, der Mann mit den angeblich durch Folter verunstalteten Händen – Granatov. Ihm, man erinnere sich, hat die Komсомолzin Tonja aus Ehrfurcht die Hände geküßt und danach voller Verachtung auf ihre eigenen reinen Hände geblickt. Ketlinskaja spielt in ihrem Text mit dem Ehrenkodex des Invaliden. Der Roman ist so aufgebaut, daß sich die zwei Hauptfiguren Granatov und Klara Kaplan diametral gegenüberstehen – und erst zum Schluß die Bewertung kippt: Granatov wird als ‚falscher‘ Invalide entlarvt, der den Kode mißbraucht, Kaplan dagegen wird als die ‚wahre‘ Invalidin initiiert.

Dies vollzieht sich in mehreren Stufen. Nachdem auf der Baustelle eine Reihe von Sabotageakten passiert sind, lenkt Granatov den Verdacht auf Klara Kaplan. Vor versammelter Menge enthüllt diese ihr persönliches Geheimnis und berichtet, daß sie sich im Bürgerkrieg vom Feind hat schlagen lassen – und gibt sich als ‚Gezeichnete‘ zu erkennen:

Иронический голос Гранатова прорезал внимательную тишину собрания:

– Если вас действительно избили шомполами, очевидно, остались следы?

Клара откинулась назад, покраснела. Кто-то засмеялся, кто-то крикнул: «Да! Шомпола – не шутка!» Тогда Клара закрыла глаза, рванула ворот спецовки, сбросила ее с плеч и повернулась к залу спиной. На матовой белизне плеч *отчетливо выделялись сморщенные бурые рубцы*.

Было очень тихо. (Ketlinskaja 1971, 633; kursiv – J.L.)

Dennoch ist diese eindrucksvolle Demonstration noch nicht ausreichend – man ist mißtrauisch und entzieht Klara vorläufig das Parteibuch. Dieser Schlag trifft sie noch heftiger als damals der „Ladestock“ und sie erkrankt schwer. Vor den Augen der Leser vollzieht sich nun die zweite Initiation der Klara Kaplan; Drei Wochen lang kämpft man um ihr Leben, sogar ein Professor wird zweimal herbeigerufen – nichts hilft (denn die Krankheit heißt ‚Kollektiventzug‘).³⁴ Währenddessen wird Granatov verhaftet und entlarvt:

Гранатов подскочил.

Подозревайте меня в чем хотите, – истерически закричал он, – но не отнимайте у меня того, что я выстрадал! [...]

Он поднял свои искалеченные руки. На месте ногтей темнели красные спекшиеся бугры. По белой коже змеились шрамы.

– Чистая работа, – одобрительно кивнул Андронников. – Под каким наркозом вам это сделали – под общим или местным?

Гранатов кусал губы [...]

– [...] Вы можете не отвечать на мой вопрос о наркозе. Я уже знаю, что это был местный наркоз. (Ebd., 662f.)

Granatov hat sich sein ‚Ehrenzeichen‘ erschwindelt. Er hat sich unehrenhaft selbst verstümmelt und damit ein Sakrileg begangen: Einerseits hat er sich an Staatseigentum vergriffen (seinen öffentlichen Körper zu schädigen gleicht einem Sabotageakt – analog zu den wirklichen Zerstörungsaktionen Granatovs auf der Baustelle); andererseits benutzt er ein Zeichen, das ihn fälschlicherweise als Helden, ja Heiligen ausweist. Tonja bereut nun, die Hände dieses Feindes geküßt zu haben und Klara darf schließlich nach ‚ehrlichem‘ Todeskampf wiederaufstehen: Sie erhält ihr Parteibuch und damit ihr Leben zurück („Вся жизнь осязалась здесь, в маленьком куске красного картона.“ (Ebd., 664)). So wird also gegen Ende des Romans das axiologische System wieder zurechtgerückt, der ‚Anti-Invalide‘ von seinem Ehrenplatz verwiesen und dieser mit der frisch initiierten Klara besetzt.

³⁴ Klara, die zwischen Leben und Tod schwebt, offenbart Tonja ihre Erkenntnis: „– Ты поверь мне, Тоня, – сказала как-то Карла, – самое страшное в мире – одиночество. Хуже одиночества нет пытки. Я говорю об одиночестве большом, общественном – ты меня понимаешь?“ (Ketlinskaja 1971, 650).

III. Postsowjetische Verfahren: Textverstümmelung und Parodie

Я чувствую себя телом, которое с детства подвергалось некоей репрессивной обработке. Она шла на разных уровнях. Главное, что, за исключением игрушек, фантазий и некоторых восторгов по поводу этого мира, мир людей был чудовищен. Это было постоянное давление: семья, детский сад, школа, уличные хулиганы – все давило и ломало.
(Vladimir Sorokin³⁵)

– Кто ползет, ползет, шишку съест и дальше ползет?

– Маресьев.
(Sowjetische Folklore³⁶)

Auch ein totalitärer Diskurs ist im Grunde genommen immer nur bedingt totalitär: Neben der Möglichkeit, sich ihm zu entziehen und ihn schlichtweg zu ignorieren (wie etwa die *derevenščiki*),³⁷ setzt ihm gewissermaßen ein ‚Naturgesetz‘ deutliche Grenzen – die literarische Evolution. Folgt man etwa Jurij Tynjanovs Ausführungen über die Theorie der Parodie,³⁸ so ist jeder frisch gesetzte Punkt in einer (imaginären) literarischen Reihe prinzipiell auch schon wieder ein Angriffspunkt für nachfolgende Werke; und das, sei hier hinzugefügt, eigentlich unabhängig davon, *wer* diesen Punkt setzt und *wie* er das tut (ob einem bestimmten Kanon folgend, oder gerade nicht). Für Tynjanov besteht also literarische Evolution in einem ständigen Kampf zwischen den Punkten (Autoren, Texten) einer Tradition – als evolutionär wird dieser Kampf allerdings nur dann wahrgenommen, wenn ein Werk (bzw. Autor oder Autorengruppe) *offensichtlich* angegriffen wird. Tynjanov spricht hier von „Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens“ und nennt diesen Vorgang Parodie.³⁹

So ist auch der totalitäre Diskurs des Sozialismus den Gesetzen literarischer Evolution unterworfen; der Parodie-Druck, der hier besonders hoch ist, erwies sich nach dem Ende der Stalin-Ära als äußerst produktives Moment (und sei es auch nur im hermetisch-häretisch abgeschlossenen Kreis des viel beschworenen „andergrund“). Freilich ist der Begriff der Parodie angesichts der vielfältigen Reaktionen auf traditionelle sozialistische Werke etwas unscharf, jedoch faßt er gewissermaßen all die Texte zusammen, die hier „postsowjetisch“ genannt wer-

³⁵ Aus einem Interview mit Sergej Šapoval (Sorokin I, 13).

³⁶ Siehe Suchotin 1995 (ohne Seitennummerierung).

³⁷ Vgl. Brofeev 1996, 428f. Natürlich müssen rein physische Bedingungen gegeben sein, den Diskurs zu meiden – mit der Pistole auf der Brust funktioniert das freilich nicht. Daher gibt es die „*derevenščiki*“ auch erst nach Stalins Tod.

³⁸ Siehe Tynjanovs Aufsatz „Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii)“ (Tynjanov 1977, 198–226).

³⁹ Siehe Tynjanov 1977, 210.

den.⁴⁰ Diese Texte formieren eine Evolutions-Etappe, die man auch mit „Sozart“⁴¹ umschreiben kann, einem Begriff aus der bildenden Kunst. Wie Margarita Tupicyna in ihrem Aufsatz „Socart: russkij variant principa dekonstrukcii“ darlegt, haben die beiden in die USA ausgewanderten Künstler Vitalij Komar und Aleksandr Melamid den Begriff erstmals im Jahr 1972 verwendet.⁴² Analog zu westlichen Popartisten, die den Diskurs der Massenkultur aufgreifen und ihn sich in ihren Werken zueigen machen (appropriieren),⁴³ verarbeiten Sozartisten wie Komar und Melamid, űrik Bulatov oder Il'ja Kabakov den offiziellen Diskurs des Sozialistischen Realismus – und dekonstruieren dadurch dessen mythologischen und utopistisch-ideologischen Hintergrund.⁴⁴ Die Verfahren, die diese Künstler dabei verwenden, sind verschieden: während Komar und Melamid ironische, verzerrte Doubletten der offiziellen Kultur produzieren, die das Heilige des Kanons profanisieren,⁴⁵ erzielen die Konzeptualisten Bulatov und Kabakov ihre dekonstruktive Wirkung durch *direkte Demonstration*. Sie wiederholen (simulieren) den Kode bzw. die vorgefundenen Sowjeteme (sozialistischen Prätexte) und inszenieren alles in einer „quasi-affirmativen Übersteigerung“⁴⁶ – als nunmehr wirkungslose Artefakt-Monster, die sich selbst bloßstellen.

Galina Binova definiert in ihrem Aufsatz über die literarische Sozart den Begriff folgendermaßen:

Соцарт – это мрачно-веселое погребение идей. [...] Любые утверждения – высокого, истинного, святого вечного – снимаются в этой поэтике, переводятся в статус [sic] банальности. (Binova 1994, 109)

Sozart erzeuge das Lachen des „jurodivyj“, das imstande ist, das Idol zu entblößen; sie zeige, was sich hinter den Zeichen der offiziellen Kultur des Sozialismus verberge (ebd., 108f.). In diesem Kapitel soll es allerdings nicht um die

⁴⁰ Vgl. Groys 1995, 48. Groys spricht von „postsovetizm“ bzw. „postsovetskij russkij postmodernizm“; vgl. auch Genis 1999, 213. Genis sieht diese Periode als Übergangsphase, als „the final phase of Soviet art and the beginning of a new era.“

⁴¹ „Sozart“ ist im Gegensatz zu dem oft genannten Begriff „Moskauer Konzeptualismus“ der wohl weiter gefaßte und eignet sich besser zur Bezeichnung der hier behandelten Texte – denn Viktor Pelevin und Michail Veller gehören eindeutig nicht zu dem Kreis der Moskauer Konzeptualisten.

⁴² Angeblich war es Vladimir Papernyj, der diesen Begriff mitprägte – er hatte über Komar und Melamids Werke gesagt, diese seien eine sowjetische Variante der Popart (Tupicyna 1997, 40f.).

⁴³ Vgl. Groys 1995, 47f. Die Technik der Postmoderne bezeichnet Groys als „technika appropriacii“, das heißt, einem „перенесение в пространство высокой культуры элементов низкой, массовой, коммерческой культуры“.

⁴⁴ Tupicyna schreibt: „[Komar und Melamid] первыми начали рассматривать социалистический реализм [...] как насыщенный языковой «раствор», из которого им удалось выкристаллизовать образную систему, способную деконструировать официальные мифы посредством их же риторики.“ (Tupicyna 1997, 41).

⁴⁵ Siehe Tupicyna 1997, 45f.

⁴⁶ Hansen-Löve 1997, 465.

allgemeinen Parodie-Strategien der Sozart gehen. Vielmehr seien hier exemplarisch die Verfahrensweisen dreier Autoren herausgegriffen, deren Texte man zum Teil als literarische Sozart betrachten kann: Vladimir Sorokin, Viktor Pelevin und Michail Veller. Alle drei Autoren haben gemein, daß sie unter anderem die (sozrealistische) Figur des Invaliden parodieren und demythologisieren – und damit das Wesen des Sozrealismus vorführen, das „kollektive Unbewußte“ bewußt machen.⁴⁷

1. Vladimir Sorokin: Amputierte Papiertiger

Vladimir Sorokin ist sicherlich der produktivste Autor, was den Umgang mit sozrealistischen Text-Verfahren anlangt. Eigentlich müßte man besser sagen: der *destruktivste* Autor, denn Sorokin wütet im sowjetischen Blätterwald wie sein Held Roman im gleichnamigen Roman, der etliche Dutzend Seiten lang mit der Axt ein ganzes Dorf niedermetzelt. Und wie es eigentlich nur oberflächlich Menschen sind, die hier verbluten, trifft Sorokins Rundumschlag im Grunde einen ganzen Kosmos: die russische Literatur im allgemeinen und die „Text-Maschine ‚Sowjetunion‘“⁴⁸ im besonderen. Dabei sind es nie konkrete Texte, die Sorokin parodiert, sondern diskursive Verfahren. Neben der affirmativen Wiederholung dieser Verfahren (Normerfüllung, manchmal auch Übererfüllung) vollzieht Sorokin – meist in demselben Text – einen schockierenden Normbruch: Einem sozrealistischen Diskurs folgt etwa ein animistischer; haben die Figuren sich anfangs noch ‚normal‘ verhalten und ‚normal‘ gesprochen, verwandeln sie sich in gleichsam primitive wie unheimliche Wesen, deren Sprache sich in ihre Einzelteile zersetzt oder unverständlich (unlesbar) wird (dies betrifft vor allem die Erzählungen des Bandes *Pervyj subbotnik* (1984)).

