

Susanne Strätling

**HYPERMNEMONIK  
PUŠKIN-BILDER BEI DOVLATOV, BITOV UND SOROKIN**

Das Bild behandeln  
(in allen Bedeutungen des Wortes)  
oder es bei jeglicher Gelegenheit  
auftauchen lassen,  
bleibt die einzige Chance,  
dem museographischen Reich der Repräsentation  
zu entkommen.  
(Jeudy 1987, 49)

**Erinnern und Bebildern**

Die Mechanismen zur Optimierung gedächtnisstabilisierender Strategien und ihre Funktionen für die russische Kultur sind in erheblichem Maße an der Figur Puškins erarbeitet und überprüft worden. Nicht zuletzt das prophetisch beschworene Datum seines zweihundertsten Geburtstags hat in Auseinandersetzung mit den identitätsstiftenden Mustern des Klassischen zu einer Erweiterung der Formen kodifizierter Ikonografie geführt, welche die Frage nach Techniken des Bewahrens neu stellt. Diese Techniken sind zunächst gebunden an verschiedene Grundannahmen über den Charakter des kulturellen Gedächtnisses als statisches<sup>1</sup> oder prozessuales<sup>2</sup> Prinzip. Beide Konzepte schließen das Problem von

<sup>1</sup> Als ein solches könnte das von J. Assmann (1988, 15) beschriebene verstanden werden. Die Bestimmung des kulturellen Gedächtnisses als „[...] de[s] jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümliche[n] Bestands an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten [...], in deren „Pflege“ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt“, zeichnet sich aus durch die Merkmale Identitätskonkretheit, Rekonstruktivität, Geforntheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit und Reflexivität. Assmanns Definition umfaßt indirekt bereits eine potentielle Wiederkehr alles Dagewesenen durch Reaktivierung des Archivierten, läßt aber zugunsten einer eher passiven Akkumulation den Aspekt einer Eigenaktivität von Gedächtnis außer Acht.

<sup>2</sup> Ein eher prozessual-generatives Prinzip vertritt aus kultursemiotischer Sicht Lotman (1985, 5): „S točki zrenija semiotiki kul'tura predstavljajet soboj kollektivnyj intellekt i kollektivnuju pamjat', t.e. nadindividual'nyj mehanizm chranenija i predači nekotorych soobščenij (tekstov) i vyrabotki novych.“ Lotman unterscheidet das Informationen speichernde (informativnaja pamjat') und das schöpferische Gedächtnis (kreativnaja pamjat') und unterstreicht durch diese Unterscheidung den dynamischen Charakter des Gedächtnisses als eine Art

Kontinuität und/als (virtueller) Wiederkehr ein, das als eines zwischen Singularität und Wiederholung bestimmt werden kann. Damit ist aus diachronischer Perspektive ein grundsätzliches Problem von Gedächtnisarbeits gekennzeichnet, das auch synchron im Rahmen der Transformation von zu erinnernden Objekten in Erinnerungsfiguren auftritt: Welcher Art ist das Verhältnis von diskontinuierlich raum-zeitlich gebundenem Objekt und dessen als kontinuierlich gedachter Repräsentation? In welcher Relation steht das reale Phänomen zur symbolischen Gedächtnisschiffre? Welche Strategien zur Marginalisierung oder (ästhetischen) Nutzbarmachung der referentiellen Differenz gibt es?

Transformationen von Erinnerungsgegenständen in ihre figurativen Vertreter können auf der Basis verschiedener Memoria-Konzepte erfolgen, deren Begrifflichkeiten sich, wie Weinrich (1964) nachgewiesen hat, grundsätzlich um zwei (räumliche) Metaphernfelder gruppieren: das Magazin (der Rhetorik) und die Wachstafel (der Typographie).<sup>3</sup> Im Zusammenspiel von topischer Semiotik einer *ars inveniendi* als regelgeleiteter imaginativer Einbildungskraft, die ein Wortzeichen in ein Bildzeichen übersetzt, und rhetorischer Mnemotechnik als *ars memorativa*, die diese Bildzeichen in der konkreten Rede wieder in Wortzeichen (*verba*) übersetzt, konzentrieren sich die Strategien zur Abwendung des Vergessens im wesentlichen darauf, für das zu Erinnernde ein Bild (*imago*) zu finden, dem innerhalb eines strukturierten Gedächtnisraumes ein spezifischer Ort (*locus*) zugewiesen wird. Die Imagologie des Gedächtnisses als Transposition des Erinnerungsgegenstandes in seinen Bildgegenstand kann so als Ikonografie der Erinnerungsfiguren beschrieben werden.<sup>4</sup>

Sowohl imaginierte als auch materialisierte ikonische Zeichen konturieren das Problem der Wiederholung zunächst im Hinblick auf die Simulakrisierung des Reduplikations- und Repräsentationszeichens, das sowohl über Hetero- als auch über Autoreferentialität verfügt, wobei letztere die erstere überlagern kann:

Jedem Zeichen, jedem Bild (als Zeichenkomplex) ist das Gegenzeichen, das Simulakrum, als ‚falsches‘ und ‚trügerisches‘ eingeschrieben. Indem das Simulakrum das gleiche als Nichtgleiches, das ähnliche als Nichtähnliches zu erkennen aufgibt, entzieht es dem Zeichen die stabilisierende semantische Legitimation. [...] Es ist richtiges und falsches Bild, es ver-

---

komplexen Textproduktionsmechanismus, der zum einen identitätsbewahrende Sinninvarianz durch konstante Texte garantiert, zum anderen einen generativen Apparat integriert. Vgl. dazu auch Lachmann (1993).

<sup>3</sup> A. Assmann (1996) ergänzt diese um zeitliche Modelle des Erweckens und Erwachens.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Lachmann (1990). Lachmann systematisiert an anderer Stelle (1993) zwei weitere Memoria-Stile: die diagrammatische Technik der Wissensabbildung, die strukturierend als „Matrix für die Generierung neuen oder die Aufdeckung verborgenen Wissens eingesetzt“ werden kann, und „narrative Fixierung aller Handlungen, Ereignisse und Erfahrungen, über die sich eine Kultur über sich selbst verständigt“, als diegetisches Paradigma.

weist auf etwas und kündigt den Verweis auf, es repräsentiert ein Abwesendes und verleugnet es zugleich. (Lachmann 1990, 27)

Lachmann bettet die mnemotechnischen Verfahren mimetischer Stellvertretung und falscher Doppelgängerei in das gerade für die orthodoxe Kultur so maßgebliche Verhältnis von Urbild und Abbild ein. Inwiefern die repräsentationsästhetischen Implikationen des Gedenkens durch (bildliche) Zeichenvertreter aus den ikonentheologischen Argumentationszusammenhängen von Emanation (als nicht-zeichenhafter Vermittlung), Unterscheidung von Wesensähnlichkeit und Wesensgleichheit und Illusionismusverbot entwickelt werden können, ist sicherlich problematisch. Gerade das Phänomen der *nerukotvornost'* unterstreicht das besonders deutlich. Grundsätzlich scheint jedoch das Problem der Sichtbarkeit des Unsichtbaren bzw. der Unsichtbarkeit des sichtbaren Bildes, das die ikonologische Debatte um Urbild und Abbild (als Trugbild) bestimmt, relevant sowohl für eine Diskussion der Transpositionsmodi von abwesenden Objekten in ihre visuellen Gedächtnisrepräsentanten als auch für Fragen nach Materialität und Medialität der Bildträger zu sein. Zugespitzt ließe sich formulieren, daß sich Simulakrisierung durch zeichenhafte Verdoppelung und Urbild-Abbild-Problematik gerade in einer positiven Begründung des (sinnlich wahrnehmbaren) Bildes treffen und auch hier wieder brechen: Bildauratisierung und Bildautorität stehen gegen Bildusurpation und Bilderskepsis und bedingen sich gegenseitig.

Die heterogenen Objektivationsformen des Gedächtnisses versuchen diese Spannung auf jeweils sehr spezifische Art und Weise zu nutzen bzw. ihr zu begegnen. Im weiteren werden drei solche Konzepte an Texten der russischen Gegenwartsliteratur untersucht, deren strukturelle und semantische Referenz das Gedächtnis, das Gedenken an Puškin ist: „Zapovednik“ (1983) von Sergej Dojlatov, „Fotografija Puškina“ (1987) von Andrej Bitov und „Pamjatnik“ (1992) von Vladimir Sorokin. Da die Texte die Entwicklung einer speziellen kulturellen Formensprache zur Elaborierung eines artifiziellen Gedächtnisses als Speicher im Medium des Textes nutzen, d.h. damit auch den Text als mnemonischen Raum problematisieren, sind die jeweils gewählten visuellen bzw. topographischen Gedenkinstitutionen (Museum, Fotografie und Denkmal) im Spannungsfeld von narrativen und visuellen Memoria-Stilen zu verorten.

