

Hans Günther

## Don Quijote und Dulcinea in der russischen Revolution. Zu Platonovs Roman „Čevengur“

**Abstract:** My essay focusses on the questions of why Platonov felt the necessity to borrow several characters from Cervantes' *Don Quixote* and which role they have played in his novel *Chevengur*. Kopenkin, the equivalent of Don Quixote, is presented as a crazy anarchist knight errant who roams the vast landscape of the Russian revolution in order to accomplish heroic deeds in the name of Rosa Luxemburg, who is the counterpart of Don Quixote's adored noblewoman Dulcinea. In the second part of the novel, Kopenkin, inspired by his Rosa, comes to the conclusion that the communism of the utopian city Chevengur is a mere illusion. Platonov, no doubt, shows much sympathy for Kopenkin, which he could not openly express because of the Soviet censorship. This is the reason why he not only adopted from Cervantes the character of the crazy knight but also the literary genre of the Menippean Satire which gave him more artistic freedom than any realistic description. Some significant changes in the transition from the first version of Platonov's novel which was entitled *The Builders of the Country* (*Stroiteli strany*) to the final version with the title *Chevengur* speak in favour of this hypothesis.

**Keywords:** Cervantes, Menippea, Russian revolution, *Stroiteli strany*, *Chevengur*

Die Ähnlichkeit zwischen Cervantes' Don Quijote und der Gestalt Kopenkins aus Platonovs Roman *Čevengur* ist deutlich, ja überdeutlich markiert. Davon zeugt etwa das beiden Werken gemeinsame weltbekannte Motiv des Kampfes mit den Windmühlen. Beide Helden sind *fahrende Ritter*, der spanische *caballero andante* ebenso wie sein russisches Gegenstück, der revolutionäre *stranstvujuščij rycar'* Kopenkin. Zieht der eine auf seiner Mähre Rocinante auf der Suche nach Abenteuern im Namen seiner angebeteten Dame Dul-

cinea durch das Land, so reitet der andere auf dem Ross *Proletarskaja sila* (*Proletmacht*) durch Russland, um im Namen der toten Rosa Luxemburg revolutionäre Taten zu vollbringen. Hinter den ins Auge fallenden Gemeinsamkeiten beider Texte verbergen sich jedoch grundlegende Unterschiede. Die Funktionen der Protagonisten innerhalb des Romansujets sind deutlich verändert. Dies bestätigt die Ansicht, dass literarische Entlehnungen eher ein Mittel zur Realisierung der Intention der rezipierenden Seite sind, als dass sie einen Beweggrund für die Übernahme des Fremden darstellen.<sup>1</sup> Eine Antwort auf die Frage, wodurch Platonovs Anleihe bei Cervantes motiviert ist, wird am Schluss des Beitrags versucht werden.

Die Abenteuerlust von Cervantes' „Ritter von der traurigen Gestalt“ (Cervantes 2021: II, 228), des aus dem niederen verarmten Adel stammenden Hidalgo Don Quijote de la Mancha, speist sich aus der Lektüre von Ritterromanen, die ihm das Gehirn austrockneten, so dass er den Verstand verlor. Die damals populären Ritterromane reizten Cervantes zur Parodie.<sup>2</sup> Ein vergleichbarer literarischer Hintergrund fehlt in Platonovs Roman. Kopenkin, der in einer früheren Fassung des Romans<sup>3</sup> als ehemaliger Bergarbeiter aus Sibirien beschrieben wird, ist *negramotnyj* (Analphabe). Obwohl er sich als Ritter der kommunistischen Revolution versteht, hält er die Lektüre von Karl Marx für überflüssig und vertritt die Ansicht, dass die Schrift nur dazu dient, die analphabetischen Massen zu unterdrücken. Sein Vorname wird mal als Ermak, mal als Stratilat angegeben, was auf seine kämpferische Natur hinweist. Die Züge seiner Persönlichkeit „sind durch die Revolution abgenutzt“ («стерлись о революции», Platonov 2011: 102),<sup>4</sup> in der er auf der Seite der Bolschewiki teilnimmt. Nicht ohne amüsiertes Erstaunen erfährt der Leser, dass Kopenkin angesichts einer solchen Biographie um den „Schutz der unterdrückten

1 Vgl. dazu die Gegenüberstellung von genetischer und struktureller Einflussforschung bei Vodička (1969: 28–29).

2 Als Mittel der Parodierung nennt Neuschäfer (1963) u. a. die Banalisierung der ritterlichen Aventüre und die Ersetzung einer prästabilisierten Ordnung durch ein kontingentes Geschehen.

3 Im Lauf der Arbeit werden zwei Fassungen von Platonovs Roman miteinander verglichen. Die frühere, Fragment gebliebene, Variante aus den Jahren 1927–1928 trägt den Titel *Die Erbauer des Landes* (*Stroiteli strany*), die endgültige, 1929 abgeschlossene, jedoch zu Lebzeiten Platonovs nicht veröffentlichte, den Titel *Čevengur*. Die Zitate aus *Stroiteli strany* stammen aus der Ausgabe Platonov 2021, die Stellen aus *Čevengur* werden nach der gängigen Ausgabe von 2011 zitiert.