Das Besondere dieses für Sorokin typischen Umkippp-Verfahrens liegt nun darin, daß dadurch eben jene anthropologischen, mythologischen und psychologischen Strukturen aufgedeckt werden, die dem Diskurs des Sozrealismus zugrunde liegen. Boris Groys schreibt:

Sorokin kombiniert und zitiert nicht willkürlich verschiedene Typen von literarischen Diskursen, ihm geht es vielmehr darum, deren immanente Nähe aufzuzeigen [...]. Er [...] enthüllt hinter dieser äußeren Trennung die verborgene Einheit des mythologischen Netzes. (Groys, 1988, 111)

⁴⁷ Siehe Genis 1999, 213f. Nach Genis verkörpern Sorokins und Pelevins Texte zusammengekommen die Prinzipien der postsowjetischen Literatur. „Der SozArt-Künstler betreibt mit sich und den seinen so etwas wie eine ‚soziale Psychoanalyse‘“, schreibt A. Hansen-Löve. Er bestimmt die Strategie der Sozart als „Therapie, die den Widerspruch zwischen Krankheit und Gesundheit aufheben sollte“ (Hansen-Löve 1997, 465). Damit löscht die Sozart die Grundopposition des Sozrealismus aus – und führt dadurch dessen ‚krankes‘ Wesen vor, das (gleich einem Masochisten) ohne Krankheit nicht existieren kann.

⁴⁸ Hansen-Löve 1997, 425.

Anders gesagt, Sorokin *physiologisiert* den sozrealistischen Diskurs:⁴⁹ Anfängen von Exzessen oder Ritual-Handlungen auf Fabula-Ebene, über in sinnentleerte und bloße Performanz verfallende Rede auf stilistisch-sprachlicher Ebene bis hin zur pragmatischen Ebene des Umblätterns überfüllter oder leerer Seiten, erscheinen Sorokins Texte als, wie Groys es nennt, „monströser Papierkörper“.⁵⁰ Georg Witte wie auch Florence Tchouboukov-Pianca sehen in dieser Physiologisierung das Aufdecken der rituellen Grundstrukturen, wie sie Katerina Clark beschrieben hat. Laut Witte wird

[...] das „physiologisch Ursprüngliche“ *eingeschrieben (wieder eingeschrieben)* in Zentralräume der Kultur mit ihren sanktionierten, zeremonialisierten und stereotypisierten Kommunikations- und Verhaltensmustern als zeitgenössischen, massenkulturellen Rudimenten des Rituals. (Witte 1989, 148)⁵¹

Doch eigentlich, sei hier ergänzend gesagt, leistet Sorokins Physiologisierungsverfahren mehr: Über die archaisch-mythischen Strukturen hinaus (die unzweifelhaft die sowjetische Literatur dominieren) werden dadurch auch die anderen in dieser Arbeit beschriebenen Poetiken des Sozrealismus aufgedeckt. Sorokin inszeniert sozusagen mit seinen Texten sozrealistische Pathopoetik in Reinform – eine nahezu perfekte, die Schmerzgrenze des Lesers bewußt überschreitende Simulation, anders gesagt: eine konsequente *Invalidisierung* auf allen Text-Ebenen. Dies soll im Folgenden anhand einiger Beispiele verdeutlicht werden.

Textverstümmelung

Das Verunstalten von Diskursen, also von sprachlichen und stilistischen Normen, ist eines der Markenzeichen Vladimir Sorokins. In seinen Texten dominiert so gesehen die, wie man sie nennen könnte, *„Stilfigur des Invaliden“*. Sorokin geht dabei meist derart vor, daß er zunächst einen ‚normalen‘, heilen (gesunden) Text produziert, der gemäß den Rezeptionsgewohnheiten der Leser funktioniert. Dann

⁴⁹ Vgl. Mark Lipoveckij's Aufsatz „«Teatr žestokosti» Vladimira Sorokina“. Lipoveckij betont, daß es bei Sorokin immer um die Kollision von Diskursen geht, also von diskursiver Macht – und nicht von politischer, physischer, sexueller oder irgendeiner anderen Macht, wie es zunächst erscheinen mag (Lipoveckij 1997, 217).

⁵⁰ „Liest man Sorokin, wird man sich vor allem der Materialität der beschrifteten Papiermasse bewußt.“ (Groys 1995 (II), 224).

⁵¹ Sorokins Hauptverfahren ist für Tchouboukov-Pianca „das Aufreißen der von diesen Texten [gemeint ist die russische Literatur] gebildeten kulturellen Folie und das Herausgraben der darunterliegenden primitiv-rituellen Strukturen. Dabei werden die Texte entdeutet, andererseits gewinnen sie durch Physiologisierung ihre magische Kraft wieder.“ Es wird ein sinnentleertes rhythmisches Chaos aufgezeigt, „das hinter jedem angeblich rationalen, in Wahrheit aber rituellen Diskurs steckt.“ (Tchouboukov-Pianca 1995, 117).

erfolgt ein Bruch: der Text verliert eine oder gleich mehrere seiner Funktionen – er wird amputiert.

Das wohl beste Beispiel einer schrittweisen ‚Diskurs-Amputation‘ gibt Sorokin im fünften Teil der *Norma*.⁵² Dieser besteht aus Briefen, die an einen gewissen Martin Alekseevič, einen älteren Universitätsprofessor, gerichtet sind, der wohl ein Verwandter zweiten Grades des namentlich nicht genannten Briefeschreibers ist. Der Verfasser der Briefe, ein Pensionär, ist allein auf der Datscha, die er mit dem Professor samt dessen Frau und Kindern/Enkeln teilt. Er gibt in den Briefen ausführlichst Auskunft über den Zustand der Datscha und die Arbeiten, die er auf ihr verrichtet bzw. plant. Ihr Stil ist umgangssprachlich und mündet sehr schnell in die penetrante Litanei eines alten Mannes, die sich in immer den gleichen Phrasen um immer die gleichen Themen dreht (etwa nach dem Muster: „Grüß dich Martin Alekseevič – wie geht’s? – hier gibt es eine Menge zu tun – z.B. das Dach muß endlich repariert werden – und eigentlich müßten wir ja überhaupt ausbauen – die Nachbarn sind ja ganz fleißig – die sind auch mindestens zu zehnt – ich bin ja hier allein – mir hilft keiner – Martin Alekseevič – es gibt hier eine Menge zu tun – aber ich bin ja allein hier.“). Der Redeschwall wächst von Brief zu Brief, und mit ihm auch das Schweigen auf der Seite des Empfängers, den die beharrliche Aufforderung „пишите, не забывайте!“ oder später auch „пишите чаще!“ offenbar kalt läßt. Diese Diskrepanz führt schließlich dazu, daß die Litanei der überflüssigen Information über die Datscha-Lage in eine Litanei des Schimpfens übergeht und dabei sprachlich in den russischen *mat* ableitet. Die Briefe werden kürzer und nach immer weniger einleitenden Sätzen verfällt der Schreiber in immer ausfallendere Wutausbrüche, die sich auf ein angebliches Komplott beziehen, das hinter seinem Rücken gegen ihn geschmiedet wird.

А вы не учёный вы хуёный вот вы кто. И дом иметь вы право не имеете потому что вы не учёный а хуй дрисный. Таких учёных надо раскулачивать и показывать всем чтоб так вот больше не было! Вы не учёный а говно вот вы кто. Я такой же учёный и не вам учить меня как жить надо. Я почище вашего жизнь знаю Я поспать хотел я срать с вами рядом не слыу а не то что. И я про вас всем расскажу какой вы учёный. Вы не учёный а обдрисный мудака. Вот вы какой учёный. (Sorokin I, 205f.)

Hier hat bereits der Prozeß der allmählichen Zersetzung der Sprache eingesetzt, die sich nun über die Auflösung bzw. Primitivierung der Syntax bei gleichzeitiger Zunahme pseudolexikalischer Einheiten (Pseudo-Worten), weiter zu einem rhyth-

⁵² Weitere Beispiele dieser Art sind etwa die Erzählungen *Želudevaja Pad’*, *Obelisk*, *Dorožnoe proisšestvie* und *Pamjatnik*. Ebenso wendet Sorokin dieses Verfahren in seinem Roman *Roman* an, der allerdings nicht mehr im engeren Sinn zu seinen sozartistischen Texten zählt, da er einen realistischen Diskurs à la Turgenev dekonstruiert.

mischen Stammeln von einzelnen Lauten entwickelt, die ihrerseits dann zu einem ununterbrochenen ‚Stammelbrei‘ mutieren, der zu guter Letzt in einem Urschrei, einem seitenlangen ‚endet. Von einer anfangs funktionierenden Sprache ist also nur ein Phonem übriggeblieben, eine Sprachgeste, die sich auf die phatische Funktion beschränkt – der Schrei ist so gesehen das letzte Lebenszeichen eines total amputierten Diskurses, eines hundertprozentigen Text-Invaliden. Boris Groys schreibt hierzu im *Gesamtkunstwerk Stalin*:

Dies verleiht seinen Briefen den Charakter der ‚Zaum‘-Texte“ der russischen Avantgarde und setzt die poetischen Eingebungen Chlebnikows mit einer Art sprachlichem Schaum vor dem Mund eines beschränkten Kleinbürgers gleich, den das Leben zu einem hysterischen Wutausbruch getrieben hat. (Groys 1988, 111)

Wichtig aber ist – darauf weist Florence Tchouboukov-Pianca hin –, daß es bei Sorokin keineswegs um die Erfindung einer wahren Sprache bzw. die „Erschließung einer ursprünglichen Bedeutung“ geht, sondern um eine „formalisierende Entdeutung der Sprache“,⁵³ eine Dekonstruktion von sprachlichen Normen, die schrittweise vorgeführt wird, bis zuletzt die hohle Sprache, ein hohler, total defekter Sprachkörper vor dem Leser steht und ihm ein akkustisches Nichts, sozusagen ein akkustisches *pustoe mesto* entgegenschleudert. Anders gesagt, das sprachliche *obščee mesto* wird zum *pustoe mesto* dekonstruiert; der von Groys als „monströser Papierkörper“ bezeichnete Text ist daher eigentlich nichts weiter als ein amputierter Papiertiger.

Dennoch hat dieser Papiertiger eine direkte Wirkung auf den Leser: er hindert ihn am Lesen. Somit greift Sorokins Amputationsstrategie über den bloßen Text hinaus und nimmt auch dem Rezipienten seine wesentliche Funktion; Lesen als schlichtes Blättern unlesbarer Seiten ist *behindert* Lesen – Sorokin degradiert seinen Leser zum Analphabeten (also sozusagen ‚Sprach-Invaliden‘), der nicht mehr fähig ist, das Geschriebene zu verstehen. Neben dem gerade angeführten Beispiel der Briefe des alten Mannes gibt es bei Sorokin eine Reihe hermetischer Diskurse, wo dieses Prinzip dominiert. Genannt sei hier der Roman *Serdca četyrech*: Eigentlich funktioniert dieses Buch wie ein sowjetischer Agenten-Thriller, doch sind die sinntragenden Elemente des Diskurses hermetisch vom Leser abgeschlossen. Der Leser, wenn er sich überhaupt darauf einläßt, kann sehr wohl dem Sujet des Romans folgen, ohne es jedoch zu verstehen – die sadomasochistischen Handlungen auf Fabula-Ebene wiederholen sich sozusagen im Akt des Lesens: Der Autor quält den (ihm treuen) Leser, indem er ihn in den entscheidenden Augenblicken im Dunkeln tappen läßt. Ein Beispiel: Auf ihrer Datscha haben sich die vier Helden (der dreizehnjährige Junge Sereža, der beinamputierte

⁵³ Tchouboukov-Pianca 1995, 115.

Kriegsveteran Genrich Ivanyč Štaube, ein Mann mittleren Alters (Rebrov) und eine junge Frau (Ol'ga) an einem Tisch zusammengefunden – statt einer erwarteten Lagebesprechung vollziehen die vier allerdings ein Ritual, das hier (nicht in ganzer qualvoller Länge) zitiert sein soll:

Раскладку проводили в маленькой комнате рядом с кабинетом Реброва. Когда все сели на стулья по углам расстеленной на полу развертки, Ребров бросил эбонитовый шар на середину. Шар остановился на «радости». Ольга закрыла лицо руками.

– Ничего, ничего, – успокаивающе улыбнулся Ребров.

Она положила себе свои пластины на б. Штаубе тронул жезлом красное. Сережа пометил «стену-затвор». Ребров оттянул по второму, сдвинул сегмент к «коню», тронул шар. Шар показал «рассеянье».

[...] Ребров раскрыл список, нашел нужную страницу:

– 9,46,21,82,93,42,71,76,84,36,71,12,44,90,65,55,36,426.

Штаубе развел руками:

– Только вага, стри и воп.

Ребров кивнул, закрыл книгу. Ольга плакала навзрыд.

– Ну я пойду? – встал со стула Сережа.

Ребров кивнул. Сережа вышел. Штаубе встал и захромал следом.

Ребров посмотрел на плачущую Ольгу:

– Ольга Владимировна, вам придется...

– Я знаю, знаю! – рыдала Ольга.

(Sorokin II, 383)

Ol'ga weiß, warum sie weint. Alle anderen Figuren auch, nur der Leser weiß es nicht. Und er wird es auch nicht erfahren, wenn er weiterliest. Es ist der Diskurs der Eingeweihten, der hier vorgeführt wird, ohne, wie sonst (in nicht absurden Texten) üblich, den Rezipienten mit einzuweihen; Sorokin dreht damit gewissermaßen das Prinzip des Sozrealismus um: nicht der Eingeweihte ist der Invalide, sondern der Außenstehende. Der Leser wird (wenn er sich, wie gesagt, überhaupt darauf einläßt) gequält, zum Analphabeten degradiert und erhält dafür – nichts.