## Heterotopie – Der museale Spiegel

- + Вы любите Пушкина? – неожиданно спросила она.  
 Что-то во мне дрогнуло, но я ответил:  
 + Люблю... «Медного всадника», прозу...  
 – А стихи?  
 – Поздние стихи очень люблю.  
 – А ранние?  
 + Ранние тоже люблю, + сдался я.  
 (Dovlatov 1995, 333)

Das Museum schreibt als institutionalisierter Ort des Gedenkens durch ausgewählte Akkumulation authentischen Materials an der nationalen Kulturgeschichte mit.<sup>5</sup> Der im Schaukasten des Museums fortgesetzte Reliquienkult konstituiert das kollektive Gedächtnis durch Isolierung, De-Kontextualisierung und Re-Kontextualisierung einzelner Objekte. Dabei löst die Bewahrungs- und Verwahrungsordnung des Museums jene der Realität ab. Sie konstruiert eine lineare Abfolge der Zeit, eine Kontinuität der Geschichte und entspricht damit sowohl dem Begehren nach Speicherung als auch dem der Strukturierung. Die an den *loci* dieser virtuellen Welt des Museums abgelegten *imagines* befinden sich, so Groys (1992), in einer Art double-bind-Situation zur Welt außerhalb: Zum einen zeichnen sie sich durch formale Andersartigkeit als Bedingung für die Selektion aus, zum anderen durch profane Wertlosigkeit, die – mit einer Aura der Vergänglichkeit umgeben – die Repräsentation der vergänglichen Welt leisten muß. Die Überführung von einzelnen Objekten oder Objektkomplexen in den isolierten Konservierungs- und Ausstellungsort des Museums bedeutet nicht nur eine Kontextveränderung und damit einhergehend eine ‚Entzeitlichung‘, sondern zudem eine neue Wahrnehmung der re-präsentierten Materie, die sich nicht zuletzt aus dem veränderten Verhältnis des Museums (der musealisierten Materie) zur Realität ergibt. Sturm faßt dieses Phänomen folgendermaßen:

Musealisierung bietet einerseits die Möglichkeit einer (kulturellen) Realitätsaneignung und -sicherung mittels der materiellen Realitätsgaranten musealer Objekte, und andererseits wirkt sie entrealisierend und realitätsverändernd auf das musealisierte Objekt, seinen ursprünglichen und seinen neuen Kontext. (Sturm 1990, 100)

Baudrillard folgend diskutiert Sturm mehrere Museifizierungsmodelle einer stufenweisen Verdrängung des Realen durch Simulakren, die ihre Beziehung zum Referenzobjekt aufgeben und damit einer „Hyperrealität“<sup>6</sup> Vorschub lei-

<sup>5</sup> Ebenso wie das Denkmal ist auch das Museum in seiner Entstehung ursächlich an den Nationalstaat und dessen Mechanismen der Selbstvergewisserung und -konstitution gebunden. Vgl. dazu Groys (1996).

<sup>6</sup> „Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdoppelung des Realen, [...] und von Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale, es wird zur Allegorie des Todes, aber noch in seiner Zerstörung bestätigt und überhöht es sich: es wird zum Realen schlecht-

sten. Unausgesprochen bleibt hier eine Konsequenz, auf die dann Groys (1992) hinweist: Museum/Archiv und Realität verkehren ihre Beziehung dahingehend, daß das eine an die Stelle des anderen tritt: Realität verhält sich in Beziehung zum Archiv wie das Sekundäre zum Primären.

Die Effekte einer damit unverlässlich gewordenen Authentizität im musealen Raum sind in der Erzählung „Zapovednik“ von Sergej Dovatov verarbeitet. Sie manifestieren sich auf folgenden Ebenen: semantisch durch verschiedene Aspekte des Gedächtniskultes, mit denen der Erzähler, der Schriftsteller Boris Alichanov, als Exkursionsleiter durch *Puškinskie Gory* konfrontiert ist (Original und Fälschung der Exponate, Initiationsriten, Wissenskodifizierung, Re-Magisierung des Ortes, Theatralisierung); erzählstrukturell durch Verfahren autobiographischen Schreibens, das als Abgrenzungsstrategie dem kollektiven Gedenken die Authentizitätserfahrung der individuellen Biografie eines sich als ‚puškinesk‘ inszenierenden Erzählers entgegenstellt. Musealer und autobiographischer Raum<sup>7</sup> überschneiden sich im Funktionsprinzip des Spiegels, mit dem sich De-Realisierungsphantasmen von Doppelungen individueller und kultureller Konzepte erzeugen und beschreiben lassen. Foucault (1990) entwickelt aus diesen (selbst)reflektorischen Repräsentationsmechanismen das Modell der Heterotopie als einer „zugleich mythischen und realen Bestreitung des Raumes“ (ebd., 40), das zur Analyse beider hier genannter Räume herangezogen werden kann. Die Heterotopie von *Puškinskie Gory* umschließt Garten, Friedhof/Grabstätte, Museum, Feriendorf als andere Räume, die mit der chronometrischen Zeit brechen, indem sie Auszeiten bedeuten, Zeit akkumulieren, Diachronie synchronisieren. Der Zugang zu diesem Raum ist durch kanonisiertes Wissen („Nužno kak sleduet podgotovit’sja. Proštudirovat’ metodiku“, Dovatov 1995, 332) und Rituale reglementiert und beschränkt. Die kognitive Konditionierung von Mitarbeitern und Besuchern ist im Museum gleichsam gebunden an magische Potenzen einer Revitalisierung des verlorenen Objekts, die sich auch in nekrophilen Tendenzen einiger Exkursionsleiterinnen Ausdruck verschafft. Sie sind Randererscheinungen des „museographische[n] Wahn[s, der] in der Lage ist, durch spektakuläre Großanlagen Leben zu simulieren“ (Jeudy 1987, 23). Diese Simulation versichert sich der Konservierung zweier Objektwelten – der natürlichen und der artifiziellen, kulturell geformten: „Zdes’ vse podlinnoe. Reka, cholmy, derev’ja – sverstniki Puškina“ (Dovatov 1995, 347) Im Aneignungs- als Semiotisierungsprozess durch den markierenden Namen verschwimmen die Grenzen zwischen beiden: Die Lindenallee als „alleja Kern“ erweitert und ho-

---

hin, Fettschismus des verlorenen Objekts – nicht mehr Objekt der Repräsentation, sondern ekstatische Verleugnung und rituelle Austreibung seiner selbst: hyperreal.“ (Baudrillard 1994<sup>2</sup>, 156f.)

<sup>7</sup> Gerade auch im Sinne Lejeunes (1998, 253) als „Reliefwirkung“ zwischen den Ähnlichkeiten des offensiv fiktionalen Romans und den Genauigkeiten des autobiographischen Textes.

mogenisiert den zeichenhaften Museumsraum und muß gleichzeitig Mythos einer Natur als Garant von Echtheit (als Nichtzeichenhaftigkeit) und modifikationsgefeiter Kontinuität (als Überzeitlichkeit) bleiben. Die in ihrem semiotischen Status ambivalente Natur sucht sich im Naturschutzgebiet von Michajlovskoe mit einer expandierenden Kulturmuseumalisierung zu verbinden bzw. letztere sucht ihre Legitimation in der ersteren. Wahrhaftigkeit und Potenz des Gedächtnisses gründen sich auf die sinnlich-perzeptive Erfahrbarkeit des Ortes: Idolatrie wird zur „Topolatrie“.<sup>8</sup> Gerade gegenüber der Natur als authentisch gedachter Positivfolie unterliegt die Rekonstruktion der Artefakte Kriterien, die sich immer neu in Auswahl, Gewichtung und Repräsentationswert zu rechtfertigen haben und ihre Rechtfertigung doch assimilativ aus dieser Folie zu beziehen suchen. Die Spannung zwischen topographischer Authentizität und theatralischer Inszenierung als (scheinbar) polarer Memoria-Stile entläßt sich im Disput um Original-Exponate: „Možno zadat' odin vopros? Kakie éksponaty muzeja – podlinnye? – Razve éto važno? – Mne kažetsja – da. Ved' muzej – ne teatr. [...] – Malo Vam prirody? Malo vam togo, što on brodil po étim sklonam?“ (Dovlatov 1995, 347f.). Daß der Topolatrie als Heterotopie auch ein Ablösen der Folie inhärent ist, zeigt die Möglichkeit der Umsemantisierung von Gedächtnisschiffen im Dienste choreografischer Zwecke. Heterotopie tritt als Heterosemiotizität auf, die ihre Zeichenhaftigkeit sowohl ausspielt als auch zu verbergen sucht, indem sie sich als ikonisch ausgibt. Diese kann umschlagen in offensive Semiotizität als übermarkierte Bedeutungshaftigkeit. *Podlinnos'* wird damit zur Wahrnehmungsform des Betrachters, der gelenkt ist durch den „krampfhaft[e] Wunsch nach dem Quasi-Echten [...] als neurotische Reaktion auf Erinnerungsleere“ (Eco 1987, 67): „Da kakaja raznica – Gannibal, Zakomel'skij... Turisty želajut videt' Gannibala. Oni za što den'gi platjat. Na figa im Zakomel'skij?! Vot naš direktor povetil Gannibala... Točnee, Zakomel'skogo pod vidom Gannibala.“ (Dovlatov 1995, 332)

Profiliert sich die Simulation des Lebendigen in der Konservierungsordnung des Museums gerade durch die autoritative Geste arbiträrer Umsemantisierungen, so nutzt auf zwei weiteren Ebenen der Text die Ordnung des Lebens des Erzählers und des Autors als Gegenstrategie des authentischen Selbst-Zeichens. Gegen kollektives Gedenken wird die individuelle Erinnerung ausgespielt, gegen kanonisierte Nationalgeschichte die dekanonisierende Autobiographie. Die demonstrative Selbstinszenierung der Erzählerfigur nach den Parametern der Biographie Puškins setzt sich fort in der Parallelsetzung von Autor, Erzähler und Figur. Diese Parallelsetzung gründet sich nicht auf Namensidentität der drei Instanzen, sondern auf Ähnlichkeit; es handelt sich also um eine fikionalisierte

<sup>8</sup> Michel (1987) konstatiert damit die quasi magische Aufladung topografischer Fragmente und unterzieht die „Begehbarkeit“ als Kriterium von Geschichtswahrnehmung und Auseinandersetzung mit der Vergangenheit einer kritischen Lesart.