4 Falls nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen aus dem Russischen von mir. – H.G.

weiblichen Schwäche“ («защиты угнетенной женской слабости», ebd.: 100) besorgt ist. Dieses Merkmal scheint direkt von Cervantes (2021: I, 100) zu Platonov hinübergewandert zu sein.<sup>5</sup>

In *Čevengur* ist der komische spanische Ritter zu einem Revolutionär umfunktionierte. Diese Umdeutung der Gestalt ist zweifellos auf Turgenev zurückzuführen, der mit seiner Interpretation des Don Quijote in seiner Rede „Gamlet i Don-Kichot“ („Hamlet und Don Quijote“) (Turgenev 1978–1996: V, 300–348) aus dem Jahr 1849 seinerzeit großes Aufsehen erregte, da sie von den gängigen Deutungen abwich.<sup>6</sup> Zu der Frage der Entstehung von Turgenevs Deutung des Don Quijote als Revolutionär gibt es eine ungewöhnliche Vorgeschichte.<sup>7</sup> Im Juli 1847 kauft Turgenev in Paris eine spanische Ausgabe des Romans von Cervantes und ist so davon begeistert, dass er den Plan fasst, ihn ins Russische zu übersetzen. Das Vorhaben wird nicht verwirklicht, stattdessen kommt es in Turgenevs Biographie zu einer zufälligen Begegnung von Realität und Literatur. Im Juni 1848 wird er Zeuge der Barrikadenkämpfe in Paris, deren tragischen Ausgang er voraussieht. Da ihm jegliche revolutionäre Begeisterung fremd war, kommentiert er die Ereignisse mit den Worten: «Мне не приходилось драться ни по ту, ни по другую сторону баррикады; я вернулся домой» (Turgenev 1978–1996: XI, 124; vgl. auch 202–203).<sup>8</sup> Das

5 Wie Endress (1991) ausführt, wird oft übersehen, dass Cervantes nicht nur die überholten Konventionen des Ritterromans verspottet, sondern auch die künftige Wiederherstellung eines in Vergessenheit geratenen ritterlichen Ideals anstrebt, vgl. etwa Don Quijotes Rede über das Goldenen Zeitalter (Cervantes 2021: I, 100, auch II, 159). Smirnov (2021: 301) weist darauf hin, dass die negative Mimesis der Parodie von Cervantes mit einer prognostisch-utopischen verbunden ist.

6 Zur russischen Rezeption des *Don Quijote* vgl. Hacker 1995 (zu Turgenev 222–255), Bagno 2009 (zu Turgenev 80–84), der darauf hinweist, dass Turgenevs Artikel am Anfang der Geschichte des russischen *donkichotstvo* stand und einen wichtigen Faktor im kulturellen Leben Russlands spielt; vgl. auch die Anthologie zur Rezeption des *Don Quijote* in Russland (Bagno 2011).

7 Im europäischen Kontext ist es Heinrich Heine, der die Gestalt Don Quijotes mit seiner eigenen persönlichen, dichterischen und politischen Biographie in Beziehung setzt (vgl. Joeres 2012: 277–312). In seiner „Einleitung zum Don Quixote“ und in der „Stadt Lucca“ apostrophiert er Dulcinea wiederholt als das „schönste Weib der Welt“. Wenn er in dem letzteren Text den Umstand anspricht, dass er für die Ehre seiner „in drei Farben“ gekleideten Dame mancherlei Schwierigkeiten erdulden musste, so spielt er damit zweifellos auf seine Begeisterung für die Ideen der Französischen Revolution an.

8 „Ich musste weder auf der einen noch auf der anderen Seite der Barrikade kämpfen; ich kehrte nach Hause zurück.“

Entscheidende an Turgenevs Erlebnis ist die Überblendung zweier Bilder, das des spanischen Ritters und der Aufständischen von 1848 (vgl. Turgenev 1978–1996: V, 507). Merkmale des Don Quijote werden hier auf die Revolutionäre von 1848 übertragen. Er habe Menschen gesehen, schreibt Turgenev, die, vergleichbar dem verrückten Don Quijote, für eine nicht existierende Dulcinea bereit zu sterben waren, heißt es in seiner Rede von 1859 (ebd.: 338). Auch in den folgenden Jahren hat das Problem des heroischen Helden Turgenev immer wieder beschäftigt. Eine dieser ‚bewusst-heroischen Figuren‘ ist Inсарov aus dem Roman *Nakanune (Am Vorabend)*, an dem Turgenev zur gleichen Zeit arbeitete wie an der Rede über Don-Quijote und Hamlet.

Das Bild Don Quijotes, das Turgenev in seiner Rede dem Hamlet-Typ gegenüberstellt, lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Er glaubt unerschütterlich und völlig uneigennützig an ein irrales Ideal, für das er bereit ist, sein Leben zu lassen. Seine Einseitigkeit und das Feuer seines grenzenlosen Enthusiasmus verleihen ihm lächerliche, aber auch tragische Züge. Bemerkenswerterweise spielt er in Turgenevs Auffassung eine historisch progressive Rolle. Ohne diese lächerlichen Don Quijotes, „ohne diese kauzigen Erfinder“ («без этих чудаков-изобретателей», ebd.: 346), so schreibt er, gäbe es keinen Fortschritt der Menschheit.