Verstümmelung der Figuren

Allerdings verschont Sorokin auch seine Figuren nicht. Als ob sie die sozrealistische Norm übererfüllen müßten, verstümmeln und erniedrigen sich diese mit größtem Eifer. Das nach orthodox-sozrealistischen Maßstäben obligatorische „preodolenie ‚nel'zja““ wird dabei im Übermaß befolgt – und ragt als schockierender Tabubruch aus Sorokins Texten heraus: Ob es nun das Essen von Fäkalien ist (ein Leitmotiv, das sich durch Sorokins ganzes Werk zieht), das Inkorporieren anderer unappetitlicher Stoffe und Flüssigkeiten (besonders ausgiebig in den *Serdca četyrech*, wo die Helden fast das ganze Buch über die abgeschnittene Eichel von Serežas Vater lutschen oder an einer Stelle grünlichen Eiter in einer Art

Staffette von Mund zu Mund weitergeben), oder ob Menschen einfach mißhandelt und geschlachtet werden wie Tiere (ebenfalls in den *Serdca četyrech* sowie etwa in der Erzählung *Otkrytie sezona*) – die körperlichen Exzesse von Sorokins Figuren kennen keine Grenzen. All diese Texte demonstrieren die Normen des Sozialismus: Sie zeigen den Menschen als nichtiges, erniedrigtes Wesen (als bloßen Normerfüller), als Teilnehmer (unbewußter) Rituale sowie als autoritäre Personen (Sadomasochisten). Dazu einige Beispiele.

Im siebten Teil der Norma wird in dem mit „Iskuplenie“ überschriebenen Teil das Prinzip der Selbst(auf)opferung und anschließender Initiation parodiert: Ein Hauptmann unterhält sich in dreifüßigem Anapäst mit einem Leutnant des SMERŠ (= smert' špionam, eine Sonderabteilung beim Militär) über die Pflicht eines Soldaten (es fallen Phrasen wie etwa „Он обязан, – говорит, – остаться в живых, если верит в бессилие смерти“, Sorokin I, 223). Währenddessen kocht im Hintergrund ein Kessel auf dem Feuer – darin, wie sich herausstellt, schwimmt das Ohr eines Soldaten:

Капитан помешал ложкой в дымящемся вареве, выловил белое, разварившееся ухо, устало посмотрел на него. *Разбухшую мочку пересекал лиловый шрам.*

– А это откуда у него? – спросил он у лейтенанта.

– Да это под Брестом его царапнуло. В страшном шквале огня, в рыжем облаке пыли, – с готовностью ответил лейтенант.

– Понятно.

Капитан долго дул на ухо. Потом отправил его в рот и принялся жевать – тщательно и сильно. (Sorokin I, 223f.; kursiv – J.L.)

Hier wird also in aller Deutlichkeit und Direktheit ein Gezeichneter (Narbe am Ohr) inkorporiert – und darüber hinaus die Metapher des „iskuplenie viny“ physiologisiert: Der Soldat, der seine Pflicht, nicht zu sterben, verletzt hat, landet im Suppentopf und badet seine Schuld aus.

In der Erzählung *Nočnye gosti* brechen zwei Kaukasier in das traute nächtliche Eheidyll von Vasilij und Raja ein. Der eine, Georgij, stellt sich als alter Bekannter heraus, der mit seinem Freund Šota angeblich auf Durchreise ist. Geschwind wird für die Gäste der Tisch bereitet, allerdings nicht zum Essen, wie sich zeigt: Šota spritzt Raja zunächst eine narkotische Substanz, bevor er seinem Köfferchen eine Axt entnimmt:

Георгий взял безвольную руку Раи, прижал за кисть к столу.

Шота размахнулся, топор сверкнул у него над головой.

– Хах...

Топор стремительно опустился, лезвие отсекло руку, со стуком вошло в стол.

– Ой, не могу... – смеялась Рая. – Ой... держите... ха, ха, ха...

Георгий быстро подхватил обрубок, понес в ванную. [...]

Из ванной вернулся Георгий, осторожно неся перед собой обмытую руку.
Шота взял ее, упаковал в целофан и вместе с топором убрал в чемоданчик. (Sorokin I, 593f.)

Diese eigenartige Geschichte läßt sich (unter anderem) als Parodie auf den im Sozialismus transportierten Märchenstoff des „Mädchens ohne Hände“ lesen – allerdings hat der Verlust der Hand hier nichts mehr mit Ehre zu tun: Die Frau erscheint als das Opfer einer genau geplanten Aktion, bei der ihr eigener Mann für die Hand seiner Frau goldene und silberne Kettchen erhält.⁵⁴

Noch eine Stufe brutaler und verächtlicher wird in den *Serdca četyrech* mit menschlichen Körpern verfahren. Die vier Helden halten in ihrer Datscha einen Gefangenen. Andrej Borisovič, so heißt der arme Mensch, sitzt in einem Kellerloch – und das erste, was der Leser von ihm mitbekommt, ist der Geruch von Kot:

Из темного люка хлынул запах человеческого кала. Люк был затянут металлической решеткой. Ребров взял с полки электрический фонарь, осветил в люк:
– Андрей Борисович, добрый вечер.
На дне глубокого бетонного мешка заворочался человек. Он был без ног и без правой руки и лежал в собственных испражнениях, густо покрывших пол бункера. На нем был вагник и какое-то тряпье, все перепачканное калом. (Sorokin II, 374; kursiv – J.L.)

Hier ist er also, der bein- und fast armlose Invalide à la „Kolobok“ – nur sitzt er bei Sorokin in einem Kellerverlies, in seinen eigenen Fäkalien und wird gedemütigt. Kurz darauf erfährt man auch, wie er seine Gliedmaßen verloren hat: Er wurde dafür bestraft, daß er eine – absurde – Prüfung nicht bestand; nach jedem Test amputierten ihm die vier Helden eine Gliedmaße. Auch diese Episode läßt sich als Parodie lesen. Ganz nach dem Vorbild von Pavel Korčagin, dessen ‚Prüfungen‘ seinen Körper mehr und mehr dezimieren, wird der Körper des Prüflings nach und nach amputiert – im Gegensatz zum sozialistischen glücklichen Invaliden-Ende muß sich hier allerdings der verstümmelte Mensch demütigen lassen (und beispielsweise in der Prüfung den „akt defekacii“ beschreiben).

Zum krönenden Ende von *Serdca četyrech* verstümmeln sich die vier Helden selber. Nach einem blutigen Kampf gegen irgendwelche (für den Leser unerklärlichen) Feinde erreichen sie schließlich, wie Ol'ga freudig bemerkt, ihr Ziel: vier Zerkleinerungspresen. Auf diesen lassen sich die Helden verarbeiten, bis von ihnen lediglich die zu Spielwürfeln gepressten Herzen übrigbleiben: „Через 3 минуты роллер выбросил их на ледяное поле [...]. Сердца четырех остано-

⁵⁴ Natürlich ließe sich die Szene ebenfalls als Realisierung der Metapher „um die Hand einer Frau bitten“ lesen – die Goldkettchen wären also die Mitgift, die der Ehemann erhält.

вились: 6,2,5,5.“ (Sorokin II, 460). In diesem eindrucksvollen Schlußbild kann man, wenn man so will, die Anthropologie des Sozialismus pointiert sehen: Der Mensch (Held) reduziert sich auf eine bloße Nummer (Funktion) in einem übergeordneten, totalitären System – dieses System bestimmt dabei auf nicht nachvollziehbare Weise, welche Funktion das deindividualisierte Individuum auszuüben hat. Nachdem die vier Helden des Romans sich letztlich praktisch wie symbolisch zu bloßen Funktionen verstümmelt haben, sind sie also genau da angelangt, wo sie implizit laut sozialistischem Humanismus stehen sollen: Sie sind jetzt funktionsstüchtige, totale Invaliden – (magische) Würfel in einem Pseudo-Spiel, das sich als Ritual entpuppt.⁵⁵

Primitive Invaliden-Figuren

Schließlich lassen sich in Vladimir Sorokins Texten neben den passiv verstümmelten auch aktive Invaliden-Figuren finden. Vergleicht man diese mit den sozialistischen Invaliden-Helden, so fällt vor allem auf, daß bei ihnen die Qualität der Invalidität (als Ehrenzeichen) in ihr Gegenteil verkehrt wird: Sorokins Invaliden sind gewissermaßen primitiv.

In der Erzählung *V dome oficerov* gedenken zwei Kriegsveteranen früherer Zeiten. Einer der beiden, Kostenko, hat eine Beinprothese. Fast wie im wirklichen Sozialismus „sonnen“ sich die alten Herren regelrecht in ihren Kriegsverletzungen:

- Знамя! Надо же... вот не ожидал... пробитое... вон пробито как... хватило ему осколков...
- Всем хватило. И людям и материи. У меня четыре вынули, а один так и застрял в лопатке. Боятся вынимать. Позвоночник близко.
- А у меня из ноги еще в сорок шестом выковыряли. Два года носил гада. Колочий такой, прям как еж. Шас как к дождю – болит нога.
- Зато у меня нечему болеть, Сащ, – Костенко, улыбаясь, топнул протезом.
- Ну, ты бегаешь, я скажу! Почипце молодого. С ногами не догнать. (Sorokin I, 454)

Doch was hier mit dem sozialistischen Diskurs zu harmonieren scheint, zerstört Kostenko schon im nächsten Moment: der ehrenwerte Invalide zerstampft eine Maus, die unter dem Schrank hervorspringt – ausgerechnet mit seinem „orden česti“, seiner Prothese:

⁵⁵ Vgl. Georg Wittes Unterscheidung zwischen Ritual und Spiel: Ein Ritual ist demnach ein Spiel, bei dem die Regeln nicht modifiziert werden können; während also ein Spiel mehr oder weniger frei gespielt wird, läuft ein Ritual nach genau festgelegten, automatisierten Schritten ab. (Witte 1989, 149)

Из-под шкафа, заставленного полным собранием сочинений Ленина, выскочила крохотная серая мышь, обогнула ножки стола и заспешила к полуоткрытой двери.

Костенко шагнул ей навстречу, поднял протез:

– Сука...

Мышь шарахнулась было назад, но потертый металлический наколечник с хрустом раздавил ее.

– Расплодились, гады... пакость какая...

Костенко оттопырил протез с висящими на нем останками мыши и, балансируя на одной ноге, тяжело запрыгал к стоящей в углу урне.

Медали звенели от каждого прыжка, воротник кителя, топорщась, наползал на толстую шею. (Ebd., 455)

Sorokin zeigt den Invaliden in einer ebenso unerwarteten wie primitiven Pose, die seine anfangs aufgebaute Ehrenposition mit einem (Prothesen-)Schlag zunichte macht. Auf karnevaleske Weise kippt die sozrealistische Werteordnung um und Kostenko hüpfet nun, sich der Lächerlichkeit preisgebend, auf einem Bein durch den Raum; statt nostalgisch-verklärender Reden hört man jetzt reinsten *mat* aus seinem Munde.

Die Erzählung *Pominal' noe slovo* ist eine Parodie auf den Initiationsakt des Invaliden. Der Invalide, der hier im Mittelpunkt steht, ist ein *sexueller* Invalide: In seiner Grabrede auf den verstorbenen Nikolaj Fedorovič Ermilov offenbart Sereža den Anwesenden nach einigen allgemeinen, dem Diskurs entsprechenden Floskeln intime Geheimnisse: „Дело в том, что я от рождения имел недоразвитый половой член. Он был очень маленький и в состоянии эрекции его длина была девять сантиметров. И был тонкий.“ (Sorokin I, 524). Unter dieser körperlichen Unterfunktion habe sein Eheleben gelitten, erzählt Sereža weiter – bis eines Tages Nikolaj Fedorovič davon erfahren habe. Denn dieser spielt in der Geschichte die Rolle des Lehrmeisters, der das Stalinsche Wort von der menschlichen Willensstärke propagiert: „И если человек чего-то по-настоящему захочет – все сбудется.“ (Ebd., 525). Wenn Sereža ein Mann werden wolle, sagt er, so müsse er zwei Bedingungen erfüllen. Diese stehen in kapitalen Lettern auf einem Zettelchen, das der Meister dem Lehrling aushändigt: „ПРИШМОТАТЬ ЧУВАКА“ und „ПРОСИФОНИТЬ ВЕРЗОХУ“ (ebd.) – er müsse erstens einen Gleichaltrigen aufhängen, übersetzt Nikolaj Fedorovič, und zweitens mit ihm analen Geschlechtsverkehr vollziehen. So geschieht es auch. Die eigentliche Initiationsszene spielt sich auf einem Motorboot ab:

Он говорит, спусти штаны, наклонись. Я спустил и наклонился. Он мне помазал вазелином анальное отверстие, а потом совершил со мной половой акт. Мне было очень больно. А когда кончил, говорит: молодчина, теперь – мужчина! Теперь у вас все будет хорошо с Олей. [...] А у нас с Олей, действительно, с тех пор все стало хорошо,

все наладилось. То есть не в смысле секса и всего там, а просто... ну, все, по-настоящему... (Ebd.; kursiv – J.L.)

Diese Art der Initiation diskreditiert den Meister gleichermaßen wie den Lehrling.⁵⁶ Darüber hinaus wird der Initiationsakt als solcher untergraben – denn offensichtlich hat er nicht den gewünschten Erfolg: Sereža ist in dem hier implizierten Sinne eben kein „Mann“ geworden, er ist es, anders gesagt, lediglich nominell. Wie im Sozialismus wird der Initiant getauft – hier allerdings, ohne die propagierte Wesensveränderung; das Wort „po-nastojaščemu“, das an den „nastojaščij čelovek“ erinnert, entpuppt sich damit als hohle Worthülse, hinter der nichts Wirkliches steckt, sondern nur ein Name. Und Sorokin setzt noch eins drauf: Sereža demonstriert coram puplico, daß sein Glied „после этого остался таким же“ (Ebd.), indem er die Hosen herunter läßt:

Над крохотными яичками торчал его напрягшийся белый девятисантиметровый член, толщиной с палец. На овальной розовой головке была вытатуирована буква Е. (Ebd., 525f.)