Autobiographie.<sup>9</sup> Zunächst textintern zur Figur Alichanovs: Die Identifikation mit Puškin („Ja tverdil sebe: U Puškina tože byli dolgi i nevažnye otnošenija s gosudarstvom. Da i s ženoi priključilas' beda. Ne govorja už o tjaželom karaktere...“ Dvlatov 1995, 394) geht affirmativ soweit, daß sich Alichanov im Rausch – als entgrenztem Bewußtseinszustand – für diesen ausgibt. Der ‚andere Ort‘ des „Zapovednik“ wird für den Erzähler zum Ort seines gespiegelten Selbst im Porträt Puškins.<sup>10</sup> Indem Alichanov sich an Puškin erinnert, erinnert er sich an sein eigenes Leben, über ihn sprechend, spricht er über sich, den Namen als verdeckende Maske und selbstidentifikatorische Entblößung nutzend. Auf diese Weise geht der Klassiker des kulturell-literarischen Kanons aus dem kollektiven in das individuelle Literaten-Gedächtnis über, das sich zudem durch seine dissidentische Haltung als ein außer- oder subkulturelles begreift. Gleichzeitig entwickelt sich in der Stilisierung Puškins als alter ego, als zweites, abgespaltenes Ich eine narzißtische Subjektkonzeption, die als Spaltung zwischen Vorgänger und Nachfolger, Urbild und Abbild begriffen werden kann. Das Spiegelstadium des Museumsbesuchs affiziert die Realität: Alichanov erscheint in doppelgängerischer Manier als Simulakrum eines nicht mehr greifbaren Originals.<sup>11</sup> Hier kündigt sich eine Form der Hypermnemonik als Dezentrierung des Subjekts an, die im Text ihren konkreten Ausdruck in den alkoholischen Ausnahme- und Bewußtlosigkeitszuständen und damit einhergehend in einem zunehmenden Kontrollverlust über die Realität finden, die den Erzähler am Ende halluzinierend in seiner fest abgeriegelten Wohnung zurücklassen. Diese Effekte werden auf einer weiteren, textstrukturellen Spiegelstufe potenziert und lösen damit rhetorische Neutralisierungsstrategien aus.

Parallelen zwischen Alichanov und Dvlatov lassen sich vielfach nachweisen und sollen hier nicht herangezogen werden, um eventuelle Auflösungserscheinungen eines Fiktionalitätskonzeptes in zeitgenössischer russischsprachiger Prosa an „Zapovednik“ zu beschreiben, sondern um die Möglichkeiten der fiktionalen Autobiographie als heterotopen Spiegel zu lesen. Der Raum des Textes wird als heterotopischer zu einem Illusionsraum, der „den gesamten Realraum, alle Plazierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer denunziert.“ (Foucault 1990, 45) Gerade im Authentizitätsanspruch der fikionalisierten Autobiographie realisiert der Text seine Mimesis an das thea-

<sup>9</sup> Aufgrund der Nicht-Identität der Namen kann hier nicht im strengen Sinne nach Lejeune (1982) von einem autobiographischen Pakt gesprochen werden. Das zeigt gleichzeitig das Problem an der Konzeption Lejeunes auf, die einen monolithischen Subjektbegriff ansetzt.

<sup>10</sup> „Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umräum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.“ Foucault (1990, 39)

<sup>11</sup> „Die Doppelung erweist sich als Modus der Repräsentation des Individuums, in dem dieses als etwas, was es nicht ist oder als was es sich nicht zeigt erscheint [...], dessen es jedoch bedarf.“ (Lachmann 1990, 464)

tralisierte Museum. Er wird Imaginationsraum einer Ähnlichkeitsrelation, die den Anspruch nach Authentizität verkehrt: seine Autoreferenz ist semiotische Autonomie der Autobiographie. So wie das Museum Zeugnisse sammelt, die ihre formale Andersartigkeit einbüßen müssen, um in ihrer Profanität ‚wirkliche‘ Repräsentanten der begehrten Realität zu werden, die mit diesem Akt zur abgeleiteten wird, so löst sich die Faktographie des subjektiven Erinnerungsprozesses in der Assimilation an den existierenden Gedächtnisraum auf. Die Affizierung der individualisierenden Strategie des autobiographischen Textes durch destabilisierende Geschichtsfiktionalisierung ist in „Zapovednik“ reflektiert und provoziert rhetorische Gegenstrategien einer Re-Authentifizierung (als Unmittelbarkeitserfahrung), von denen die ausgeprägteste der *skaz* ist. Die Rhetorik des Textes „na urovne golosa i slucha“ (Genis 1996, 468) entgrenzt die Subjektivierungs- und Selbstaffizierungsstrategien des Mediums Schrift mittels subversiver Strukturen oraler Residuen, die sich der literalen chronologischen Fixierung nationaler Geschichtsschreibung entziehen. Als Reaktion auf die Entfremdungseffekte der pluralisierenden Selbstverschriftlichung ist sie Ausdruck phonozentristischer Nähe von Stimme und (Selbst)Präsenz. Weitere Spuren einer Behauptung des aneignenden Subjektes gegenüber dem angeeigneten Objekt lassen sich in den Zitationen ausmachen, die teils falsch zugeordnet, teils entstellt sind („Ne zarastet svjaščennaja tropa“, Dovlatov 1995, 339), allerdings wieder in einer höheren Kontrollinstanz den Fehler berichtigen: in einer Fußnote ist der Originalwortlaut des Zitats angegeben („U Puškina – narodnaja tropa“, ebd.). Dies kann sicherlich nicht als Zeichen einer überaffirmativen Subversion gelesen werden, sondern eher als hierarchiebewußte Anerkennung des heiligen Urtextes. Der intertextuelle Dialog mit der Vergangenheit weist so Ansätze zu einer eigenständigen Bearbeitung des vorgefundenen Materials auf, ohne dabei jedoch in einem synkretistischen Spiel jemals die Autorität des Urtextes und – bildes aus den Augen zu verlieren. Dahinter steht der Anspruch einer Stabilisierung des Ich durch Erinnerung als Suche nach dem ursprünglich Eigenen im Bild des antezedenten Anderen – ein Anspruch, der trotz dezentrierender Erfahrung aufrechterhalten wird. Was hier bleibt, ist die Erwartungshaltung der Melancholie des verlorenen Subjekts, des nostalgischen Anspruchs, hinter den Kulissen des musealen Theaters das abwesend Begehrte doch als anwesend zu denken – und sei es in der Inkarnation, die das Subjekt als Emanationsmedium einsetzt. Mit der Strategie des individuellen und als mündlich inszenierten Gedenkens, das sich – ohne diese Spuren zu verdecken – in der schriftlichen Autobiographie materialisiert, als Reaktion auf den „museophilen Kollektivwahn“ (Jeu-dy 1987, 7) schreibt sich Dovlatov delirierend in die stabilitätsuchenden Muster der Rezeptionstradition ein.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Als paradigmatisch für eine Klassikrezeption, die sich auf das individuelle, reflektierende Bewahren zurückzieht und dabei den eigenen Besitzanspruch gegenüber automatisierten

## Schattenbilder – Der mnemonische Blick

Тише, тише, товарищи! – стучал по графину Председатель  
 (графин не изменился).  
 ÷ Пора наконец четко определить границы обсуждения  
 и четко поставить вопрос:  
 КОГО мы посылаем во время Пушкина ÷  
 ФОТОГРАФА или ФИЛОЛОГА?  
 (Bitov 1988, 425; Hervorh. d. Aut.)

Die Fotografie stellt aufgrund ihrer Technizität einen Sonderfall materieller Objektivation von Kultur dar. Durch den Anspruch auf Wiedergabe von Realität in zuvor nicht gekannter Exaktheit revolutioniert sie die Geschichte von Urbild und Abbild und löst damit im Medienbewußtsein der traditionellen Künste sowohl Abgrenzungs- als auch Adaptionsbewegungen aus. Technikgläubigkeit und Technizismusvorwurf konzentrieren sich von vornherein auf den Status des fotografischen Bildes sowohl in Relation zu anderen (mimetischen) Künsten als auch zur abgebildeten Realität und diskutieren die damit korrelierte Positionierung eines (ohne Erfahrung) wahrnehmenden Subjekts als „Techniken des Betrachters“.<sup>13</sup> „Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will.“ (Holmes 1859 nach Kemp 1980, 115) Die Ambitionen, das zweidimensionale künstliche Abbild (Simulakrum) über das gegenständliche Original zu stellen, charakterisiert Benjamin (1977) als Herrschaftsstreben über die Dinge – eine Form der autoritativen Aneignung von Welt, die die Stufe der Mimikry schon überschreitet, Bild und Zeichen voneinander trennt. Benjamin entwickelt gegen die technische Reproduzierbarkeit der fotografischen Repräsentation das Konzept der „Echtheit einer Sache als Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft“ (ebd., 140). Dieses Konzept ist im Begriff der „Aura“ auf den Punkt gebracht. Der bei Benjamin dialektisch ambivalente Status der Fotografie erfordert und produziert eine andere Form der Wahrnehmung:

Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion aus dem Einmaligen gewinnt. (Benjamin 1988, 240)

---

kollektiven Gedenkstrategien vertritt kann spätestens seit Achmatovas Inszenierung poetischer Familiarität Cvetaevas „Moj Puškin“ gelten.

<sup>13</sup> Vgl. Cray (1996). Cray arbeitet die Determinierung des Betrachtens als Technik durch ein System von diskursiven, sozialen, technischen und institutionellen Konventionen und Beschränkungen auf.

Der „Sinn für das Gleichartige“ als Effekt einer Ordnung der enthüllten, reinen Sichtbarkeit, die ihr Verlangen nach dem realen, stabilen Referenten an „Wirklichkeitseffekten“ oder „Phantasmen des Realismus“ (Lyotard 1994, 196) stillt, ist zum einen in Beziehung zu setzen zur sich selbstaufhebenden formalen Andersartigkeit des Gedächtnisobjekts. Zum anderen muß er selbst in seine nicht-identischen Momente aufgebrochen werden. Die Entlarvung der automatisierten, chemooptischen Speicherung in der nur vermeintlich objektiven Fotografie als Täuschung<sup>14</sup> reicht zwar weit, aber doch nicht weit genug. Die ambivalente Suche Barthes' (1989) nach einem Refugium der Aura in der Portraitfotografie (seiner Mutter) stellt eine Möglichkeit dar, fast im Sinne einer neuplatonischen Emanationslehre den medialen Status der Fotografie zwischen Beglaubigungs- (das ist dagewesen) und Verneinungsfunktion (das ist nicht da) in Frage zu stellen. Barthes bezieht sich auf den ungläubigen Thomas, wenn er die Unvermitteltheit der Fotografie als „Emanation des Referenten“ (ebd., 90) kennzeichnet.

Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal fotografiert worden sind. (Barthes 1989, 91)

Barthes versucht sowohl das Phänomen der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als auch das Verhältnis von Wirklichkeit und Repräsentation durch die Somatisierung des Lichtes als Nabelschnur zu fassen – der Blick mit dem Körper, durch den Körper macht die Fotografie zum haptischen Erlebnis. Die Zweifel an der Eindeutigkeit und Speicherkompatibilität der Gedächtnisstütze aus beschichtetem Papier („bizarres Medium“ einer „neuen Form der Halluzination“, Barthes 1989, 126) spitzen sich in der Formulierung „ein verrücktes, ein vom Wirklichen abgeriebenes Bild“ (ebd.) zu. Irritierend ist das Attribut „abgeriebenes“, das Assoziationen einer Frottage, eines Durchpausens hervorruft und mit der Lichtschrift des Fotos parallel setzt. Diese durchgängige Ambivalenz von Materialität und Immaterialität ist um so spannender, als die Fotografie ihre verrückende, virtualisierende Brisanz nicht nur aus dem Zusammenhang von Vergewärtigung/Evidenz und Tod/Unsterblichkeit/Auferstehung (also auf den Ebenen der Zeit und des ontologischen Status) gewinnt, sondern vor allem aus ihrer *nerukotvornost'*. Als nicht vom Menschen gemachtes, sondern vom Licht geschriebenes Zeichen gerät sie in den Bereich der autopoietischen Ikone.

<sup>14</sup> Stellvertretend sei hier nur Beilenhoff (1991, 444) angeführt.

In Andrej Bitovs Erzählung „Fotografija Puškina“ steht das Medium Fotografie zunächst im Dienste eines museographischen Wahns, wie wir ihm auch bei Dovlatov begegnen. Was dort angelegt und im Sinne einer Individualisierungsstrategie der Selbststilisierung gebrochen war, führt Bitov weiter. Ausgangspunkt der Erzählung sind die Vorbereitungen zu den Jubiläumsfeierlichkeiten von Puškins dreihundertstem Geburtstag, die aufgrund des denkwürdigen Anlasses an einen ganz besonderen Ort verlegt sind: Petersburg, das im Jahre 2099 einer der wenigen überkuppelten Museumsorte auf der mittlerweile unbewohnbaren Erde ist. Mittels einer Zeitreise soll hier der Protagonist Igor' Odoevcev durch Ton- und Bilddokumente das Wissen der Menschheit rechtzeitig zum Fest ergänzen: „My možem v buduščem, i ne takom, gospoda-tovarišči, dalekom, zasnjat' vsju žizn' Puškina skrytoj kameroj, zapisat' ego golos. [...] My vosstanovim vsju prežnjuju kul'turu do mel'čajšich podrobnostej...“ (Bitov 1988, 425).<sup>15</sup> Die Suche nach dem zugleich direkten und medial vermittelten Dialog mit der Vergangenheit ist hier zunächst durch das Motiv der Zeitreise umgesetzt, die jedoch nicht linear verläuft, sondern durch Intrusionen und Sprünge zur Inversion der Diachronie führt. Die Heterotopie des Vergangenheitsortes ist damit konsequent an den Bruch der chronometrischen Zeit, an die Heterochronie gebunden, die Kategorien von Langsamkeit und Schnelligkeit („Vse tak medlenno, a – bystro“ (ebd., 448)), von durchtakteter Zeit aussetzt („Skol'ko že éto prošlo? Semnadcat' s polovinoj. Ne minut [...], ne časov [...], ne dnej [...], a – jet! Let, minut – kakaja raznica?“; ebd., 420). Erzähler und Figur verwirren sich im Dickicht historischer und grammatischer Zeiten und konturieren so das Problem der Abbildbarkeit auch als eines der temporalen Verort- und Wiederholbarkeit. Die Welt der Vergangenheit, die in der Zukunft, aus der Igor' kommt, mit transparenten Schutzbauten versehen und konserviert ist, wird auf der Reise zum irrealen, d.h. hier: nicht perzeptiv erfahrbaren „Realmuseum“ (Goldschweer 1997, 288):

Странное чувство (даже закон) – он ожидал зрительного, слухового шока от встречи с прошлым – так ничего такого не было. Он видел лишь цитаты из того, что он знал, остальное (все) складывалось в сплошной и опасный бред совершенно иной и недоступной реальности, будто он посетил не прошлое, а другую планету. (Bitov 1988, 436)

Die asensorische Wahrnehmung erfolgt aus der Perspektive eines Besuchers, für den dieser Ort bereits semiotisiert, zum Gedächtnisort geworden ist: Der lebendige Raum wird zur Gedächtnisarchitektur, an deren *loci* Zitate abgelegt

<sup>15</sup> Spieker (1995, 201f.) interpretiert diese Form der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ aus psychoanalytischer Sicht als psychotisches Verhalten zur Wiedererlangung des verlorenen Objekts/Vaters, das letztlich auf einem nicht gelösten Ödipuskomplex beruht.

sind. Zeitreise als Erinnerungsreise bewegt sich nur innerhalb dieser Markierungspunkte, der mögliche verfremdende Eindruck wird absorbiert von der vorkodierten Zeichenhaftigkeit der Welt.<sup>16</sup> Was eintritt, ist nicht etwa eine Intensivierung der Wirklichkeitswahrnehmung, sondern eine Aufspaltung in zwei ‚Realitäten‘. Das hat weitreichende Konsequenzen für den dokumentarischen (abbildenden) Auftrag des Protagonisten, der sich als unrealisierbar herausstellt. Für den Vertreter einer Welt, die Abbilder als authentischen Urbild-Ersatz ansieht, werden Urbilder nur noch als Abbilder zugänglich, die sich selbst der Abbildung entziehen. Die Vergangenheit ist als Abbild des Geschichtsbildes der Zukunft, die den Besucher nur Bild- und Textzitate identifizieren läßt, nicht erneut abbildbar – denn es ist ein Sein der Uneigentlichkeit, der nicht-perzipierbaren reinen Semiotizität. Die Realität des historischen Jetzt-Punktes, die über den Zeitraum von 200 Jahren durch das Medium der Fotografie gerettet werden soll, ist gerade durch diesen Akt der Speicherung zum Simulakrum geworden. Gleichzeitig schafft das Repräsentationsbegehren der Zukunft, das die Vergangenheit als real erleb- und damit darstellbar postuliert, mit diesem Akt einen Gegenpol, von dem aus sie selbst sich als virtuell begreifen muß. „Fotografija Puškina“ ist so die Erzählung der vergeblichen Repräsentation, des sich wechselseitig entziehenden Objekts. Mit dem Objektivitätspostulat des Mediums werden auch das Beglaubigungspostulat des „So-ist-es-gewesen“, das Barthes als Noema der Fotografie bestimmt hatte, und schließlich das Realitätskonzept enttäuscht: Wieweit sind Vorgänge, die nicht dokumentiert werden können, real? Im Umkehrschluß hieße das: „Die wirkliche Definition des Realen lautet: das, wovon man eine äquivalente Reproduktion herstellen kann.“ (Baudrillard 1994<sup>2</sup>, 159) Auf den Negativen, die der Protagonist mit in seine antezedente Zukunft bringt, sind unterschiedliche Gegenstände, kontingente Metonymien des eigentlichen Zielobjektes zu sehen: Ein Hase, der Koch Vasilij, ein Rockzipfel, ein Stück Bart mit Kerze – und schließlich ein Schatten als Ahnung, die zwar auf das abzubildende Objekt verweist, jedoch mehr Spekulationsraum läßt, als für Genauigkeit einzustehen: „No – tol’ko ten’, kak krylo pticy, vsparchivajuščej pered ob-ektivom, i polučilas’“ (Bitov 1988, 454). Während Spieker argumentiert, daß das mißlungene Foto Immemorabilität indiziert (Spieker 1995, 212), scheint die Erzählung auch eine andere Auslegung zu stützen. Gerade der durch das Mißlingen gegebene Spielraum polyvalenter Zuschreibungen und Mehrfachcodierungen ist es, der vor Schablonisierungen und damit der Usurpation des Originals durch das Simulakrum schützt. Eine solche Lesart des Bewahrens

<sup>16</sup> Schmid, der bereits 1980 (also noch vor Erscheinen von „Fotografija Puškina“) in seinem Aufsatz „Verfremdung bei Andrej Bitov“ die Reise als „Tiefenschema“ der meisten Werke Bitovs bestimmt hat, hebt die Herausbildung eines neuen Sehens und eine tiefere Erkenntnis der Welt (miropoznanie) als Folge der Erschütterung der automatischen Wahrnehmung hervor. Für den Protagonisten der vorliegenden Erzählung ist ein ambivalenter Zustand des Wiedererkennens durch theoretisches Wissen (znat’) und Inadäquatheit der eigenen Person innerhalb dieser praktischen Erfahrung (žit’) zu beobachten.

durch Flüchtigkeit provoziert auch das Ende des Textes: „I zdes' my stavim toč-ku, kak pamjatnik, - pamjatnik samoj bezzavetnoj i bezotvetnoj ljubvi“ (ebd.). Der Nexus von technischem Abbild und Seelenverlust als Tod, den sowohl Barthes als auch Benjamin<sup>17</sup> berücksichtigen, wäre so zugunsten eines Schattenbildes als re-auratisierten Lichtbildes gelöst. Im Schattenbild überschneiden sich Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf versetzende Weise, in einer Zwischenstellung von Verweisen, Beglaubigen und Ableugnen von Präsenz.