Die auffälligste Übereinstimmung zwischen dem Roman von Cervantes und Platonovs *Čevengur* ist die Episode des Kampfes mit den Windmühlen, die *aventura des los molinos*. Don Quijote hält die Windmühlen für Riesen, wie sie in Scharen die Ritterromane bevölkerten. Sein Knappe Sancho Panza widerspricht ihm, als er von einem Flügel getroffen, zu Boden fällt: „Habe ich euch nicht gesagt, Ihr sollt achtgeben, es sind nichts als Windmühlen, was nur einer in den Wind schlagen kann, dem sich selbst seine Mühle im Kopfe dreht?“ (Cervantes 2021: I, 77). Sein Herr beharrt jedoch darauf, dass es ein Zauberer sei, der die Riesen in Windmühlen verwandelte, um ihm den Ruhm des Sieges zu nehmen. Der Clou dieser Episode liegt nicht nur in der absurden Fehleinschätzung der Realität durch Don Quijote, sondern in seiner nachträglichen aberwitzigen Rechtfertigung dieser Fehleinschätzung.<sup>9</sup> Dieses absurde

9 Dostoevskij, für den der *Don Quijote* eines der größten und zugleich eines der traurigsten Bücher der Menschheitsgeschichte ist, wie er in seinem Essay „Lož' lož'ju spasaetsja“ („Die Lüge wird durch die Lüge gerettet“) (Dostoevskij 1984: XXVI, 24–27) ausführt, Don Quijotes Argumentation eine Bestätigung der verhängnisvollen Neigung des Menschen, lieber eine als falsch erkannte Vorstellung durch eine neue Lüge zu rechtfertigen, anstatt sie zu korrigieren.

Vorbeihandeln an der Welt und das groteske Heldentum der um ihre Verwirklichung kämpfenden verengten Seele hat übrigens auch Georg Lukács in seiner *Theorie des Romans* am Beispiel des *Don Quijote* beschrieben (Lukács 1965: 96–104).

Bei Platonov spielt die entsprechende Episode im russischen Bürgerkrieg. Ein Begleiter macht Kopenkin auf einen Brandgeruch in der Steppe aufmerksam, der darauf zurückzuführen sei, dass die Luft durch Radiosignale der *buržui* (Bourgeoisie) erhitzt ist. Der zum Kampf mit der Konterrevolution stets bereite Kopenkin beschließt daraufhin, die feindliche Kommunikation zu stören: «Копенкин обнажил саблю и начал ею сечь вредный воздух, пока его привыкшую руку не сводило в суставе плеча» (Platonov 2011: 118).<sup>10</sup> Bis in seine Träume hinein verfolgt ihn der Drang, mit seiner bewaffneten Hand den „sichtbaren und unsichtbaren Feind“ («видимого и невидимого врага»), ebd.: 124) zu zerschlagen. Der „unsichtbare Feind“ erinnert natürlich an die geheimnisvollen Zauberer, die Don Quijote Schaden zufügen wollen. Hierher gehören auch die konterrevolutionären Riesen, deren Fußabdrücke Kopenkin in der Steppe entdeckt.

Wie die Ritter, so unterscheiden sich auch die Pferde der beiden Abenteurer. Don Quijotes Rocinante ist ein magerer, wenig unternehmungslustiger Klepper mit vielen Gebrechen. Während er am liebsten dem Stall zustrebt, ist Kopenkins *Proletmacht* (*Proletarskaja Sila*) ein „Vagabund“ (*brodjaga*) und schwergewichtiges Ross, zu jeder Zeit bereit, nach Deutschland zu Rosa Luxemburg aufzubrechen, sobald sie nur deren Namen vernimmt. Es gibt jedoch auch Ähnlichkeiten im Verhalten beider Pferde. Gelangt Don Quijote an eine Wegkreuzung, beginnt er – wie es die Ritter in den Romanen zu tun pflegen – zu grübeln und überlässt dann „Rocinante die Zügel und seinen Willen, und der strebte nach dem vorigen Ziel, in Richtung Heimatstall“ (Cervantes 2021: I, 53). Im Zweifelsfall überlässt auch Kopenkin *Proletarskaja Sila* die Zügel, da sie ohnehin stets zu Rosa Luxemburg unterwegs ist:

Пролетарская Сила самостоятельно предпочитала одну дорогу другой и всегда выходила туда, где нуждались в вооруженной руке Копенкина. Копенкин же действовал без плана и маршрута,

10 „Kopenkin zog den Säbel und zerhieb die schädliche Luft, bis sich sein erprobter Arm in der Schulter verkrampfte.“

а наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей ГОЛОВЫ.  
(Platonov 2011: 110)

Proletarische Kraft zog selbständig einen Weg dem anderen vor und ging immer dorthin, wo Kopenkins bewaffneter Arm gebraucht wurde. Kopenkin handelte ohne Plan und Marschroute, nur aufs Geratewohl und nach dem Willen des Pferdes; er hielt das allgemeine Leben für klüger als seinen Kopf.

Am Schluss des Romans tragt *Proletarskaja Sila* ohne den im Kampf tödlich verwundeten Kopenkin „nach Hause, nach Čevengur“ («домой, на Чевенгур», ebd.: 409) und dokumentiert damit seine Treue zu dem Experiment der Errichtung eines brüderlichen Kommunismus auch nach seinem Scheitern.