Das Ehrenzeichen verkommt hiermit zu einer Karikatur – die Initialie des Meisters als Tätowierung auf der Eichel des erfolglos Initiierten ist sozusagen der Gipfel des Hohns über ein jahrzehntelang dominantes, aber nicht wirklich funktionierendes Prinzip.

Zum Schluß soll noch kurz ein weiterer Invalide Sorokinscher Konfektion betrachtet werden, eine der Hauptfiguren der *Serdca četyrech*. Schon gleich zu Beginn des Romans tritt Genrich Ivanyč Štaube ins Bild: der alte Mann hat nur noch ein Bein und trägt eine Prothese. Die Geschichte, die er einem kleinen Jungen erzählt, klingt vertraut: Im Krieg hat er fast die ganze Familie verloren und die schweren Zeiten der Belagerung Leningrads miterlebt. Als der Junge die Frage stellt, wie er denn das Bein verloren habe, antwortet Štaube: „Нора? Это ордельная история. Тоже не слабая, хоть роман пиши...“ (Sorokin II, 361). Das allerdings geschieht nicht,⁵⁷ denn Genrich Ivanyč hat etwas ganz anderes im Sinn – er lockt den Jungen in einen Bauwagen und offenbart sich als Pädophiler. So kippt gleich zu Beginn des Romans das Bild des ehrenhaften, lebensgeprüften Invaliden, und zum Vorschein kommt ein alter, lüsterner Mann, der sich vor einem unbekanntem dreizehnjährigen Jungen erniedrigt:

⁵⁶ Insbesondere in einer Gesellschaft, in der Homosexualität nicht nur – wie ohnehin Sexualität – tabuisiert ist, sondern sogar strafbar („muželožestvo“).

⁵⁷ Gewissermaßen ist es längst geschehen – Sorokin setzt da an, wo die Prätexte aufhören; die Rede vom Roman, der geschrieben werden müßte, verweist als Index auf die ganze Reihe der sozialistischen Invalidenliteratur.

– Ну вот, – пробормотал старик и вдруг, отбросив палку и авоську, опустился перед Олегом на колено, неловко оттопырив протез. Его руки схватили руки Олега:

– Олег! Милый, послушай меня... я старый несчастный человек, инвалид войны и труда... милый... у меня радостей-то хлеб да маргарин... Олег, миленький мой мальчик, прошу тебя, позволь мне пососать у тебя, милый, позволь, Христа ради! (Ebd., 362)

Für diese Erniedrigung wird Štaube später bestraft: der ebenfalls dreizehnjährige Sereža, Mitglied der Viererbande, ertappt den Alten im Bauwagen und verpetzt ihn bei den anderen. Die nun folgende Bestrafungsszene erinnert wieder an einen Initiationsakt – diesmal ist es ein Sorokinsches *Kak raskaljalas' stal'*: Štaube wird mit einer glühenden Stahlrute gebrandmarkt:

Вошла Ольга, держа в руках небольшой саквояж и толстый стальной прут с деревянной рукояткой, к концу которого было приварено стальное тавро – крест в круге. Тавро было раскалено. Штаубе забился, застонал. [...]

Сережа поставил чашку с мочой на пол, схватился за протез. Ольга примерилась и прижала тавро к ягодице старика. Зашипела раскаленная сталь, показался легкий дымок, Штаубе забился на кушетке. Ольга отняла тавро, взяла чашку, вылила мочу на багровое клеймо. (Ebd., 378)

Das frische Brandmal auf Genrich Ivanyč Hintern ist im übrigen nicht das einzige: bereits zwei weitere prangen auf seiner linken Gesäßhälfte – es sind Schandmale, keine Ehrenzeichen.

So ist also, hat man die Folie des sozialrealistischen Invaliden vor Augen, der Sorokinsche Invalide eine entmythologisierte, also deheroisierte Figur. Er ist ebenso dem Verfahren der Physiologisierung unterworfen wie alle anderen Figuren und Textebenen auch. Da sein Körper nicht mehr amputiert werden muß, wird er auf andere Weise erniedrigt – und mehrfach gezeichnet (überzeichnet): Seien es die an der Prothese klebenden Mäusereste im Falle des Kriegsveterans Kostenko oder die Tätowierungen bei den anderen beiden hier vorgestellten Helden, stets sind es zutiefst peinliche Zeichen, die an den Invaliden haften. Wenn es auch, das sei zum Schluß noch angemerkt, unter Sorokins Texten keine expliziten Parodien auf die Invalidenliteratur gibt, so sind sie es implizit um so mehr – denn Sorokin simuliert und demonstriert vor allem den Diskurs des Sozialrealismus, damit also auch dessen affirmative Pathopoetik. Und was entsteht, wenn eine derartige Poetik nochmals affirmiert wird, konnte man sehen: fürchterliche, allerdings amputierte Papiertiger.

2. Viktor Pelevin: Das logische Ende des Sozrealismus in *Omon Ra*

Anders als Vladimir Sorokin parodiert der sieben Jahre jüngere Viktor Pelevin weniger abstrakte Diskurse, sondern bestimmte Prätexte: so bezieht sich etwa der Roman *Čapaev i pustota* (1996) auf Dmitrij Furmanovs Bürgerkriegsklassiker *Čapaev* (1923) oder *Omon Ra* (1992) auf Boris Polevojs *Povest' o nastojaščem čeloveke* (1946). Andererseits wäre es stark vereinfacht, in Pelevins Texten bloße Parodien konkreter Prätexte zu sehen – vielmehr sind sie mit Anspielungen angeereicherte Konglomerate von Textfragmenten unterschiedlicher Herkunft und Referenz. Doch führt dieses intertextuelle Spiel nicht zur Auflösung bzw. Dekonstruktion verschiedener Diskurse (wie bei Sorokin), sondern konstruiert einen eigenartigen, sozusagen post-postmodernen Text, der sich die Diskurse seinen Zwecken zueigen macht – kurz: nicht abstrakte Dekonstruktion, sondern konkrete Konstruktion mittels abstrahierter (dekontextualisierter) Komponenten ist Pelevins Prinzip des Schreibens.⁵⁸ So stehen bei Pelevin buddhistische Ideen neben raubkapitalistischem Denken, spielen „neue Russen“ im gleichen Stück wie ‚alte‘ und sozialistische Russen, vermischen sich sozrealistische Märchenwelt mit postmoderner virtueller Realität und russischer Gegenwart sowie, wie etwa in *Žizn' nasekomych*, mit der Lebenswelt von Insekten.

Aus Pelevins Texten sei hier der Roman *Omon Ra* herausgegriffen, da er auf sehr deutliche Weise Werke parodiert, die in dieser Arbeit besprochen wurden. Darüber hinaus läßt sich dieser Roman als Parodie auf das System sozrealistischer Mythenproduktion lesen, insbesondere des Flieger- und Raumfahrermythos.⁵⁹ Pelevins Strategie hierbei ist wiederum nicht so sehr die Dekonstruktion dieser längst dekonstruierten Texte bzw. Mythen, sondern die Konstruktion einer Geschichte, die sich der sozrealistischen Logik bedient, also bekannte Texte benutzt und gewissermaßen fortschreibt – mit gleichermaßen absurdem wie witzigem Ergebnis. Wie im Konzeptualismus wird der Leser dabei mit seinem eigenen Rezeptionshintergrund konfrontiert, allerdings nicht durch konzeptualistische Simulationen, die ihn unsanft vor den Kopf stoßen können, sondern auf spielerische, befreiende Art: Er muß nicht mehr sozrealistische Rituale nachvollziehen,

⁵⁸ Vgl. das Vorwort von Vjačeslav Kuricyn zu *Žizn' nasekomych*: „Но Пелевин все эти приемы [gemeint sind die Verfahren des Konzeptualismus] ставит на службу занимательности повествования: цитаты превращаются в композиционные приемы, постмодернистская «деконструкция идеологий» – в психологию и историческую убедительность, концептуально важное говорение с разных точек зрения, «дискурсивные игры» – в [...] тонкое проникновение во внутренний мир мухи и скарабея.“ (Pelevin 1997, 14); vgl. Genis 1999, 214: „Pelevin does not destroy; he builds.“

⁵⁹ In diesem Unterkapitel sind einige Passagen aus meinem Beitrag „«Sovetskij čelovek vse molet» Der sozrealistische Mythos von fliegenden Helden“ eingearbeitet, der Teil einer nicht veröffentlichten Festschrift zum fünfzigsten Geburtstag von A. Hansen-Löve ist. Zu den Ursprüngen des sowjetischen Fliegermythos siehe auch McCannon 1997 oder Günther 1993, 155-174.

sondern darf sich mit Pelevin über diese lustig machen, indem er mit Versatzstücken daraus spielt wie in einem Computerspiel.

Wie ein „nastojščij čelovek“ entsteht

Pelevins Roman untergräbt in erster Linie den Heldenmythos vom sowjetischen Kosmonauten. Die Sowjetunion als Schule, in der Helden gemacht werden, mutiert in *Omon Ra* zu einem großen Kindergarten, wo Erwachsene sich beflissen der Produktion von Mythen um der Mythen willen hingeben und dabei ihr eigenes oder das Leben anderer opfern. Der Hauptheld Omon, ein harmloses „Kind“, träumt von klein auf vom Fliegen; in einem Pionierlager faßt er zusammen mit seinem Freund Mitek den Entschluß, auf den Mond zu fliegen. Beim Eintritt in die Pilotenschule tun die beiden ihren Herzenswunsch der Prüfungskommission kund – und werden tatsächlich für die Ausbildung einer speziellen Mondmission ausgewählt, die Omon schließlich als einziger überlebt.

Doch zunächst werden die Erstsemester im *Letnoe učilišče imeni Mares'eva* am Tag vor Kursbeginn in einer feierlichen Rede über Sinn und Zweck ihrer Ausbildung aufgeklärt:

Сейчас я хочу сказать вам, что мы тут готовим не просто летчиков, а в первую очередь настоящих людей, так? И когда вы получите дипломы и воинские звания, будьте уверены, что к этому времени вы станете *настоящими* *человеками* с самой большой буквы, так, какая только бывает в советской стране. (Ebd., 47; kursiv – J.L.)

Und:

А мы, летно-преподавательский состав, и лично я, летающий замполит училища, обещаем: мы из вас сделаем настоящих людей в самое короткое время! (Ebd., 48)

Am nächsten Morgen wachen die ans Bett gefesselten Kursanten unter Schmerzen auf, denn sie sind tatsächlich „in kürzester Zeit“ dem Zustand eines „nastojščij čelovek“ nähergekommen: über Nacht hat man ihnen die Füße amputiert, um sie exakt in die Prothesenstapfen des ideellen Institutsvaters treten zu lassen. Pelevin exekutiert hier gewissermaßen das Vermächtnis des Sozialrealismus: er realisiert das immanente Gebot des „U nas invalidom stanovitsja ljuboj!“. Wer ein „wahrer Mensch“ werden will, muß logischerweise zunächst amputiert werden.

Doch nicht nur die unqualifizierte Sprache und die zitternde Hand des Redners am Vorabend der Initiation untergraben das reine Bild des „wahren Menschen“. Omon und sein Freund Mitek, die für die Kosmonautenausbildung ausgewählt wurden, bleiben von der Amputation verschont und werden mit der lapidaren Bemerkung „*настоящими* *людьми* станете как-нибудь потом“ (ebd., 52) nach Moskau geschickt. Dort erläutert Leutnant Landratov, der die Ausbildung zum

„nastojaščij čelovek“ soeben erfolgreich absolviert und mit einer gekonnten Tanz- einlage auf Holzfüßen („Kalinka“) seine Meisterschaft vorgeführt hat, dem zwei- felnden Omon nüchtern:

– Думаешь, ты кому-то без ног нужен? Да и самолетов у нас в стране всего несколько, летают вдоль границ, чтоб американцы фото- графировали. И то...

Ландратов замолчал.

– Чего «и то»?

– Не важно. Я что сказать хочу – думаешь, после Зарайского учили- ща облака рассекать будешь в истребителе? В лучшем случае попа- дешь в ансамбль песни и пляски какого-нибудь округа ПВО. А ско- рее всего вообще будешь «Калинку» в ресторане танцевать. Треть наших спивается, а треть – у кого операция неудачно прошла – вообще самоубийством кончает. (Ebd., 62f.)

Menschenopfer

Doch die Alternative zur „Nastojaščij-čelovek-Ausbildung“ klingt nicht viel aussichtsreicher. Der blinde und querschnittsgelähmte Oberst Určagin, einer der Ausbildungsleiter, klärt den frisch auserwählten Omon über das Ziel der geplan- ten Mondexpedition auf:

Главная цель космического эксперимента, к которому тебя начинают готовить, Омон, – это показать, что технически мы не уступаем странам Запада и тоже в состоянии отправлять на Луну экспедиции. Послать туда возвращаемый пилотируемый корабль нам сейчас не по силам. Но есть другая возможность – послать туда *автоматический экипаж*, который не потребует вернуться назад. (Pelevin 1997, 56; kursiv – J.L.)