Die Unmöglichkeit der technischen Fixierung und Repräsentation im Medium der Fotografie scheint dabei jedoch gebunden an das Verschwinden des Betrachters/Fotografen selbst. Während zunächst ‚nur‘ ein Austausch der Blickpunkte stattfindet („Net, ne on smotrel, a ego pokazivali XIX veku“, ebd., 436), der Beobachter zum Beobachteten wird, reduziert sich diese Position immer weiter bis hin zur Unwahrnehmbarkeit.<sup>18</sup> Was sich zunächst durch die formale Andersartigkeit auszeichnete, wird absorbiert – ohne jedoch gleichartig zu werden. Leibliche Anwesenheit und Stellvertretung schließen sich nicht nur für das Objekt des fotografischen Begehrens aus: „[Puškin] polzaet v trave, kak žuk, nikem, krome Igor'ja, ne nabljudajemyj, to est' uže ne nabljudajemyj nikem...“ (ebd., 441), „Otvyknuv ot sebja, ot svoego tela, on ne bojalsja byt' zamečennym.“ (ebd., 442). Hier sind die de-identifizierenden Effekte einer Hypermnemonik über die psychische Spaltung des Subjekts weitergetrieben bis zur De-Somatisierung.

Die ausgeführten Implikationen einer technischen Reproduzierbarkeit des Mediums der Fotografie gewinnen eine weitere Dimension in der Konkurrenzsituation von Memoria-Stilen. Im Kontext narrativer Schriftlichkeit könnten der Schatten als dunkle Spur auf weißem Grund und das Foto als Spur des Lichts im Dunkel auf die Präferenz des diegetischen vor dem visuellen Memoria-Stil verweisen. Als paradigmatisches Medium der reinen Sichtbarkeit, das nicht mehr und nicht weniger zeigt als das Sichtbare bzw. seine Evidenz (die dem Bild eine „Interpretationssperre“ [Barthes 1989, 117] auferlegt), gerät das mißlungene Foto, das nur den Schatten zeigt, bei Bitov zum Medium zunächst der Unsichtbarkeit. Es evoziert jedoch eine Sichtbarkeit des *voobraženie*, die als imaginierte eine materiell unsichtbare, asensorische ist. Während nun das Foto als unsichtbares in seinen visuellen Repräsentationsaufgaben als defizitär gedacht werden

<sup>7</sup> „[...] doch auch wenn ich mich auf den aus dieser Operation hervorgegangenen Gebilden erblicke, so sehe ich, daß ich GANZ UND GAR BILD geworden bin, das heißt der TOD in Person.“ (Hervorheb. d. Aut.) (Barthes 1985, 23) Benjamin hat etwas ähnliches im Sinn, wenn er die Fotografie zwischen „Exekution“ und „Repräsentation“ ansiedelt. (Benjamin 1988, 236)

<sup>8</sup> „Der Blick bezeichnet den Punkt im Objekt (im Bild), von dem aus das betrachtende Subjekt schon angeblickt wird, d.h. das Objekt ist es, das mich anblickt. Der Blick fungiert – weit davon entfernt, die Selbstpräsenz des Subjekts und seine Sicht zu sichern – als ein Makel, als ein Fleck im Bild, der dessen klare Sichtbarkeit beeinträchtigt und eine nicht aufhebbare Spaltung in meine Beziehung zu dem Bild einführt: Niemals kann ich das Bild an der Stelle sehen, von der aus es mich anblickt, [...]“ (Žižek 1991, 59)

muß, kann erst der narrative Text, dessen eigentliches Refugium die unsichtbare Sichtbarkeit der imaginativen Bildlichkeit ist, seine Potentiale realisieren. So scheint also in der Fotografie ein Problem der 1:1-Referentialität durchgespielt zu sein, das sowohl die ikonischen Zeichen von technischen und manuell produzierten Bildern als auch die Bildlichkeit der sprachlich-symbolischen Zeichen betrifft, jedoch mnemotechnisch unterschiedlich eingeschätzt wird. Der Rahmenerzähler, auch hier wieder ein Schriftsteller, sieht auf die erzählte Welt wie durch ein gerahmtes Fenster, er imaginiert seinen Blick als Fokus verschiedener Abbildungsmedien – Linse, Pinsel, Schreibmaschine:

Разве вид из окошка в который раз не сумеьт описать. [...] По стеклу на самом переднем плане муха ползает, и так же мысль моя уползает за мухой... Вот ведь, думаю, ни живопись и ни фото – никак этого не отобразить, что в эту рамку для меня поставлено кем-то задолго до меня эту избу ставшим, [...]. Не сфотографируешь так чтобы и рама окошка, как рама картины, и муха ползает по картине, а на переднем плане столб, проводами, как плотными линейками пейзаж для начала разлиновавший так, что на нижней линейке еще забор [...]. (Bitov 1988, 419f.)

Ein perspektivischer Blick, ein Schnitt durch den Sichtkegel, der von Linien durchzogen ist wie ein linearperspektivisches Modell Albertis. Damit benennt der Text die Konkurrenzsituation, in der er sich befindet. In Opposition zum durchgitterten Raum des optischen Bildes setzt er die Linien des Schriftbildes an, auf denen er den nicht im Liniennetz eingefangenen, sondern sich bewegend Objekten sukzessive („upolzaet za muchoj“) folgt. Nur so vermag der Text das Bild zu geben, das der Apparat verweigert. Nicht als Ekphrasis, sondern im Beschreiben dessen, was nicht durch Fotografie, Malerei und Literatur abbildbar ist, bringt sich der Text hervor und kann im Anschluß an die zitierte Passage mit der eigentlichen Erzählung und damit mit der Konstruktion eines narrativen Erinnerungsbildes beginnen. Im mnemonischen Medienvergleich erweist sich die Schrift dem Bild gegenüber als stabiler.

### **Maschinenmnemonik – Die nackte Wiederholung**

СТИРАЛЬНЫЕ МАШИНЫ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ

(Sorokin 1992, 7; Hervorh. d. Aut.)

Ähnlich wie das Museum steht das Denkmal entstehungsgeschichtlich im Kontext nationaler Gedächtnisrituale, die der Geschichte zusätzlich Legitimität und Kontinuität verleihen. Die elementare gesellschaftliche Funktion der Stabilisierung des Kollektivs mittels statuarischer „Identitätsstiftung“ (Koselleck 1979) wird besonders deutlich in Phasen der ideologischen Umorientierung, die

Schleifung, Neuerrichtung und Umseantisierung von Gedächtnisorten, welche in ihrer Massivität zunächst auf Suggestion von Dauer und Zeitenthabenheit angelegt sind, mit sich bringen. An exponierten Orten des öffentlichen Lebens plazierte, ist das Denkmal imperativisches, ethische und ästhetische Funktionen verbindendes Zeichen. Indem das Kollektiv Elemente seines Selbstverständnisses formt, entstehen Objektivationen wie die des Denkmals – in der betrachtenden Rückschau wirken diese selbst wieder identitätskontinuierend durch Verpflichtung auf einen Namen, hinter dem ein Programm steht. Die Beziehung zum Denkmal zeichnet sich in dieser Reziprozität als eine von Distanz und Nähe aus: Als „Dokument erstarrter, geronnener, zum Anschauen bestimmter Kultur, und [...] magische[r] Präsenz“ (Lachmann 1990, 292) bewegt es sich gleichzeitig zwischen Entrückung der Kultfigur und Nähe der Berührbarkeit. Im Falle der Verehrung von Personen knüpft es dabei unmittelbar an den Entstehungsmythos der Mnemotechnik als Ahnenkult an. In der visuell materialisierten Erinnerungsfigur verkörpert das Denkmal in signifikanter Weise den Zusammenhang von Zeichen und Bild, wie ihn das ikonografische Gedächtnis versteht. Die offensive Materialität vermittelt dabei dem Betrachter das Bewußtsein unerschütterlicher Kontinuität, die sich nicht nur auf die Resistenz der Bausubstanz gründet: „Um Vergänglichkeit zu überwinden und Dauer zu gewinnen, genügt nicht die Massivität und Unvergänglichkeit der Materie. Hinzu kommt die Zeitenthabenheit einer kanonisierten Formensprache, zu deren Regeln nichts hinzugefügt und von denen nichts weggenommen werden darf.“ (J. Assmann 1988, 95) Formensprache wird zum Garanten der semantischen Monovalenz – ein Anspruch, der – wie schon Koselleck in Anlehnung an Halbwachs zeigt – in Konflikt gerät zum einen mit dem sich wandelnden „sozialen Rahmen“, innerhalb dessen unterschiedliche Geschichtskonstruktionen und Sinnzuschreibungen vorgenommen werden, zum anderen mit einem allen Kunstwerken inhärenten „Überschußpotential, das sich dem Stiftungszweck entzieht“ (Koselleck 1973, 274). Er resümiert: „Denkmäler, auf Dauer eingestellt, bezeugen mehr als alles andere Vergänglichkeit“ (ebd., 257). Wenn das Denkmal trotz regulierter Formensprache und Bildlichkeit an die Grenzen seiner Sprachfähigkeit gerät, wird die Schnittstelle von konkret funktionalisiertem heteroreferentiellem Denkmal und autoreferentieller Plastik augenfällig. Die Statue gerät in Bewegung.

An dieser Schnittstelle von hypertropher und kodifizierter Bildlichkeit, von Destabilisierung und identitätsstiftender Stützfunktion des Denkmals setzt Sorokin „Pamjatnik“ an. In einer autoreferentiellen Geste der Selbstvergoldung wird hier der Körper des Erzählers Fokus und Ausgangsort exzessiven, maschinisierten Erinnerungssprechens. Der ausgesprochen heterogene Text zerfällt zunächst in mehrere autonome Teile.<sup>19</sup> Die eigentliche ‚Gedächtnispassage‘ (Sorokin

<sup>19</sup> In „Pamjatnik“ wären mindestens drei Textteile zu unterscheiden, die textstrukturell zunächst autonom erscheinen oder jeweils als „Fluchtlinien“ der vorangehenden und nachfolgenden

1992, 6/7-10) wird eingeleitet mit einem inneren Monolog über die kulturelle Pragmatik des Denkmals als kollektives Leitbild:

Как избавить простое отношение к прошлому от иллюзорной игры тронутого распадом сердца? Увы, рецепт прост: нужно построить памятник. [...] В этом простом решении нуждается и наша вера и наши кропотливые притязания на благодать. Не он нуждается в нас, а мы в нем, точном, растапливающим лед клятвопреступной беспечности, сводящим на нет прошлые заблуждения. (ebd., 6f.)