Eine besondere Bewandnis hat es mit Don Quijotes Herzensdame und ihrer Entsprechung im Werk Platonovs. Bei Cervantes handelt es sich um Aldonza Lorenzo, in die Don Quijote einst verliebt war. In Wirklichkeit eine grobe Bauerntochter, erscheint sie in der Phantasie Don Quijotes als zarte, edle Dame, die er zur Herrin seiner Gedanken erwählt und ihr den klangvollen Namen Dulcinea von Toboso verleiht. Kopenkins Dulcinea ist die ermordete Rosa Luxemburg, in deren Namen er revolutionäre Heldentaten vollbringen will. In der früheren Fassung des Romans mit dem Titel *Stroiteli strany* nennt er sie „meine Idee“ («моя идея», Platonov 2021: 444), was an Turgenevs Charakterisierung Don Quijotes als „Diener einer Idee“ («служитель идеи», Turgenev 1978–1996, V: 333) erinnert. Die ermordete Rosa ist für Kopenkin die Ikone der russischen Revolution schlechthin, deren „verlockendes Bild“ («влекущий образ», Platonov 2021: 111) ihn einst zum Aufbruch von seinem Hof in Sibirien bewegt hatte. In seiner Phantasie stellt er sich vor, dass er Rosa aus ihrem Grab ausgräbt, um sie zu sich in die russische Revolution herüberzuholen. In seine Mütze hat Kopenkin ein Plakat eingenäht, von dessen Ähnlichkeit mit Rosa er fest überzeugt ist. Während sich Don Quijote nicht sicher ist, ob Dulcinea ein „Phantasieschöpf ist oder nicht“ (Cervantes 2021: I, 287), sie jedoch nichtsdestoweniger so vor sich sieht, „wie eine Dame sein muss“ (ebd.), lässt Kopenkin keinerlei Zweifel an der Existenz seiner Rosa zu.<sup>11</sup>

11 Wie Eva Schürmann (2008: 173) bemerkt, ist Don Quijotes imaginäres Sehen ein Beispiel dafür, „welche welterzeugenden Freiheiten die Wahrnehmung hat“.

Der ursprünglichen Romanvariante zufolge war Kopenkin in eine Frau namens Sof'ja Aleksandrovna Krašeninova verliebt, überträgt jedoch in der Folge seine Zuneigung auf Rosa Luxemburg, wobei sich Sof'jas Züge mit dem Bild seines neuen Ideals vermischen: «Иногда он поглядывал на Сою и еще больше любил Розу Люксембург: у обеих была чернота волос и жалостность в теле». <sup>12</sup> Rosa Luxemburg erscheint hier als sinnliche Verkörperung der Schönheit der Revolution, <sup>13</sup> die jedoch allen sexuellen Begehrens entbehrt (vgl. ebd.: 138–139). Eine Begründung dafür klingt in der früheren Romanfassung an, wo von dem „Prozess der Verwandlung des Gefühls der Geschlechtsliebe in ein Gefühl der Kameradschaftlichkeit“ <sup>14</sup> die Rede ist. Daher spricht Kopenkin seine Rosa auch als „meine liebe Genossin Frau“ («милый товарищ мой женщина», Platonov 2011: 344) an.

In der Schlussfassung ist die Rolle der Gestalt Sonjas entscheidend reduziert. Auch eine angedeutete Liebesbeziehung Aleksandr Dvanovs mit Sof'ja, die jetzt unter dem Namen Sonja Mandrova firmiert, bleibt unerfüllt. Zugleich entfallen in der ursprünglichen Fassung enthaltene autobiographische Momente, etwa die zahlreichen wörtlichen Übereinstimmungen des Roman- texts mit dem Briefwechsel Platonovs mit seiner künftigen Frau Marija Aleksandrovna (vgl. Kornienko 2021: 551–556). In den Vordergrund tritt Kopenkins Begeisterung für sein neues Idol Rosa Luxemburg, wodurch sich der inhaltliche Vektor des Textes verändert und der Roman eine Wendung ins Politisch-Gesellschaftliche erhält.

Warum erwählt Platonovs revolutionärer Held Rosa Luxemburg zu seiner Dulcinea? Der Grund ist sicher nicht nur darin zu suchen, dass sich die drei ‚L‘ Lenin, Liebknecht und Luxemburg in der damaligen Sowjetunion einer großen Popularität erfreuten. Vielmehr verkörpert Kopenkin auf anschauliche Weise das anarchische Element der *stichijnost'*, des Elementarhaften, das in

12 „Manchmal sah er Sonja an und liebte Rosa Luxemburg noch stärker: beide hatten das Schwarz der Haare und die rührende Zartheit des Körpers“ (Platonov 2011: 102).

13 Eine ausführliche Darstellung der Rolle Rosa Luxemburgs sowie des Motivs der Rose bei Platonov findet sich bei Jablovok (2001, 170–178), der auch detailliert auf die Symbolik der Rose in der europäischen Kultur und im russischen Symbolismus eingeht.

14 «[...] процесс превращения чувства половой любви в чувство товарищества» (Platonov 2021: 491). Das Motiv der erstrebenswerten Umwandlung der Libido in Bewusstheit, Wissenschaft und soziale Energie findet sich durchgängig in Platonovs Werk, beginnend mit seiner frühen Publizistik.

den Augen Luxemburgs ein charakteristisches Merkmal der russischen Revolution war (vgl. Chodel' 2021). Auch Kopenkin war der Meinung, „dass die Menschen von selbst mit allem in aller Ordnung fertig würden, wenn man sie nicht störte“.<sup>15</sup> Die strikte Disziplin der kommunistischen Partei, wie überhaupt jegliche ‚Organisation‘ empfindet er als schädliche Einmischung, womit er ganz auf der Linie der Kritik Luxemburgs am Leninschen Zentralismus liegt. Mit seiner Ansicht nähert sich Kopenkin der grotesken Gestalt Pašincevs an, der, in eine Ritterrüstung gekleidet und mit Handgranaten bewaffnet, dem Revolutionsjahr 1918, der Zeit eines „besonders enthusiastischen leidenschaftlichen Kommunismus“ («особого энтузиастического страстного коммунизма», Platonov 2021: 504) nachtrauert. Für ihn beginnt die Fehlentwicklung mit dem „Gesetz“ («закон», Platonov 2011: 146), das statt zur erhofften Kommune zu einer Gesellschaft der Ungleichheit der Menschen führt.