Dieser sogenannte „avtomatičeskij ékipaž“ kann allerdings in Ermangelung technischer Möglichkeiten nur von Menschenhand gesteuert werden: Das Wort von der Heldentat als Schuld gegenüber dem Vaterland wird auf zynische Weise direkt auf die Jungkosmonauten angewendet – sie sollen, noch dazu ohne daß irgendjemand etwas davon erfährt, ihr Leben der sowjetischen Propaganda op- fern.

Zur moralischen Stärkung lassen die Ausbilder verschiedene Muster-Helden aus ihrem Leben erzählen („К нам стали приходять люди, чьей профессией был подвиг“; ebd., 70). Besonders eindrucksvoll ist das, was der Major a. D. Ivan Trofimovič Popad’ja zu erzählen hat. Dieser reich mit Orden geschmückte Mann trägt eine Augenbinde und hat unzählige Narben am Hals vorzuweisen – und ein „außergewöhnliches Schicksal“: Als gewöhnlicher Jäger hatte er zunächst dafür zu sorgen, daß den jagdeifrigen Politbüromitgliedern genügend Wild vor die Flinte gelaufen kam. Nach einem Unglücksfall, wo ein Schütze durch einen wild-

gewordenen Eber zu Tode kam, mußte künftig Popad'ja als Ersatz dienen und sich, als Wildschwein verkleidet, beschießen lassen. Durch diesen „ežednevnyj podvig“ landet der Held immer wieder im Krankenhaus, allwöchentlich erhält er für das „probityj puljami partbilet“ ein neues. Die Pointe seiner Lebensgeschichte ist jedoch der Besuch des amerikanischen Außenministers Henry Kissinger. Um diesen günstig zu stimmen, lädt man ihn unter anderem zur Jagd – zur Bärenjagd. Popad'ja und sein Sohn Marat müssen sich in ihrer Eigenschaft als „lučšie specjegerja chozjajstva“ jagen lassen. Als Kissingers Gewehr Ladehemmungen hat, stürzt sich der amerikanische Gast mit dem Messer auf den Stoffbären, in dem Marat steckt und sticht zu. Während Marat langsam verblutet, unterzeichnen die Politiker direkt über den erlegten Bären das Abkommen über die Abrüstung atomarer Sprengköpfe. So stirbt Popad'jas Sohn als „Held der Sowjetunion“:

Узкая струйка крови стекала из раскрытой его пасти на синий вечерний снег, а на шкуре мерцала в лунном свете повешенная начальником охоты Золотая звезда героя. (Ebd., 73)

Sei es nun die sinnlose Beinamputation der angehenden Piloten, die nach aller Wahrscheinlichkeit weder fliegen werden noch anderweitig von Nutzen sind, oder der absurde Selbstmord der Mondexpeditionisten sowie Quasi-Selbstmord der Jäger – die ‚Zwangshelden‘ sind Menschenopfer, die nötig sind, um einen propagierten Mythos am Leben zu erhalten. Pelevin spielt hier den Sozialistischen Realismus logisch zu Ende und stellt dadurch spöttelnd das eigentlich Absurde bzw. Perverse dieser Poetik zur Schau.

Detskij mir

Es wimmelt in *Omon Ra* geradezu von Reminiszenzen an die Kinderwelt. Nicht nur, daß sich die beiden Buben Omon und Mitek im Pionierlager von einem aus einer Modellrakete entwendeten Plastilinkosmonauten faszinieren lassen und sich im Geiste ausmalen, wie einst ihr Antlitz von den Titelseiten der Zeitungen strahlen werde (Bildunterschrift: «Космонавт Омон Кривомазов чувствует себя отлично!»), sondern auch und gerade die erwachsenen Kosmonautenausbilder zeigen ähnliche Regungen: Der Oberst mit dem niedlichen Namen Určagin (etwa: Schnurrer)⁶⁰ führt Omon in Gegenwart dreier KGB-Generäle den abschließenden und wichtigsten Teil der Mondmission vor – er soll mit einem Mondfahrzeug (ein getarntes Fahrrad) 70 Kilometer eine Spalte entlangfahren und schließlich eine Sonde aufstellen, die die Worte „МИР“, „ЛЕНИН“ und „СССР“ in den Kosmos funkt.

⁶⁰ Určagin ist natürlich eindeutig eine Parodie auf Korčagin – sowohl nominell als auch, wie sich herausstellt, auf die Figur bezogen.

В его руке появилась маленькая машинка красного цвета. Он завел ее ключом и поставил в начале красной линии на карте. Машинка зажужжала и поползла вперед. *Это была детская игрушка*: напоминающий маленькую консервную банку корпус на восьми маленьких черных колесах, со словом «СССР» на борту и двумя похожими на глаза выступами впереди. Все напряженно провожали ее взглядом; даже полковник Урчагин поворачивал голову синхронно с остальными. Машинка доехала до края стола и свалилась на пол. (Ebd., 57; kursiv – J.L.)

Dabei wird der Oberst auch direkt als „erwachsener Junge“ gezeichnet („худенький и жидковолосый, напоминающий пожилого болезненного мальчика“; ebd., 55) – ein wahrhafter „korčaginec“ (vgl. Abbildung Seite 59): Zusammen mit seinem Doppelgänger Burčagin hat er, wie sich herausstellt, das militärpolitische *Učilišče imeni Pavla Korčagina* absolviert, wo die Abgänger gemäß der oben exerzierten Logik blind und gelähmt ihr Institut verlassen.

Die Vorbereitung der Selbstmordastronauten auf ihren Flug, die ausgerechnet in den Tiefen unter dem Moskauer Kaufhaus *Detskij mir* stattfindet, ist demzufolge auch von auffallend kindlicher Unbeschwertheit: Statt sie in technische und andere wichtige Feinheiten der Raumfahrt einzuweißen, erzählen ihnen die Ausbilder Geschichten aus ihrem eigenen (Helden-)Leben oder Witze. Der im Sozialrealismus bis zum Gehnichts mehr durchgespielte Lehrer-Schüler-Topos findet sich hier als albernes Vater-Kind-Verhältnis wieder, welches die Infantilität der autoritären Beziehung offenlegt (vgl. Kapitel V). Demnach versucht ein autoritär auftretender Lehrer gleich einem Kind die eigene Schwäche (bzw. den eigenen Mangel an Wissen) zu überspielen. So vernimmt beispielsweise Omon, der zunächst gar nicht von der ihm bevorstehenden Selbstopferung begeistert ist, von dem wie gesagt an den Rollstuhl gefesselten, blinden Určagin in hoher Tenorstimme:

– Не сердись, – сказал он, – я теперь тебе второй отец. Могу и ремнем выдрать. Чего жмешься, как баба? (Ebd., 61)

Ein anderes Mal, in einer klassischen Unterrichtssituation, stellt Lehrer Určagin den Kursanten die Frage:

– Как разделить лук на пять частей?

И когда мы говорили, что не знаем, отвечал сам себе:

– Надо пукнуть в перчатку.

И заливался тонким смехом. (Ebd., 69)

Auch Landratov, diplomierter „nastojščij čelovek“ und Mentor Omons, entpuppt sich gegen Ende des Romans als erwachsenes Kind: Nachdem Omons geplante Selbstliquidierung nach vollendeter Mondmission mißglückt und sich

der gesamte Flug als bloßes Spiel in irgendwelchen stillgelegten Tunnels der Moskauer Metro herausgestellt hat, kommt Landratov auf einer Draisine angefahren, um Omon zu finden und zu töten. Dieser versteckt sich unter dem Mondfahrzeug und hört seltsame Laute:

Когда он немного приблизился, стало слышно, что он жужжит *ртом, изображая рев самолетных двигателей* [...]. Я попытлся было по тоннелю, но понял, что как только он *долетит* до лунохода, я *окажусь совершенно беззащитным*. [...] Приблизясь к луноходу, он *загудел иначе, напряженнее, и я понял, что он закладывает вираж*, обходя аппарат сбоку. (Ebd., 141f.; kursiv – J.L.)

Das kindliche Gebaren aller Verantwortlichen entkleidet letzten Endes die gesamte Institution der sowjetischen Luft- und Raumfahrt jeglicher Seriösität. Ihre Funktion ist es, überzeugende Weltraumspielchen oder anders gesagt, Märchen für Erwachsene zu inszenieren. Das Produkt dieser Arbeit ist in diesem Fall ein Pseudo-Raumschiff, das, mit den notwendigen Details versehen, der Raketen-Vorstellung breiter Massen entspricht und getrost gezeigt werden kann. Es ist gewissermaßen die (billige) Reproduktion des Massenbewußtseins – Kitsch, eine großartige Pseudorealität, in der es nichts weiter gibt als hohle Zeichen.

Omon erwacht zum Schluß aus dieser (automatisierten, nach streng geheimen Regeln funktionierenden) Märchenwelt und findet sich in der Metro-Station *Biblioteka imeni Lenina* wieder. Auch wenn es die sozialistischen Zeichen noch gibt und Omon (wie Pelevin selbst) auf der „roten Linie“ fortfährt, ist dem Leser hier klar: die große sowjetische *skazka* ist an ihrem Ende angelangt.

3. Michail Veller: Die Welt als Invaliden-Wille in *Samovar*

Das einzige, was Michail Veller mit den Autoren Sorokin und Pelevin zu verbinden scheint, ist sein Alter: in einer chronologischen Reihe ist er der erste, auf den der sieben Jahre jüngere Sorokin folgt und danach, wiederum sieben Jahre später, Pelevin. Veller ist in Sibirien geboren, hat in Leningrad Philologie studiert und ist seit den 80er Jahren Bestsellerautor – unter anderem von Science-Fiction-Literatur (bekannt sind etwa seine Erzählbände *Choču byt' dvornikom* (1983 – sein Debüt), *Razbivatel' serdec* (1988) oder *Legendy Nevskogo prospekta* (1995)).⁶¹ Der 1994 erschienene Erzählzyklus *Priključenija majora Zvjagina* des in Tallinn lebenden Schriftstellers mutet sogar wie eine Neuauflage sozialistischer Helden- bzw. Detektivgeschichten an: Die Hauptfigur, Major Zvjagin, ist eine Art Übermensch, der eine gute Tat nach der anderen vollbringt und die unglücklich

⁶¹ Vgl. *Literaturnaja Gazeta*, 14.2.1996, 4 und *Literaturnaja Gazeta*, 16.10.1996, 5; außerdem: Novikov 1997, 263-266 und im Internet unter www.step.kosnet.ru/Lib/Authors/v/veller.m/veller.htm. (März 2000).

verlaufenden Biographien verschiedener Menschen auf wundersame Weise ‚korrigiert‘.⁶² Von der ersten bis zur letzten Seite dieses Buches schlägt dem Leser der Didaktismus eines superpositiven Helden entgegen – sozusagen privater Sozialrealismus, der den gesunden (Zvjaginschen) Menschenverstand propagiert. Von Parodie im Sinne der Sozart kann hier jedenfalls keine Rede sein.

Jedoch hat Veller 1996 einen Roman geschrieben, dessen erster Teil deutliche Elemente der Sozart sowie postsowjetischer Popart enthält (während der zweite Teil mit dem *nicht* ironischen Titel „Vse o žizni“ wieder an Major Zvjagins didaktische Kunststücke erinnert). „Это очень неприличная книга“, steht auf dem Einband von *Samovar*, nicht ohne Grund: Zum einen spart Veller hier nicht mit *Mat*-Vokabular und pornographischen Szenen, andererseits – und das macht dieses Buch für diese Arbeit so interessant – sind die sieben Haupthelden allesamt arm- und beinlose Invaliden (*samovary*), die das hehre Bild des sozialistischen „Kolobok“ auf „unanständige“ Weise über- und untertreiben. Der Erzähler, selbst Mitglied der „semerka“, wendet sich gegen Ende des zweiten Kapitels an den Leser und erklärt:

Мы самовары. Самоваром называется инвалид, у которого по самый корень нет рук и ног. Это, наверное, потому, что получается такая чурка с краном внизу.

Мы здесь уже много лет. Наши родные думают, что мы давно умерли.

Это секретный госпиталь для таких калек. Мы не знаем, где мы находимся. Их довольно много по стране. Они расположены вдали от жилья и дорог, укрыты от людских глаз и совершенно изолированы от внешнего мира. [...] Люди делают вид, что нас нет. Хотя любому понятно, что мы есть. (Veller 1996, 28)

Mit dieser Erklärung und dem Hinweis, „через неделю нас всех ликвидируют“ (ebd.), beginnt eine Reihe von mehr oder weniger unzusammenhängenden Spots, einerseits auf fiktive und reelle Ereignisse der Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts (bis in die postkommunistische Gegenwart Rußlands hinein), andererseits auf die damit verbundenen Biographien der sieben Invaliden-Helden.

‚Opferinvaliden‘: Sieben Wege zum *samovar*

Der erste *samovar*, der dem Leser vorgestellt wird, ist Lev Il’ič Bauman. Er war ein Mann der ersten Stunde, Teilnehmer der Oktoberrevolution und hoher Parteifunktionär für Wirtschaft – geehrt mit Orden und Privilegien, Direktor einer Lokomotiven-Fabrik, mit Stalinportrait im Arbeitszimmer, wie lakonisch bemerkt wird. Doch 1938 wird er Opfer der Stalinschen Säuberungen: Seiner vielen Auslandsreisen wegen wird er als „deutscher Spion“ zu zehn Jahren Lagerhaft verur-

⁶² Vgl. den Artikel „Dobryj, dobryj sverchčelovek“, *Literaturnaja Gazeta*, 14.2.1996, 4.

teilt. Im Lager brechen die anderen Insassen dem verhassten Partei-Direktor (er wird dort als Brigadier eingesetzt) Arme und Beine („ручки-ножки“, ebd. 48); so wird er zum Krüppel:

Ну что. Организм истощенный, раздробленные кости не срастаются, обморожение, инфекция, гангрена – и отчекрыжили в больничке сердяге конечности под самый корень. (Ebd.)