Diese hier schon in ihrer Emphase ironisch gebrochene Haltung (*prostota* vs. Asianismus) wird im folgenden Teil in einer dekonstruktiven Bewegung der Wiederholung als „Anschmiegun an das Gesetz“ (Deleuze 1992, 20) überunterschritten.<sup>20</sup> Dieses Gesetz ist sowohl eines der realkulturellen sowjetrussischen Gedächtnisrituale durch Errichtung monumentaler, monologischer Gedenkstätten als auch eines des kanonisierten Textraumes (*zolotoj fond klassiki*), der sich mit diesem kulturellen Raum (als entgrenztem zeichenhaften Textraum) überschneidet. Den Punkt dieser Überschneidung markiert Puškin.

Zentraler Referenztext für Sorokins „Pamjatnik“ ist Puškins „Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj“. Darauf verweisen sowohl der Titel der Erzählung als auch das Zitat aus dem Prätext, das – entstellt – ebenfalls für Dovlatov orientierend war: „Vot. I éto budet samyj važnyj monument. I k nemu ne zarastet narodnaja tropa. Ne zarastet? Ty uveren? Uveren.“ (Sorokin 1992, 7). Hier soll es nun nicht so sehr um die Verfahren intertextueller Bezugnahme gehen, mit denen sich Sorokin in einen bis zu Horazens „exegi monumentum“ reichenden Diskurs einschreibt.<sup>21</sup> Gleichwohl bleibt zu berücksichtigen, daß diese Um-, Weiter- und Überschreibung des poetischen Denkmalstopos, wie Lachmann (1990) zeigt, in Puškins *imitatio* mit der Attribuierung des Denkmals als

---

Teile gelesen werden können: Zunächst die Raubmordszene mit ritueller Tötung einer Figur durch ein Bügeleisen und einen goldenen Nagel zu Beginn des Textes (Erzähler als in Gemeinschaft handelndes Täter-Ich), dann eine Übergangssentenz zum ‚Gedächtnisteil‘, der nach der Errichtung des Denkmals in die Akkumulation der Epitaphien mündet (Erzähler als narzißtisches Schöpfer-Ich), schließlich einen ‚ödipalisierenden‘ letzten Teil, in dem ein Subjekt Angst vor verschiedenen Objekten (Würmern) und Handlungen (Geschlechtsakt der Eltern, Erblindung) gebrochen artikuliert (Erzähler als obsessiv-monologisiertes Opfer-Ich).

<sup>20</sup> Deleuze versteht diesen überaffirmativ-subversiven Gestus als Verfahren, das „einer heuchlerisch unterwürfigen Seele (ermöglicht), das Gesetz zu umgehen und doch in den Genuß der Lüste zu kommen, die es doch verbieten sollte.“ (Deleuze 1992, 20). Das eröffnet interessante Perspektiven für die Anschlußfähigkeit des letzten ‚ödipalisierenden‘ Textteils im Sinne einer triebhaften Wunscherfüllung. Gleichzeitig wäre natürlich zu konstatieren, daß im Sinne einer Schizoanalyse der Ströme das Ödipusmodell als eines, das sich aus einer Theorie des Mangels speist, nicht funktioniert/nichts produziert.

<sup>21</sup> Lachmann (1990, 312ff.) zeichnet die einzelnen intertextuellen Bezüge zu Lomonosov und Deržavin nach und klassifiziert diese als *Paraphrase* und *Imitatio*, während hingegen Puškins Verfahren als *polyloge Anagrammatisierung* beschreibbar sei.

nicht von Menschenhand<sup>22</sup> geschaffen eine wesentliche Umakzentuierung erfährt. Lachmann arbeitet am Begriff der *nerukotvornost'* für die Puškinsche Horaztransposition Aspekte einer Gedächtnisfähigkeit der Sprachmaterie heraus und begründet ihre These „[n]erukotvornyj' bedeutet in der Selbstdarstellung die sich selbst darstellende Kultur, ihr Gedächtnis.“ (ebd., 338) maßgeblich aus der Urbild-Abbild-Konzeption der *acheiropoietos*-Ikone, die sich als materialisierter „Abdruck vom Urdruck“ (ebd., 333) außerhalb jeder für die Ikontheologie so problematischen Repräsentationsordnung stellt. Die Gedächtnisfähigkeit der Zeichenmaterie (im Falle Puškins: der Sprache) ermöglicht so eine Unmittelbarkeit der Teilhabe, die wesentlich aus der Marginalisierung der Schöpferfigur resultiert.

Sorokin scheint gerade auf das zentrale Adjektiv *nerukotvornyj* als aus dem Kontext der orthodoxen Ikonologie stammenden Begriff zu zielen, indem er zunächst den Schöpfungsprozeß im Text selbst vorführt. Die Herstellung von Abdruck, Form und Abguß der Denkmalsfigur, der Akt der Präparierung des Raums durch Sprengung von Gebäuden und Abtransport der Trümmer, Verlegung von Marmorplatten und Gasleitungen manifestieren den Zeugungsakt in seiner performativen Qualität. Mit der Produktion rückt sich auch der Produzent selbst wieder ins Zentrum der Aktion, die er inszeniert: Das Denkmal ist hier Abguß der Erzählerfigur als Bildkünstler. Nach ikonentheoretischem Verständnis muß dieser immer unsichtbar, namen- und spurenlos bleiben. Dieses Verschwinden des Künstlers potenziert sich in der *acheiropoietos*-Ikone durch die Vorstellung des sich selbst gestaltenden Bildes des Erlösers (*spas*), die dafür die Konzeption des Schöpfer-Gottes (als Legitimation bildnerischer Tätigkeit überhaupt) in einer höheren Instanz wieder aufnimmt.<sup>23</sup> Damit ist eine erste Ambivalenz gekennzeichnet, ein Oszillieren zwischen Prä- und Absenz einer Produktionsinstanz als Künstler-Mensch oder Künstler-Gott. Der sich in „Pamjatnik“ als Autor und Produkt selbst ins Zentrum der Schöpfung setzende Wort-Bild-Künstler führt so zwei Usurpationsbewegungen aus: Die Vorstellung, die sich an die Konzeption des nicht von Menschenhand Gemachten richtet, ist zum einen durch eine Strategie des ‚Selbst(ab)drucks‘ narzißtisch gewendet und gleichzeitig um die Dimension eines bildnerischen Erzähler-Gottes erweitert.

Das Denkmal, das sich der Erzähler errichtet, steht im Zentrum Moskaus. Es handelt sich um eine nackte Figur aus Gold auf einem Jadesockel, leicht vorgebeugt, aus deren Hintern eine Gasflamme lodert. Gegen Konzepte nicht-gegen-

<sup>22</sup> Eine detaillierte Studie zur Problematik der *rukotvornost'* gibt Keil (1987). Er interpretiert ihre Funktion folgendermaßen: „Puškin verlegt den Grund der Unzerstörbarkeit des geistigen Denkmals gleichsam eine Stufe zurück, tiefer hinab, näher zum Ursprung: sein Denkmal ist unerreichbar für zeitliche und materielle Abnutzung, weil nicht nur seine Existenzweise, sondern schon seine Herkunft, die Voraussetzung für sein Entstehen, rein geistig ist.“ (Keil 1987, 294)

<sup>23</sup> Das ändert sich in Rußland erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Simon Ušakov versteht seine *spas-nerukotvornyj*-Ikone von 1657 mit seinem Namen.

ständlicher ephemerer Bildzeichen reaktualisiert es als Selbstvergoldung einer Person („otol'ju sebja iz čistogo zolota“, Sorokin 1992, 7) den Denkmalsbegriff von Sockel und Figur. Der Rückgriff auf das Formelarsenal des mimetisch abgebildeten Körpers durchläuft zwei Phasen: erstens den *slepok* als Phase des Negativabdrucks, der Maske, und zweitens die Phase des neuen Positivs, des Abgusses. Jampol'skij (1996) begreift den Prozeß der ‚Maskierung‘ als Metapher der Semiose, den er – unter Bezugnahme auf Lacan – immer durch Deformation der Spiegelung, in welcher der Status des Subjekts/Signifikats vor der Spiegelfläche fragwürdig wird, gekennzeichnet sieht. Eine Deformation des verkehrten Negativabdrucks, die zu Simulakrisierung und zu einer semantischen Verschiebung, zum Heraustreten aus der Ordnung der Repräsentation führt. Nach Jampol'skij kann diese Verzerrung wieder aufgefangen werden: der Signifikationsprozess gelingt, muß jedoch immer als einer verstanden werden, der die Verschiebung, die Entstellung in sich birgt. In „Pamjatnik“ geht der Prozeß weiter. Die sich ablösende, verselbständigende Maske dient als Form für das reproduzierte Objekt, wird zur Statue, also wieder zu einem Körper, wie er in seiner massiven metallenen Materialität stabiler kaum gedacht werden kann. Doch damit ist kein Wiedereintritt in die Ordnung der Repräsentation verbunden. Das neugewonnene Positiv signalisiert hier keine Überwindung der Deformation, sondern eher deren Abbildung, deren ikonische Manifestation im Körper. Statt auf sein narzißtisches Original zu verweisen, wird der nackte Doppelgänger zum pulsierenden Durchgangsort von Strömen, die ihn als deterritorialisierende in eine subrepräsentative (Un)Ordnung eintreten lassen. Der Gasstrom, der den Platz unterquert, durch den goldenen Körper des Denkmals fließt und hinten aus diesem heraus, ist die ewige Flamme des unbekanntenen Signifikats. „Präsident Schreber hat die Himmelsstrahlen im Arsch. *Himmelsarsch*.“ (Deleuze/Guattari 1977, 7; Hervorh. d. Aut.)<sup>24</sup> Das in den Sockel gemeißelte Epitaph „Večno gorjaščemu bzdechu“ ist damit keine Widmungs- oder Gedenkinschrift, die rein turpistisch symbolisiert werden könnte im Sinne einer Anal- und Fäkalgeschichte der russischen Literatur, welche mit dem Furz „Puškin“ einsetzt. „Was eintritt sind Maschineneffekte, nicht Wirkungen von Metaphern“ (ebd.), Effekte einer Text- und Bildproduktionsmaschine. Über und durch den Platz im Herzen Moskaus und den (organlosen) Körper des Denkmals, die sich als Einschreibe- und Aufzeichnungsfläche anbieten,<sup>25</sup> fließen Ströme nomadisierender, zucken-