Zwar ist Kopenkin weit von Pašincevs extremen Ansichten entfernt, doch wird auch er als eine Figur geschildert, die hinter der Zeit zurückgeblieben ist, da er die Notwendigkeit der Weiterentwicklung der Revolution verkennt, nämlich die Tatsache, „dass die Revolution nicht nur mit dem Klassenfeind kämpft, sondern innerhalb ihrer selbst, mit sich selbst“.<sup>16</sup> In der früheren Romanvariante findet sich auch die aufschlussreiche Erklärung: «Копенкин же только воин, больше он ничего, а теперь советской власти нужны строители» (ebd.: 445).<sup>17</sup> Kopenkin ist, wie auch Pašincev, „auf der Insel des Jahres 1918“ («на острове 1918 года», ebd.: 446) stehengeblieben und hat nicht verstanden, dass die heroisch-kämpferische Phase des Kriegskommunismus der Arbeit am Aufbau des Landes weichen muss. Spätestens 1923 wird klar, dass die erhoffte Weltrevolution ausbleibt und die sowjetische Politik sich grundlegend umorientieren muss. An die Stelle des Internationalismus tritt der sog. ‚Aufbau des Sozialismus‘ innerhalb eines isolierten Landes. Nicht umsonst trägt die frühere Fassung von *Čevengur* den bezeichnenden Titel *Strana stroitelej* (*Das Land der Erbauer*). Mit seiner Ausrichtung auf Deutschland und Rosa Luxemburg ist Kopenkin mit seinem „internationalen Gesicht“ («международное лицо», Platonov 2011: 102) historisch überholt, und der

15 «[...] что люди сами справедливо управятся, если им не мешать» (Platonov 2011: 134).

16 «[...] что революция борется не только с классовым противником, но и внутри себя, сама с собой» (Platonov 2021: 504).

17 „Kopenkin ist nur ein Krieger, nichts sonst, aber jetzt braucht die Sowjetmacht Erbauer“.



aus der Zeit gefallene Kämpfer muss nun als verrückter Ritter der Revolution erscheinen.

Das Manuskript *Stroiteli strany* bricht mit der Beschreibung der Einführung der Neuen Ökonomischen Politik im Jahr 1921 ab, die durch die begrenzte Einführung kapitalistischer Elemente der durch den Bürgerkrieg zerrütteten Wirtschaft des Landes entgegenwirken sollte. In dieser Situation entsteht unter denjenigen Revolutionären, die diese Entwicklung als Rückschritt empfanden, der kompensatorische Traum von der Stadt Čevengur, in der angeblich der Kommunismus bereits verwirklicht sei. Dieser Kommunismus der Armut und Brüderlichkeit, in dem allein die Sonne zur ewigen Arbeit mobilisiert ist, erscheint Kopenkin von Anfang an suspekt. Bereits bei seinem Eintreffen in der Stadt wird ihm klar, dass eine wiedergeborene Rosa Luxemburg in Čevengur keinerlei Spuren eines Sozialismus entdecken würde. In einem Schreiben an seinen Gefährten Aleksandr Dvanov prägt er die geniale paradoxe Formel: «Здесь коммунизм, и обратно» („Hier ist Kommunismus und das Gegenteil“, Platonov 2011: 210, 340). Von nun an sieht Kopenkin seine Aufgabe in der radikalen Überprüfung des Čevengurer Kommunismus. Rosa Luxemburg, mit der ihn eine „tiefe Sache“ («глубокое дело», ebd.: 311) verbindet, dient ihm dabei gewissermaßen als Maßstab.

Der Tod eines Kindes ist für Kopenkin der endgültige Beweis für das Scheitern Čevengurs. Rosa Luxemburg ist in seinen Augen eine Märtyrerin, die umsonst gestorben ist und „sich in der Erde allein quälen wird“ («будет мучиться в земле одна», ebd.: 407). Zutiefst enttäuscht beschließt Kopenkin, zu seinem „Fräulein“ («барышне», ebd.: 299), zu reiten, da „in ihr mehr Kommunismus ist als in Čevengur“ («в ней коммунизма побольше, чем в Чевенгуре», ebd.: 401). Das Ende des Romans führt wieder auf ironische Weise auf den Wahncharakter der Verehrung Kopenkins für seine Rosa zurück. Er zeichnet nach dem in seine Mütze eingenähten Plakat ein Bild für seinen Gefährten Dvanov, um ihm die Schönheit Rosas vor Augen zu führen. Dvanov seinerseits „schrieb ihm täglich nach seiner Vorstellung die Lebensgeschichte Rosa Luxemburgs auf“.<sup>18</sup>

Rosa Luxemburg präsentiert sich in dem Roman in zwei unterschiedlichen Erscheinungsformen. In dem Teil, der Čevengur vorangeht, spielt sie,

18 «[...] писал ему ежедневно, по своему воображению, историю жизни Розы Люксембург» (ebd.: 371).

vergleichbar Don Quijotes Dulcinea, die Rolle des begeisternden Leitbilds Kopenkins, der Verkörperung der internationalen Revolution und des schonungslosen Klassenkampfes. Hingerissen von ihren rosa Wangen, die ihn an das flammende revolutionäre Blut erinnern, tötet er im Gefühlsüberschwang einen Kosaken, nachdem er zuvor noch gerührt vor ihrem Porträt gestanden hat (vgl. ebd.: 139).