Die zwei folgenden kurzen Absätze kann man als Allusion auf die im vierten Kapitel beschriebene Neujahrsszene in *Sčas't'e* lesen. Der frischgebackene „Kolo-bok“ Bauman wird nämlich von den Kindern der Lagerleitung verspottet: Ausgerechnet in der Neujahrsnacht bilden sie – wie bei Pavlenko – eine Polonaise; die offenbar gesunden Kinder singen dabei hörbar für den Invaliden: „Срубил он напу елочку под самый корешок.“ (Ebd., 49). So wird Bauman zum ersten Patienten eines Spezialkrankenhauses für „Samoware“. Seine Leidensgenossen nennen ihn „Starik“.

Was nach einem ersten kurzen Überblick über die sieben Helden auffällt: fast alle haben Spitznamen – Ehrennamen, besser gesagt: lächerliche Pseudonyme (Decknamen). Während sich der greise Bauman als „Starik“ geehrt fühlt (immerhin, so sagt er, habe Lenin im Untergrund denselben Spitznamen gehabt), ist dem Afghanistan-Krüppel Vitalij Mjasnikov das abschätzig gemeinte „Mustafa“ zueigen geworden (wegen seines asiatischen Aussehens wird er von einem Piloten so getauft: „А по виду – точно азиат. Мустафа такой.“ (Ebd., 61)). Besonders peinlich ist der Rufname des Ex-Geheimdienstmitarbeiters Genrich Jurovskij, der eine Spezialausbildung beim NKVD absolviert hat – „Kavede“. Diesen Namen hatte sich der „Čech“ genannte San'ka Kolbovskij für ihn ausgedacht: „Сократил на одну букву энкаведе, и одновременно получилось – кожно-венерологический диспансер. Глумливое прозвище, несносное, но значение быстро растворилось в привычке“ (ebd., 120). Daneben gibt es noch „Gagarin“ (ein gescheitertes Hubschrauberpilot), den „Professor“ (der Erzähler, ein Dissident) und schließlich den Matrosen „Žora“, der mit bürgerlichem Namen Matrosov heißt – was nicht nur ein Kalauer ist, sondern auch der augenzwinkernde Verweis auf den gleichnamigen „Helden der Sowjetunion“.

Alle sieben „Samoware“ sind also weit entfernt von dem ernsthaften Ehrentitel „nastojščij čelovek“; ihre Namen indizieren vielmehr im Stil der Sozart verschiedene Sowjetheme oder Ereignisse der sowjetischen Welt. Dabei sind die Invaliden mehr oder weniger unfreiwillige Opfer der Umstände, in die sie unglücklicherweise geraten – auf keinen Fall aber sind sie Helden, die sich ihre Ehrenorden (die fehlenden Gliedmaßen) redlich erkämpft haben. Žora, Mustafa und Čech etwa verlieren ihre Arme und Beine zwar, wie es sich im Sozialismus gehört, in Kriegen – jedoch sind sie passive Opfer, keine aktiven Selbstopferer: Žora überlebt im Zweiten Weltkrieg als einziger das Bombardement seines U-Boots und bekommt

infolge zu schnellem Auftauchens die Taucherkrankheit; Mustafa wird in Afghanistan von der Militärmaschinerie regelrecht aufgebraucht („Горы раскалены, прещь под солнцем сорок кг – НЗ, патроны, вода, спальник, с пулеметчика или радиста еще что-нибудь на тебя навесят, ноги дрожат и с камней срываются, язык сбоку.“ Ebd., 62); Čech wiederum, wie sein Spitzname schon sagt, saß 1968 in einem der Panzer, die in Prag für sowjetische Ordnung sorgten – unglücklicherweise, wie er selbst erzählt, wurde sein Panzer angezündet, was ihn dazu zwang, herauszuspringen: direkt auf brennenden Asphalt, an dem er sofort mit Armen und Beinen festklebte („Ну, жить захочешь – пойдешь. Быстро! горишь! давай! вот я в запале, встать сразу трудно, то ли как, то ли на четвереньках, с рук мясо горящее с кусками асфальта отрывается [...]“ Ebd., 136).

Eigentlich ist die Geschichte, die Čech erzählt, äußerlich sozialistischen Heldenmythen ebenbürtig. Allerdings ist Čechs Motivation („Ну, жить захочешь...“) eher menschlich als heldenhaft. Wenige Absätze später wird ohnehin die Authentizität seiner Darstellung untergraben – dadurch werden gleichzeitig mit einem Schlag sämtliche Heldenmythen in Frage gestellt:

Что, интересно, сказал бы милый наш Санька-Чех, если б ему сказали, что ни в каком танке он не горел? ни в какую Чехословакию не вступал? а заснул по пьяни на трамвайных путях. Будущее неопределенно, настоящее диктуют обстоятельства, а вот над прошлым человек волен – думает-думает, вспоминает-вспоминает, грезит-грезит, и в результате устраивает себе такое прошлое, какое ему больше всего хочется [...]. (Ebd., 137)

Wesentlich profaner sind dagegen die Opfergeschichten von „Kavede“ und „Professor“. Ersterer – inzwischen Lagerkommandant in Kolyma – ist, nachdem er die Medaille „30 лет Советской Армии“ erhalten und mit seinen Genossen ordentlich begossen hatte, betrunken vom Schlitten gefallen und wurde mit schweren Erfrierungen gefunden („У врачей так и называется – «пьяное обморожение»“ Ebd., 119); letzterer wurde 1989 Opfer des Erdbebens in Armenien – gerade als er dem Unabhängigkeitskampf seiner entfernten Verwandten in Karabach zu Hilfe kommen wollte.

Zynisch ist hingegen die Erzählung Jurij Belkins alias „Gagarin“, den Veller sprichwörtlich ins Messer laufen (besser: fliegen) läßt. Ähnlich wie Pelevins Helden, träumt auch Belkin vom Fliegen – er gleicht jedoch eher einer Karikatur des großen Fliegerhelden:

Романтизм Юры Белкина жаждал крыльев, на крыльях нарисовались красные звезды, порыв обрел военную ипостась, и он, стало быть, решил стать защитником Родины, воином. Офицером. Есть такая

профессия – Родину защищать. Лучше всего – летчиком. Романтика в квадрате. (Ebd., 65)

Während Jurijs Namensvetter und Vorbild, der wirkliche Gagarin in den Kosmos vorstößt, absolviert er selbst Hubschrauberflüge – wo der Pechvogel eines Tages zum „Samowar“ geschlagen wird: Infolge eines Rotorschadens stürzt der Hubschrauber ab; während seine Kameraden gleich abspringen, ist Belkin nicht schnell genug und muß aus der mittlerweile kopfüber gedrehten Maschine springen:

А падающий вертолет с вращающимися винтами – это что? это мясорубка в свободном поиске. [...] Ты выпрыгнешь – и летишь, согласно закону притяжения, рядом с ним. (Ebd., 66)

„Überinvaliden“: Sowjetischer Think-Tank in streng geheimem Krankenhaus

Dennoch sind die sieben Helden mehr als Opfer: Ganz im Sinne sozialistischer Ethik werden die Samoware im Spezialkrankenhaus insgeheim zu Tätern, die, wie suggeriert wird, sämtliche Fäden sowjetischer Außen- und Innenpolitik in der Hand haben. Der Erzähler klärt die Leser auf:

Со стороны может показаться, что мы существа ненужные, бесполезные и беспомощные. Но это только со стороны. Как вы уже, наверное, давно догадались, мы – специалисты по заговорам. И будьте уверены – суперы высшей квалификации. Заговор – это наука. И это искусство. Гармония, расчисленная альгеброй. (Ebd., 56)

Sie sind also ‚Überinvaliden‘ im reinsten sozialistischen Sinne – dabei allerdings beruht ihre Tätigkeit nicht etwa auf Prinzipien des „sozialistischen Humanismus“, sondern, man höre und staune, auf der Theorie des österreichischen Chirurgen Franz Westhus, die angeblich 1808 in einem Artikel in den „Učenyje zapisy Avstrijskogo Korolevskogo obščestva chirurgov“ publiziert wurde.⁶³ Demnach entwickeln an allen vier Gliedmaßen Amputierte besondere Fähigkeiten: mangels körperlicher Entfaltungsmöglichkeiten konzentrierte sich bei ihnen sämtliche Energie auf die Gehirntätigkeit. Lebten mehrere derartiger Invaliden auf engstem Raume zusammen, so haben wiederum sowjetische „Samowar“-

⁶³ Ebd., 94. Angeblich lautete der Titel des Artikels „O nekotorych pobočnych javlenijach pri vyzdorovlenii ranenych s amputaciej četyrech konečnostej“. Ob die Angaben Vellers authentisch sind oder nicht, konnte hier nicht nachgeprüft werden. Da Veller wie übrigens auch die Künstler des Konzeptualismus ständig mit Authentizität und Nicht-Authentizität spielt, sind zumindest Zweifel angebracht – obwohl nicht auszuschließen ist, daß alle Fakten stimmen.

Experimente⁶⁴ gezeigt, könne man von einem synergetischen Effekt profitieren. Dieser stellt sich, nicht ohne Ironie beschrieben, folgendermaßen dar – wie in einem ständigen Ritual werden die Betten der Invaliden ständig verschoben, um bestmögliche Ergebnisse zu erzielen:

И когда и д е т , суммируется не только собственно умственный результат (мозговой штурм), но плюс к тому в сложении эмоционального резонанса поле становится одним из энергетических факторов непрестанно происходящей перемены реальности. Иначе: если такая, сыгранная и притертая, команда имеет коллективно достаточное количество исходной информации, она не только предсказывает будущее, то-есть проводит анализ и делает заключение, но и непосредственно влияет своим анализом и выводом на то, что именно произойдет.

А точней и детальнее мы сами не знаем. Во-первых, нам не докладывают, а во-вторых, какая разница... (Ebd., 127; gesperrt Veller, kursiv – J.L.)

Auf diese Weise bilden die sieben Samoware den Think-Tank der Sowjetunion – eine maßlose Übertreibung des Führungsanspruchs, wie er dem gemäß sozialistischen Maßstäben idealen Invaliden „Kolobok“ zugesprochen wird. Im Spezialkrankenhaus werden die unterschiedlichsten Aktionen geplant, die Meister „Kavede“ ironischerweise als „nastojaščije igry“ bezeichnet (ebd., 70). So gehen etwa die Kuba-Krise, die Ermordung des amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy auf ihr Konto oder auch die Katastrophe in Černobyl' und die unter Gorbacëv durchgeführte Anti-Alkohol-Kampagne („suchoj zakon“) – letztere Aktionen freilich bereits verstanden als zynische Racheakte der sich ausgenutzt fühlenden Invaliden. Den „suchoj zakon“ planen sie bis ins kleinste Detail und kreieren scherzhaft entsprechende Losungen – im Grunde genommen pure Sozart:

Они расписывали агитационную кампанию и шкодливо гоготали: „Советская Армия – самая трезвая в мире!“, „Рабочий класс против пьянства“, „Спасибо Партии за возвращенного мужа“. (Ebd., 128)

Die sieben „Samoware“ sind machtlose Mächtige: physisch vollkommen in der Hand des KGB („Нас-то на нитке держит закукленная структура, по идее, внутри КГБ“, ebd. 174) und in ständiger Erwartung ihrer Ermordung, sind sie andererseits nur ihrem eigenen Willen unterworfen („хрен мы им сделаем именно то, чего они хотят. Мы не пролетарии, и цепей нам не терять – нам их носить не на чем“, ebd. 175). In gewisser Weise übererfüllen die „Sa-

⁶⁴ Angeblich wurde noch unter dem Leiter des Geheimdienstes, Lavrentij Berija, auf den Solovki ein derartiges Institut eingerichtet – in einem ehemaligen Kloster (ebd., 96). (Vgl. Terpenie von Jurij Nagibin).

moware“ das Wort Stalins, alles hänge vom Willen des Menschen ab (vgl. Stalin-Replik aus *Sčas't'e*) und machen sich zu geheimen Regenten der Welt – während es sich aber im Sozialismus sozusagen um eine kollektive ‚Willenspflicht‘ handelt, ist die Willensstärke von Vellers Invaliden eine autonome, zuweilen sogar anarchistische Kraft.⁶⁵

„Unterinvaliden“: Krüppel-byt und Sexspielchen mit Krankenschwester Maša

Das erste Bild, das der Leser von den sieben „Samowaren“ erhält, ist ziemlich grotesk. An einer Art Wäscheleine hängend werden der Reihe nach in Rucksäcken steckende Torsi zum „Spaziergang“ in den Garten gezogen. Zwei der nebeneinander hängenden Wesen geraten untereinander in Streit – und beginnen damit, sich gegenseitig zu bespucken:

Наконец, старик выждал паузу, с вязким храпом потянул в рот из носоглотки, собрал внутри щек, и с отрывистым щелчком метнул в цель. Противник не сумел уклониться, и над правой бровью ему вцепился комок зеленоватой слизи. [...]