<sup>24</sup> Die hier fließenden Ströme könnten Fortsetzungen der körperentgrenzenden Blut-, Schweiß-, Urin-, Kot-, Tränen- Elektroströme aus dem ‚ersten‘ Textteil sein, der ein von Nägeln und Bügeleisenbrandstellen perforiertes, selbst verströmendes und überströmtes Opfer zurückläßt. Eine weitere Parallele würde sich auf rein materieller Ebene ergeben: Sowohl das Mordinstrument (der in die Stirn geschlagene Nagel) als auch das Denkmal (Gedächtnismordinstrument) sind aus Gold.

<sup>25</sup> Man könnte diese Strategie mit den Kategorien der „Wundermaschine“ von Deleuze/Guattari (1977) beschreiben, die die Aufzeichnungsenergie bereitstellt. Diese Maschine wird aus einem Vergleich von gesellschaftlicher und Wunschproduktion dahingehend entwickelt, daß

der Signifikanten. Über zweieinhalb Seiten präsentiert der Text in ekstatisch-exzessiver Geste Vorschläge zunächst für andere Denkmalformen („Chotja, možet, nužen drugoj pamjatnik. Naprimer dva ogromnych červja, vyrublennyh iz karrarskogo mramora. Ili, možet byt', čto-to drugoe. Fontan nevysychajuščego gnoja“, Sorokin 1992, 7), anschließend für andere Epitaphe. Die zahlreichen Epitaphvorschläge, die diversen Pseudo-Subjekten zugeschrieben werden, können sicherlich als Mechanismus einer *kollektivnaja telesnost'* (Ryklin 1992, 202ff.), die den einzelnen, namentragenden Körper ohne Spur in sich aufnimmt, die also mit der Funktion stabiler (Individual)Bezeichnung auch die Idee eines Urhebersubjektes absorbiert, gelesen werden. Damit wäre konsequenterweise der Status des göttlich despotischen Künstlers affiziert und auf eine Schnittstelle in der Maschine des Textes reduziert.

Gerät der Text in einer Figur hypertrophierten Sprechens an die Grenze seiner Sprach- und Merkfähigkeit, geht er über in den Bereich von Performanz und visueller Materialität, die selbst keine repräsentierende, speicher- und merkfähige ist – diese Linie markiert das Denkmal „Pamjatnik“. Das immaterielle Symbol Puškins *pamjatnik nerukotvornyj* (vgl. Keil 1982) ist ersetzt durch das Reale der Materie, die nicht in Stellvertreterbeziehung gesetzt, sondern im Text als Akt

---

sich der volle Körper des Sozios (Erde, Despot, Kapital) auf die Produktion wirft und durch die Vereinnahmung aller Produktivkräfte und Produktionsorgane für sich die Kausalitäten von Ursache und Wirkung verkehrt, indem er sich als „verzauberte Einschreibe- oder Aufzeichnungsfläche“ anbietet. Der organlose Körper kann hier an zwei Orten/Territorien lokalisiert werden: Zum einen als Fläche „Moskau“, die die Produktion auf sich zieht, ihr als Einschreibefläche dient, die mit der Errichtung eines Denkmals markiert wird. Zum anderen als organloser Körper des Denkmals, der den Produktionsprozeß der Epigraphzuschreibungen aufzeichnet, so daß diese ihm zu entspringen scheinen. Diese Einschreibungen sind gemäß dem Verkopplungsmodus der Wundermaschinen disjunktiver Art (sei es...sei es bzw. ili... ili). Diese bezeichnen „das System möglicher Permutationen zwischen Differenzen, die im Akt des Gleitens und sich Veränderns stets auf dasselbe hinauslaufen“ (ebd., 19). Sieht man Disjunktion und Produktion der Aufzeichnung im Kontext der despotischen Imperialmaschine, so ergeben sich weitere Implikationen. (Die imperiale Maschine ist diejenige, die Schrift erschafft und an die Stimme koppelt, und zwar Stimme als eine fiktive aus dem Jenseits (Aufzeichnungsenergie ist Numen, also göttliche Energie), die den Signifikanten setzt und damit Signifikantenketten auf diesen hin linearisiert und gleichzeitig eine beliebige Zuordnung von Signifikat und Signifikant vornehmen kann. So wird das Signifikat zum Effekt des Signifikanten und jede Repräsentationsleitung, die zunächst geleistet werden soll, hinfällig.) Der vom Despoten gesetzte Signifikant, der despotische Signifikant, ist derjenige, dem alle Zeichen entspringen. Als gleichsam fiktive Stimme aus dem Jenseits setzt sich hier ein (wieder) anonym bleibendes Ich ein Denkmal, markiert damit den vollen Körper der Stadt und schreibt sich in das Gedächtnis des neuen Bundes, des hinzuströmenden Volkes ein. Der als „Večno gorjaščemu bzdechu“ gesetzte Herrens signifikant beherrscht die folgende Kette und verteilt die Kette der Signifikation auf sie, wobei, nach Deleuze / Guattari, die Beliebigkeit der Bezeichnungen (im Text durch die permutative Disjunktion realisiert) notwendiges Gegenstück zur Signifikation ist (ebd., 275). Stellt man Bezüge zur kapitalistischen Maschine her, so wären andere Verfahren der Decodierung zu berücksichtigen, in denen ein neues Zeichensystem entwickelt wird, nach welchem nicht(s) mehr symbolisierende/repräsentierende Epigraphie als multisemantische Zeichenpunkte, als nomadisierende Signifikanten, frei über den Sozios Moskau/Denkmal fließen.

produziert wird. So zeichnet sich das Denkmal in „Pamjatnik“ also nicht durch seine Lesbarkeit als Möglichkeit zur Dechiffrierung eines figurierten Sinns aus, sondern durch seine reine Sichtbarkeit als (performative) Perzipierbarkeit: Das Spiel der Sonnenstrahlen auf dem hervorgereckten Hinterteil, die Glätte des Metalls, an dem der Stoff bei der Enthüllung hinabgleitet, die Hitze der Flamme, der Klang der Musik, die das Enthüllungsschauspiel begleitet, die physische Präsenz der zur Schau gestellten Nacktheit. Daraus ergibt sich die Frage, wie sich der Text zum bereits angesprochenen Problem der Konkurrenz diegetischer und visueller Gedächtnismedien verhält, die bisher in ihren Potentialen von Repräsentation(sfähigkeit) thematisiert wurden. Die Referenz auf eine mediale Spannung zwischen Bild und Text läßt sich in „Pamjatnik“ paradigmatisch auf die Figur des Ich-Erzählers beziehen, der im zweiten Text-Teil zum Bildhauer wird und damit das verbal-imaginative Denkmal des Wortes in die Materialität des statuarischen Bildes überführt, indem er *acheiropoietische* Prinzipien des Selbstabdrucks in die (speicherunfähige) Materie nutzt und selbstinszenatorisch verkehrt. Damit scheint das ikonische Zeichen seine Priorität zurückzuerhalten. Doch zeichnet sich das Denkmal in „Pamjatnik“ nicht durch seine Fähigkeit zur Abbildung aus; es steht für die ikonische Nicht-Abbildung. Wie ist diese Wende eines poetologischen Konzeptes in ein ikonologisches für das Artikulationsmedium des narrativen Textes, für die Materialität seiner Graphie zu verstehen? Den Text zum ikonischen Zeichen zu machen, ist nicht der Versuch, „die Grundeigenschaft des Wortes als sprachlichen Zeichens – die willkürliche Verbindung von Inhalts- und Ausdrucksebene – zu überwinden und ein verbales künstlerisches Modell, wie in den bildenden Künsten, nach dem ikonischen Prinzip aufzubauen.“ (Lotman 1972, 89) Bildlichkeit ist hier zu verstehen als Performanz, nicht als Tropologie. Sprachliche Signifikationsprozesse werden als materialisierte im Text-Objekt performativ inszeniert, „reč' stanovitsja performativnoj, ritorika perechodit v prjamoe dejstvie“ (Ryklin 1992, 207). Dieser Prozeß der Desemiotisierung provoziert eine Wahrnehmung, die nicht dechiffrierend rezipiert, sondern sensorisch perzipiert, eine Wahrnehmung, die, statt zeichenhaft zu bedeuten, zu speichern, zu verarbeiten, ein Durchgangsstadium von Intensitäten, von Zuständen ist.