Kopenkins Verhalten gegenüber Rosa ist Don Quijotes verzaubertem Bild seiner Dulcinea nachgebildet. Bei Cervantes spielt das aus den Ritterbüchern stammende Motiv der Verzauberung, im Wechselspiel mit der Entzauberung der Welt, eine dominante Rolle.<sup>19</sup> Dem Helden erscheinen die Dinge oft nicht in ihrer wahren Gestalt. Die Verzauberung bzw. Entzauberung der Welt tritt in verschiedenen Variationen auf und kann unterschiedliche Funktionen erfüllen. In der Windmühlen-Episode etwa dient die Berufung auf geheime feindliche Mächte Don Quijote dazu, die eigenen Illusionen aufrechtzuerhalten. Gegen die Entzauberung Dulcineas wehrt er sich mit Händen und Füßen, da sie ihn der Freude beraubt, seine „Gebierterin in ihrem wirklichen Wesen zu sehen“ (Cervantes 2021: II, 92). Ganz anders die Episode mit dem Puppenspieler (ebd. Kap. 26), dessen Bühne Don Quijote zertrümmert, da er die ihn empörende Spielhandlung mit der Realität verwechselt. In diesem Fall zeigt er sich jedoch einsichtig und vergütet dem Puppenspieler den angerichteten Schaden. Das Durchschauen des Zaubers kann also auch ein Akt der befreienden Erkenntnis, der Unterscheidung von Schein und Sein, Lüge und Wahrheit sein.<sup>20</sup>

Im zweiten Teil von *Čevengur* ist es Rosa Luxemburg, die die Funktion des Entzauberns einer verzauberten Realität, der Zerstörung der Illusionen übernimmt. Indem sie Kopenkin zu der Einsicht bringt, dass in *Čevengur* „Kommunismus und sein Gegenteil“ herrschen, erscheint sie als Korrektiv der Entwicklung der russischen Revolution, deren Fehlentwicklung an einer Stelle sogar als „Betrug“ («обман», Platonov 2011: 146) angesprochen wird. Gegen Ende ihres Lebens lösen sich Kopenkin wie auch Don Quijote von ihren Wahnvorstellungen. Kopenkin, der den Betrug des *Čevengurer* Kommunismus durchschaut hat, kommt, wie es sich für einen Revolutionär gebührt, im

19 Zur Funktion der Verzauberung vgl. Piedmore (1968). Betont Piedmore den gnoseologischen Aspekt der Verzauberung/Entzauberung, so steht für Auerbach (1951: 189) die Intention Cervantes' im Vordergrund, „die Welt als Spiel zu zeigen“.

20 Krauss (1966: 145) sieht in der Entzauberung einen Akt der „Humanisierung der Welt“, die nicht von übernatürlichen, sondern von menschlichen Kräften beherrscht ist.

Kampf um. Don Quijote, der sogar den Ehrentitel eines fahrenden Ritters ablegt, erkennt vor seinem Ende, das „sein Geist frei und klar, ohne die düsteren Schatten der Verwirrung ist“ (Cervantes 2021: II, 623) und stirbt, „nachdem er die Sterbesakramente empfangen und mit vielen machtvollen Worten die Ritterbücher verwünscht hatte“ (ebd.: 627).

Seit seiner Veröffentlichung stellt Platonovs Roman *Čevengur* die Forschung vor immer neue Probleme. Ein Grund dafür ist der komplexe Montagecharakter des in mehreren Phasen von 1925/26 bis 1929 entstandenen Textes, ein weiterer die Tatsache, dass der Roman sich mit einer ideologisch brisanten Problematik beschäftigte, was letztlich auch zu seinem Verbot führte. Nach der Lektüre des Manuskripts von *Stroiteli strany* schrieb Platonovs Mentor Litvin-Molotov im Jahr 1926 dem Autor, der Text zeige im Grunde die „Unhaltbarkeit der Idee der Möglichkeit des Aufbaus des Sozialismus in einem Land“. <sup>21</sup> Der Platonov durchaus wohlgesonnene Kritiker nahm Anstoß an dem ironischen *donkichotstvo* Kopenkins (vgl. Martov 2018), dessen verrückte Vorstellung von Rosa Luxemburg auf einer chimärischen Grundlage beruhe. Der Roman behandle nicht den Alltag des sozialistischen Aufbaus, sondern irgendwelche „Absonderlichkeiten“ («чуждачество», ebd.). <sup>22</sup>

Von Beginn an sah sich Platonov mit dem Problem konfrontiert, seine kritische Sicht der Entwicklung der russischen Revolution in eine Form zu kleiden, die zumindest eine gewisse Chance einer Veröffentlichung versprach. In diesem Zusammenhang ist auch die Wahl der Gattung zu sehen. Eine ‚realistische‘ Darstellung schied von vornherein aus, da sie eine an der Parteilinie orientierten Kritik zu viele Angriffspunkte enthalten hätte. Hier bot sich das karnevalistische Genre der menippeischen Satire (vgl. Geller 1982: 180) an, das Platonov in Cervantes’ *Don Quijote* vorfand. Für Michail Bachtin (2002: VI, 144) steht Cervantes’ parodistischer Roman in der Tradition der Karnevalskultur. <sup>23</sup> Kennzeichen der Menippea, die in vielen Punkten auch auf den

21 «[...] несостоятельность идеи возможности построения социализма в одной стране» (Kornienko 2019: 639).

22 Diese Einschätzung wurde von Maksim Gor’kij bestätigt, der 1929 schreibt, Platonovs ironische Darstellung der Revolutionäre „как чужаками и полоумными“ (als Sonderlinge und Halbverrückte) (Platonov 2014: 266) lasse eine Veröffentlichung des Romans als unwahrscheinlich erscheinen.

23 Piskunova (2016) ordnet den Roman zwar auch der karnevalistischen Tradition zu, betont aber darüber hinaus die in dem Werk enthaltenen Elemente einer rhetorischen Kultur wie z. B. die Individualisierung der Protagonisten oder Bildungsinhalte.

Roman Čevengur zutreffen, sind u. a. die „Prüfung einer Idee, einer Wahrheit“ («испытание идеи, правды», ebd.: 130), wobei Phantastik und Abenteuer, philosophische Reflexion und Publizistik, Naturalismus und Utopie, exzentrische Zustände und Wahnsinn, scharfe stilistische Kontraste u. a. eine widersprüchliche Mischung eingehen. Unter den russischen Autoren des 19. Jahrhunderts ist es Fedor Dostoevskij, der sich am intensivsten mit der Figur des Don Quijote auseinandersetzt. Die Gestalt des von seiner ‚Idee‘<sup>24</sup> besessenen christusähnlichen Idioten Myškin trägt deutliche Züge Don Quijotes.<sup>25</sup> Angesichts der kritischen Einstellung Platonovs zu Dostoevskij (vgl. Günther 1993) ist es nicht erstaunlich, dass Platonovs Revolutionär Kopenkin gewissermaßen als direktes Gegenstück zu Fürst Myškin konzipiert ist.

Verfolgt man die Änderungen, die Platonov im Übergang von *Stroiteli strany* zu der Endfassung von Čevengur vornahm, dann fallen bestimmte Kürzungen ins Auge, die offensichtlich auf eine Verschleierung bestimmter historischer oder politischer Zuordnungen hinauslaufen und verhindern sollten, dass dem Autor und seinen Protagonisten in den turbulenten Debatten der 1920er Jahre eindeutige politische Etikette aufgeklebt würden. Besonders in der Charakteristik Kopenkins wurden, wie bereits gezeigt, in der Endfassung wesentliche Details im Dunkeln gelassen. Die Übertragung der karnevalesken Merkmale Don Quijotes, vor allem seine wahnhaftige Verehrung Dulcineas, auf Kopenkin, bot dem Autor einen gewissen Spielraum für ironische Unbestimmtheiten. Bezeichnenderweise fehlt in der Schlussfassung auch folgende in der frühen Fassung des Romans vorhandene Überlegung zur Verrücktheit Kopenkins: «Дванов думал, не есть ли самое полоумие Копенкина особый вид самозащиты и хитрость большого разума? – Жизнь сама иногда нелепость – и ее бить надо тоже безумием: нелепость на нелепость – минус на минус – получается некоторый плюс» (Platonov 2021: 466).<sup>26</sup>

24 Gemeint ist sein Traum der Rettung Nastas'ja Filippovnas durch seine Heirat mit ihr.

25 Ausführliche Darstellungen von Dostoevskijs Rezeption des *Don Quijote* finden sich bei Bagno (2011: 85–99) und Stepanjan (2013).

26 „Dvanov dachte darüber nach, ob nicht die Verrücktheit Kopenkins eine besondere Form der Selbstverteidigung und die List eines großen Verstandes war. – Das Leben selbst ist manchmal unsinnig – und man muss es auch mit Unsinn schlagen – Minus mal Minus ergibt ein gewisses Plus.“

Dasselbe gilt übrigens auch für die ‚Verrücktheit‘ Don Quijotes, der im Titel des Romans trotz seiner Einfältigkeit nicht umsonst als *ingenioso* (geistvoll, erfindungsreich) bezeichnet wird. Seine Gestalt ist durch eine unaufheb- bare Ambivalenz gekennzeichnet, insofern in ihr Verblendung und Narrheit in einer komplexen Verbindung mit Gescheitheit und Weisheit existieren (vgl. Endress 1991: 109).

Der Roman *Čevengur* entstand im Lauf mehrerer Jahre innerhalb einer sich dramatisch verändernden historischen Konstellation. Nach allem, was wir wissen, nahm Platonov in den Jahren nach 1918 innerhalb des politischen Spektrums eher eine von der Parteilinie abweichende ‚linke‘ Haltung ein. Das heißt nicht unbedingt, dass er ein Anhänger der Idee der permanenten Revolution Trotzki war. Doch beobachtete er früh die Deformation der revolutionären Idee, das Wuchern der Bürokratie und die Zunahme des ideologischen Dogmatismus und Zentralismus. Vor diesem Hintergrund empfindet der Autor für den in diametralem Gegensatz zu dieser Entwicklung stehenden Kämpfer und dessen Idee, die auferweckte Rosa Luxemburg in die russische Revolution hineinzutragen, eine tiefe Sympathie, da er spürt, dass in Kopenkin bei aller Verrücktheit die ursprüngliche ‚Schönheit‘ der Revolution weiterlebt und die Flamme des revolutionären Denkens nicht erloschen ist. Auch im späteren Schaffen Platonovs spielen die *poloumnye* (die Halbverrückten), die *duraki* (die Narren) und *jurodivye* (Narren-in-Christo) eine wichtige Rolle, da sie die Möglichkeit bieten, Kritik an der Entwicklung des Landes zu formulieren (vgl. Günther 2020: 92–100).

Seine Sympathie für Kopenkin kann der Romanautor in der sich zuspitzenden ideologischen Atmosphäre der 1920er Jahre nicht offen zeigen. Die Nähe der beiden drückt sich anschaulich in dem freundschaftlichen Verhältnis Kopenkins und Aleksandr Dvanovs aus, dessen Ansichten zweifellos den Intentionen des Autors nahestehen. Die unzertrennlichen Helden beschließen, „gemeinsam miteinander zu reiten und zu leben“ («вместе ехать и существовать», Platonov 2011: 117) und sind sich einig in ihrem negativen Urteil über den Čevengurer Kommunismus. Die Nähe der beiden Protagonisten drückt sich auch auf direkte körperliche Weise aus. Die Erwähnung der Tatsache, dass sie sich beim Abschied küssen, wobei sie sich ihrer heimlichen zärtlichen Gefühle schämen (vgl. ebd.: 164, 319), lässt auf eine homoerotische Beziehung zwischen beiden Männern schließen. Die Absage Kopenkins an Heterosexualität, die in dem Verzicht auf das Liebessujet zum Ausdruck

kommt, entspricht dem Bild einer auf Brüderlichkeit gegründeten utopischen Männergemeinschaft.<sup>27</sup>

Schließlich liegt auch der Gedanke nah, dass Platonovs Sympathie für den unzeitgemäßen revolutionären Ritter Kopenkin andeutungsweise auch eine selbstkritische Rückbesinnung des Autors auf die überzogenen revolutionären Erwartungen seiner Jugendzeit enthält. Dafür spricht die Tatsache, dass er, wie sein Roman zeigt, nicht bereit ist, sich von dem verrückten Enthusiasmus seines tragikomischen Helden völlig zu distanzieren.

## Literatur

- Auerbach, Erich (1951): „Die verzauberte Dulcinea“, in: Hatzfeld, Helmut (Hg.): *Don Quijote. Forschung und Kritik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 164–190.
- Bachtin, Michail (1996–2012): *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Moskva: Russkie slovari.
- Bagno, Vsevolod (2009): *Don Kichot i russkoe donkichotstvo*. Sankt-Peterburg: Nauka.
- Bagno, Vsevolod (Hg.) (2011): *Servantes. Pro et contra. „Don Kichot“ Servantesa v russkoj mysli. Antologija*. Sankt-Peterburg: RChGI.
- Borenstein, Eliot (2001): *Men Without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917–1929*. Durham: Duke University Press.
- Cervantes, Miguel de (2021): *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der la Mancha. Buch I und II*. Hg. und neu übers. von Susanne Lange. München: dtv.
- Chodel', Robert [Hodel] (2021): „Čevengur i Roza Luksemburg“, in: ders.: *Andrej Platonov. Rodina i električestvo*. Moskva: Polimedia, 7–15.
- Dostoevskij, Fedor (1972–1990): *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*. Lenin-grad: Nauka.
- Endress, Heinz-Peter (1991): *Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock*. Tübingen: Max Niemayer.
- Geller, Mikhail (1982): *Andrej Platonov v poiskach sčast'ja*. Paris: YMCA-Press.

<sup>27</sup> Zum Problem der Sexualität in der maskulinen utopischen Gemeinschaft der sowjetischen 1920er Jahre vgl. Borenstein 2001; Naiman 2019.

- Günther, Hans (1993): „Das Goldene Zeitalter aus dem Kopf und aus dem Bauch. Zur Utopieproblematik bei Dostoevskij und Platonov“, in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, 53/1, 157–168.
- Günther, Hans (2020): *Revolution und Melancholie. Andrej Platonovs Prosa der 1920er Jahre*. Berlin: Frank & Timme.
- Hacker, Gerhard (1995): *Rocinantes Weg nach Rußland*. Münster: Johannes Lang.
- Jablokov, Evgenij (2001): *Na beregu neba (Roman Andreja Platonova „Čevengur“)*. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin.
- Joeres, Yvonne (2012): *Die Don-Quijote-Rezeption Friedrich Schlegels und Heinrich Heines im Kontext des europäischen Kulturtransfers*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Kornienko, Natalja (Hg.) (2019): *Archiv A. P. Platonova. Kniga 2*. Moskva: IMLI RAN.
- Krauss, Werner (1966): *Miguel de Cervantes. Leben und Werk*. Neuwied / Berlin: Luchterhand.
- Lukács Georg (1965): *Die Theorie des Romans*. Neuwied / Berlin: Luchterhand.
- Martov, Ivan (2018): „Čevengur“ – samyj donkichotovskij russkij roman XX veka. Naučnaja biografija filologa Svetlany Piskunovoj. Čast' vtoraja“, in: *Gor'kij media*, <https://gorky.media> (15. Juni 2018).
- Naiman, Eric (2019): *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology*. Princeton: Princeton University Press.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1963): *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*. Heidelberg: Carl Winter.
- Piedmore, Richard R. (1968): „Die Funktion der Verzauberung in der Welt des 'Quijote'“, in: Hatzfeld, Helmut (Hg.): *Don Quijote. Forschung und Kritik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 276–294.
- Platonov, Andrej (2011): *Sobranie v vos'mi tomach. Tom 3*. Moskva: Vremja.
- Platonov, Andrej (2021): *Sočinenija. Naučnoe izdanie. T. 3 (1927–1929)*. Moskva: IMLI RAN.
- Schürmann, Eva (2008): *Sehen als Praxis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Smirnov, Igor' (2021): „K teorii parodii“, in: *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 100, 297–304.
- Turgenev, Ivan (1978–1996): *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach*. Izd. 2-e. Moskva: Nauka.
- Vodička, Felix (1969): *Struktura vývoje*. Praha: Odeon.