Безрукий и безногий людской огрызок висел с плевком на лице под ласковым солнышком и бессильно плакал, беззвучно, безнадежно. (Ebd., 18f.)⁶⁶

Und so ernüchternd banal ist der Alltag der „velikolepnaja semerka“: Allmorgendlich leidet die Gruppe unter den Hustanfällen des „Starik“, dann geht es auf die Töpfchen – jeder hat sein eigenes: „Мы стремимся максимально обставить свой быт какими-то личными приметками и вещами. Мелочи приобретают огромное значение.“ (Ebd., 22). „Gagarin“ etwa hat (mit dem Mund) auf seinen Topf eine Weltraum-Rakete gepinselft, „Kavede“ das Profil seines früheren Chefs Dzeržinskij – eines von vielen Beispielen ironischer Sozart, wo Michail Veller den sowjetischen Kosmos ins Lächerliche zieht. Und in den Dreck: denn die wichtigste Nebensache im *byt* der sieben Invaliden ist die Defäkation. „Под бодрую музыку в свежем дуновении из фортки, мы завершаем утреннюю

⁶⁵ Veller selbst äußert sich in einem Interview, in dem unter anderem auch sein Roman *Samovar* angesprochen wird, ähnlich. Es handelt sich sozusagen um seine persönliche Lebensphilosophie: „Если чего-то очень сильно хочешь – не можешь этого не добиться. [...] Все зависит от концентрации воли.“ (*Literaturnaja gazeta* 16.10.1996, 5). In *Samovar* erläutert der Erzähler mit Vellerscher Stimme: „Короче: если кто-то чего-то очень хочет – в конечном счете нечто в таком духе произойдет обязательно, будьте уверены.“ (Veller 1996, 92)

⁶⁶ Eine ähnliche Beschreibung von sich streitenden „Samowaren“ findet sich übrigens auch in Jurij Nagibins *Vuntašnyj ostrov*: „Самое тяжелое, что в их ссорах нет выхода. Нельзя дать по роже, выйти, хлопнуть дверью, вообще как-то спустить пары. Остается только плевать. [...] Но попасть в противника практически невозможно, они плюются в никуда, чаще всего себе же на грудь.“ (Nagibin 1998, 247)

оправку.“ (Ebd., 23). Hiermit spielt Veller ein Motiv an, das stellvertretend für das gesamte Projekt der Sozart steht. Die Scheiße, die in Sorokins *Norma* sowie zahlreichen Erzählungen sozusagen als wichtigste Nebenfigur auftritt, bringt den erhabenen sozrealistischen Kosmos wieder auf die Erde zurück:

– Гагарин, Расскажи, как ты в космосе в санчемоданчик валил. Вот где мы впереди планеты всей: ни нянь, ни подтирки, сплюшная гигиена.

Что естественно – то не безобразно, что не безобразно – то прекрасно. Стеснение давно забыто. *Оправка – одно из наших главных дел*, оно же развлечение и удовольствие – или проблема. (Ebd., 24; kursiv – J.L.)

Wenn Milan Kundera schreibt, daß das „ästhetische Ideal des *kategorischen Einverständnisses mit dem Sein* eine Welt ist, in der die Scheiße verneint wird und alle so tun, als existierte sie nicht“,⁶⁷ so meint er damit die Ästhetik des Sozialismus und nennt sie – Kitsch. „Kitsch ist die absolute Verneinung der Scheiße; [...] Kitsch schließt alles aus seinem Blickwinkel aus, was an der menschlichen Existenz im wesentlichen unannehmbar ist.“ (Ebd.). Wie Sorokin (und übrigens auch Pelevin in *Žizn' nasekomych*) bejaht Veller hier die Scheiße – auf ironische Weise darf dieser „unannehbare“ Stoff die ehemals reinen Seiten der Literatur beschmutzen; und das ist tatsächlich ein „razvlečenie i udovol'stvie – ili problema“. Denn es sind ausgerechnet die ‚geweihten‘ verstümmelten Körper der *samovary*, die hier sozusagen vor laufender Kamera defäkieren.

War die Scheiße in der sozialistischen Kitsch-Welt ein Tabu, so war es Sex erst recht. Schon gar, was die tatsächlich heiligen Invaliden-Figuren betrifft (man denke nur an die im fünften Kapitel beschriebene Szene des nicht zustande gekommenen Koitus zwischen Meres'ev und Anjuta). Wenn Sex vorkommen durfte, dann rein symbolisch – als potentieller oder insgeheim vollzogener Geschlechtsakt. Nicht so bei Vellers „Samowaren“ – aller körperlicher Schwäche zum Trotz zeigen sie sich als Wesen mit starker Libido.

– Профессор, а что б ты делал, если бы тебе вторую-то руку оставили?

– Я бы др-р-рочил!!

Все хохочут. Тема живая. (Ebd., 86)

Die Antwort des Professors klingt wie purer Hohn: vor dem Hintergrund aller sozialistischer Invaliden-Helden, die mit letzter Kraft (man denke an Vladislav Titov) versuchen zu schreiben, ist sein unehrenhafter Wunsch ein Sakrileg.

⁶⁷ Milan Kundera, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, Frankfurt a. M. 1987, 237f.

Die Sexualisierung der Invaliden-Welt kulminiert gegen Ende des ersten Romanteils: Auf über zehn Seiten befriedigt die Krankenschwester Maša ausgiebig die sexuellen Bedürfnisse der „Samoware“ und spielt mit ihnen wie mit pubertären Schuljungen das Spiel ‚verbotene Liebe‘. Ein kurzer Ausschnitt:

Она жмурится, медленно поворачиваясь из стороны в сторону:

– А еще? М-м?..

– Ой, Машенька... какая у тебя смуглая, горячая, узкая, красивая пизда ...

– Ва-ам нравится, ма-альчики?

– До безумия...

– Правда?

– Ой, Машенька, покажи скорее...

– А вы будете себя хорошо вести?

– Да!!

– А вы мне сначала покажете?

– Да!!

– Ну, кто мне покажет первый?

– Я!

(Ebd., 146f.; gesperrt – Veller)

Eigentlich erinnern diese Passagen eher an ein kindisches Kasperle-Theater bzw. ebensolche Doktorspiele; und in der Tat sind die Sexspielchen im Krankenhaus ebenso infantil wie die Weltraumspielchen in Pelevins *Omon Ra*. Als erwachsene Kinder machen sich die hilflosen „Samoware“ von der Lust und Laune ihrer Zauberfee Maša abhängig – und finden ihr Glück im sadomasochistischen Geschlechtsakt: „И уплываем в сиреневый туман, зыбкое забвение, дневной сон. Мы счастливы.“ (Ebd., 157). Wie man sieht, ist das „sčast'e samovara“ ein gänzlich anderes als das „sčast'e Korčagina“.

Veller spielt mit seinen Invaliden-Figuren, wie mit allen sonstigen Motiven, Ereignissen und Diskursen auch (Parodien auf die zeitgenössische russische Fernsehwerbung gibt es in *Samovar* ebenso wie Allusionen auf den Filmklassiker *Semnadcat' mgnovenij vesny* oder etwa ein bloßes Zitat aus einem Lexikon über das Maschinengewehr „Kalašnikov“). Wie der Fuchs im Märchen *Kolobok*⁶⁸ läßt Veller sie, die sieben eigenwilligen „Kolobki“, ihr Lied singen (etwa: „Wir haben die Kuba-Krise ausgelöst, wir haben J.F. Kennedy umgebracht, wir haben den „suchoj zakon“ geschrieben...) – nur, um sie anschließend zu verschlingen. Was von ihnen übrigbleibt, ist das Nebenprodukt ihrer Tätigkeit: ein Buch voller Weisheiten und Einsichten – „Vse o žizni“.

⁶⁸ Siehe Fußnote 1.

Literaturverzeichnis

In eckigen Klammern steht gegebenenfalls das Ersterscheinungsjahr, bei Erzählungen direkt hinter dem Titel.

1. Sekundärliteratur

- 50 let Sovetskogo social'nogo obespečenija. *Materialy konferencii (pod redakcijej Ministra social'nogo obespečenija RSFSR D. P. Komarovoj)*, Moskva 1968.
- Bachtin, M.M. 1979. *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. M.
- Bachtin, M.M. 1975. „Ėpos i Roman (O metodologii issledovanija romana)“, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, 447-483.
- Binova, G. 1994. „Socart kak preodolenie utopičeski-idejnoj tradicii (prozaičeski variant: V. Sorokin, V. Erofeev, Z. Gareev)“, *Sb. prací Filoz. fak. Brnůnskeé univ. Ě literárníúvúdna* (Roč. 53, č. 41 [43?]), Brno, (107-114).
- Bogatko, I. 1980. *Jurij Nagibin*, Moskva.
- Bojm, S. 1995. „Kitč i socialističeskij realizm“, *Novoe literaturnoe obozrenie* 15, Moskva, 53-65.
- Clark, K. 1977. „Utopian Anthropology as a Context for Stalinist Literature“, Tucker, R.C. (ed.): *Stalinism: Essays in Historical Interpretation*, New York, 180-198.
- Clark, K. 1985 [1981]. *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago.
- Clark, K. 1997. „Socialist Realism With Shores. The Conventions for the Positive Hero.“, Lahusen, T. / Dobrenko, E. (Hg.), *Socialist Realism without shores*, Durham/London, 27-50.
- Dobrenko, E.A. 1990. *Izbavlenie ot miražej. Socrealizm segodnja*, Moskva.
- Dobrenko, E.A. 1992. „Socrealizm kak kul'turnyj fenomen: istoriko-tipologičeskij abris“, *Russkaja literatura XX veka: Napravlenija i tečenija*. Ežegodnik, 1, Ekaterinburg (I), 46-55.
- Dobrenko, E.A. 1992. „Vse lučšee detjam (totalitarnaja kul'tura i mir detstva)“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 29, 159-174.
- Dobrenko, E.A. 1992 (III). „«Pravda žizni» kak formula real'nosti“, *Voprosy literatury* 1.
- Dobrenko, E.A. 1993. *Metafora vlasti: Literatura stalinskoj èpochi v istoričeskom osveščenii*, Slavistische Beiträge (302), München.
- Drubek-Meyer, N. 1994. „Rossija – «pustota v kiškach» mira. «Ščastlivaja Moskva» (1932-1936 gg.) A. Platonova kak allegorija“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 9, 251-268.
- Dunham, V. 1989. „Images of the Disabled, Especially the War Wounded, in Soviet Literature“, McCagg/Siegelbaum, 151-164.

- Ermilov, V.V. 1948. „Za boevuju teoriju literatury! Prekrasnoe – éto naša žizn'!“, *Literaturnaja gazeta*, 13.11.1948.
- Erofeev, V.V. 1996. „Pominki po sovetsoj literature“ [1989], *Strašnyj sud. Roman Rasskazy Malen'kyie ésse*, Moskva.
- Énciklopedičeskij spravočnik SSSR., Moskva 1982.
- Fadeev, A. 1957. *Za tridcat' let*, Moskva.
- Fadeev, A. 1981. *Bessmertie*, Moskva [Sammlung von Aufsätzen, die Fadeev zwischen 1921 und 1956 geschrieben hat].
- Fefelov, V.A. 1986. «V SSSR invalidov net!...», London.
- Fromm, E. 1983. *Die Furcht vor der Freiheit*, Stuttgart [New York 1941].
- Gassner, H. / Gillen, E. 1994. „Ot sozdanija utopičeskogo porjadka k ideologii umirotvorenija v svete éstetičeskoj dejstvitel'nosti“, *Agitacija za ščast'e. Sovetskoe iskusstvo stalinskoj épochi*, Düsseldorf/Bremen, 27-59.
- Genis, A. 1999. „Borders and Metamorphoses: Viktor Pelevin in the Context of Post-Soviet Literature“, Epstein, M. / Genis, A. / Slobodanka Vladiv-Glover, „*Russian Postmodernism*“. *New Perspectives on Post Soviet Culture*, (Studies on Slavic Literature, Culture and Society, 3), New York/Oxford, 212-224.
- Gennep, A. van 1986. *Übergangsriten*, Frankfurt a.M. [1908].
- Golosovker, Ja. 1987. *Logika mifa*, Moskva.
- Gončarova, Ol'ga 1996. „Ritual i mif v tekste sovetsoj kul'tury“, *Russkij tekst*, 4, 62-79.
- Gor'kij, M. *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Moskva 1949-55.
- Grif sekretnosti snjat. Poteri vooružennyh sil SSSR v vojnach, boevykh dejstvijač i voennyh konfliktach. Statističeskoe issledovanie*, Moskva (Voениzdat) 1993.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*, München / Wien.
- Groys, B. 1993. „Moskovskij romantičeskij konceptualizm“, *Utopija i obmen. I. Stil' Stalin 2. O novom 3. Stat'i*, Moskva, 260-274.
- Groys, B. 1995 (I). „Polutornyj stil': socialističeskij realizm meždu modernizmom i postmodernizmom“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 15, Moskva, 44-53.
- Groys, B. 1995 (II). *Die Erfindung Rußlands*, München/Wien.
- Günther, H. 1984. *Die Verstaatlichung der Literatur*, Stuttgart.
- Günther, H. 1992. „Železnaja garmonija (Gosudarstvo kak total'noe proizvedenie iskusstva)“, *Voprosy literatury*, 1, 27-41.
- Günther, H. 1993. *Der sozialistische Übermensch: Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart/Weimar.
- Günther, H. 1997. „Pojuščaja Rodina. Sovetskaja massovaja pesnja kak vyraženie archetipa materi“, *Voprosy literatury*, 4, 46-62.
- Hansen-Löve, A.A. 1997. „«Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen» Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus“, „*Mein Russ-*

- land". *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44, München, 423-507.
- Hölter, A. 1995. *Die Invaliden. Die vergessene Geschichte der Kriegskrüppel in der europäischen Literatur bis zum 19. Jahrhundert* (Habilitationsschrift), Stuttgart.
- Kamanin, N.P. 1972. *Letčiki i kosmonavty*, Moskva.
- Kardin, V. 1983. „Po suščestvu li eti spory?“, *Voprosy literatury*, 2, 91-118.
- Kašina, N.V. 1971. „K voprosu o položitel'nom geroe v sovetskoj literature“, *Russkaja literatura XX veka. Sovetskaja literatura*, Moskva, 309-322.
- Kuricyn, V. 1997. „Gruppa prodlenogo dnja“. Predislovie k romanam Viktora Pelevina: *Omon Ra; Žizn' nasekomych*, Moskva, 7-20.
- Lahusen, T. / Dobrenko, E. (Hg.) 1997. *Socialist Realism without shores*, Durham / London.
- Lenin, W.I. 1968. *Was tun? Brennende Fragen unserer Bewegung*, Berlin. [Čto delat'?, Stuttgart 1902].
- Lewada, J. 1993. *Die Sowjetmenschen 1989-1991. Soziogramm eines Zerfalls*, München. [Übersetzung der Originalausgabe: *Sovetskij prostoj čelovek*, Moskva 1991].
- Lichatschow, D.S. 1975. *Der Mensch in der altrussischen Literatur*, Dresden.
- Lineckij, V. 1994. „Ot «gomososa» k «zmeesosu» i po tu storonu (tak kto že postmodernist?)“, *Volga*, 1, Saratov, 157-164.
- Lipoveckij, M. 1997. „«Tear žestokosti» Vladimira Sorokina“, *Strelec. Al'manach Literatury, iskusstva i obščestvenno-političeskoj mysli* (Nr.1, 79), Moskva, (212-237).
- Lunačarskij, A.V. 1967. *Sobranie sočinenij*, t. 7, Moskva.
- Lüthi, M. 1970. *Volksliteratur und Hochliteratur. Menschenbild – Thematik – Formstreben*, Bern/München.
- Madison, B. 1989. „Programs for the Disabled in the USSR“, McCagg / Siegelbaum, 167-198.
- McCannon, J. 1997. „Positive Heroes at the Pole: Celebrity Status, Socialist-Realist Ideals and the Soviet Myth of the Arctic, 1932-39“, *The Russian Review* (56, July 1997), 346-365.
- McCagg, W.O. / Siegelbaum, L. (Hg.) 1989. *The Disabled in the Soviet Union. Past and Present, Theory and Practice*, (Series in Russian and East European studies, 12), Pittsburgh.
- Müller, K.E. 1996. *Der Krüppel. Ethnologia passionis humanae*, München.
- Nagibin, J.M. 1996. *Dnevnik*, Moskva.
- Nietzsche, F. 1988. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*, Stuttgart.

- Nikonova, T. 1995. „Narodnyj Geroj i čelovek massy: mifotvorčestvo klassovoj estetiki“, *Russkaja literatura XX veka: poisk orientirov. Čast' I Mifi i realii. Kniga dlja učitelja*, 116-151.
- Novikov, V. 1997. *Zaskok. Ėsse, parodii, razmyšlenija kritika*, Moskva.
- Odesskij, M. / Fel'dman, D. 1994. „Vyjtij živym iz stroja. Russkaja literatura: poetika bolezni, zdorov'ja i truda“, *Družba narodov*, 3, 177-192.
- Paperno, I. 1996. *Semiotika povedenija: Nikolaj Černyševskij – čelovek epochi realizma*, Moskva. [1988].
- Papernyj, V. 1996. *Kul' tura dva*, Moskva [1985].
- Petrov, S.M. 1984. *Socialističeskij realizm*, Moskva.
- Podvigi ich bessmertny*, Chabarovsk 1985.
- Propp, V.Ja. 1969. *Morfologija skazki*, Moskva.
- Russkaja literatura XX veka: Napravljenja i tečenija*. Ežegodnik (1), Ekaterinburg 1992.
- Schroetter, von H. 1955. „Die Persönlichkeit des Infantilen“, Heymann, Karl (Hg.): *Infantilismus*, Psychologische Praxis, 16, Basel.
- Sergeev, E. 1982. „O čeloveke – dlja čeloveka“, *Znamja*, 3, 225-232.
- Sinjavskij, A. 1967. „Čto takoe socialističeskij realizm?“, *Fantastičeskij mir Abrama Terca*, Paris, 401-446. [1959 in Paris auf Französisch].
- Smirnov, I.P. 1994. *Psichodiachronologika. Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do našich dnei*, Moskva.
- Smirnov, I.P. 1995. „Socrealizm: antropologičeskoe izmerenie“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 15, Moskva, 29-43.
- Suškov, I.M. 1969. *Geroizm i geroičeskie tradicii*, Rostov na Donu.
- Štut, S.M. 1964. *Kakov ty, čelovek*, Moskva.
- Tchouboukov-Pianca, F. 1995. *Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur*, Slavistische Beiträge, 323, München.
- Tolstoj, A.N. 1984. „Četvert' veka sovetskoj literatury“ [1942], *O literature i iskusstve. Očerki, stat' i, vystuplenija*, Moskva, 225-240.
- Topoljanskij, V. 1996. *Voždi v zakone. Očerki fiziologii vlasti*, Moskva.
- Tregub, S. / Bačelis, I. 1944. „Scast'e Korčagina“, *Znamja*, 4, 122-147.
- Tupicyna, M. 1997. *Kritičeskoe optičeskoe. Stat' i o sovremennom ruskom iskusstve*, Moskva.
- Tynjanov, J.N. 1977. „Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii)“, *Poëtika/Istorija literatury/Kino*, Moskva, 198-226.
- Uther, H.-J. 1981. *Behinderte in populären Erzählungen. Studien zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin/New York.
- Witte, G. 1989. *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*; Opera Slavica (Neue Folge 14).

- Zopf, M.Ch. 1994. „Sovetskie pavil'ony na vseмирnyh vystavkach 1937 goda v Pariže i 1939 goda v N'ju-Jorke“, *Agitacija za sčast'e. Sovetskoe iskusstvo stalinskoj epochi*, Düsseldorf/Bremen, 60-64.
- Železnova, N. 1978. *Nastojasšie ljudi Borisa Polevogo: Očerki tvorčestva*, Moskva.

2. Ausgewählte Nachschlagewerke, Wörterbücher und sonstige Publikationen

- Anikin, V.P. (Hg.) 1957. *Russkie narodnye poslovice, pogovorki, zagadki i detskij fol'klor. Posobie dlja učitelja*, Moskva.
- Boľšaja Sovetskaja encyklopedija*, Moskva 1949-57.
- Boľšaja Sovetskaja encyklopedija*, Moskva 1970-81.
- Clauss, G. (Hg.) 1995. *Fachlexikon ABC Psychologie*, Frankfurt a.M.
- Dal', V. 1957. *Poslovice russkogo naroda. Sbornik*, Moskva.
- Holthusen, J. 1978. *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*, München.
- Koch, U. / Lucius-Hoene, G. / Steige, R. (Hg.) 1988. *Handbuch der Rehabilitationspsychologie*, Berlin u.a., 650-53.
- Lebedev, P.F. (Hg.) 1958. *Partizanskije Poslovice i pogovorki*, Kursk.
- Literaturnaja Gazeta*, 20.6.1934, 1. [Rettung der „čeljuskincy“].
- Literaturnaja Gazeta*, 10.5.1935, 1. [Stalins Rede vom 4. Mai – „Kadry rešajut vse!“].
- Literaturnaja Gazeta*, 5.11.1935, 1. [„Strana ždet knig: o gerojach socialističeskogo truda“].
- Literaturnaja Gazeta*, 10.2.1982, 4. [„Slovo o nepobeždennom“ – über N. Birjukov].
- Literaturnaja Gazeta*, 14.2.1996, 4. [„Dobryj, dobryj sverchčelovek“].
- Literaturnaja Gazeta*, 3.7.1996, 4. [Artikel von J. Nagibin].
- Literaturnaja Gazeta*, 16.10.1996, 5. [Interview mit Michail Veller].
- Ostrovskij, N. 1975. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva.
- Platonov, A. 1985. „Pavel Korčagin“ (1937), *Sobranie sočinenij*, 2, Moskva, 363-376.

3. Primärliteratur (chronologisch)

Vorrevolutionär

- Černyševskij, N. 1975. *Čto delat'?: Iz rasskazov o novykh ljudjach*, Leningrad [1863]; deutsche Übersetzung: *Was tun?*, München 1979.
- Gor'kij, M. 1967. *Mat'*, Moskva. [Textfassung des 7. Bandes der 30-bändigen Werkausgabe, Moskva 1950; erste russische Ausgabe: Berlin 1907; davor auf englisch in der Zeitschrift Appleton's Magazine 1906/07].

20er Jahre

Fadeev, A. 1971 [1927]. *Razgrom*, Moskva.

Kin, V. 1956 [1928]. *Po tu storonu*, Moskva.

Platonov, A. 1990 [1929-30]. *Kotlovan*, ders., *Gosudarstvennyj žitel' (Proza / Rannie sočinenija / Pis'ma)*, Minsk.

30er Jahre

Platonov, A. *Ščastlivaja Moskva*, [veröffentl. erst 1991, *Novyj mir*, 9; geschrieben 1932-36].

Ostrovskij, N. 1967. *Kak zakaljalas' stal'* [KZS], Moskva [1. Teil: 1932; 2. Teil: 1934].

Ketlinskaja, V. 1971. *Mužestvo*, Leningrad [1938].

Kriegsliteratur

Sobolev, L. 1977 [1942]. *Morskaja duša*. (rasskazy), Moskva.

[*Solov'ej* [1941], *Morskaja duša* [1942], *Vospitanie čuvstva* [1942]].

Tolstoj, A. 1981. *Russkij charakter* (rasskaz) [Abschluß des Erzählzyklus *Rasskazy Ivana Sudareva*], ders., *Poznanie ščast'ja*, Moskva [7. 5. 1944 in *Krasnaja Zvezda*].

Koževnikov, V. 1977. *Derevo žizni*. (rasskazy), Moskva.

[*Mera tverdosti* [1942], *Kirill Orlovskij* [1945]].

1945/46 bis 1953 / Ždanov-Ära

Polevoj, B. 1984. *Povest' o nastojaščem čeloveke* [PNČ], Moskva [*Oktjabr'*, 7-11, 1946].

Pavlenko, P. 1953 [1947]. *Sčas't'e* [SČ], Moskva.

Kuzmenko, S. 1969. *Snova v stroju*. (povest'), *Rozy i mužestvo*, Kujbyšev [geschrieben 1952-1953; basiert auf einer 1951 geschriebenen Skizze von Kuzmenko und Kolosov].

Cvetkov, J. 1959. *Povest' o Kirille Orlovskom*, Moskva.

Cvetkov, J. 1960. *Iz stroja v stroj* (rasskaz), Moskva.

Ab Tauwetter

German, J. 1988. *Dorogoj moj čelovek*, Moskva [Zweiter Teil der Trilogie *Delo, kotoromu ty služiš*. (Teil 1) und *Ja otvečaju za vse* (Teil 3), 1957-1964].

Nagibin, J. 1973. *Gibel' pilota* (rasskaz) [1964], *Izbrannye proizvedenija*, t.1, Moskva.

Titov, V. 1979 [1967]. *Vsem smertjam nazlo*, Moskva.

- Nagibin, J. 1981. *Mašinistka živet na šestom étaže* (rasskaz) [1971], *Sobranie sočinienij*, t.3, Moskva.
- Sinel'nikov, I. 1980. *Živoj cvet: povest' o traktoriste* (dlja sred. i škol'n. vozrasta), Rostov na Donu.
- Šiškin, A. 1980. *Preodolenie*, Odessa.
- Nagibin, J. 1998. *Terpenie*, Moskva [Novyj mir Nr. 2, 1982]; [erster Teil der Trilogie *Bogojar*; 2. Teil: *Buntašnyj ostrov*; 3. Teil: *Drugaja žizn'*]
- Skoročodov, N. 1983. *Čelovek-legenda* (dokumental'naja povest'), Saransk.
- Limonov, N. 1984. *Pamjat' serdca*, Ulan-Ude.
- Farniev, K. 1985. *Vsja žizn' – podvig* (dokumental'naja povest'), Ordžonikidze.
- Tučin, B. 1987. *Četvertoe izmerenie* (dokumental'naja povest'), Novosibirsk.
- Šlygin, A. 1990. *Razve ja o sebe?* (dokumental'naja povest'), Moskva.

Postsowjetische Literatur

- Sorokin, V. 1998. *Sobranie sočinienij v dvuch tomach*, Moskva.
- Pelevin, V. 1997. *Omon Ra* [1992], ders., *Žizn' nasekomych*, Moskva.
- Veller, M. 1996. *Samovar*, Sankt Peterburg.

Sonstige

- Kolobok. Russkaja narodnaja skazka*, Moulins 1984.
- Kundera, M. 1987. *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, Frankfurt a. M.
- Suchotin, M. 1995. *Velikany*, Moskva.