So scheint das Denkmal „Pamjatnik“ in einer oxymoralen Verschränkung zwei (asynchrone) oppositionelle Pole aufzugreifen: zum einen das Modell des sich selbst generierenden Abdruck-Bildes, das in der *acheiropoietos*-Ikone als Modell eines Sichtbarkeitsdiskurses der Immaterialität in der Hybris des Bildes als Oberfläche zwischen zwei Körpern, als *maska-slepok* kulminiert. Zum anderen das Modell einer performativen *rukotvornost'*, die aus der Maske als selbständigem indexikalischen Abdruck das Ikon als subrepräsentative Ikone macht. Ikonoklasmus tritt hier nicht auf als Bilderverneinung, sondern als exzessive Sichtbarkeit vorgeführter (Götzen)Bilderzeugung. Gerade im Zusammen-

schließen beider Topoi zeigt sich, wie an die Stelle von Trugbildausstreibung produktive Differenzenerzeugung tritt. Diese ist nicht die Suche nach dem abwesenden Objekt des kulturellen Gedächtnisses, das in einer Art imitativer Überbietungsgeste zerstört werden muß, sondern das Aufspüren von Strategien der Codierung, Spaltung, Synthesebildung, Dissoziation als Prozesse einer Aufzeichnungsfläche, die hier sowohl im (organlosen) Körper des Prätextes als auch im Körper der Stadt, des Denkmals und des kollektiven Sozios<sup>4</sup> gesehen werden kann. Inwiefern aber diese Strategien den Text als „mašina uničtoženija svoich prototipov“ (Ryklin 1992, 207) funktionieren lassen, der auch der Prätext Puškin/s zum Opfer fällt, scheint so nicht ganz eindeutig. Die doppelte Geste der Maskierung und Neu-Setzung außerhalb symbolischer Ordnung wäre auch lesbar als verkleidete Wiederholung, die den gesetzten Signifikanten seiner referentiellen Potenz entkleidet, indem sie den nackten Körper als Reales (ein)setzt.

### Hypermnemonik und Dezentrierung

Das Werden ist ein Anti-Gedächtnis.  
(Deleuze/Guattari 1992, 400)

Voranehend wurden drei Texte der russischen Gegenwartsliteratur untersucht, die in ihrer Entstehung vor dem Hintergrund einer anhaltenden Vereinnahmung Puškins durch das kollektive kulturelle Gedächtnis zu lesen sind. Alle drei Texte verweisen schon im Titel programmatisch auf bestimmte Gedenkstrategien. Gleichwohl wird die Referenz auf spezifische mnemonische Objektivationsformen für eine ganz unterschiedliche Arbeit am kollektiven Gedächtnis genutzt. Dvlatov, Bitov und Sorokin scheinen in ihren Texten polare Positionen im Spektrum zeitgenössischer Memoria-Stile einzunehmen. Dabei läßt sich (vielleicht auch historisch) eine Entwicklung von re-animatorischer Inkarnation über retrograde Imagination bis zu anamnetischen Ritualen beobachten.

In „Zapovednik“ war die Konfrontation von kollektivem und individuellem Gedächtnis Auslöser einer (orale Strukturen aufweisenden) Selbstverschriftlichung, die der Chiffre „Puškin“ identitätsstiftende Funktion zuwies. Die Profilierung der eigenen Biographie als authentischer Erinnerungsform wurde jedoch in dem Maße problematisch, wie sie sich im Spiegel des eigenen Ich, des idealisierten Anderen und der musealen Heterotopie vervielfältigte. „Fotografija Puškina“ führte die weitgehenden destabilisierenden Implikationen der Simulakrisierung von Gedächtnismedien vor. Die Ordnungen von Sichtbarkeit und Repräsentation wurden hier in einer Art ‚negativer Darstellbarkeit‘ des imaginativen Textes aufgelöst. In „Pamjatnik“ trat das Denkmal als ein Modus subrepräsentativer Performativität des Körpers und seiner Funktionen auf. Das statuariesche Bild war deterritorialisierter Ort einer Aufzeichnungsenergie, die über keine mnemonische Speicherkraft verfügte.

In allen Texten war eine Form der Dezentrierung des Subjekts zu konstatieren, die in einer reziproken Bewegung Effekt und Ausgangspunkt entgrenzter Mnemonik kennzeichnete: Delirium des genealogischen Nachfolgers Alichanov, *bred* des orientierungslosen Sprößlings der Zukunft Odoevcev, Exzeß des namenlosen maschinenhaften Kollektivs. Diese hypermnemonische Dezentrierung kreist um das Problem von Repräsentation und Identität bzw. um deren Bedingungsverhältnis. Die semantischen und strukturellen Schwierigkeiten der Texte beim mnemotechnischen Aufbau stabiler referentieller Beziehungen entsprechen einer produktiven Ahnung der Inkommensurabilität von Vergangenheit und Gegenwart, von Realität und Begriff, Begriff und Darstellung. Diese Aspekte spielen sie in den Begriffsfeldern von Subjektivität (Ich – Anderer – Kollektiv), Bildlichkeit/Bildstatus (Urbild – Abbild – Trugbild, Sichtbarkeit – Unsichtbarkeit), Medialität/ Materialität (Mündlichkeit – Schriftlichkeit, Schrift – Bild) und Modalität (Raum – Zeit) durch. Hierbei werden in den Objektivierungsformen von Museum, Fotografie und Denkmal Möglichkeiten der Differenzeliminierung, -stabilisierung und -maximierung erprobt, welche sich zwischen Identitätsstiftung, Identitätsaufspaltung und Identitätslosigkeit verorten lassen. Während Dovlatov die Differenz der Referentialität im illusionistischen Museumstheater durch eine Art des schriftlichen Erinnerungssprechens als Identifikation mit dem Toten aufzuheben sucht, arbeitet Bitov die Nicht-Identität des Identischen als produktives Prinzip polyvalenter Bilder heraus. Dementgegen scheint Sorokin die Kategorien von Identität oder Nicht-Identität (Negativität) aufzugeben zugunsten der Begriffs von denunziatorischer Wiederholung – Differenz wird hier zum Ereignis.

### L i t e r a t u r

- Assmann A. 1996. „Zur Metaphorik der Erinnerung“, K.-U. Hemken (Hg.), *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig, 13-35.
- Assmann J. 1988. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, J. Assmann, T. Hölscher (Hgs.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M., 9-19.
- Ders. 1988. „Stein und Zeit“, *Kultur und Gedächtnis*, J. Assmann, T. Hölscher (Hgs.), Frankfurt a.M., 95-123.
- Barthes R. 1985. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt a.M.
- Baudrillard J. 1994<sup>2</sup>. „Die Simulation“, W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin, 153-162.

- Beilenhoff W. 1991. „Licht – Bild – Gedächtnis“, A. Haverkamp, R. Lachmann (Hgs.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift*, Frankfurt a.M., 444-473.
- Benjamin W. 1977. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt a.M., 136-169.
- Ders. 1988. „Kleine Geschichte der Photographie“, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften II*, Frankfurt a.M., 229-247.
- Bitov A. 1988. „Fotografija Puškina (1799-2099)“, *Čelovek v pejzaže*, Moskva, 417-454.
- Crary J. 1996. *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden.
- Deleuze G. / Guattari F. 1977. *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a.M.
- Dies. 1992. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin.
- Deleuze G. 1992. *Differenz und Wiederholung*, München.
- Dovatov S. 1995. „Zapovednik“, *Sobranie prozy. Bd. 1*, St. Peterburg, 325-415.
- Eco U. 1987. *Über Gott und die Welt*, München.
- Foucault M. 1990. „Andere Räume“, K. Barck (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 34-46.
- Genis A. 1996. „Na urovne prostoty“, *Maloizvestnyj Dovatov*, St. Peterburg, 465-473.
- Goldschweer U. 1997. „Drei Museen: Inber, Nabokov, Bitov“, D. Kretzschmar u. Ch. Veldhues (Hgs.), *Textbeschreibungen, Systembeobachtungen. Neue Studien zur russischen Literatur im 20. Jahrhundert*, Dortmund, 267-292.
- Groys B. 1992. *Über das Neue*, München.
- Ders. 1996. „Sammeln, gesammelt werden. Die Rolle des Museums, wenn der Nationalstaat zusammenbricht“, *Lettre*, 33, 32-36.
- Jampol'skij M. 1996. *Demon i labirint. Diagrammy, deformacii, mimesis*, Moskva.
- Jedy H. P. 1987. *Die Welt als Museum*, Berlin.

- Keil R.-D. 1978. „Nerukotvornyj“ – Beobachtungen zur geistigen Geschichte eines Wortes“, H.-B. Harder u. H. Rothe (Hgs.), *Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa*, Gießen, 269-317.
- Kemp W. 1980. *Theorie der Fotografie I. 1839-1912*, München.
- Koselleck R. 1979. „Kriegerdenkmäler als Identitätsstiftungen der Überlebenden“, O. Marquardt u. K. Stierle (Hgs.), *Identität*, München, 255-276.
- Lachmann R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a.M.
- Dies. 1993. „Kultursemiotischer Prospekt“, R. Lachmann, A. Haverkamp (Hgs.), *Memoria: Vergessen und Erinnern*, München, XVII-XXVII.
- Lejeune Ph. 1992. „Der autobiographische Pakt“, G. Niggel (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, 214-257.
- Lotman Ju. 1972. *Die Struktur literarischer Texte*, München.
- Ders. 1985. „Pamjat' v kul'turologičeskom osveščenii“, *WSA*, 16, 4-9.
- Lyotard J.-F. 1994<sup>2</sup>. „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin, 193-203.
- Michel K. M. 1987. „Die Magie des Ortes“, *Die Zeit*, 11.9., 51.
- Ryklin M. 1992. *Terrorologiki*, Tartu/Moskva.
- Schmid U. 1996. „Angriff auf die Ästhetik. Zur Ästhetik des Exzesses in der russischen Gegenwartsliteratur“, *Neue Zürcher Zeitung*, 6./7. 4., 54.
- Sorokin V. 1992. „Pamjatnik“, *Sbornik rasskazov*, Moskva, 5-10.
- Spieker S. 1995. „Psychotic Postmodernism in Soviet Prose: Pushkin and the Motif of the Unidentified Past in Andrei Bitov's Poetics“, *WSA*, 35, 193-218.
- Sturm E. 1990. „Museifizierung und Realitätsverlust“, W. Zacharias (Hg.), *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen, 99-113.
- Weinrich H. 1964. „Typen der Gedächtnismetaphorik“, *Archiv für Begriffsgeschichte*, 23-26.
- Žižek S. 1991. *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst. Jaques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin.