

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Gegründet 1978 und bis Band 85 (2020) herausgegeben von
Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther

Herausgegeben von

Ilja Kukulj, Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr
(Literaturwissenschaft)
und
Tilmann Reuther
(Sprachwissenschaft)

Wissenschaftlicher Beirat

Valentina Apresjan (Moskau)
Aleksandr Dmitriev (Prag)
Tomáš Glanc (Zürich)
Luba Golburt (Berkeley)
Miranda Jakiša (Wien)
Magdalena Marszałek (Potsdam)
Matthias Schwartz (Berlin)
Mladen Uhlík (Ljubljana)
Barbara Wurm (Berlin)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Band 93

Miranda Jakiša / Schamma Schahadat (Hrsg.)

**Translation und Migration:
Texte, Theorien, Figuren**

Festschrift für Renate Lachmann



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Redaktion dieses Bandes:

Miranda Jakiša / Schamma Schahadat

Redaktionelle Mitarbeit:

Anastassia Kostrioukova, Jakob Wunderwald

Redaktionsadresse:

Wiener Slawistischer Almanach, LMU München, Slavische Philologie
Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München

Erscheinungsjahr 2025

ISSN 0258-6819, ISBN 978-3-99181-086-5, DOI 10.5282/sn203r06

Druck und Vertrieb im Auftrag der Autoren und Autorinnen,
Buchschniede von Dataform Media GmbH, Julius-Raab-Straße 8
2203 GroÙebersdorf, Österreich

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung:
info@buchschniede.at



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter **Creative Commons Licence BY 4.0.**
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Diese Publikation wurde begutachtet.

Inhalt

<i>Miranda Jakiša / Schamma Schahadat</i> Vorbemerkung oder: eine Hommage auf Renate Lachmann	1
<i>Aage Hansen-Löve</i> Renate Lachmann: Im Lager der Literatur	9

Translation

<i>Nadežda Grigor'eva</i> (Re)Translokation von St. Petersburg: Dostoevskijs Filmtrip auf Hokkaido, in Livorno, in Paris	33
<i>Magdalena Marszałek</i> Sich selbst übersetzen: Eva Hoffmans "Lost in Translation" (1989) – gelesen in der Ära nomadischer Literatur	51
<i>Riccardo Nicolosi</i> Boris Nikolaevič goes to America. El'cins US-Kongressrede von 1992 als Beispiel rhetorischer Übersetzung	63
<i>Rainer Grübel</i> Translation als mediale und kulturelle Transition: Vera Pavlovas Gedichtband „Nebesnoe životnoe“ („Himmlisches Tier“, 1997/2021) . .	77
<i>Tomáš Glanc</i> ArtEAST Babi Badalov	107

Migration

<i>Wolf Schmid</i>	
Der migrierende Erzähler	121
<i>Vladimir Biti</i>	
Die Translatio Imperii als Geburtsstätte der postimperialen Literatur	133
<i>Igor' P. Smirnov</i>	
Die träge Welt in Dostoevskijs Frühwerk	145
<i>Irina Wutsdorff</i>	
Die Puppe als Reflexionsfigur (in) der (mitteleuropäischen) Moderne. Zu Bruno Schulz' „Traktat o manekinach“ („Traktat über die Schneiderpuppen“, 1934)	155
<i>Hans Günther</i>	
Don Quijote und Dulcinea in der russischen Revolution. Zu Platonovs Roman „Čevengur“	177
<i>Schamma Schahadat</i>	
Erich Auerbach und Vladimir Nabokov: Die Migration von Weltliteratur (Cervantes)	193
<i>Davor Beganović</i>	
Grenze des Überschreitens, Überschreitung der Grenze. Der Vampir als Kippfigur im Roman „Strah i njegov sluga“ von Mirjana Novaković.	213
<i>Jurij Murašov</i>	
Russische Kunst und oligarchisches Geld in der globalen Finanz- ökonomie. Zu Vadim Zacharovs „Danaë“ in Venedig (2013)	231

Miranda Jakiša

“Charged Humor” in der Stand-up Comedy von Migrant:innen

in Wien..... 269

Miranda Jakiša/Schamma Schahadat

Vorbemerkung oder: eine *Hommage* auf Renate Lachmann

„Alles, was die zu Lagerhaft Verurteilten bisher über den Menschen zu wissen glaubten, erwies sich als bruchstückhaft oder irrig. Es war ein aus Beobachtung und Selbstbeobachtung erwachsenes Wissen, das die Erfahrung des mit Lagereintritt alles erfassenden Wandlungsvorgangs aufdrängte: Die Beobachteten und sich selbst Beobachtenden waren zu anderen geworden.“ Mit dieser Beobachtung führt Renate Lachmann in die „Schlussbemerkungen: Zur Ethik des Schreibens, zur Rolle der Affekte und zum Humanismusproblem“ ihres Buches *Lager und Literatur. Zeugnisse des GULAG* ein (Lachmann 2019: 475). Auf fast fünfhundert Seiten geht sie der „Fassungslosigkeit der Opfer“ (ebd.: 472) nach, dem Versuch, das Unsagbare zur Darstellung zu bringen, der Verschränkung und Kollision von Ethik und Ästhetik von Lagertexten. Damit leistet sie einerseits einen Beitrag zum Lager-Diskurs, der in der (deutschen) Slavistik speziell seit der Publikation von Varlam Šalamovs Lager-Erzählungen virulent ist, die auf Russisch 1998 erschienen sind und seit 2007 fortlaufend in deutscher Übersetzung publiziert werden (Šalamov 1998; Schalamow 2007). Andererseits erweitert sie mit ihrem Buch, das russische, polnische und serbische Lagertexte behandelt, den Blick in europäische Dimensionen und legt damit eine einmalige Gesamtschau über den slavischen Raum vor. Dabei greift sie in ihrem Buch Fragen auf, die sie auch vorher schon beschäftigt haben: Vergessen und Erinnern (auf S. 471 heißt es: „[Die über das Lager Schreibenden] sind von einem Wissen heimgesucht worden, dem die Kunst des Vergessens, *ars oblivionalis*, nicht gewachsen ist“), Metamorphosen und Staunen, alternative Welten, Realismus, Rhetorik.

Wenn der vorliegende Band den Titel „Translation und Migration“ trägt, so sind diese Begriffe metaphorisch zu verstehen, um Renate Lachmanns Werk zu beschreiben, in dem es um Übersetzungen geht – von Realität in Fiktion, von Fiktion in Phantastik, von Nicht-Text in Text oder Rede überhaupt – und auch um Migrationen: von Texten, von Gelehrten, von Figuren. Damit

unterscheidet er sich von dem sozial- und gesellschaftswissenschaftlich ausgerichteten *Routledge Handbook of Translation and Migration* (Maher / Polezzi / Wilson 2025), wo es heißt:

The deliberate juxtaposition in the title of this *Handbook* of two key terms – “translation” and “migration” – takes us to the heart of some of the most urgent questions of our times. These include global and local forms of human mobility; inclusive and exclusionary social practices; the links between language, identity and belonging; the relationship between culture and the environment; and the role of technology in facilitating communication or policing borders. (Ebd.: 2)

Wenngleich auch in den hier versammelten Beiträgen Bewegung, Mobilität, Sprache(n) und Identität(en) geht, so haben uns weniger die drängenden Fragen der Gegenwart zu den Begriffen Translation und Migration geführt¹ als Renate Lachmanns Lebenswerk, denn das Buch geht zurück auf eine Tagung, die im Oktober 2021 aus Anlass ihres 85. Geburtstags an der Universität Wien stattgefunden hat; gefeiert wurde sie von ihren Weggefährt:innen und Schüler:innen. Und so ist unsere „Vorbemerkung“ keine thematische Einführung in Konzepte der Translation und Migration, sondern eine Hommage an Renate Lachmann.

Geboren wurde Renate Lachmann 1936 in Berlin, Abitur machte sie in Köln. Danach studierte sie in Berlin und Köln bei Reinhard Olesch, Max Vasmer und Dmitrij Tschizewskij, neben der Slavistik noch Osteuropäische Geschichte, Philosophie und Italianistik. 1961 wurde sie an der Universität zu Köln bei Reinhold Olesch mit einer Arbeit zu dem ragusanischen Barock-Dichter Ignjat Đorđić promoviert (Lachmann 1964); ihre Habilitation schrieb sie zu slavischen Rhetoriken und Poetiken des 17. und 18. Jahrhunderts.

1969, im Alter von 33 Jahren, wurde sie auf den Lehrstuhl für Slavistik an die Ruhr-Universität Bochum berufen. Sie war sehr jung für eine Professur, zudem war sie eine Frau. Wirft man einen Blick zurück in die ersten Jahre der

¹ Wenngleich wir als Slavisten und Slavistinnen seit dem 24. Februar 2022 zu einem nicht geringen Teil auch mit diesen beschäftigt sind, was sich an Renate Lachmanns neuestem Forschungsthema, Ikonoklasmus, niederschlägt. S. dazu ihren Aufsatz über „Zwei Ikonoklasten in Russland im 20. Jahrhundert“ (Lachmann 2021).

1965 gegründeten Ruhr-Universität, so berichtet eine Dokumentation im Universitätsarchiv über die „Männer der ersten Stunde“,² Frauen tauchen da selbstverständlich nicht auf und sind in der Dokumentation über die Gründungsjahre auch kein Thema. Zwar wurde bereits 1923 in Deutschland eine Frau erstmals auf einen Lehrstuhl berufen, als Margarete von Wrangell an der Universität Hohenheim Professorin für Pflanzenernährung wurde (Soldt 2003), aber es gab noch in den 1960er Jahren nur wenige Professorinnen an den Universitäten. Man kann sich also vorstellen, wie ungewohnt eine Professorin nicht nur für die Studierenden, sondern auch für die Kollegen an der Ruhr-Universität Ende der 1960er Jahre gewesen sein muss.

1978 folgte der Wechsel nach Konstanz auf den Lehrstuhl für Allgemeine Literaturwissenschaft und Slavische Literaturen; in den ersten Jahren war sie die einzige Professorin an der Konstanzer Universität. Wenngleich Renate Lachmann keine Spezialistin für Gender Studies ist, so schlug sich der Gender Aspekt in ihrem Aufsatz „Thesen zu einer weiblichen Ästhetik“ (Lachmann 1984) und vor allem in einem legendären Seminar zur „Ästhetik des anderen / weiblichen Blicks“ nieder, das sie in Konstanz gemeinsam mit der Amerikanistin Ulla Haselstein, der Germanistin Bettine Menke und der Linguistin Susanne Günthner unterrichtete und über das noch Jahre später gesprochen wurde.

Aber nicht nur im deutschen akademischen Raum ist Renate Lachmann eine Schlüsselfigur für die Literaturwissenschaft und -theorie sowie für die Erforschung der slavischen Literaturen: Nach einer Gastprofessur erhielt sie 1988 einen Ruf nach Yale, den sie ablehnte. 1984 wurde sie Mitglied der Gruppe *Poetik & Hermeneutik*, auch hier wieder war sie lange Zeit die einzige Wissenschaftlerin unter lauter Männern.³ Es folgten zahlreiche weitere Ehren: Sie ist Mitglied der Academia Europaea wie der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, und sie wurde zu Gastprofessuren und Forschungsaufenthalten eingeladen: nach Tel Aviv, Stockholm, Prag, Chicago, Irvine sowie Berlin (Wissenschaftskolleg und Zentrum für Literatur- und Kulturforschung).

2 http://www.ruhr-uni-bochum.de/archiv/pdf/zeitreise_querenburg.pdf: 10 (Zugriff 08.03.2021; die Seite ist leider inzwischen nicht mehr aufrufbar).

3 Siehe die Namensliste in Lachmann 2015: 216–217.

Wozu hat Renate Lachmann im Laufe ihrer Jahrzehnte langen Arbeit geforscht bzw. woran arbeitet sie im Moment? Was prägte nicht nur ihre Mitarbeiter:innen und ihre Kolleg:innen in Konstanz, zu denen wir einst gehörten, sondern auch viele Literaturwissenschaftler:innen national wie international, von denen viele inzwischen selbst Lehrstühle in der Slavistik, der Komparatistik oder in anderen Philologien innehaben? Was sind die inhaltlichen Schwerpunkte des Lachmann-Netzwerks, das sich strahlenförmig von Konstanz über das akademische Feld ausbreitete und bis heute wirksam ist? Nur einige Stichworte sollen genannt werden: Rhetorik, Intertextualität, Memoria, Phantastik und das Reale, das Faktographische sowie Ikonoklasmen.

Zunächst zur Rhetorik: Mit der (slavischen) Rhetorik beschäftigte sich Renate Lachmann schon früh in ihrer wissenschaftlichen Laufbahn, was sich am Titel ihrer Habilitation ablesen lässt. Einen Höhepunkt bildet die Publikation ihres Buches *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Traditionen und Konzepte des Poetischen* (Lachmann 1994). Darin sind ihre Aufsätze zur russischen und polnischen Rhetorik vom 17. Jahrhundert bis in die (postmoderne) Gegenwart der 1990er Jahre versammelt. Es geht, unter anderem, um den kulturellen und semiotischen Konflikt zwischen Avvakum und Nikon, um das *acumen* bei Maciej Sarbiewski und Daniel Naborowski und um die Rhetorik im russischen 18. Jahrhundert. Im Kapitel „Konzepte der poetischen Sprache: Neorhetorik und Dialogizität“ (Jachnow 1984: 853–880) zeigt Renate Lachmann, wie die Rhetorik poetischer Sprache sich in drei unterschiedliche Modelle ausdifferenziert, die sich *in nuce* bereits bei Aleksandr Potebnja finden: ein dichotomisches, ein funktionales und ein dialogisch-kontextuelles.

1990 erschien Renate Lachmanns Buch *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* beim Suhrkamp Verlag (Lachmann 1990). Darin leistet sie einen entscheidenden Beitrag nicht nur zur Intertextualität, die ja bekanntermaßen, wenngleich auf Umwegen, auf Michail Bachtin zurück zu führen ist, sondern auch zur russischen Moderne. Überhaupt liegt darin ein großes Verdienst: Renate Lachmann machte vergessene oder verdrängte Wissensbestände, die wesentlich in der Slavia entwickelt wurden, für westliche Kontexte wieder lesbar. Für die Text-Text-Beziehung entwickelt sie ein Analysemodell, denn diese, so ihre Argumentation, kann die Form der Transformation, der Partizipation und der Tropik annehmen. Und hier liegt eine weitere wissenschaftliche Wirkung ihrer Arbeiten begründet: Sie entfaltet nicht nur sehr luzide die intellektuelle Tradition der slavischen Kulturen, son-

dern sie entwickelt handhabbare Parameter, mit deren Hilfe sich Texte interpretieren lassen. Dabei ist ihr Intertextualitätskonzept eng mit dem Gedächtnis (*memoria*) verbunden, mit *loci* und *imagines*, mit Gedächtniskunst und Mnemotechnik.

Die literarische Phantastik, das zeigt Renate Lachmann in ihrem Buch *Erzählte Phantastik* (Lachmann 2002), ist Vermögen und Schreibweise zugleich und als solche ist sie moralischen und ästhetischen Beurteilungen unterstellt. In ihrem Buch geht sie der Konzeptgeschichte und der Phantasmogenese, den Orten des Phantastischen und der phantastischen Poiesis nach; dabei tauchen einige ihrer Lieblingsthemen wieder auf: Trugbilder, Rhetorik, Geheimwissen, Schrift und, in Form der Mnemophantastik, auch die Memoria.

Nach Abschluss ihres Phantastik-Buches hat Renate Lachmann sich der Kehrseite des Phantastischen zugewandt, dem Realen, das sie bereits in den 1970er Jahren in einem Aufsatz über „Faktographie und formalistische Prosatheorie“ (Lachmann 1973) behandelt hat. Das Reale allerdings ist immer nur interessant als Gegenpol zur *phantasia*. Prinzipielle Thesen zum Fiktionalen und zum Faktum finden sich in ihrem Aufsatz „Zwischen Fakt und Artefakt“ (Lachmann 2011). Auch hier befasst sie sich mit dem, was für sie als Literaturwissenschaftlerin das eigentlich Interessante ist: mit der Poetik, dem Fiktionalen, der Sprache und in diesem Fall konkret mit dem Verhältnis zwischen Fiktion und Realität. Dabei ist der thematische Schwerpunkt, um den sich die Frage nach dem Faktischen dreht, die GULAG-Literatur. So folgt sie Danilo Kiš in sein „fingiertes Dokument“:

Das Konzept des Phantastischen aufnehmend, ließe sich über diese Dokumente sagen, dass sie den Blick in eine phantastische Wirklichkeit zwingen, deren Parameter entzogen bleiben, aber auch, dass mit dem fingierten Dokument der Versuch unternommen wird, das Phantastische des faktischen Dokuments zu zügeln, Macht über es auszuüben.

(Lachmann 2004: 278)

Das Phantastische und das Reale, die Fiktion und das Faktum, beziehen sich aufeinander.

In ihrer gegenwärtigen Arbeit über Ikonoklasmen, über die revolutionäre Zerstörung des Gedächtnisses in Russland 1917, über die Denkmalstürze nach 1989 und über den zur Zeit stattfindenden *Puškinopad* schichtet Renate Lach-

mann einerseits Paradigmen ikonoklastischen Handelns übereinander. Andererseits legt sie die darunter liegende, je unterschiedliche Motivation für den zerstörerischen Akt frei und differenziert zwischen Negierung des Gedächtnisses durch den Denkmalsturz und der Wiedergewinnung desselben, zwischen Destruktion und (Re)konstruktion.

Renate Lachmanns Arbeiten sind ins Englische, ins Russische und ins Kroatische übersetzt worden. Sie ist eine *deutsche* Slavistin, die international rezipiert wird, und sie ist eine *Slavistin*, deren theoretische Entwürfe und deren literatur- und kulturwissenschaftliche Arbeiten interdisziplinär aufgegriffen werden. Damit hat sie die Literaturtheorie geprägt, und sie hat bei vielen Nicht-Slavistinnen und Slavisten das Interesse an den slavischen Literaturen geweckt. Heute steht sie im Zentrum eines breiten Netzwerks von ehemaligen Schülerinnen und Schülern sowie von Kolleginnen und Kollegen weltweit, die ihre Arbeiten lesen, sich davon inspirieren lassen und sie in die Welt verbreiten. Mit dem vorliegenden Band danken wir ihr für die intellektuelle Anregung, die ihre Spuren bei uns hinterlassen haben.

Wir danken Ilja Kujuk und Jakob Wunderwald für die redaktionelle Unterstützung, und Riccardo Nicolosi und Brigitte Obermayr für die Aufnahme in den *Wiener Slawistischen Almanach*, allen Trägerinnen und Trägern danken wir für ihre Aufsätze und für ihre Geduld. Ebenfalls bedanken möchten wir uns bei den Tübinger Studierenden, die die Texte Korrektur gelesen und eingerichtet haben: Josefine Götzl, Silja-Mareike Kruse, Hartmut Nüssle, Alexander Wiemers und Salome Winkhardt-Möglich. Für alle Fehler, die uns dennoch unterlaufen sind, sind wir als Herausgeberinnen verantwortlich.

Literatur

- Jachnow, Helmut (Hg.) (1984): *Handbuch des Russisten. Sprachwissenschaft und angrenzende Disziplinen*. Wiesbaden: Harrasowitz.
- Lachmann, Renate (1964): *Ignjat Đorđić: eine stilistische Untersuchung zum slavischen Barock*. Köln: Böhlau.
- Lachmann, Renate (1973): „Faktographie und formalistische Prosatheorie“, in: *Ästhetik und Kommunikation* 4 (September), 76–87.

- Lachmann, Renate (1984): „Thesen zu einer weiblichen Ästhetik“, in: Opitz, Claudia (Hg.): *Weiblichkeit oder Feminismus? Beiträge zur interdisziplinären Frauentagung*, Konstanz 1983. Weingarten: Drumlin Verlag, 181–194.
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lachmann, Renate (1994): *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*. München: Fink.
- Lachmann, Renate (2002): *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lachmann, Renate (2004): „Faktographie und Thanatographie in *Psalam 44* und *Peščanik* von Danilo Kiš“, in: Hansen-Kokuruš, Renate / Richter, Angela (Hgg.): *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern: Peter Lang, 277–291.
- Lachmann, Renate (2011): „Zwischen Fakt und Artefakt“, in: Butzer, Günter / Zapf, Hubert (Hgg.): *Theorien der Literatur V*. Tübingen / Basel: A. Francke, 93–116.
- Lachmann, Renate (2015): „Poetics and Hermeneutics (Poetik und Hermeneutik)“, in: Grishakova, Marina / Salupere, Silvi (Hgg.): *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities. Literary Theory, History, Philosophy*. New York / London: Routledge, 216–234.
- Lachmann, Renate (2019): *Lager und Literatur. Zeugnisse des GULAG*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Lachmann, Renate (2021): „Zwei Ikonoklasmen im Russland des 20. Jahrhunderts“, in: *Athene. Magazin der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* 2, 19–21.
- Maher, Brigid / Polezzi, Loredana / Wilson, Rita (Hgg.) (2025): *The Routledge Handbook of Translation and Migration*. London / New York: Routledge.
- Šalamov, Varlam (1998): *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Hg. von Irina Sirotninskaja. Moskva: Vagrius.
- Schalamow, Warlam (2007): *Erzählungen aus Kolyma*. Bd. 1. Hg. von Franziska Thun-Hohenstein, übers. von Gabriele Leupold. Berlin: Matthes & Seitz.
- Soldt, Rüdiger (2003): „Wie eine Chemikerin zur ersten deutschen Professorin wurde“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.3.2023. <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/wie-eine-chemikerin-zur-ersten-deutschen-professorin-wurde-18780191.html> (Zugriff 16.11.2024)

Aage A. Hansen-Löve

Renate Lachmann: Im Lager der Literatur¹

Abstract: The essay reviews Renate Lachmann's book *Lager und Literatur: Zeugnisse des GULAG (Camp and Literature, 2019)* and contextualizes it within Lachmann's previous literary and cultural studies.

Keywords: Gulag literature, Renate Lachmann

1. Welches Lager?

Wenn man den Titel dieses Beitrags einfach so liest, ohne die Kenntnis des letzten, in jeder Hinsicht *jüngsten* Buches von Renate Lachmann mit dem Titel *Lager und Literatur* (2019, vgl. Hansen-Löve 2020), könnte man auf ganz andere Gedanken kommen als jene, die ich hier vorstellen möchte: Wo hat die Literatur ihr Lager aufgeschlagen? Ist es ein Nachtlager? Eines, das Osip Mandel'stam im Sinne hatte, als er davon schrieb, hier hätte die Poesie noch kein Betttuch zerknittert.

Wir erinnern uns an seine wunderbare Umschreibung des Dichtens als Prozess des Webens und einer textilen Erotik, die hier ins Bild gesetzt wird. Textil und Text kommen zur Deckung, denn: „dort, wo ein Text mit seiner Nacherzählung vergleichbar wird, sind die Laken nicht angerührt, da hat die Poesie nicht genächtigt“² (Mandel'stam 1991 [1933]: 113).

Oder ist es ein Nacht-, gar ein Todeslager, auf dem die Laken zum Grabtuch geworden sind, auf dem sich die gepeinigten Körper von Zahl- und Namen-

1 Die Vorlage für diese Hommage an Renate Lachmann ist meine Rezension ihres Buches *Lager und Literatur* in der in Wien erscheinenden Zeitschrift *wespennest* (Hansen-Löve 2020).

2 «[...] там, где обнаружена соизмеримость с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала» (Mandel'stam 2020: 133).

losen abgedrückt haben, wie das Antlitz des Herrn auf den Nicht-von-Menschenhand-gemalten Urbildern, auf die sich Lachmann in anderen Studien gerne bezieht.

Da sind wir unserem Thema und dem von Renate Lachmann schon viel näher – nämlich jener Zone hinter Stacheldraht, wo das Unsägliche zum Unsagbaren wird, das dann doch – die Literatur kann nicht anders – zur Sprache kommt? Kann denn überhaupt die Poesie in einem solchen existenziellen Prokrustes-Bett – ganz ohne Laken und all ihres Liebreizes entblößt – übernachten, überleben oder jedenfalls in die Prosa des Alltags übersetzt werden?

2. Dichten nach Auschwitz, Schreiben nach dem Gulag?

Schon beim ersten Schritt in die Lagerwelt stocken wir vor der peinlichen Frage und einem großen Warnschild der erweiterten Kunstmoral: Für diese ist es – nach einem berüchtigten Diktum Theodor Adornos – schlichtweg „barbarisch“, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben. Und wir fragen uns: Gilt dies auch mit Blick auf die Hekatomben von Opfern des Gulag, wie insgesamt des Großen Terrors der Stalinära (und danach)? Haben diese nicht auch ein Anrecht auf jenes Alleinstellungsmerkmal des Holocaust und seiner Sprach- und Poesieverbote?

Diese Frage ist es, die sich Renate Lachmann in dem nur scheinbar von ihren bisherigen Themenfeldern abweichenden großen Buch *Lager und Literatur* stellt, – so jedenfalls für eine russische Dichtung, die gerade in dieser Frage eine klare, ja schneidende Antwort bereithält: Ja, man muss! Man kann diesen Ausnahmezustand der menschlichen Existenz, – es ist ja nicht nur die sowjetische – nicht mit Schweigen übergehen, wortlos verlassen und so noch einmal mundtot machen und jene noch einmal bestätigen, die in den Lagern nicht nur die Menschen, sondern auch ihre Kunstorgane zum ewigen Verstummen bringen wollten.

Zweifellos ist es flächendeckend gelungen, ganze Generationen von Autor:innen und Leser:innen auszulöschen – und ganz gewiss gerät eine jede Literatur und ihre Wissenschaft an ihre Grenzen, wo sie die Stacheldrähte der Todes- und Arbeitslager zu übersteigen trachtet. Und selbst dann stellt sich die Frage, ob aus diesen Bloodlands die dortigen Sprach- und Textkörper nicht doch nur noch als Leichen zu bergen sind: also im eigent-

lichen Wortsinn unübertragbar bleiben in die Sprache irgendeiner Normalität oder Alltäglichkeit.

Die kurz nach dem Krieg geäußerte These Adornos, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch, wäre freilich einem russischen Leser, geschweige denn Dichter, eher nicht in den Sinn gekommen: Nicht nur, weil in Russland Literatur und Dichtung eine ganz spezifische Rolle spielen – das auch –, sondern weil das Unsägliche wie Ungesagte der sowjetischen Lagerwelt eine radikale Literatur des Unsagbaren geradezu provoziert und dazu noch eine – die traditionellen Moralisierungstendenzen der Literatur überschreitende – „Po-Ethik“ (Kiš, bei Lachmann 2019: 437), eine spezifisch poetische Ethik oder eine ethische Poetik.

Das Postulat „Keine Gedichte nach Auschwitz“ lässt aber auch – worauf vielfach hingewiesen wurde – durchblicken, dass Gedichte irgendwie als Gattung dem Ernst der Sache nicht gewachsen wären: stilistisch, ethisch, emotional. Fragt sich nur: Was ist diesem Thema und seinem Anspruch auf Totalität und Einmaligkeit überhaupt gewachsen? Und gilt das nicht für all das, was Heidegger ‚Existenziale‘ nennt – also die Ausnahmezustände von Thanatos und Eros, von Erleuchtung und Gottesfinsternis? Denn vielleicht stellt sich die Frage viel radikaler – nicht mehr bloß nach der Daseinsberechtigung von Gedichten, sondern nach der Daseinsberechtigung überhaupt und insgesamt – also: gibt es nach Auschwitz oder Gulag – gibt es da überhaupt ein Leben und Lesen nach dem Tod – oder davor?

Wie passen also die bei Renate Lachmann so subtil entwickelten und eingesetzten Interpretationsinstrumente zu einem *solchen* Thema, zu einer solch abartigen Welt wie die der Lager, in denen nicht nur eine jede Literatur und Kunst, sondern auch das Menschsein selbst abgeschafft, ausgelöscht, zertrampelt wurde und noch wird? Ein verschlungener Weg führt da von Lachmanns Arbeiten zur Rhetorik *Die Zerstörung der schönen Rede* (1994) über das vielzitierte *Gedächtnis und Literatur* (1990) und der *Erzählte[n] Phantastik* (2002) und viele andere Zwischenstationen – hin zum Lager-Buch. Oder ist es im Rückblick nicht doch ein Weg mit seiner eigenen Konsequenz, die sich von vorne betrachtet ebenso wenig abzuzeichnen schien, wie sie uns nunmehr im Nachhinein überraschen kann.

Lachmann ging es darum – wie jenen Autorinnen und Autoren, die sie in ihrem Buch wachruft, – das Lager der Literatur auch in der nachträglichen, verkrüppelten, haltbtoten Lagerliteratur zum Sieg zu verhelfen. Sie aus diesem

Ghetto des Totschweigens zu entlassen, ist immer wieder und ausnahmsweise gelungen – und eben davon zeugt Lachmanns Lager-Buch und ihr waghalsiger Versuch, nach all ihren feingliedrigen Studien zur Poetik und Rhetorik, zu den Anagrammen der Welttexte und den Stilfiguren einer „nicht mehr schönen Rede“ – nunmehr an die absoluten Grenzen des Schreib- und Sagbaren zu gehen und sich der Frage zu stellen, ob in diesen Extremzuständen nahe am absoluten Nullpunkt des Menschseins die universellen Regeln der Poetik noch Geltung haben – oder einer Anti-Ästhetik jenseits von Gut und Böse zu weichen hat, die kaum mehr in die gewohnten (oder auch avanciertesten) Sprachen der Kunst übersetzbar ist.

3. Paradoxien der Gedächtniskultur

Es gibt immerhin einen ganz einfachen Grund, von den Lagern und ihrer Ausnahmesituation zu schreiben: und das ist die scheinbar so bescheidene Kulturleistung, die daran festhält, das Andenken an die Toten, die Namenlosen, die Opfer zu bewahren und weiterzutragen. An solchen Stellen ihres Buches kann die Autorin ihre reichen Erfahrungen mit Gedächtnisforschung und Mnemotechnik einsetzen (Lachmann 2019: 55 ff.), wenn auch deren zerbrechliches und durchreflektiertes Instrumentarium hie und da viel zu subtil für die brachialen Objekte ihres Lagereinsatzes erscheinen.

Es hat sich in der Sowjetunion bzw. in Russland keine adäquate „Erinnerungskultur mit Öffentlichkeitsstatus“ entwickelt (ebd.) – ein Phänomen, das Lachmann mehrfach anspricht und wohl einer tiefgehenden Kulturanalyse des spezifisch Sowjetischen bzw. Russischen dieses Phänomens bedürfte. Immerhin wird die Memorial-Bewegung, die seit den 1980er Jahren bis noch 2022 in Russland bestand, eingehend gewürdigt und dabei doch deutlich gemacht, dass es sich um eine Menge zwar heroischer, wenn auch vereinzelter Aktionen und Dokumentationen handelte: das Auffinden und Rekonstruieren von Lagerzonen und Erschießungsfeldern, das Setzen von Grab- und Gedenksteinen und das Sammeln von Dokumenten, Briefen, Aufzeichnungen, Fotos, übrig gebliebenen Objekten der Lagerwelt.

Während in Alexander Etkinds spektakulärer wie erhellender Darstellung die verdrängten Ermordeten kohortenweise als Untote und Wiedegänger aus den Massengräbern steigen (Etkind 2013: 63), zeichneten sich die Aktivitäten von Memorial und anderen russischen Gedenkenträgern durch eine wohltu-

ende und entdämonisierende Nüchternheit aus, die zusätzlich noch indirekt mit dem penetranten Kitsch einer ‚russischen Seele‘ aufräumt. Diese ist mindestens ebenso eine Fehlbesetzung wie das ‚Goldene Wiener Herz‘, das freilich nie geschlagen hat – es sei denn seine Opfer. Es ist jedenfalls kein Zufall, dass die endgültige Schließung von Memorial kurz vor dem Überfall Russlands auf die Ukraine erfolgte, als ob man schon im Vorgriff die Erinnerung an die nachfolgenden Schrecken zu löschen gedächte.

Alexander Etkind hat in seinem aufwühlenden Buch *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied* (2013) die den Deutschen zugeschriebene „Unfähigkeit zur Trauer“ (Mitscherlich 1967) mit einem für die Sowjetunion typischen Fortleben der Untoten und Unbegrabenen überboten. Diese treiben als Zombies ihr Un-Wesen und versetzen die zur Erinnerung Unfähigen oder Unwilligen in Panik. Etkinds frappierende Anwendung psychoanalytischer Deutungen des „Unheimlichen“ bei Freud passen jedenfalls auf das kollektive Schweigen der Sowjetmenschen:

If the suffering is not remembered, it will be repeated. If the loss is not recognized, it threatens to return in strange though not entirely new forms, as the uncanny <das freudianische Unheimliche – A.H.-L.>. When the dead are not properly mourned, they turn into the undead and cause trouble for the living. (Etkind 2013: 16–17)

Hier bestünde eine Vergangenheitsbewältigung – anders als in den westlichen Demokratien – im Versuch, im Zustand des Posttotalitären eines autoritären Systems dasselbe von innen her umzubauen – wie ein Flugzeug, das sich selbst während des Fluges repariert. Hier liegt vielleicht ein komplizierter Unterschied in der Bewältigungspraxis zwischen Ost und West.

Das für die russische Sprachkultur bis in die letzten Jahre so charakteristische Auswendiglernen und Deklamieren von Gedichten scheint in den Lagern auf besondere Weise „das Phantasma der verlorenen Welt“ gehütet zu haben (Lachmann 2019: 237). Und selbst der Poesie-Skeptiker Varlaam Šalamov berichtet immer wieder von Gedichtzitat, die in der eisigen Lagerwelt unvermittelt auftauchen: im Gedächtnis der ansonsten total abgestumpften Insassen – und auf ihren Lippen (zur Lyrik Šalamovs s. Thun-Hohenstein 2022: 197–231). Freilich kommen auch ihm immer wieder schwere Zweifel, ob in diesen Horror-Bedingungen des Lagerlebens tatsächlich Platz für Gedichte

freizuschaukeln wäre, wo doch schon die Prosa jenseits des Polarkreises am Erfrieren ist: „Ich fing an“, heißt es da in einer Erzählung, „aber vergaß die Verse sofort. Mein Gedächtnis weigerte sich, die Gedichte ‚herauszugeben‘. Die Welt, aus der ich ins Krankenhaus gekommen war, kam ohne Gedichte aus. Gedichte störten mich dort nur“³ (Schalamow 2014: 93).

Und trotzdem: Was man im Kopf oder *by heart* aus der Kulturwelt herüberretten konnte, war nichts weniger als das, was die Russen als *naizust'* bezeichnen (Lachmann 2019: 238): das auf den Lippen getragene, vorgetragene Gedicht, das somit ein im Westen bloß noch als pädagogische Strafmaßnahme denkbare Auswendiglernen zu einer Frage des geistigen Überlebens steigerte. Diese „Rückkehr zur Mündlichkeit“ (ebd.) war freilich weniger ein mediales Ereignis zur Überwindung der konventionellen Schrift- und Buchkultur. Es war vielmehr ein Mittel, die im Kopf oder im Herzen gespeicherten Texte ganz im Sinne von Mandel'stams ‚Kultur-Gedächtnis‘ zu retten und sich selbst dabei gleich mit.

Besonders in den Erinnerungsbüchern der Evgenija Ginzburg (*Krutoj maršrut, Marschroute eines Lebens*, dt. 1967; *Gratwanderung*, dt. 1991) spielt dieses „Auswendiggelernte“ einer inwendigen Freiheitszone und ihrer Speicher eine zentrale Rolle (Lachmann 2019: 239).

4. Metamorphosen des Staunens – eine Phantastik des Grauens

Wir wandern – an der Hand der Autorin – kreidebleich durch die „Zone“ mit all ihren inneren und äußeren Topographien – zwischen dem traumatischen Eintritt in diese Welt bis zum Ausstieg in jene: in die jenseitige oder irdische Heimat. Und überall die brutale Herrschaft von etwas unbegreiflich und unfassbar Bösem, das ganz diesseits der metaphysischen Urfrage steht: *unde malum*? Darauf hatten vielleicht die extrem religiösen Lagerinsassen eine Antwort (so etwa die zahlreichen Angehörigen von Sekten (Lachmann 2019: 132), oder die alten Bolschewiki, die sich ideologisch schuldig fühlten oder immer noch verzweifelt an einer höheren Weisheit von Partei und Führer festhielten.

3 «Я начал читать, но сразу забыл строчки. Память отказывалась „выдавать“ стихи. Мир, из которого я пришел в больницу, обходился без стихов. Стихи там только мешали мне» (Šalamov 2013: 277).

Alle machten im Lager ihre „Metamorphosen und das Staunen“ durch (ebd.: 133 ff.), das sich für Lachmann immer noch literarischen Formen wie dem Phantastischen erschließt, dem sie eine ihrer bekanntesten Schriften gewidmet hatte. Jetzt im Nachhinein kann man natürlich leichter erkennen, wie vieles von dem Unaussprechlichen ihres Lagerbuches in dem zur Phantastik vorweggenommen war. Und doch wird auch der Bruch deutlich zwischen den philosophischen oder literarischen, den historischen wie den psychologischen Aspekten des Staunens und jenem Grauen, das in der Lagerwelt keine Neugierde befriedigt – außer jene der Schärgen mit ihren brachialen Menschenversuchen.

Irgendwie hat man das Gefühl, die Lagerwelt lässt sich nur widerstrebend in den Kategorien des Phantastischen einspannen: ihr fehlt das Abenteuer, die wohlige Distanz des voyeuristischen Konsumenten, der masochistische Lustgewinn des Unbehelligten, das Befriedigen von Neugierde und Sensationsgewinn, wie sie etwa auch die arrangierten *Schwarzen Reisen* eines gewissen Katastrophentourismus (etwa nach Tschernobyl) versprechen und vermarkten.

Andererseits – wie soll man sich als Leser:in adäquat zu den Lagertexten verhalten? Was wäre eine Lektüre, die *nicht* den voyeuristischen Neugierde- und Fiktionstrieben *aller* narrativen Genres erliegen würde. Selbst der erwähnte Šalamov kommt ohne solche Schreib- wie Lektüregewohnheiten nicht aus.

Dass die Häftlingswelt als Alternativwelt Züge des Phantastischen trägt, wird bei Lachmann jedenfalls mit aller Vorsicht und einer gewissen Überraschung konstatiert, als wenn sie damit einen roten Faden bisheriger Literaturanalyse wieder aufnehmen könnte. Ja selbst die langjährige Begeisterung für die Karnevalstheorie Michail Bachtins und seiner Sicht des *mundus inversus* (Bachtin 1995) wird in dieser Optik im Nachhinein prophetisch, wenn auch der Versuch, seine Lach- und Antiwelt jener des Großen Terrors von Ivan dem Schrecklichen bis Stalin zuzuordnen, irgendwie gewagt erscheint, ja auch irritieren kann.

Das Grauen der Lager und die von ihm ausgelöste „Desintegration der Persönlichkeit“ ist eben total, während alles Phantastische in den sicheren Grenzen des Fiktionalen verharret, mehr noch: eben die Sicherheit eines Betrachterstandpunkts (vom Lehn- oder Lehrstuhl aus) garantiert und so überhaupt erst erfahrbar, erzählbar, in die Prosa des literarischen Alltags (*literaturnyj byt*) übersetzbar macht.

Irgendwie passt der kulturelle Karneval dann doch nicht zum Großen Terror, da er immerhin auf die Festzonen des Jahres beschränkt blieb und als vitale Gegenwelt zu jener des Ernstes und der Obrigkeit im unsterblichen Volkskörper permanent wiedergeboren werden konnte. So ist es nicht das Groteske und der Karneval, der im Lager und dem totalitären Herrschaftsbereich fröhliche Urständ feiert, sondern maximal das Absurde und der totale Nonsens eines Charms oder Vvedenskij.

Reflexionen über den grotesken Körper angesichts von allgegenwärtiger Folter, Tortur (Lachmann 2019: 152) und Hungerpanik in den Lagern sind nicht wirklich geeignet, eine solche Evidenz denkbar oder jedenfalls darstellbar zu machen. Hierher reicht weder die Phantastik noch das Karnevaleske, da beide Prozesse als Imagination im Kopf stattfinden und in Körpern, die sich permanent im Zustand der Regeneration befinden. Karneval ist immer etwas Vitales – voll Optimismus und Verspieltheit. Davon kann die Lagerwelt nur träumen, wenn sie das nicht längst verlernt hat.

Die Kunst kennt weder Schweiß noch Blut, weder Sperma noch heiße oder kalte Tränen: das ist ihre Stärke und Schwäche zugleich. Wir müssen uns also mit Übersetzungen begnügen, jenen von Mandel'stam angesprochenen Überfahren auf dem Lethe-Fluss, der den irdischen Erfahrungsraum vom Hades trennt, das Leben vom Tod, die Muttersprache von der Fremdsprache jener „anderen Welt“ (*mir inoj*), die vor dem Terror noch als Sphäre des hoffnungsfroh winkenden Naturmenschen gelten konnte (vgl. Sergej Esenins Gedicht „Inonija“ („Anderswelt“, 1918).

Prätexte für diese ‚Anderswelt‘ hat es in jeder Literatur auch davor schon gegeben. Lachmann nennt neben den auch in der Lagerlektüre immer wieder auftauchenden *Zapiski iz mertvogo doma* (*Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*) Dostoevskijs, Čechovs *Ostrov Sachalin* (*Insel Sachalin*) oder auch die Lebensaufzeichnungen des verbannten und hingerichteten Protopopen Avvakum aus dem 17. Jh. (Lachmann 2019: 155), dem die erwähnten Altgläubigen jahrhundertlang in die Ketzerverbanntung und Hinrichtung folgen sollten. Aber diese Tradition, der sich noch viele andere Schilderungen eines irdischen Kerkers hinzufügen lassen, dieser Hinter- und Untergrundschriften schienen immer noch im Rahmen eines irgendwie Menschenmöglichen zu wirken, wenn man sich da auch nicht sicher sein kann.

5. Zwischen Faktographie und Fiktion: das Realismus-Problem

Das Schreiben der Überlebenden bildet den zweiten Teil von Lachmanns Auseinandersetzung mit den Lagertexten – jetzt fokussiert auf deren literarische (Un-)Möglichkeiten und ihr spezielles Verhältnis zum Realismus. Dieser hat ja gerade in Russland mit den großen Romanen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und der Staatskunst doktrin des Sozialistischen Realismus einen besonderen, um nicht zu sagen: fatalen Stellenwert.

Bleibt das leidige Problem, ob das Reale der Gulag-Welt in einer nicht-realistischen Schreibweise überhaupt erfassbar ist – oder umgekehrt: ob nicht jeder Realismus an dieser Totalität eines letztlich Irr-Realen scheitern muss. Wenn die Mimesis nicht mehr ihr Objekt der Begierde widerspiegelt, sondern nur noch zerbrochene Menschenbilder und Körper in ihren Scherben einfängt, was bleibt uns dann von der „Freude des Wiedererkennens“ (*radost' uznavanija*) oder gar der Lust des emphatischen Nacherlebens?

Für die Gulag-Literatur war jedenfalls die Forderung nach der Authentizität des Faktischen und einem hoch kritischen Verhältnis zur Fiktionalisierung und Narrativisierung desselben endemisch. Desselben? Sind es überhaupt die Fakten, von denen berichtet werden muss, oder die (Nach-)Wirkungen einer Tatsächlichkeit, die dann, wenn sie der existenziellen und auch historischen Realität des Erzählten total entsprechen wollte, ins Unsägliche abtauchen müsste?

Es stellt sich also die Frage nach einem authentischen Realismus gemäß der lakonischen Formel Lachmanns: „Das Reale fordert den Realismus heraus“. Aus dem Munde einer Literaturwissenschaftlerin, die sich Zeit ihres Lebens eher mit der Poetik nicht-realistischer Werke der Moderne und ihren rhetorischen, poetologischen und ästhetischen Bedingtheiten gewidmet hatte, klingt ein solcher Satz wie das Eingeständnis einer Niederlage des künstlerischen Projekts der Moderne insgesamt.

Umgekehrt aber könnte man auch darauf verweisen, dass gerade die Kultur der Moderne (besonders in ihren russischen Ausprägungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts) eben jene Todeszonen in die Literatur und Kunst einbeziehen wollte, ja, dass – gerade in den Werken einer radikalen Moderne um 1900 und in den Avantgarden – ein solches Streben nach Extremerfahrungen den Kern des Kunstwillens ausmachte. Davon zeugt das anhaltende Ringen um eine Poetik des Nichts-Sagenden, eines paradoxalen Diskurses des Apophatischen, das nach der Kunstthermetik des Symbolismus

in den immer wieder ausgeloteten „Nullpunkten“ der russischen Avantgarden kulminierte.

Eine Literaturrevolution ist jedenfalls von den Lagertexten nicht ausgegangen, und es wäre wohl zynisch, solches von ihnen zu erwarten. Was aber ganz deutlich wird, ist das Sinkenlassen der poetologischen, rhetorischen Gerätschaften angesichts von Texten und Themen, die zwischen bewusst trockener, distanzierter Berichterstattung und anspruchsvoller, wenn auch nicht immer direkt erkennbarer, Literarisierung ausgespannt sind. Bisweilen tritt beides – wie im Falle Solženicyns – gemeinsam zu Tage.

Lachmann bringt angesichts all dessen unerschrocken ihre Instrumente in Anschlag (Lachmann 2019: 256 ff.) – die Verfahren der erlebten Rede, die Organisation von narrativen Steigerungen und Plots, die typisierenden Beschreibungen und die Stilisierungen von Maske und Antlitz – all das finden wir in ihrer Lektüre der Lagertexte: „Die Fakten verlangen nach Gestaltung: Fakt wird zu Artefakt durch sich verfeinernde Verfahren“ (ebd.: 259) von Komposition und Stil. Aber wie passt das Feine hier zum Groben, die Fingerfertigkeit zum Brachialen und etwa Mandel'stams Zikaden einer subtilen Zitatkultur in den eisigen Karzer oder die mörderischen Steinbrüche?

Wir denken an dieser Stelle an die großen Auseinandersetzungen zwischen den Forderungen nach einer *literatura fakta* der Linken Kunstfront (LEF) in den sowjetischen Zwanzigerjahren und an den Warnruf der russischen Formalisten, dass eine solche schlicht unmöglich wäre, sobald sie die Grenzen des Artefakts und seiner Kunst-Fertigkeit überschritten hat. Immerhin sollten die linksutopischen Faktographen jener revolutionären Periode ja auch einsehen, dass es die „nackten Fakten“, das „Leben in Flagranti“ (so Dziga Vertovs geplante Filmserie von 1924) *per se* nicht geben konnte, am allerwenigsten in der Literatur und Kunst: Entweder die Fakten selbst erwiesen sich als ‚nichts-sagend‘ oder sie waren dermaßen manipuliert, dass sie ihrem (ideologischen) Zweck völlig preisgegeben waren. Dazu passt der trotzige Satz der Formalisten: „Wenn die Theorien mit der Realität nicht übereinstimmen, desto schlechter für die Realität“. Oder doch – *vice versa*?

Kaum betreten wir ein Aktefakt, schaltet sich unweigerlich ein künstliches Licht ein, das alle Dinge und Akte in den Schatten stellt. Die Diskussionen zu dieser unauflösbaren Kunst-Aporie waren in den 20er Jahren so verfahren, dass der grüne Zweig, auf den man dabei zu kommen hoffte, längst verdorrt

war, als der Große Terror flächendeckend ausbrach, wenn er nicht ohnedies von Anfang an die Herrschaft angetreten hatte.

Hätte sich aber Dostojewskij in seinen *Zapiski iz mertvogo doma* einer jeglichen Gestaltung und Fiktionalisierung ent schlagen, wären sie wohl kaum zum Schlüsseltext des Lagerschreibens des 20. Jhs. geworden. Gleiches gilt für Solženicyns *Odin den' Ivana Denisoviča* (*Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch*) (Lachmann 2019: 261 f.) oder die Kunstgriffe in der Sujetentwicklung bei Šalamov. „In den Lagertexten kommt es“, nach Lachmann, „zu einer Koalition von realistischen Paradigmen des Erzählens mit den Verfahren der Faktographie“ (ebd.: 262). Ist das nun eine große oder eine kleine Koalition, wo die außerparlamentarische Masse kein Recht auf Stimme und Gehör hat?

Jedenfalls haben sich die von Lachmann beschriebenen Lagertexte nicht gänzlich „aus der realistischen Tradition gelöst, [...] das mimetische Prinzip ist keineswegs aufgegeben“ (ebd.: 313). Umgekehrt leisten sie sich aber auch „keine Experimente in der Sujetführung und der Stilistik“ (ebd.: 314). Diese gewissermaßen ‚konservative‘ Prosa ist zweifellos für eine an die Moderne und ihre Experimentierlaunen orientierte Literaturbetrachtung eine harte, vielleicht kernlose Nuss. Es tut sich hier die Frage auf, ob die Gulag-Texte nicht ihrerseits eine Insel oder einen Archipel innerhalb der ansonsten ganz andersartig gepolten Literaturströme des 20. Jhs. bilden und daher auch völlig andere Kriterien ihrer Beschreibung erforderlich machen. Aber – kann es die überhaupt geben?

6. Von Solženicyn zu Šalamov

Gerade Werke wie Solženicyn *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* (vgl. Lachmann 2019: 292 ff.) bezeugen die gesteigerte Wirksamkeit konventionell durchgezählter und perspektivierter Genres, die sich zwischen auktorialer und erlebter Figurenrede einen eigenen, dritten Weg der Vermittlung freiarbeiten, um das Gestrüpp und Gemurmels der Lagerwelt zu durchqueren oder auch nur jene 1500 Briefe wachzuküssen, die „in Kisten verwahrt von Memorial verwaltet werden“: So sollte ja auch jene Liebesgeschichte, die Orlando Figes aus diesem Depot herausgefiltert hat (*Die Flüsterer. Leben in Stalins Russland*), nicht ohne fiktionale Überleitungen auskommen. Dann vielleicht doch gleich Literatur, denn eine solche ist ja der *Archipel Gulag* letztlich auch – trotz oder wegen seiner Quellen: „Authentizität ist genreabhängig“ (Lachmann

2019: 291), heißt es dazu bei Lachmann. Sie resultiert aus einem historischen Dokument auf andere Weise als aus einer historiographischen Darstellung; aus einem Privatbrief anders als aus einem Briefroman; aus einem Tagebuch anders als aus einem retrospektiven Erfahrungsbericht oder Erzähltext.

Es sind kaum mehr als ein halbes Dutzend Autor:innen, deren Lagererinnerungen Lachmann zwischen Autobiografie und Autofiktion ansiedelt. So zunächst die strikt faktographischen Protokolle Karl Steiners (Karlo Štajners) unter dem schrecklichen Titel: *7000 Tage in Sibirien* (dt. 1975), die für Danilo Kiš zur Grundlage seiner ungleich berühmteren Romane und Erzählungen wurden (*Grobnica za Borisa Davidoviča / Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*, dt. 2012). Bekanntlich hatte Kiš Steiner in den 1970er Jahren in Zagreb kennengelernt und konnte seine Aufzeichnungen für die eigenen literarischen Zwecke durchaus effektiv einsetzen, während Steiner auf „literarische Verfahren weitgehend verzichtete“ (Lachmann 2019: 436). Bei ihm sollten einzig „die Fakten für sich sprechen“ und im Rahmen einer bewusst „unliterarischen“ Darstellung unverstellt wirksam werden.

Bewusst hat Lachmann Solženicyns *Archipel Gulag* nicht ins Zentrum ihrer Darstellung gehoben – nicht nur, weil hier durchaus kein Nachholbedarf besteht und die Verfahren eines „freimütig eingesetzten Realismus“ (ebd.: 329) auf der Hand liegen. Gerade der vom Autor gewählte Untertitel „Eine künstlerische Untersuchung“ überhöht diese scheinbar so eindeutige Festlegung auf vielsagende Weise, da man auf die Frage gestoßen wird, was hier das Künstlerische sei? Und wie eine künstlerische Erforschung der Lagerwelt sich von einer nicht-künstlerischen unterscheidet?

Hier haben wir in der Tat die genaue Umkehrung des Adorno'schen Diktums von der Unmöglichkeit der Gedichte nach Auschwitz vor uns. Bei Solženicyn wird schlichtweg das Gegenteil gefordert: Die „künstlerische Untersuchung“ ist für ihn die einzig zulässige, da alle anderen Methoden eben nicht zuständig oder vielleicht auch nicht entsprechend authentisch sind. Mit Recht verweist Lachmann auf die einigermäßen fehlgeleitete deutsche Übersetzung des Untertitels („Eine künstlerische Bewältigung“), die den Begriff „Untersuchung“, „Erforschung“ (*issledovanie*) bewusst aus der Zone einer eigenständigen künstlerischen Episteme in die primär moralische Sphäre der Aufarbeitung verlagert. Hier wird nicht – wie westlich davon – „auf- und abgearbeitet“, sondern der Zwangsarbeit eine Zwangsprosa verpasst, die lebenslänglich verhängt wird.

Vor diesem Hintergrund erhebt sich das Erzählwerk Varlam Šalamovs wie ein Mahnmal, das die Entsagung des Literarischen im Lagerschreiben selbst zu einem sprachlichen Ereignis erklärt und damit einen Sonderplatz unter all den Gulag-Werken einnimmt (ebd.: 366–385). Šalamov ist sicherlich, von allen bei Lachmann vorgestellten Autoren, der radikalste und gerade auch künstlerisch überragendste literarische Zeuge der Lagerwelt, die er selbst Jahrzehnte lang durchlebt hatte – zuletzt in der berüchtigten Lagerzone in Magadan beziehungsweise Kolyma (1937 bis 1951): *Kolyma: Insel im Archipel* (dt. 1967) und *Wischera. Antiroman* (dt. 2016) machten Šalamov im Westen neben Solženicyn zum bedeutendsten Lager-Autoren mit einer sehr eigensinnigen Poetologie, die er als eine „Abrechnung mit dem klassischen Realismus“ verstand und dem „lebendigen Leben“ auf den Leib – und dem Tod auf den Leichnam – geschrieben hatte. Šalamov verurteilt letztlich das Literarische insgesamt und all das, was er abfällig als Belletristik bezeichnet. Und doch wird auch er, jedenfalls aus der Sicht Lachmanns, von der Literatur eingeholt: „Diese ‚unliterarische‘ Prosa ist in höchstem Grad literarisch“ (Lachmann 2019: 271) auch wenn sie sich explizit der Faktographie verschreibt und primär ethische Ziele verfolgt oder von diesen verfolgt wird.

Bei Šalamov sind es die Dinge selbst, genauer die Arbeitswerkzeuge, die für sich und ihre dahinschwindenden Benutzer sprechen, ja handeln: Sie vollführen eben eine ‚Kunst des Spatens‘ – und doch muss auch eine solche zu Papier gebracht werden und den ‚Spaten der Kunst‘ werken lassen.

Daher auch der geradezu asketische Duktus der Erzählungen und ihre Tendenz, scheinbar nebensächliche Details mit einer Symbolkraft zu versehen, die nackt und streng ist: „Was erzählt, ist das Ding“ (ebd.: 381), der Text ist eine Verkörperung, eine Verlängerung der Ding-Welt. Im Zentrum von all dem steht der Körper und sein Gedächtnis (ebd.: 370), das den Textkörper speichert und kontrolliert. Welcher Autor kann schon von sich behaupten, daß er „sein Material mit der eigenen Haut erforschen muss“ (ebd.: 371), wie es Šalamov verlangt, während andere Dichter – etwa Nabokov – mit nicht weniger Überzeugungskraft die These exekutieren, dass man nur das gut (be)schreiben könne, was man gerade *nicht* erlebt hat. Im Blick ist hier freilich nicht ein faktisches Nicht-Erleben als Voraussetzung für ein fiktionales, sondern dessen Überbietung im Zeichen eines kunstmetaphysischen Jenseits, das auch die Rückkehr in jene Phantasie-Kindheit verspricht, aus der man auswandern musste: die einen in den goldenen Westen, die anderen in den bleiernen Osten.

Auch wenn Šalamov darauf beharrt, dass in seiner Kolyma-Prosa keine Zeile, kein Satz „Literatur“ wären (ebd.: 373): All die Lager-Erfahrungen sind dem Körper – hier kann man den Ausdruck einmal wirklich und direkt verstehen – ‚eingeschrieben‘ und schlagen von dort direkt ins Sprachhirn durch, das sie reflexhaft abspeichert ins Schreiben und Beschriften. Dazu ist eine Literatur mit Anführungszeichen – also Belletristik – in der Tat nicht geeignet. Eher schon eine nackte Prosa, die „zuerst auf der Zunge – und dann erst im Gehirn“ zur Welt kommt (ebd.: 375). Zergehen tut sie weder da noch dort.

Lachmann stellt an diesem paradoxalen Tief- und Höhepunkt des Schreibens die Unverweslichkeit der im Eis gespeicherten Leichen mit dem „eingefrorenen Gedächtnis“ gleich (ebd.: 377). Hier liegen die Wortkörper und hartgefrorenen Reliquien der Lagerwelt aufgestapelt Seit an Seit – genau so wie sie in der Prosa unter der Oberfläche palimpsestisch auftauchen, hervorgekratzt werden und einen unter dem Eis anstarren. Nur so ist das Paradoxon Šalamov erträglich, wenn er schreibt: „Diese Prosa ist kein Essay, sondern ein künstlerisches Urteil über die Welt, abgegeben von einer Autorität des Authentischen“ (Šalamov 2009: zit. bei Lachmann 2019: 385). Und darin treffen sich die Antipoden Solženicyn und Šalamov immerhin Rücken an Rücken: Beide stellen ihre Erforschungen unter das Zeichen der Kunst, freilich einer ganz besonderen, abgesonderten, absonderlichen Kunstlosigkeit, die alles andere als unkünstlerisch ist.

7. Wovon man nicht schweigen kann, davon muss man sprechen

Lachmann konfrontiert das Unsagbarkeit-Paradoxon der Lagertexte mit dem eines Schweigens, das einerseits der adäquate Ausdruck des Unsäglichen wäre, andererseits damit nicht nur nichts gewinnt, sondern sogar die elementare Rolle des Zeugnis-Ablegens von jenen, die keine Stimme haben, verspielt. Kein Wunder, dass an dieser Stelle die (auch russischen) Mystik-Traditionen der Apophatik zutage treten, also eines paradoxalen Sprechens angesichts des Unaussprechlichen (Göttlichen, Himmlischen, Wunderbaren).

All dies ist der Autorin mehr als vertraut und passt hier auch in das tiefere Bild eines Schreibens vom Überwältigenden, von einer unüberbietbaren Hypertrophie des Monströsen und Sinnlosen. Hinweise darauf müssen wir nicht erst bei Derrida oder Agamben suchen, es gibt sie seit dem großen Pseudo-Dionysios Areopagites und all seinen Nachfolgern im Geiste, die

eben jene vielzitierte Formel Wittgensteins ernst nehmen: „Wovon man nicht sprechen kann, davon muss man schweigen“. Genauso berechtigt aber wäre die kunstethische Umkehrung dieses Satzes – „Wovon man nicht schweigen kann, davon muss man sprechen“.

Es ist erstaunlich und bezeichnend, dass sich Osip Mandel'stam in seinem *Razgovor o Dante (Gespräche über Dante, 1933)* gerade dazu kaum äußert. Ihm geht es um eine Poetik des Viel-Sagenden, das alle möglichen „Strahlenbündel“ überraschender Sinngebungen und einer „manufakturalen Leuchtkraft“ provoziert und das jenseits aller Dante-Mystik. Davon sind wir in den Schilderungen des Gulag-Infernos oder des „Dritten Kreises der Hölle“ (Solženicyn) unendlich weit entfernt. Bei Dante gibt es einen Abstieg und einen Aufstieg seines Vergil und damit die Dramaturgie von Katharsis und Erlösung. Viele Gulag-Texte dagegen lassen eine solche Erlösung nicht zu, ja steigern noch die Unerlöstheit aller Beteiligten (selbst der Überlebenden) dadurch, dass eine solch unermessliche Millionenschar von Unerwähnten und Namenlosen zurückgeblieben ist. Weiß Gott, sie sind Unerlöste; weiß Gott, was er hier angerichtet hat? Und was – um Dostoevskij zu zitieren – was, wenn es ihn gar nicht gibt?

Wenn Karlheinz Bohrer in seinem gleichnamigen Werk von einer *Ästhetik des Schreckens* spricht, dann ist damit doch vornehmlich die Frage nach der ästhetisch-künstlerischen wie literarischen Relevanz des „Grauens“ (*užas*) und des *terreur* gemeint – zwischen Romantik und Ernst Jünger, zwischen den Reizen eines kriminellen Dandytums und der zweifelhaften Heroik der Schützengräben, zwischen Inszenierungen des Bösen (Baudelaire etc.) und den Schock-Kuren einer Avantgarde, die all diese Schrecken und Traumata letztlich für die Kunst erobern und ästhetisieren wollte: als eine letzte Barriere gegen das totale Nichts und die kollektive Auslöschung, weniger als ihre Vorahnung und Nachahmung. Ging es hier vornehm(lich) um ästhetische Kategorien der Plötzlichkeit, so in den Lagern und ihren fragmentarischen Vertextungen um eine Ewigkeit, das Grauen einer schlechten Unendlichkeit, die selbst im raren Fall der finalen Befreiung keine rechte Erlösung brachte. Am allerwenigsten im Aufarbeiten oder Verarbeiten in Kunst und Literatur: Da gab es keine Ästhetik des Schreckens zu bewältigen, sondern eher den Schrecken einer Ästhetik, die sich in eine totale Lagerwelt verirrt hatte.

Können also „die Lagerberichte trotz ihres narrativen Charakters als Dokumente gelesen werden?“ (Lachmann 2019: 276) – oder vielleicht überhaupt

erst deswegen? Leidet die Authentizität durch die im Erzählen unweigerlich sich einschleichende Fiktion von hinzu- oder wegerfundenen Motiven und Motivationen? Oder ist die narrative Fiktion nicht vielmehr eine Chance, auch das Unmöglichste und Grauenhafteste zumindest ahnungsweise erfahrbar zu machen? Immer noch besser als (das) Nichts. Wollten wir die Authentizität eines Berichts höher veranschlagen als seine – wenn auch noch so fragmentarische und beschädigte – Wirksamkeit?

Für die „Verkürzung der Distanz zwischen Erleben und Schreiben“ (ebd.: 280) hat die Prosa seit den Realisten und über die historische Moderne hinaus alle möglichen Verfahren getestet und immer weiter perfektioniert: Den *stream of consciousness* bei Tolstoj (auch in den Todesszenen seines *Krieg und Frieden*), das polyphone Erzählen und die innere Rede bei Dostoevskij, davor schon die Innendarstellung der Romanfiguren von Jane Austen bis Virginia Woolf, um nur einige Ahnherren und Ahnfrauen des modernen Erzählens zu nennen: bis hin eben zu Proust oder dann Joyce. Und gipfelnd in den absurden Ekstasen bei Daniil Charms und Samuel Beckett oder der negativen Kunst-Mystik eines Paul Celan.

Wenn es ihnen allen um die Darstellung des Darstellbaren gegangen wäre, um das Erzählen eines Erzählbaren – was wäre aus ihnen geworden? Die Kunst macht ja immer systematisch das, was sie nicht kann, was ‚nicht geht‘ und das gelingt ihr unter Umständen inmitten des Horrors immer wieder triumphal und manchmal eben auch – ganz still. Natürlich muss ein Zeuge bei Gericht nicht in Versen reden oder kunstvoll erzählen. Aber das Gegenteil wäre auch fatal: die Annahme, dass höhere Authentizität nur durch stummes Verweisen oder ersticktes Stammeln erreichbar wäre.

Der Ikonoklasmus eines Gedicht- und Kunstverbots „nach Auschwitz“ ist nicht nur witzlos, er ist auch ein Affront gegen die Opfer und lässt die Täter ein letztes Mal siegen. Die Zeugenschaft ist aber immer auch eine von Personen und nicht bloß die der „Sprache“ (ebd.: 285); und auch Primo Levis viel bedachte Kritik der Zeugenschaft verfängt sich in ihrer Unverzeihlichkeit in schmerzliche Widersprüche, wo doch die Überlebenden als „Bevollmächtigte“ an der Stelle der Verstummten das Wort erheben müssen (ebd.).

Kein Schreiben, kein Erzählen, kein Sprechen kann die Authentizität einer Realpräsenz einer akuten Innenperspektive vergegenwärtigen, verkörpern, herbeschreiben. Gerade im Hauptbestreben eines Dostojevskij, aus der 1. Person Singular den eigenen Tod zu erzählen (vgl. dazu den bahnbrechen-

den Prolog in seiner Erzählung *Krotkaja (Die Sanfte)*), wurde ein jegliches Parallelerzählen, das Sprechen und Leben synchronisieren sollte, als Ziel- und Nullpunkt eines radikalen Erzählens oder Mitteilens postuliert und immer schon ad absurdum geführt. Und doch wurde es wieder und wieder versucht: dieses Unmögliche – während das Mögliche den Schuster bei seinem Leisten hielt und seinem Schuhwerk anempfahl. Wie weit man auf Schusters Rappen kommen kann, belegt jener vielzitierte spanische Ritter.

Wenn wir den Lager texts eine authentische Zeugenschaft ebenso absprechen wie eine irgendwie therapeutische oder kathartische Wirkung, bleibt nicht viel übrig, wofür es sich zu schreiben lohnte. „Zeugenschaft und Bildverbot schließen sich aus“ heißt es dazu lapidar bei Lachmann (ebd.: 285). Oder umgekehrt: ein jeder Ikonoklasmus verneint nicht nur die Darstellung des Göttlichen, sondern auch des Menschlichen – mit oder ohne jenes „Allzu“.

Sobald man jedoch Ethos und Pathos, Ernst und Ironie des literarischen Erzählens neu aufeinander abstimmt, besteht nach Danilo Kiš die Chance, eine Literatur als Steigerung des Dokumentarischen und seiner Authentizität zu postulieren. Ein Vergleich der Prätexte bei Steiner mit den literarischen Überhöhungen bei Kiš ist jedenfalls sehr lehrreich, wobei man wohl *beide* Möglichkeiten gleichermaßen po-ethisch rechtfertigen könnte. Während Steiner eine tragische Distanz zum Gescheh(en)en einhält, bewegt sich Kiš auf dem schmalen Grat einer Ironie, die den Glauben an das große Ganze ad absurdum führen muss, um Literatur zu ermöglichen.

Diese Bewegung wird schließlich in Vladimir Sorokins berüchtigten Schockerzählungen und hypertrophen Romanparodien nochmals radikalisiert und nun endgültig in einen Prosa-Konzeptualismus postmodernen Ausmaßes verlagert (ebd.: 448 ff.). Es ist durchaus bemerkenswert, dass Lachmann gerade diesen Autor in den Fluchtpunkt ihrer Darstellung platziert, wobei er die unweigerliche Ernsthaftigkeit der Lagerliteratur in einen „Horror als Allegorie“ (ebd.: 448) ummünzen sollte. Denn Sorokin inszeniert nichts weniger als einen Schau- und Hörprozess, bei dem der russische Realismus und seine Klassiker (zumal Turgenev) auf die Bühne gezerrt werden.

Damit legt er die scharfe Axt an die Wurzeln eben jener Schreibweise, die für eine authentische Lager-Prosa immer unerlässlich schien. Schwer vorstellbar eine avantgardistische, experimentelle Gulag-Literatur – es sei denn eine konzeptualistisch parodierter Realismus, der unter dem Stern des Totalitarismus ad absurdum geführt wird: Dieser erstickt gewissermaßen an seinen

eigenen Kunstmitteln und geht zugrunde, ohne dass dabei ein echter Grund erreicht würde, eine gangbare Alternative. Genau die gibt es für Sorokin und eine die Geschichte und das Politische übersteigende Konzeptkunst nicht mehr. Die – wie es Lachmann formuliert – bei Sorokin vorgeführte „heile Welt des russischen Realismus“ wird als „Simulakrum“ und „Trugtext“ entlarvt (ebd.: 451) und provoziert die Frage, ob ein solches Unterfangen nicht die Prosa in eine Spirale des eigenen Totsiegens zwingt und damit im totalen Erzählen die totalitäre Geschichte über ihr Ende hinaus ins rein Imaginäre verlängert. Lachmann spricht in diesem Zusammenhang von einem „literarischen Totalitarismus“ (ebd.: 452) – genauso gut oder schlecht würde der Ausdruck ‚Totalkunst‘ passen, eine Übung in der negativen Mystik der totalen Wort- und Sprachflucht nach dem Hereinbrechen des Unaussprechlichen in die Prosa des Lebens und Sterbens von Millionen.

Wie zu erwarten, widmet sich die Schlussbemerkung der „Ethik des Schreibens“, der „Rolle der Affekte“ und dem „Humanismusproblem“ (ebd.: 471–480). Eine solche Zielgerade würde man zunächst im Rückblick auf Lachmanns Interessen und Schriften der letzten Jahrzehnte wohl nicht erwarten. Und doch gibt es da einen von der Autorin freilich nicht direkt angesprochenen Zusammenhang zwischen *Gedächtnis und Literatur*, der *Erzählte[n] Phantastik* und ihrer Schrift *Die Zerstörung der schönen Rede*. Gerade diese Ausführungen zu einer Anti-Rhetorik, die ihrerseits eine alternative Rede- und Schreibweise provozierte, war nicht nur Ausdruck eines Unvermögens oder schlechter Stil, sondern auch eine seit der christlichen Kunstskepsis des Mittelalters bewährte Strategie, eine böse, hässliche, grauenhafte Welt entsprechend unästhetisch und un-förmig darzustellen.

Wenn „die Lagerrealität einer Sinnverweigerung gleichkommt“ (ebd.: 471), dann doch nicht einer Literaturverweigerung, die ja immer schon mit Sinn(es)verwirrungen und Sinnleere konfrontiert war. Eben dies erfuhren auch jene Leserschichten, deren Unverständnis freilich nicht nur am Unverstehbaren der Lagergräuel hängen blieb, sondern auch – worauf Lachmann mehrfach hinweist – am Nicht-Verstehen-Wollen jener, die dem antifaschistischen Bollwerk nicht genau jene Untaten zuschreiben konnten, die man ausschließlich Nazideutschland vorbehalten wollte. Wir haben es also mit einem mehrfachen Nicht-Verstehen zu tun: einem politischen, einem psychologischen und einem literarischen.

Schließlich und endlich zitiert Lachmann als Gegenposition zu unserer Eingangsfrage zur Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz die autorisierte These von Imre Kertész: Nach ihm ist „Das Konzentrationslager ausschließlich als Literatur vorstellbar, als Realität nicht (Auch nicht – und vielleicht sogar dann am wenigsten –, wenn wir es erleben)“ (Kertész 2016: 253; Lachmann 2019: 473). Daraus schöpft Lachmann die Hoffnung, dass es die „Form“ ist, die ihren Gegenstand (und sei es das ultimative Grauen selbst) bündigt und eine „Affektregulierung“ ermöglicht.

Insofern erhält hier die ‚Gestaltung‘ einen nicht nur ästhetischen, sondern auch ethischen Bezug, eine im wörtlichen Sinne zweifache Aufgabe – Auftrag und Kapitulation in einem: Die gestaltete Form bleibt aus einer solchen Sicht die einzige ethische Rechtfertigung von Kunst und Literatur, wobei an dieser späten Stelle des Lager-Buches nicht mehr viel Zeit und Raum bleibt, höfliche Formfragen zu stellen. Diese hat Lachmann immerhin zeitlebens erhoben und mit vielfältigen Antworten versehen: rhetorischen, gedächtnishaften, phantastischen und nun eben: kunstethischen. Aber einen solchen Optimismus muss man sich auch erst einmal leisten können und sollte es mit den ethischen Möglichkeiten der Kunst nicht auf die Spitze treiben.

Der kryptische Satz des Nobelpreisträgers Joseph Brodsky zur „Po-Ethik“ von Kiš’ *Grobnica za Borisa Davidoviča* gipfelt denn auch in dem Paradoxon, dieses Werk „erreicht ein ästhetisches Begreifen, wo die Ethik versagt“ (“achieves aesthetic comprehension where ethics fail”, zit. in Lachmann 2019: 474). Nur der Umkehrschluss ist wohl unzulässig, dass eine am Grauen gescheiterte ethische Darstellung *eo ipso* eine ausreichende, wenn nicht gar einzig gültige Voraussetzung für ästhetisches Verstehen garantiert und eine literarische Daseinsberechtigung hat.

Renate Lachmann hat mit ihrem Buch mutig erforscht, welche tieferen Verstrickungen zwischen Lager und Literatur erkennbar sind und auf welch fraprierende Weise diese literarische Sonderzone mit den vergleichsweise unblutigen Fragen der Rhetorik, der Gedächtniskultur und der narrativen Phantastik korrespondieren und kollidieren. Lachmanns Lager-Buch steht auf zunächst unscheinbare und dann immer klarer werdende Weise im Fluchtpunkt all dieser Perspektiven, die uns hartnäckig im Feld der Literatur festhalten – oder jedenfalls an ihrem Rand, auf dem wir schlafwandlerisch oder betrunken dahinbalancieren – und wo der Blick in die Tiefe unser letzter sein könnte.

Vielleicht ist aber auch eine jede Literatur, eine jede Auseinandersetzung mit dem Unaussprechlichen, dem Unmenschlichen und Unsinnigen ganz und gar unmöglich und von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Es ist nicht Lachmanns Versagen, dass dies hier offengelassen oder umgekehrt: einem abschließenden Verständnis verschlossen bleiben muss.

Dass uns Renate Lachmann im Fluchtpunkt ihrer so anhaltend konsequenten Denkgebäude gerade dieses Buch zur Lagerliteratur rezeptpflichtig verschrieben hat, mag ihr selbst womöglich gar nicht in all seinen Konsequenzen klar gewesen sein. Muss es auch nicht – denn es bleibt keinem / keiner erspart, wo er oder sie das Lager findet oder aufschlägt. Im Bücherlager der Philologen oder eben im unbeschrifteten Grabsteinland der Namenlosen, die es nicht rechtzeitig vor Eintritt der Finsternis ins Lager der Literatur geschafft hatten. Es fehlen die Worte. *Net slov*. Und manchmal auch streikt das Gedächtnis: «Я слово позабыл, что я хотел сказать» („Ich vergaß das Wort, was ich sagen wollte“, Mandelstam [1920] 1967: 81) wie in Mandel'stams sich beim Aussprechen selbst löschenden Diktum (nach Paul Celan: „Das Wort bleibt ungesagt, ich finds nicht wieder“, Celan 1963: 59).

Ob sich die Lagerliteratur ins Literaturlager zu retten vermag, bleibt jedenfalls ungewiss. Renate Lachmann hat uns tapfere Hinweise zur Fluchthilfe geliefert.

Sie hat für sich – wie für uns – die Grenzen der Literaturwissenschaft um ein gutes, ein schreckliches Stück verschoben in eine Zone, wo die bewährten Werkzeuge und der „Künstler der Schaufel“ auf Granit stoßen.

Brauchen wir neue Werkzeuge oder einfach eine andere Welt?

Literatur

- Bachtin, Michail (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. von Renate Lachmann, übers. von Gabriele Leupold. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Celan, Paul (1963): *Drei russische Dichter. Alexander Blok, Ossip Mandelstam. Sergej Jessenin*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Etkind, Alexander (2013): *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press.
- Hansen-Löve, Aage (2020): „Rezension: Renate Lachmann, Lager und Literatur“, in: *wespennest* 178, 98–103.
- Kertész, Imre (2016): *Galeerentagebuch*. Übers. von Kristin Schwamm. Berlin: Rowohlt.
- Lachmann, Renate (2019): *Lager und Literatur. Zeugnisse des GULAG*. Göttingen: Konstanz University Press.
- Mandelstam, Ossip (1991 [1933]): „Gespräch über Dante“, in: ders.: *Gespräch über Dante. Gesammelte Essays 1925–1935. 2. Band*. Übers. und hg. von Ralf Dutli. Zürich: Ammann, 113–175.
- Mandel'stam, Osip (1967): *Sobranie sočinenij v trech tomach*. Washington: Inter-Language Literary Associates.
- Mandel'stam, Osip (2020): „Razgovor o Dante“, in: ders.: *Sobranie sočinenij i pisem v trech tomach. Izdanie tret'e, ispravlennoe i dopolnennoe. Tom 2: Proza*. Sankt-Peterburg: Internet-izdanie, 133–174.
- Mitscherlich, Alexander (1967): *Die Unfähigkeit zu trauern*. München: Piper.
- Šalamov, Varlam (2013): „Neobraščennyj“, in: ders.: *Sobranie sočinenij. Tom 1*. Moskva: Knižnyj klub Kinovek, 271–278.
- Schalamow, Warlam (2009): *Über Prosa*. Hg. von Franziska Thun-Hohenstein. Berlin: Matthes & Seitz.
- Schalamow, Warlam (2014): „Der Unbekehrte“, in: ders.: *Linkes Ufer. Erzählungen aus Kolyma. 2. Band*. Berlin: Matthes & Seitz, 85–95.
- Thun-Hohenstein, Franziska von (2022): *Das Leben schreiben. Warlam Schalamow. Biographie und Poetik*. Berlin: Matthes & Seitz.

Translation

Nadežda Grigor'eva

(Re)Translokation von St. Petersburg: Dostoevskijs Filmtrip auf Hokkaido, in Livorno, in Paris

Abstract: In Dostoevsky's body of work, the city on the Neva is a place that breaks the text's link to time and space and transforms every real existing topos into a kind of dystopia. Petersburg itself is translocated, not to some other part of the planet, but quasi beyond the world's boundaries. The film adaptations of Dostoevsky's works repeat the translocation of Petersburg and retranslocate the city yet again: most filmmakers shift the location of the action to a completely different cultural and geographical space. In the film adaptations by Akira Kurosawa, Luchino Visconti and Robert Bresson, local, 'native' features of the locations collide with the attempt to project transcendent content onto the screen.

Keywords: adaptation, Dostoevsky, ritual, epopteia, intertext

In den letzten 70 Jahren wurde der *Petersburger Text* von Dostoevskij nicht nur mehrmals filmisch umgesetzt,¹ sondern auch in andere Räume transloziert. Während die Verfilmungen von *Besy (Die Dämonen)* und *Brat'ja Karamazovy (Die Brüder Karamazov)* größtenteils versuchten, den provinziellen Chronotop der Quellen nachzubilden, wurden die Petersburger Texte häufig „indigenisiert“,² so dass diese lokale, ‚einheimische‘ kulturelle Merkmale übernahmen. Bernardo Bertolucci verlegt die Handlung von *Dvojniki (Der Doppelgänger)* nach Rom (*Partner*, 1968) und lässt den Kunsthistoriker Jacopo unter

1 So ist es, wenn wir *Hakuchi* von Akira Kurosawa aus dem Jahr 1951 als Ausgangspunkt nehmen.

2 In ihrem Buch *A Theory of Adaptation* vergleicht Linda Hutcheon die Verlagerung einer Primärquelle in einen sekundären Text (z. B. in einer Shakespeare-Inszenierung aus China) mit der Indigenisierung, bei der „etwas Fremdes“ von der Kultur adaptiert und in „etwas Eigenes“ verwandelt wird (Hutcheon 2006: 150–152).

Anspielung auf Friedrich Murnau und Antonin Artaud zur Revolution aufrufen. Richard Ayoade (*The Double*, 2013) verwandelt den Schauplatz der gleichen Geschichte in eine anglierte orwelleske Dystopie, die sich auf die Fantasy-Filme *Eraserhead* von David Lynch und *The Matrix* von den Wachowski-Brüdern bezieht. Der Drehort von *Prestuplenie i nakazanie* (*Schuld und Sühne* bzw. *Verbrechen und Strafe*) migrierte von St. Petersburg nach Paris (Georges Lampen: *Crime et Châtiment*, 1956; Robert Bresson: *Pickpocket*, 1959), dann nach Helsinki (Aki Kaurismäki: *Rikos ja rangaistus* bzw. *Crime and Punishment*, 1983) und letztlich nach Almaty (Darejan Omirbaev: *Student* (*Der Student*), 2012).

Es ist nicht zufällig, dass Dostoevskijs Petersburg so leicht zu verlagern ist. Die Stadt an der Neva ist bei Dostoevskij ein Ort, der die Kopplung des Textes an Zeit und Raum aufhebt und jeden real existierenden Topos in eine Art Dystopie verwandelt. Petersburg selbst wird transloziert, aber nicht in irgendeinen anderen Teil des Planeten, sondern quasi jenseits der Weltkoordinaten. Wie Michail Bachtin in seinem Buch *Problemy poetiki Dostoevskogo* (*Probleme der Poetik Dostoevskijs*) schreibt, erwecken Dostoevskijs Texte „jenes besondere Gefühl, das Petersburg [...] als „phantastisches zauberhaftes Trugbild“, als „Traum“ und als etwas erscheinen lässt, das auf der Grenze zwischen Realität und phantastischem Hirngespinnst steht“³ (Bachtin 1985: 181).

Igor' Smirnov zeigt, dass Dostoevskij St. Petersburg immer wieder mit dem himmlischen Jerusalem aus *De civitate Dei* verglichen hat, zunächst in der frühen Erzählung *Slaboe serdce* (*Ein schwaches Herz*, 1848): „Zum Schluss der Erzählung vergeht vor den Augen Vasjas Freund Arkadij eine Vision vom himmlischen Petersburg, der zum Analogon des Gottesstaats bei Augustinus wird“ (s. den Beitrag von Smirnov in diesem Band).

Laut Renate Lachmann fungieren manche Alltagsorte in Dostoevskijs Petersburg als Plätze der Übergangsriten. So erscheint die Schwelle bei Dostoevskij „als Gegen-Chronotop, der keinem konkreten Raum und keiner konkreten Zeit zurechenbar ist, als das Andere des Alltagsorts. Die Schwelle wird zum Ort der Differenz, oder der differenten Indifferenz, die die Dichotomie von Innen und Außen aufzuheben scheint, aber zugleich auch hervorreibt und damit ‚Übergang‘ wird, wie in Benjamins Bestimmung angedeutet.

3 «[...] особое ощущение Петербурга [...] как „фантастической волшебной грезы“, как „сна“, как чего-то стоящего на грани реальности и фантастического вымысла» (Bachtin 2002: 181).

Und das heißt Passage, wo die *rites de passage* das Ende eines alten und den Beginn eines neuen Zustands zelebrieren“ (Lachmann 1990: 263).

Die translozierte literarische Stadt ist für das Medium Film besonders geeignet, weil sie spektakulär und dynamisch ist. Die Verfilmungen der Dostoevskij-schen Werke wiederholen die ursprüngliche Translokation von Petersburg und retranslozieren somit die Stadt: Die meisten Filmemacher verlagern den Ort der Handlung in einen völlig anderen kulturellen und geografischen Raum.

Die Versetzung von Petersburg verbindet sich in Dostoevskij-Verfilmungen mit einer Umgestaltung der Story. Regisseure ‚übersetzen‘ den literarischen Stoff und konstruieren damit eine Art Palimpsest – einen vielschichtigen Intertext, der Bezüge zu medial heterogenen Kunstformen in die Filmerzählung einbaut, wobei die Kinematographie in diesem Intertextualitätsspiel eine privilegierte Position bekommt. Es ist außerdem zu betonen, dass die besten filmischen Adaptionen von Dostoevskij versuchen, das Transzendente auf der Leinwand zu erfassen.

In meinem Aufsatz werde ich mich auf die Verfilmungen von zwei Werken Dostoevskijs konzentrieren: zwei Adaptionen der Erzählung *Belye noči* (*Weißer Nächte*) (Luchino Visconti, Robert Bresson) und eine Filmversion des Romans *Idiot* (*Der Idiot*) (Akira Kurosawa). In den ausgewählten Verfilmungen werden Ereignisse visualisiert, die bei Dostoevskij in einem (impliziten) transzendenten Kontext dargestellt wurden. Diese mystischen Hintergründe werden im Medium des bewegten Bildes quasi zu neuem Leben erweckt. Gleichzeitig aktualisieren die Filmemacher universelle mythologische Inhalte, die bereits von Dostoevskij ‚adaptiert‘ wurden und sich daher leicht in die Kontexte anderer Länder, Epochen und Medien übertragen lassen.

1. Epopteia in *Der Idiot*: Dostoevskij-Trip auf Hokkaido

Der Petersburger Chronotop des Romans *Idiot* wurde mehrmals (re)transloziert. In *L'amour braque* (1985) verlegt Andrzej Żuławski den Handlungsort des Romans nach Paris: Eine Bande ungarischer Krimineller trifft zusammen mit einem geistig verwirrten jungen Mann, der glaubt, ein Abkömmling des ungarischen Prinzen zu sein, in der französischen Hauptstadt ein. In *Down House* (2001) veranlassen Roman Kačanov und Ivan Ochlobystin das verrückte Computergenie (Fürst Myškin) dazu, von Zürich nach Moskau zu kommen: Die moderne russische Hauptstadt fungiert als Handlungsort bis

zum Finale: Der Fürst bleibt ein nüchterner Begleiter, ein *Tripsitter* der Protagonisten, die auf einem quasi-sorokinschen Drogentrip in einer Galerie für zeitgenössische Kunst kollabieren.⁴

Der japanische Regisseur Akira Kurosawa, der seinen Film *Hakuchi* (1951) auf der Insel Hokkaido drehte, war der erste, der den Chronotop des Romans radikal (re)translozierte. Das japanische Analogon von Fürst Myškin, der Epileptiker Kameda, kommt im Winter 1949 in Sapporo an. Kurosawas Film transformiert den Roman, indem der Regisseur die Anzahl der Figuren reduziert, ihre Namen ins Japanische abändert und viele Nebenhandlungen weglässt, um den Fokus auf die symbolische Bedeutung einzelner Details sowie quasi-kosmischer Naturkräfte (z.B. Schneestürme und mysteriös brennende Kerzen) zu legen.

Der Regisseur erstellt ein intertextuelles Amalgam, indem er seine Dostoevskij-Adaption mit Reminiszenzen aus Film Noir, Kriminalfilmen, expressionistischem Kino und Vampirfilmen überlagert. Das Petersburger Elternhaus Rogožins, wo die Altgläubigen gewohnt haben, ähnelt bei Kurosawa dem Schloss des Grafen Dracula aus Tod Brownings Film *Dracula* (1931). Toshiro Mifunes plastische Interpretation von Akama-Rogožin verweist ebenfalls auf Graf Dracula und, darüber hinaus, auf Nosferatu. Myškins Marsch durch die glühend heiße Stadt im Vorfeld des epileptischen Anfalls verwandelt sich in Kamedas Gang durch das schneebedeckte Sapporo. Kameda halluziniert und sieht Akamas Messer scheinbar überall – unter anderem in vermehrter Ausführung in einem Schaufenster. Die Mordwaffe bekommt in der kranken Fantasie des Epileptikers übernatürliche Bedeutung, genauso wie in Alfred Hitchcocks *Blackmail* (1929) und *Sabotage* (1936), in denen die Mörderinnen überall Messer sehen.

Der Überfluss an filmischen Quellen, die Kurosawa für seine Dostoevskij-Adaption benutzt, betont das Hauptthema des Filmes: *Hakuchi* ist ein Film über das Sehen jenseits des Sichtbaren und Wahrnehmbaren, über Visionen und Visionäre. Analog zur Retranslozierung von Petersburg geschieht im Film eine Verlagerung des Fokus von der Psychologie der Protagonisten auf ihre visuelle Begegnung mit dem Jenseitigen im Alltäglichen.

4 Siehe dazu Vladimir Sorokins Theaterstück *Dostoevsky-trip* (1997): Auf einer Party nehmen sieben Literaturjunkies Dostoevskij-Pillen ein und landen im folgenden Rausch mitten in der Handlung des Romans *Idiot*.

Im Zentrum des Films steht kein technisch hochentwickeltes Kamera-Auge, wie es bei Avantgardisten wie Dziga Vertov der Fall war, sondern ein anthropologisches Phänomen – das pathologisch halluzinatorische Sehen des Menschen. Der Protagonist Kameda wurde irrtümlich zum Kriegsverbrecher erklärt, zum Tode verurteilt und wiederbegnadigt, wobei er allerdings psychisch erkrankte. Außer in extremen Fällen handelt Kameda kaum, sondern beobachtet nur. In vielen (Skandal)Szenen steht oder sitzt der Protagonist regungslos und kontemplativ da, als ob er lediglich ein Tripsitter sei. Diese Hypertrophie der visuellen Wahrnehmung, die bis zum Halluzinieren führt, begründet sich in der Epilepsie des Helden. Daher erreicht diese Fähigkeit ihren Höhepunkt vor seinen Anfällen, wenn er die Epopteia erlebt und sich der platonischen Schau der Ideen hingibt. Der Film interpretiert durch diese Rückkopplung Dostoevskijs Epilepsie als Prämisse der künstlerischen Offenbarung.

Während die Avantgarde der 1920er Jahre sich darauf konzentrierte, die *Kino-Pravda* (*Kino-Wahrheit*) dem mechanischen Kamera-Auge zu offenbaren, wirft Kurosawas Film den Betrachter in die mystische Archaik zurück und erzählt von den Möglichkeiten des ekstatischen Sehens. Sowohl Skandal-szenen als auch die Karnevalsepisode, die im Roman fehlt, funktionieren im Film als ein übernatürliches Schauspiel. Anstelle des Sommerorchesters in Pavlovsk beobachten die Protagonisten von *Hakuchi* einen Eiskarneval im Sapporo-Park, der sich formal auf das reale gesellschaftliche Fest „Yuki Matsuri“⁵ bezieht, das seit 1950 in Sapporo gefeiert wird. Der Regisseur transloziert jedoch die moderne Eis-Maskerade und setzt weitaus ältere Masken aus dem mexikanischen Karneval oder dem buddhistischen Tsam-Mysterium ein.⁶

Renate Lachmann untersucht den Zusammenhang von Fest und Text bei Dostoevskij und analysiert dabei die Geburtstagsfeier der Nastas'ja Filippovna, die Rogožins Geldpäckchen ins Kaminfeuer wirft. Lachmann betrachtet „die versuchte Geldverbrennung“ als „Opferritual“, das „der eigentliche Festakt“ der Szene ist (Lachmann 1990: 272). Diese Ritualszene ist auch Bestandteil von Kurosawas Verfilmung. Die Geldverbrennung und die spätere Rettung des Geldes in der japanischen Version erinnern einerseits an Horrorfilme, andererseits an antike Mysterien. Bei Dostoevskij verweist diese Episode auf

5 Siehe dazu: Brötz 2008: 198–205.

6 Vgl. Vsevolod Pudovkins *Potomok Čingiz-Chana* (*Sturm über Asien*) (1928) und Sergej Eisensteins Filmmaterialien, die er in Mexiko gedreht hatte.

das „Peščnoe dejstvo“ („Liturgie der Rettung aus dem Feuerofen“), das seinerseits auf den eleusinischen Demeter-Mythos zurückgeht, in dem die Göttin einen Säugling in den brennenden Ofen wirft, um ihn für die Unsterblichkeit zu härten. Das vom Feuer unbeschädigt gebliebene Geldpäckchen entspricht den antiken und christlichen Jünglingen, die unversehrt aus den Flammen entkommen sind. Die Verfilmung zeigt dazu aber detailliert die Grimasse der Protagonisten, die das brennende Geld beobachten: Die Gesichter offenbaren Schauer, Furcht, Wahnsinn. Die verzerrte Mimik der Geburtstagsgäste ist mit der Ekstase von Eingeweihten vergleichbar, die an heiligen Zeremonien teilnehmen. Doch der im Kamin flammende Schatz ist nur Geld, kein Leben, und dadurch anti-sakral: die Besessenheit der Schaulustigen in dieser Episode lässt sich als Gegen-Epopteia definieren.

Wie bereits einige Literaturwissenschaftler:innen betont haben, ist *Idiot* der am stärksten mit visueller Problematik beladene Text Dostoevskijs.⁷ Unter anderem wird das Motiv des Sehens in diesem Roman bioanthropologisch durchgedacht; das Seherlebnis wird mit dem Ursehen in Verbindung gebracht, das in taktilen Empfindungen seinen Ursprung hat:

Иногда вдруг он начинал приглядываться к Аглае и по пяти минут не отрывался взглядом от ее лица; но взгляд его был слишком странным: казалось, он глядел на нее как на предмет, находящийся от него за две версты, или как бы на портрет ее, а не на нее самоё.

– Что вы на меня так смотрите, князь? – сказала она вдруг, прерывая веселый разговор и смех с окружающими. – Я вас боюсь; мне всё кажется, что вы хотите протянуть вашу руку и дотрогнуться до моего лица пальцем, чтоб его пощупать.

(Dostoevskij 1973b: 287)

Manchmal begann er plötzlich Aglaja zu betrachten und konnte fünf Minuten lang seinen Blick nicht von ihrem Gesicht losreißen; aber sein Blick war sehr sonderbar: er schien sie so anzusehen, als wäre sie ein etwa zwei Werst von ihm entfernter Gegenstand oder als wäre sie ihr Porträt und nicht sie selbst.

⁷ Siehe z. B.: Krinicyн 2001; Kasatkina 2001.

– Warum sehen Sie mich denn so an, Fürst? – fragte sie auf einmal, indem sie das heitere Geplauder und Gelache mit ihrer Umgebung unterbrach. – Ich fürchte mich vor Ihnen; ich habe immer die Vorstellung, Sie wollten die Hand ausstrecken und mein Gesicht mit den Fingern berühren, um es zu befühlen. (Dostoevskij 1971: 474–475)

Kurosawa verbildlicht Aglajas Fantasie vom Sehen als Berührung, indem er zeigt, wie Kameda mit seinen Händen über Nasu Taekos Gesicht streicht und die Kombination aus Leid und Schönheit in ihren Zügen buchstäblich befühlt. Kurosawa folgt dem Schriftsteller auf dessen ‚Trip‘ ins Archaische und integriert in die moderne Geschichte menschlicher Beziehungen sowohl Motive der übernatürlichen Schau aus antiken Mysterien als auch Reflexionen über die biologischen Ursprünge des menschlichen Sehens. Das Medium Film ermöglicht es, die im Roman enthaltenen Motive der Visionen und Visionären zu verstärken. Bei Kurosawa ist Kamedas biologisch bedingte Epopteia authentisch, denn er betrachtet den wahren Wertträger – den leidenden Menschen.

2. Ex-stasis: Dostoevskij-Trip in Livorno

Der ‚sentimentale Roman‘ *Belye noči* (1848) ist ein weiteres Petersburger Stück Dostoevskijs, das mehrfach (re)transloziert wurde. Die oxymorale Struktur des Titels ist durch die Petersburger Realität motiviert: Die Sommernächte in Petersburg verströmen tatsächlich Licht. Der Titel scheint den kinematografischen Charakter des Textes vorauszuahnen, denn Licht ist die Grundmaterie der Kinematografie.

Im Mittelpunkt der Geschichte steht die Figur eines Träumers, der aus der Petersburger Alltagswelt in eine virtuelle Realität gerät. Der Träumer findet eine verwandte Seele in Nasten’ka, die in Erinnerungen an einen Mieter lebt, der vor einem Jahr ihr Haus verlassen hat. Der Träumer dahingegen hat keine Erinnerungen, aber er lebt in einer imaginären Welt und fühlt sich mal in Italien, mal in Jerusalem, mal... in Konstanz (in seinen Träumen stellt er sich „ein Konzil von Prälaten und Hus“ («собор прелатов и Гус перед ними», Dostoevskij 1972: 116) vor.⁸

8 Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – N. G.

Im Film *Le notti bianche* (*Weißer Nächte*) (1957) scheint Luchino Visconti Dostoevskijs Bezug zu Italien umgesetzt zu haben, indem er die Handlung in die italienische Hafenstadt Livorno verlegt. Der Mieter bleibt namenlos, Nasten'ka verwandelt sich in Natal'ja und der Träumer wird zu Mario. Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten drehte der Regisseur den Film jedoch nicht tatsächlich in Livorno, sondern im Studio Cinecittà, was den Schauplatz laut Henry Bacon noch „oneirischer“ (Bacon 1998: 197) machte.

Visconti erarbeitet nicht nur detailliert die von Dostoevskij erwähnten Prätexte (zum Beispiel *Der Barbier von Sevilla*), sondern positioniert die literarische Quelle im philosophischen Kontext des 20. Jahrhunderts. In Viscontis Film werden Dostoevskijs *Belye noči* mit der Flaneur-Philosophie Walter Benjamins verflochten:

Der Flaneur steht noch auf der Schwelle, der Großstadt sowohl wie der Bürgerklasse. Keine von beiden hat ihn noch überwältigt. In keiner von beiden ist er zu Hause. Er sucht sich sein Asyl in der Menge. [...] Die Menge ist der Schleier, durch den hindurch dem Flaneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie winkt. In ihr ist sie bald Landschaft, bald Stube. Beide bauen dann das Warenhaus auf, das die Flanerie selber dem Warenumsatz nutzbar macht. Das Warenhaus ist der letzte Streich des Flaneurs.

(Benjamin 1982: 54)

Wie Benjamins Flaneur sind auch die Figuren in Viscontis *Le notti bianche* vom Warenfetischismus fasziniert: Sie starren in beleuchtete Schaufenster der Warenhäuser, drängen sich um Straßenverkäufer, machen kleine Einkäufe. Benjamin betont, dass der Flaneur „seine einzige Geschlechtsgemeinschaft“ mit einer Hure realisiert, „die Verkäuferin und Ware in einem ist“ (ebd.: 55). Die Parallele Flaneur/Prostituierte wird auch in Viscontis *Le notti bianche* deutlich: Eine Hure schließt sich dem Dreieck Lodger – Natalia – Mario an, flaniert nachts entlang der Kanäle und nimmt Mario einmal sogar mit unter die Brücken – an einen Ort, wo Obdachlose die Nacht verbringen.

Es scheint, dass Visconti einen Doppelgänger Walter Benjamins in eine Filmsequenz einbaut: Mario und Natalia versuchen, sich am Eingang eines Hauses vor dem Regen zu retten, und ein Mann mit Brille und Schnurrbart schließt sich ihnen an (Abb. 1 und 2).



Abb. 1: Der Doppelgänger von Walter Benjamin bei Luchino Visconti



Abb. 2: Walter Benjamin 1937 in Paris

In seinem Film ergänzt Visconti den kurzen Text Dostoevskijs mit Details aus anderen Werken des Schriftstellers. Die Nachtwanderungen von Mario und Natalia finden zwischen den Ruinen und unter den Kanalbrücken statt, wo die Obdachlosen übernachten. Dieses Motiv fehlt in *Belye noči*, ist aber in *Prestuplenie i nakazanie* präsent: Marmeladov erzählt Raskol'nikov, dass er bereits die fünfte Nacht „auf der Newa in den Heubarken“ («на Неве, на

сенных барках», Dostoevskij 1973a: 13) verbringe. Das Motiv der Heimatlosigkeit von Filmfiguren hat eine polymorphe Struktur und bezieht sich nicht nur auf Dostoevskij, sondern auch auf die Philosophie der 1930er und 1940er Jahre. Die (scheinbare) Obdachlosigkeit der Protagonisten resoniert mit den Konzepten von Denkern, die zur gleichen Zeit wie Benjamin philosophierten: Dazu gehören die „transzendente Obdachlosigkeit“ von Georg Lukács (Lukács 1920), die „konstitutive Heimatlosigkeit“ von Helmut Plessner (Plessner 1928), die „Hauslosigkeit“ von Martin Buber (Buber 1948) und die „geistige Obdachlosigkeit“ von Siegfried Krakauer (Krakauer 1930). So bekommt Viscontis Flaneur-Thema eine tragische Dimension.

Die Filmarbeit bei Visconti besteht vor allem darin, das gefilmte Terrain in einen irrealen, oneirischen Raum zu versetzen. Die ‚Passage‘ ins Jenseits wird nicht nur dadurch dargestellt, dass die Figuren aus ihrer häuslichen Geborgenheit herausgeworfen werden, sondern auch durch ihre emotionale Transgression. In vielen Episoden versetzt Visconti Natalia in einen Zustand der Aufgeregtheit, in dem sie im Wechsel lacht und weint. Dieser Wechsel ist bereits in Dostoevskijs Text vorhanden, aber der Regisseur erhöht den Grad der emotionalen Spannung weiter und erfindet eine Szene, die ein ekstatisches Außer-sich-Sein mit einem totalen Verlust der Selbstkontrolle kombiniert. Dieses Außer-sich-Sein gipfelt in einer erotischen Tanzszene, die in der literarischen Quelle fehlt: Die Heldin tanzt im Café und erreicht in ihren rhythmischen Bewegungen die totale Selbstvergessenheit. Die berauschte Ekstase endet mit einer buchstäblichen Bewusstlosigkeit: Natalia rennt aus dem Café, eilt zum Ort des erwarteten Treffens mit dem Mieter und fällt kurz vor dem Ziel in Ohnmacht.

Das Oxymoron ‚weiße Nächte‘, das in Petersburg seine Widersprüchlichkeit verloren hat, findet sie auf italienischem Boden wieder. Die Dunkelheit der mediterranen Winternächte, in denen die Protagonisten einander suchen, ist dieselbe wie im Film noir. Erst am Ende des Films, als der Schnee fällt, wird die italienische Nacht wirklich weiß. Genauso wie Kurosawa verwandelt Visconti den Petersburger Sommer in einen Winter. Der glitzernde, mystische Schnee wird zum Brautkleid der Heldin – in diesem Moment, im Schnee, fühlen sich sowohl Natalia als auch Mario glücklich. Jedoch erscheint plötzlich aus der Schneedecke die schwarze Gestalt des Mieters, auf den die Heldin all die Tage und Nächte gewartet hat.

Die Wahl von Jean Marais für die Rolle des Mieters scheint geradezu vorbestimmt zu sein, denn er spielte in Jean Cocteaus *Orphée* (*Orpheus*) die Rolle des Dichters, der das Totenreich besucht. Die Forschung hat die „mystische Aura“ des Mieters bei Visconti registriert (Bacon 1998: 199) und den Helden sogar mit dem Todesengel verglichen, der nach Jahresfrist aus dem Schattenreich wiederkehrt, um sein Opfer dorthin zurückzuziehen, was der irdische Mario nicht verhindern kann (Schütte 1975: 83). Wenn Cocteau Orpheus-Marais zum Spielzeug in den Händen des verliebten Todes macht, der den irdischen Dichter in die Unterwelt entführen will, führt Visconti eine Gegenbesetzung durch, indem er dem Schauspieler die Gestalt des Fürsten der Finsternis verleiht, der ein exaltes irdisches Mädchen in die andere Welt fortnimmt.

3. Stasis: Dostoevskij-Trip in Paris

Die Ekstase ist nicht die einzige Ausdrucksform, die das Kino einem Mysterienakt näher bringt.⁹ Der französische Filmmacher Robert Bresson hat das Sakrale im Film ganz anders dargestellt. Bressons Betonung des Mystischen bzw. des Religiösen zeigt sich sowohl in der Wahl seiner Themen (*Journal d'un Curé de Campagne* (Tagebuch eines Landpfarrers, 1951), *Le procès de Jeanne d'Arc* (Der Prozess der Jeanne d'Arc, 1962)) als auch in der Art und Weise, wie er filmt und schneidet. Bressons Filmstil wurde als „spirituell“ (Sontag 1982) und „transzendental“ (Schrader 1988) bezeichnet. In einem Interview sprach der Regisseur über den verborgenen Gott in seinen Filmen: “There is something, which, of course, I don't want to show or talk about. But there is a presence of something which I call God, but I don't want to show it too much. I prefer to make people feel it” (Schrader 1977: 27).

Der Deus absconditus schimmert bei Bresson durch den Alltag, durch kleine Details, die die “surface of reality” (Schrader 1988: 63) bilden. Nicht zufällig hat Bresson vier Filme basierend auf Dostoevskijs Werken gedreht: Der Schriftsteller erfasste ebenso die mystische Seite des Alltags im Zeitalter des Realismus und verwandelte Petersburg in eine himmlische Stadt und in eine Unterwelt zugleich.

Alle Dostoevskij-Verfilmungen von Bresson (*Pickpocket*, *Quatre nuits d'un rêveur* (Vier Nächte eines Träumers), *Une femme douce* (Die Sanfte), *Le diable*

9 Zum mystischen Ereignis im Kino vgl.: Grigor'eva 2012.

probablement (*Der Teufel möglicherweise*) retranslozieren Petersburg in das Paris unserer Zeit. In der *Weißer Nächte*-Verfilmung *Quatre nuits d'un rêveur* (1971) bleibt der Mieter namenlos, der Träumer wird Jacques genannt (das ist die französische Version von Goltjadkins Vornamen aus *Dvojniki*), und Nas-ten'ka wird zu Martha. Der Regisseur weigert sich dabei, ekstatische Zustände zu inszenieren und verbietet ein affektives, theatrales Schauspiel: Bressons Figuren sind nicht nur rauschfrei – sie sind quasi emotionslos. Schrader charakterisiert ihr Verhalten als ‚Stasis‘. Der Filmwissenschaftler interpretiert das Wesen der Stasis als eine spezielle Art des ‚transzendentalen Stils‘: “When the image stops, the viewer keeps going, moving deeper and deeper, one might say, *into* the image. This is the ‘miracle’ of sacred art” (Schrader 1988: 161).

In ihrem Essay über das „Spirituelle“ in Bressons Filmen zitiert Susan Sontag die Äußerungen des Regisseurs über seine Ablehnung des affektiven theatralischen Spiels:

Acting is for the theater, which is a bastard art [...]. The film can be a true art because in it the author takes fragments of reality and arranges them in such a way that their juxtaposition transforms them. [...] Acting has nothing to do with that [...]. Films can only be made by bypassing the will of those who appear in them.

(Zit. nach: Sontag 1982: 127–128)

Dieses so charakteristische Merkmal der Filmopoetik Bressons (die Verinnerlichung der Emotionen der Schauspieler im Gegensatz zur Theatralik) erscheint hinsichtlich einer Kinoadaptation von Dostoevskijs Werken paradox, sind diese doch gerade für die Skandalszenen und extreme Exaltiertheit der Figuren berühmt. Renate Lachmann schreibt, zum Beispiel, über ‚hysterische‘ Darstellungsform der Affekte bei Dostoevskij:

Bei Dostoevskij werden die Affekte hysterisch interpretiert, oder anders: die Hysterie erweist sich als spezifische Darstellungsform der Affekte. In den semantischen Bereich Hysterie ordnen sich Begriffe wie Wut, Wahn, Tob-sucht, Ekstase, extreme Anspannung und eben Nervosität ein, Begriffe, die jene bizarren Verhaltensformen, Gefühlsausbrüche, Gedankenspiralen und abnormen Handlungen bezeichnen, um die es bei Dostoevskij geht.

(Lachmann 2022: 179)

Bresson tritt sowohl Dostoevskij als auch Visconti entgegen, indem er unsichtbare Gefühle der fast bewegungslosen, wie versteinert wirkenden Figuren filmt. Sowohl bei Dostoevskij als auch bei Visconti weint und lacht die Protagonistin enorm viel, wobei ihr Rausch als ekstatischer Ausdruck des Jenseitigen fungiert. In Bressons *Quatre nuits d'un rêveur* weint und lacht die Protagonistin kaum – ihre Mimik und Gestik sind äußerst zurückhaltend.

Bei der Analyse verschiedener Bresson-Filme (*Journal d'un Curé de Campagne* und *Le procès de Jeanne d'Arc*) stellt Schrader fest, dass unbewegte, strenge Gesichter in seinem Werk ikonographischen Antlitzen ähneln (Schrader 1988: 100–101). Man kann die Gesichter aus dem Film *Quatre nuits d'un rêveur* zu Schraders Sammlung hinzufügen (Abb. 3 und 4). In diesem Zusammenhang muss man an Florenskijs „Ikonostase“ denken, in der der Philosoph die Ikone mit einer Lichtgestalt vergleicht, denn die Ikone funktioniert nicht nur als Bild, sondern als „Energie“, als „Licht einer geistigen Essenz“ (Florenskij 1996: 447). Bressons Kinematograph wird zu einem pseudomystischen Spiegelbild des liturgischen Raums, in dem das Licht der Verklärung eine wichtige Rolle spielt.



Abb. 3: Ikonographisches Antlitz bei Bresson

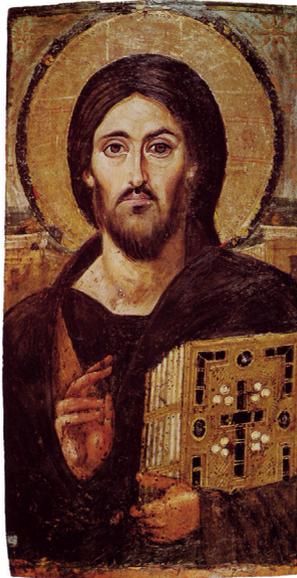


Abb. 4: Ikone des Christus Pantokrator
(6. Jahrhundert, Katharinenkloster, Sinai)

Im Film *Quatre nuits d'un rêveur* verändert Bresson die Handlung der literarischen Quelle, damit er das Problem der mystischen Bildsprache zum Hauptthema seines Films machen kann. Der Träumer Jacques ist bei Bresson ein Maler. Seine großformatigen Gemälde sind an sich nicht mystisch, jedoch präsentiert diese moderne Kunst Pseudo-Kruzifixe, als Jacques alle seine Leinwände zur Wand kehrt, so dass man nur die kreuzartigen Rückseiten sehen kann (Abb. 5).

Der Künstler verwandelt all seine Bilder in dem Moment in Kreuze, als sein Kollege aus der Kunstakademie zu ihm kommt. Der Kollege zeigt Schwarz-Weiß-Aufnahmen von seinen eigenen leeren Bildern, die verschwundene Objekte darstellen sollen. Da sieht man nur schwarze Flecke, die als mystische schwarze Löcher wirken. Auf diese Weise demonstriert Bressons Film, wie Mystizismus in der neuen Kunst doch immer präsent bleibt: Dieser leuchtet durch schlechte Kopien und umgekehrte Bilder hindurch und die beiden jungen Maler sind Christus selbst ähnlich, sobald Bresson sie unter den Kreuzen platziert (Abb. 6).



Abb. 5: Pseudo-Kruzifixe



Abb. 6: Christusähnliche Gestalten

Bressons Alltagsmystizismus wird auch mit akustischen Effekten verstärkt. Jacques spricht eine kurze, primitive Liebesgeschichte über junge Menschen, deren Liebe „unschuldig und rein“ ist, auf ein Tonband ein und hört sich das Fragment wiederholt an, während er zum Pinsel greift. Dasselbe Tonbandgerät schaltet er später in öffentlichen Verkehrsmitteln ein. Susan Sontag nennt diese Bressonsche Technik “doubling” (Sontag 1982: 123, 126). Laut Sontag

dient das Verfahren der „Verdopplung“ des Textes dazu, einen Effekt des Jenseits im Alltag zu erzeugen. Die konstante Wiederholung derselben Phrasen wirkt zudem wie eine obsessive, manische Zauberformel. Es scheint, als gehe die Stimme nicht von Jacques aus, sondern von seinem unsichtbaren Doppelgänger. Wie eine Beschwörung klingt zum Beispiel die Wiederholung des Namens „Martha“ aus Jacques' Kassettenrekorder, während er durch die Stadt flaniert. Solche akustischen Verfahren wirken wie eine Anspielung auf Jean Cocteau's *Orpheus*. In diesem Film rezitiert ein toter Dichter in der Unterwelt seine Gedichte, die im Autoradio übertragen werden, das der lebende Dichter Orpheus hört.

4. Zum Schluss

Die Indigenisierung in Dostoevskijs Verfilmungen ist paradoxal. Lokale, einheimische Merkmale der Drehorte kollidieren mit dem Versuch, das Transzendente auf die Leinwand zu projizieren. Das Jenseitige wird zum universalen Komplement des Lokalen, sei es Sapporo, Livorno oder Paris. Die universalistische Auffassung des Menschen ist bei Dostoevskij vorprogrammiert.

Die Filmkunst bietet neue Möglichkeiten, sakrale Inhalte zu vermitteln. Verschiedene religiöse Handlungen, wie zum Beispiel Epopeteia, werden im Kino quasi profaniert und dadurch zu neuem Leben erweckt. Die Kinoarbeit akzentuiert die Präsenz des Andersseins bei Dostoevskij und säkularisiert gleichzeitig das Werk des Schriftstellers, indem sie es (in den Worten Benjamins) „prostituiert“ und für die Massen als „Ware“ sichtbar und zugänglich macht.

Literatur

- Bachtin, Michail (1985): *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. von Adelheid Schramm. Frankfurt a. M.: Ullstein.
- Bachtin, Michail (2002): „Problemy poëtiki Dostoevskogo“, in: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. 6. Moskva: Russkie slovari / Jazyki slavjanskoj kul'tury, 6–300.
- Bacon, Henry (1998): *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benjamin, Walter (1982): *Gesammelte Schriften*, 5. *Das Passagen-Werk*. Erster Teil. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Brötz, Dunja (2008): *Dostojewskis „Der Idiot“ im Spielfilm: Analogien bei Akira Kurosawa, Saša Gedeon und Wim Wenders*. Bielefeld: transcript.
- Buber, Martin (1948): *Das Problem des Menschen*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.
- Dostoevskij, Fedor (1971): *Der Idiot*. Aus dem Russischen übers. von Hermann Röhl. Leipzig: Insel-Verlag.
- Dostoevskij, Fedor (1972): „Belye noči“, in: ders.: *Sobranie sočinenij v 30 tomach*. T. 2. Leningrad: Nauka, 102–141.
- Dostoevskij, Fedor (1973a): *Sobranie sočinenij v 30 tomach*. T. 6. *Prestuplenie i nakazanie*. Leningrad: Nauka.
- Dostoevskij, Fedor (1973b): *Sobranie sočinenij v 30 tomach*. T. 8. *Idiot*. Leningrad: Nauka.
- Florenskij, Pavel (1996): „Ikonostas“, in: ders.: *Sočinenija v 4 tomach*. Tom 2. Moskva: Mysl', 419–526.
- Grigor'eva, Nadežda (2012): *Čelovečnoe, besčelovečnoe: Radikal'naja antropologija v filosofii, literature i kino konca 1920-ch – 1950-ch gg*. Sankt-Peterburg: Petropolis.
- Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Kasatkina, Tatjana (2001): „Rol' chudožestvennoj detali i osobennosti funkcionirovanija slova v romane F. M. Dostoevskogo ‚Idiot‘“, in: *Roman F. M. Dostoevskogo „Idiot“: sovremennoe sostojanie izučenija*. Moskva: Nasledie, 60–99.
- Krakauer, Siegfried (1930): *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt a. M.: Frankfurter Societäts-Druckerei.
- Krincyn, Aleksandr (2001): „O specifične vizual'nogo mira u Dostoevskogo i semantike ‚videnij‘ v romane ‚Idiot‘“, in: *Roman F. M. Dostoevskogo „Idiot“: sovremennoe sostojanie izučenija*. Moskva: Nasledie, 170–205.
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lachmann, Renate (2022): „Dostoevskijs Passionen und die Affektenlehre“, in: dies.: *Rhetorik und Wissenspoetik: Studien zu Texten von Athanasius Kircher bis Miljenko Jergovic*. Bielefeld: transcript, 173–189.
- Lukács, Georg (1920): *Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Cassirer.
- Plessner, Helmut (1928): *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin/Leipzig: de Gruyter.

Schrader, Paul (1977): "Robert Bresson. Possibly". Interviewed by Paul Schrader, in: *Film Comment* 13,5 (October), New York, 26–30.

Schrader, Paul (1988): *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo.

Schütte, Wolfram (1975): „Le notti bianche“, in: Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Luchino Visconti*. München: Hanser, 80–84.

Sontag, Susan (1982): "Spiritual Style in the Films of Robert Bresson" [1964], in: *A Susan Sontag Reader*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 121–136.

Abbildungen

Abb. 1: Der Doppelgänger von Walter Benjamin in *Le notti bianche* von Luchino Visconti (00:47:10)

Abb. 2: Walter Benjamin 1937 in Paris. Quelle: Deutsches Historisches Museum

Abb. 3: Ikonographisches Antlitz in *Quatre nuits d'un rêveur* von Robert Bresson (00:12:30)

Abb. 4: Ikone des Christus Pantokrator (6. Jahrhundert, Katharinenkloster, Sinai). Quelle: <https://www.pallasweb.com/ikons/ikon-gallery/christ-pantokrator-from-sinai.html> (26.11.2024)

Abb. 5: Pseudo-Kruzifixe in *Quatre nuits d'un rêveur* (00:18:32)

Abb. 6: Christusähnliche Gestalten in *Quatre nuits d'un rêveur* (00:21:34)

Magdalena Marszałek

Sich selbst übersetzen: Eva Hoffmans “Lost in Translation” (1989) – gelesen in der Ära nomadischer Literatur

Abstract: This essay is a reading of the autobiographical book *Lost in Translation. A Life in a New Language* (1989) by Eva Hoffman in the context of current discussions of migrant and transcultural literature. The concept of self-translation in Hoffman’s prose goes far beyond the translational meaning of the term and focuses on the process of language change as an existential transformation. As Hoffman puts it, a self-translation (translation of the self) is necessary in order to no longer have to translate. For Hoffman, this process is inextricably linked to writing. Hoffman’s book came out at a historical turning point, after which questions of migration and mobility would enter a new dimension and produce literature that no longer fits into the paradigm of writing in exile. Hoffman later reflects on this in her essays.

Keywords: self-translation, migration, autobiography

1. Selbstübersetzung

Um nicht mehr übersetzen zu müssen, muss man sich selbst übersetzen. Diese etwas paradoxe Erkenntnis liegt dem autobiographischen Buch *Lost in Translation. A Life in a New Language* von Eva Hoffman zugrunde. Man muss nicht mehr übersetzen – aus einer Sprache in die andere, aus der ersten in die zweite –, wenn man sich selbst erfolgreich übersetzt hat, d. h. wenn die neue Sprache die Psyche und den Körper ‚bewohnt‘. Das im Jahre 1989 in New York erschienene Debütbuch Hoffmans hat jenen dramatischen Prozess zum Thema, für den der Begriff ‚Selbstübersetzung‘ gleichermaßen zutreffend wie irreführend ist.

Zutreffend ist der Begriff, wenn ‚Selbstübersetzung‘ (oder besser: Selbst-Übersetzung) in der existenziellen Dimension der mit dem Sprachwechsel

verbundenen Identitätsoperationen metaphorisch bezeichnet. Zugleich ist er irreführend, denn unter ‚Selbstübersetzung‘ verstehen wir üblicherweise einen spezifischen Fall translatorischer Praxis, bei dem der Autor und der Übersetzer (die Autorin und die Übersetzerin) eines Textes dieselbe Person ist: in der Regel bilingual oder mehrsprachig, oft mit Migrationserfahrung. Die Transferleistung solcher Selbstübersetzungen ist zu einer spannenden Forschungsfrage geworden (vgl. u. a. Willer/Keller 2020). In ihrem Fokus steht vor allem die neue ‚transkulturelle‘ Literatur einer globalisierten Welt, die aber auch für historische Formen des Schreibens zwischen den Sprachen neugierig macht – sei es im multiethnischen imperialen Mittel- und Osteuropa, sei es im Exil oder in der Diaspora.

Doch selten ist eine Selbstübersetzung eine translatorische Tätigkeit wie jede andere, d. h. eine ‚reine‘ Textarbeit, denn die Selbstübersetzung ist immer auch eine Selbst-Praxis, eingebettet in den sozialen Kontext des Agierens in verschiedenen Adressatenkreisen, dazu nicht selten verbunden mit Zwängen einer unfreiwilligen – oder aber auch freiwilligen – Migration. Bekanntlich verfügen die Selbstübersetzer über mehr Freiheit im Umgang mit dem eigenen Text, den sie selbst in eine andere Sprache übertragen, als Übersetzer, die sich mit Texten Anderer befassen. Im Falle einer Selbstübersetzung kann sich die Autorschaft über das Gebot translatorischer Treue problemlos hinwegsetzen. Die Prinzipien von Autorschaft und Translation wirken bei der Selbstübersetzung zusammen: sie überlagern sich, unterstützend oder aber konkurrierend, und eröffnen dabei einen Raum für auktoriale Ich-Operationen. So sind die Selbstübersetzung und die Selbst-Übersetzung durch viele Fäden, wenn auch nicht immer sichtbar, miteinander verbunden.

Ein paar Beispiele aus dem literarischen Feld osteuropäisch-jüdischer Literaturen verdeutlichen das Spektrum möglicher Verschränkungen von Selbstübersetzung und Autorschaft: Die Übersetzung der jiddischen Prosa von Isaac Bashevis Singer ins Amerikanische, ein kollektives, v. a. familiäres Unternehmen, an dem der Autor als Co-Übersetzer beteiligt war, stellte nicht zuletzt auch ein massives *re-writing* dar, ein Umschreiben, welches an das amerikanische, in die Nuancen der Kabbala oder des polnisch-jüdischen Zusammenlebens vor dem Krieg nicht eingeweihtes Publikum gerichtet war (Wiegand 2020). Paradoxerweise verdanken Bashevis Singer und die jiddische Literatur dieser semantischen Verarmung den Nobelpreis. Bashevis Singer, *lost in America* (wie der letzte Teil seiner Autobiographie heißt), konnte aufgrund

seiner von ihm selbst thematisierten ‚chronischen‘ Einsprachigkeit bei der Übersetzung aus dem Jiddischen lediglich mitwirken, wenn auch autoritativ.

Mehrsprachigkeit korreliert nicht zuletzt mit dem Zugang zur Bildung. Im Vergleich zu Singer hatten multilinguale jüdische Autor:innen im östlichen Europa mehr Spielraum für Selbstübersetzungsprojekte. Im Fall von Debora Vogel, die in Galizien Polnisch und Deutsch aufwuchs, war die Entscheidung fürs Jiddische als ihre literarische Hauptsprache, die sie erst im Erwachsenenalter erlernte, ein ästhetisches und ideologisches Bekenntnis, eine Selbstbestimmung als jüdische (jiddische) und nicht polnische Avantgarde-Künstlerin. In ihrem literarischen und publizistischen Werk pendelte sie trotzdem zwischen den beiden Sprachen (Polnisch und Jiddisch). Etwas früher entschied sich die noch im 19. Jahrhundert im russischen Reich geborene Dvora Baron, nach einem Debüt auf Jiddisch, für den Wechsel ins Hebräische, von der Muttersprache (*mame lošn*) in die Vatersprache, und wurde so zur weiblichen Pionierin der hebräischen Literatur in Osteuropa und später in Palästina.¹ Sprachwechsel und somit Selbstübersetzung sowohl im linguistischen als auch im existenziellen, aber auch politischen Sinne waren vielmehr die Regel als Ausnahme in der mehrsprachigen osteuropäischen Diaspora. Schreiben zwischen den Sprachen – ob im historischen multilingualen Kontext, ob in der ‚transkulturellen‘ Literatur der Gegenwart – schließt Übersetzungsprozesse mit ein und somit auch Selbstübersetzungspraktiken, bei denen sich die Wahl der Sprache mit Identitätsdiskursen, politischen Bekenntnissen, ästhetischen Vorlieben etc. aufs Engste verbindet.

In der Forschung zur Selbstübersetzung ist beim Schreiben zwischen zwei (oder gar mehreren) Sprachen auch von Übersetzung ohne Original die Rede. Sigrid Weigels Plädoyer für ein solches Verständnis des Pendelns zwischen den Sprachen im Schreiben schließt Überlegungen zur Nachträglichkeit des Übersetzens gegenüber dem Akt des Schreibens (in einer *anderen* Sprache) mit ein (Weigel 2021). Das Konzept der Selbst-Übersetzung, wie Eva Hoffman es in ihrer englischsprachigen Autobiographie thematisiert und vorführt, weist jedoch noch in eine andere Richtung: Das Sich-selbst-übersetzen geht dem literarischen Text voraus, auch wenn es mit dem Schreiben(-Üben) von Beginn an verbunden ist. Der literarische Text (in der *anderen* Sprache)

1 Ich danke Natasha Gordinsky, die mich in unserem gemeinsamen Seminar an der Universität Potsdam auf Dvora Baron aufmerksam gemacht hat.

schließt den Prozess der existenziellen, mit dem Sprachwechsel verbundenen Selbst-Übersetzung gewissermaßen ab. Der Text markiert das Ankommen in der *anderen* Sprache, die zur eigenen wird (und deshalb nicht ein „Ankommen in der Fremde“ – wie die deutsche Übersetzung des Titels es suggeriert: Hoffman 1995). Die neue Sprache macht das eigene Leben (wieder) erzählbar und in diesem Sinne: übersetzt.

2. Lost and found in translation

Wenn Eva Hoffman in ihrer Autobiographie von (Selbst-)Übersetzung spricht, dann ist damit keine Translationstätigkeit im engeren, professionellen Sinne des Wortes gemeint: Hoffman war 13, als sie 1959 Polen verließ, d.h. sie war zu jung, um in der polnischen Sprache literarisch zu debütieren. *Lost in Translation* ist 30 Jahre nach ihrer Emigration nach Amerika erschienen. Das Buch ist keine literarische Selbstübersetzung, handelt aber vom Prozess der Selbst-Übersetzung, die das Buch erst möglich gemacht hat.

Hoffmans preisgekrönte, breit kommentierte und in viele Sprachen übersetzte Autobiographie ist auf den ersten Blick eine traditionelle Erzählung über die Emigration von der alten in die neue Welt. Das Buch besteht aus drei Teilen: *Paradise*, *Exile* und *The New World*, die an klassische Topoi amerikanischer Immigrantentexte anknüpfen: Die lange Schifffahrt – das *Übersetzen* – schneidet das Leben in ein Vorher und ein Nachher. Das (verlorene) Paradies – im Falle Hoffmans ihre Krakauer Kindheit – erscheint nostalgisch verklärt, aufbewahrt in einer schützenden Hülle der Kindheitserinnerungen. Das Exil wiederum erscheint als Drama der Sprachlosigkeit und radikalen Entwurzelung, zugleich der Pubertät, des Loslassens von den Eltern, des mühsamen Spracherwerbs und schmerzhafter, da mit Ohnmacht, Demütigung und Selbstentfremdung einhergehenden Sozialisation als Immigrantin in Kanada und später in den USA. Das Exil ist die Krise schlechthin, ein lebensgefährlicher Tief- und Wendepunkt, der aber auch Potenzial eines Umschwungs, eines Neubeginns in sich birgt. Und zum Schluss (Teil 3) kommt die Häutung und ein berauschendes Eintauchen in die neue Welt, in die neue Sprache – eine zweite Geburt, eine Auferstehung (in nicht metaphysischem Sinne) nach dem ‚Tod‘ des Exils, ein Happyend. Es ist durchaus eine Erfolgsstory, die Hoffman erzählt, eine Geschichte vom langen Leidensweg und vom großen Glück, das sich einstellt nach dem Sich-Herausschälen aus der Sprachlosigkeit, durch

Fleiß, Selbstdisziplin und obsessives Sprachbegehren. Nach den Elendsjahren eines mäusearmen, musikalisch begabten, schüchternen und zugleich stolzen polnisch-jüdischen Mädchens in Vancouver, kommt ein Studium an der Rice University in den bewegten 1960ern, dann eine Promotion an der Harvard University und ein Leben als New Yorker Intellektuelle, Akademikerin, Literaturkritikerin in der Redaktion von *New York Times* – und schließlich als freie Autorin. Was diese amerikanische Immigranten-Erfolgsstory einzigartig macht, ist die Art und Weise, wie Hoffman sie erzählt – im vollen Bewusstsein dessen, an welchem Genre sie partizipiert und wie sie jenes Genre transformiert, ohne es zu verraten.

Im Mittelpunkt von Hoffmans autobiographischer Erzählung stehen Sprache und Musik, das ‚innere Ohr‘ (für beides notwendig) und der Klang (*sound*), von dem letzten Endes alles abhängt: der Erfolg, die Meisterschaft, in der Musik wie in der Sprache. Die Protagonistin wird sich letzten Endes für das Wort, die Literatur, und gegen die Musik, gegen eine Karriere als Pianistin, entscheiden, Musik bleibt aber eine ständige Referenz für die Sprache, für das Ringen mit und um die Worte, für die Mühe des Übens, das Leid der gekünstelten Unvollkommenheit, das allmähliche Beherrschen der Artikulationsorgane als Instrument des Klangs, bis die Sprache endlich den Körper und die Seele einnimmt und in den Adern fließt wie die Musik. Die Vertreibung aus dem Paradies ist die Vertreibung aus der Sprache der Kindheit, für die die Spaltung von Wort und Ding noch nicht gilt. Das Leben in der Emigration beginnt für Hoffman mit einer schonungslosen Lektion in strukturaler Linguistik, auch wenn die Begrifflichkeit des Strukturalismus erst viel später im Studium erlernt wird. Die Einheit von Sprache und Welt, Sprache und Ich, zerbricht; die Entzweiung der Kindheitssprache wird zum Trauma. Bei der Einschulung in Vancouver wird aus Ewa Wydra (so der polnische Geburtsname) eine Eva Wydra (in der amerikanischen Aussprache). Ein Abgrund tut sich auf, "into which the infinite hobgoblin of abstraction enters. Our Polish names didn't refer to us; they were as surely us as our eyes or hands. These new appellations, which we ourselves can't yet pronounce, are not us" (Hoffman 1998: 105).²

2 Bei allen weiteren Zitaten aus Hoffmans Buch gebe ich wegen der Lesbarkeit nur die Seitenzahl(en) im Text an.

Das Bezeichnete trennt sich vom Bezeichnenden ab:

‘River’ in Polish was a vital sound, energized with the essence of riverhood, of my rivers, of my being immersed in rivers. ‘River’ in English is cold – a word without any aura. [...] I am becoming a living avatar of structuralist wisdom; I cannot help knowing that words are just themselves. But it’s a terrible knowledge, without any of the consolations that wisdom usually brings.

(106–107)

Das Drama des Sprachverlusts, wenn Worte und Erfahrungen nicht mehr zusammenpassen und der spontane Fluss der inneren Sprache stockt, wird in Hoffmans Buch ausdrucksstark geschildert: “I’m not filled with language anymore” (108); “I can’t throw a bridge between the present and the past” (117); “I am enraged at the false persona I’m being stuffed into” (119); “My throat tightens. Paralysis threatens. Speechlessness used to be one of the common symptoms of classic hysteria. I feel as though in me, hysteria is brought on tongue-tied speechlessness” (219).

Die linguistische Enteignung produziert Ohnmacht und Wut, bedroht die psychische Gesundheit, verunsichert das Gefühl der Existenz und produziert ein soziales Stigma. Es ist kaum vorstellbar, die Beschreibungen der existenziellen Destabilisierung durch Sprachverlust, der physischen und psychischen Qualen des in jeder Hinsicht transformativen Sprachwechsels, die wir in Hoffmans Buch vorfinden, an Ausdruckskraft zu überbieten – zumindest im nicht-fiktionalen, selbstanalytischen Modus einer Autobiographie. Bildhafter kann nur noch das Groteske wirken, wie z.B. in Yoko Tawadas Erzählung *Zungen-tanz*, die den Sprachwechsel in surrealen Bildern verhandelt: Hier schwillt die Zunge an, versperert den Atemweg, ist nicht zu bändigen, verselbständigt sich zu einem eigenständigen Körper und bereitet schließlich auch sexuelle Befriedigung bei einer Erektion, bei der flüssige Buchstaben aus dem Glied herauspritzen (vgl. Tawada 2018).

Hofmanns Buch, das eine bildhafte Darstellung somatischer und psychischer Empfindungen mit einem intellektuellen selbstreflexiven Diskurs verbindet, überschreitet nicht die Grenze zur Groteske, auch wenn es Erfahrungen eines grotesken Ich-Zustands zum Thema hat. Aber nicht nur das Trauma des Verlusts und der Spaltung ist das Thema des Buchs, sondern auch die Heilung, die Wiederherstellung einer psychosomatischen Ganzheit, man könnte

sagen: Identität – durch das Sich-Selbst-Übersetzen. Wohlgermerkt, unter ‚Identität‘ versteht Hoffman das, was das Wort primär bezeichnet, nämlich: ‚mit sich selbst identisch zu sein‘ als Voraussetzung psychischer Gesundheit. Dies steht auf dem Spiel bei der transformativen Migrationserfahrung; Fragen sozialer oder kultureller Zugehörigkeiten sind damit unzertrennlich verbunden, jedoch sekundär. “I have to translate myself” (211) – lautet Hoffmans Formel für die Identitäts(wieder)herstellung in der Migrationserfahrung, die jedoch nicht mit einer gänzlich absorbierenden Assimilation gleichzusetzen ist. Wie bei einer nicht ‚verschlingenden‘ Übersetzung soll eine Differenz spürbar bleiben. “I’ve become obsessed with words. I gather them, put them away like a squirrel saving nuts for winter, swallow them and hunger for more. If I take in enough, then maybe I can incorporate the language, make it part of my psyche and my body” (216).

Irgendwann ist es soweit und die ‚Mutation‘ findet statt, “once language starts speaking itself to me from my cells” (243). “I am back within the music of the language [...]. Words become, as they were in childhood, beautiful things” (186).

Selbstübersetzung (self-translation) steht in Hoffmans Autobiographie für die Bewältigung der Migrationserfahrung, der Entwurzelung, des Hinauskatapultiertseins aus Raum und Zeit durch den Verlust der Sprache und all dessen, was an die Sprache gebunden ist. Selbstübersetzung ist mehr als nur eine Metapher für die transformative Kraft des durchlebten Sprachwechsels. ‚Sich-selbst-übersetzen‘ erscheint vielmehr als – um mit Michel Foucault zu sprechen – eine Selbst-Praktik, und zwar eine radikale, die nicht Jahre, sondern Jahrzehnte in Anspruch nimmt, eine, die Psyche und Körper gleichermaßen tangiert, umformt, abwandelt und schließlich – verwandelt. Hoffmans ‚Sich-selbst-übersetzen‘ ist zugleich ein ‚Sich-selbst-schreiben‘ – ebenfalls im Sinne der Foucault’schen „Sorge um sich“ durch Schreibpraktiken (Foucault 1989). Beides – Selbstübersetzung und autobiographisches Schreiben – ist untrennbar miteinander verbunden: Der Prozess der Selbstübersetzung beginnt mit dem Führen eines Tagebuchs in den ersten Jahren der Immigration. Das Geschenk eines leeren Notizheftes stellt die junge Protagonistin vor das Dilemma, in welcher Sprache sie das Tagebuch führen soll. Sie entscheidet sich zögerlich für das Englische, die Sprache der Schularbeiten, denn das Polnische ist inzwischen zu einer Sprache der unübersetzbaren Vergangenheit geworden. Auch wenn ihr Adoleszenztagebuch – wie Hoffman es kommen-

tiert – aufgrund des unbeholfenen Ausdrucks zu den unpersönlichsten Tagebüchern gehören wird, die je von einem heranwachsenden Mädchen geführt wurden, schafft das diaristische Schreiben den Sprung: “This language is beginning to invent another me” (121).

Dreißig Jahre später markiert die Autobiographie *Lost in Translation* das Ende des Selbstverwandlungsprozesses – mit einer Psychotherapie im Hintergrund als einer “second-language cure” (271). Die Autobiographie ist zugleich ein Projekt des „Rückübersetzens“ (“translating backward”, ebd.): Es geht darum, die eigene Geschichte wiederzuerzählen, “back to the beginning, and from the beginning onward” (272) – in *einer* Sprache, der eigenen zweiten, die die verschiedenen Stimmen (“voices within me”, ebd.) miteinander versöhnen kann.

Beeindruckend in ihrem konsequenten, beinahe obsessiven Denken der Migrationserfahrung durch das Prisma der Sprache, eröffnet die Autobiographie Hoffmans einen Raum für die Reflexion der Relativität kultureller Vorstellungen und Zugehörigkeiten, ohne jemals das Gewicht des Realen in den kontingenten Koordinaten des eigenen Lebens aus den Augen zu verlieren. Wenn Hoffmans Buch gerne als postmodern gefeiert bzw. kritisiert wurde (vgl. u. a. Levine 2003), dann gewiss nicht wegen einer spielerischen Art, mit der Kontingenz umzugehen, die wir oft mit der Postmoderne verbinden. Ganz im Gegenteil: Das Reale des Kontingenten ist bei Hoffman von erdrückender Macht, und es kostet eine große Anstrengung, das Kontingente zum Eigenen zu machen: “This is not a place where I happen to be, this happens to be the place where I am; this is the only place” (171).

Bei großer Bewunderung für Vladimir Nabokovs Autobiographie, für seine aristokratische Freiheit als eine triumphierende Antwort auf die Exilsituation, unverdorben durch Zorn, Minderwertigkeitsgefühl oder Ehrgeiz, bleibt dieser Habitus für Hoffman in unerreichbarer Ferne. Über sich selbst schreibt sie: “How trite and tedious, in contrast, to see oneself as a creature formed by historical events and defined by sociological categories. I am a Jew, an immigrant, half-Pole, half-American... I suffer from certain syndromes because I was fed on stories of the war” (198).

Es hat jedoch epistemische Vorteile, auf das Exil nicht aus einer olympischen Höhe zu blicken. Hoffmans Buch zeigt, in welchem Maße Migranten Spezialisten für feine Unterschiede sind – als Laien-Experten im analytischen Betrachten von Sprache und Kultur. Migranten erwerben durch Erfahrungen am eigenen Leib ein Wissen, das die Strukturalisten (die Poststrukturalisten

sind mit gemeint) durch abstrakte Analyse gewinnen: ein Wissen über die Sprachzentriertheit des Ich, über die Kluft zwischen Sprache und Welt, über die Relativität der Kulturen, die uns formen und formieren, d.h. tief in die Zellen unseres Körpers hineinreichen. Migranten teilen – durch Erfahrungen des Leibes – mit den Strukturalisten die semiotische Detailbesessenheit, das Interesse für die Differenz, für Zeichenhaftes und Gemachtes. Was sie von den kühlen Strukturanalytikern unterscheidet, ist der Wunsch, dieses Wissen im Leben vergessen zu können, und die Sehnsucht, eine Sprache zu haben, die uns wie die Sprache der Kindheit unbemerkt durchströmt.

Heute ist jenes strukturalistische Wissen nicht nur ein Grundwissen der Literatur- und Kulturwissenschaft, sondern auch ein breites Erfahrungswissen mobiler Menschheit. Der Krise der Migration setzt Hoffman die Möglichkeit der Selbstübersetzung entgegen. Dabei seziert sie die schmerzhaften Selbst-Operationen des Sich-Selbst-Übersetzens in einer Art und Weise, die ihr Buch als Pflichtlektüre für diejenigen erscheinen lässt, die etwas tiefer in die Abgründe der heute oft als selbstverständlich gefeierten ‚Transkulturalität‘ schauen wollen. Es ist ein langer Weg, bis endlich der Satz kommen kann (und es ist der letzte Satz des Buchs): „The language [...] is sufficient. I am here now“ (280).

Eine Selbst-Übersetzung ist, wie jede Übersetzung, zwar nicht ohne Verluste, aber doch möglich. Wie schmerzhaft der Verlust des Lebens in der ersten Sprache auch ist, so berauschend kann ein erfülltes Leben in der neuen Sprache sein. Warum betont Hoffmans Buchtitel so stark den Verlust: *lost in translation*? Es scheint, als ließe sich der Titel nicht ausschließlich darauf zurückzuführen, was die Autorin mit dem Wort *teşknota* (Nostalgie/Melancholie), das sie unübersetzt im polnischen Original verwendet, bezeichnet, wenn sie über ihre Kindheit und Jugend spricht. Der Verlust der Muttersprache und des Lebens in jener Sprache bekommt in Hoffmans Buch noch eine tiefere Dimension, wenn man berücksichtigt, dass die erste Sprache der Autorin nicht die erste Sprache ihrer Mutter war. Das Polnische war die zweite Sprache der bilingualen Eltern, die – wie fast alle Holocaustüberlebenden im Nachkriegspolen – mit den Kindern ausschließlich Polnisch sprachen. Das Jiddische blieb ein halbverständliches, heimliches ‚Getuschel‘ der Eltern untereinander. Hoffman streift dieses Thema nur einmal in einer kurzen Passage, spricht jedoch in ihrem Buch konsequent von der ersten Sprache (*first language*), von der Sprache der Kindheit, und nicht von einer nativen Sprache.

Es ist eine subtile Markierung eines Verlustes, der in ihrer Autobiographie *Lost in Translation* nicht weiter explizit verhandelt wird. Das Jüdische wird erst in ihren späteren Büchern eine zentrale Rolle spielen.

„Ich habe nur eine [Sprache], und das ist nicht meine“ – Jacques Derridas autobiographisch-philosophische Bekenntnis als Franco-Maghrebiner aus seinem Essay „Die Sprache des Anderen oder die Prothese des Ursprungs“ (Derrida 1997: 15) öffnet den Blick nicht nur auf diasporische Sprachkonstellationen, sondern sensibilisiert auch für die ‚Bodenlosigkeit‘ des sprachlichen Ursprungs in der Heterogenität jeder einzelnen Sprache und ihrer Idiome. Dies korrespondiert mit Hoffmans Rede von der ersten Sprache – gegen den Nativismus. Und die Sprache der Mutter? Es ist bezeichnend, dass Sigrid Weigel in ihrer Diskussion der Nachträglichkeit der Selbstübersetzung zwar kurz auf Derrida eingeht, einige Passagen weiter jedoch („aller Gender-Kritik am Begriff der *Muttersprache* zum Trotz“, Weigel 2021: 295) ausführlich auf die Bedeutung der Sprache der leiblichen Mutter (Stimme, Atmung, Prosodie) für das sprachliche Unbewusste eingeht – mit Rückgriffen auf neurobiologische Erkenntnisse und literarische Befunde. Wäre also *teşknota* in Hoffmans Autobiographie doch mehr melancholisch als nostalgisch zu verstehen?

3. Von Exilanten und Nomaden

Hoffmans autobiographisches Buch, das im Jahr des Zusammenbruchs der bipolaren Weltordnung erschienen ist, der eine beschleunigte Globalisierung, Mobilität und Massenmigrationen mit sich brachte, markiert selbst einen Wendepunkt im migrantischen Schreiben. Wenn wir der These folgen, dass das Paradigma des Exils mit dem Ende des Kalten Kriegs durch das Paradigma der Migration ersetzt wurde (zumindest aus europäischer Perspektive, aber auch darüber hinaus), dann wirkt das Thema von Hoffmans Buch beinahe anachronistisch, wenn auch nicht die Art und Weise, in der sie das Thema behandelt. In ihrem späteren Essay *Out of Exile: Some Thoughts on Exile as a Dynamic Condition* reflektiert die Autorin über die Wende in doppelter Weise. Zum einen argumentiert sie, dass das Exil zwar ein starker Identitätsmarker ist, jedoch keine unveränderliche und notwendigerweise lebenslange Situation darstellt. Vielmehr handelt es sich um einen extrem transformativen Prozess, und schon deshalb birgt die Exilsituation die Gefahr, in ihr zu verharren und zugleich zu ‚entgleisen‘ – z.B. in der übertriebenen Kultivierung

der Distanz (als Separatismus oder Manierismus der Kulturkritik). Der Essay lässt sich auch als ein direkter Kommentar zu Hoffmans Autobiographie lesen, zumal er die Formel der Selbstübersetzung wieder aufgreift. Die (erfolgreiche) Selbstübersetzung bedeutet folglich auch das Ende der Exilsituation: "After a while, it becomes absurd to think that one is in 'exile'" (Hoffman 2013: 57). So gesehen stellt Hoffmans Autobiographie auch einen (persönlichen) Abschied vom Exil dar. Mit dem Erscheinungsjahr der Autobiographie schreibt sich dieser Abschied auch in die kulturelle Wende ein, die das Migrantische nicht mehr zwangsläufig als Dramas des Exils denkt. In ihrem Essay unterstreicht Hoffman Momente migrantischer Zugehörigkeit, die auch die neue ‚transkulturelle‘ Literatur prägen: die Bedeutung des Ortes (*place*) und der Ortsgebundenheit als Gegenpart zur nationalen Zugehörigkeit oder die Bedeutung des Ankommens, das noch schwieriger zu fassen ist (und deshalb literarisch produktiv) als das Drama des Abschieds.

Zum anderen thematisiert Hoffman in ihrem Essay die kulturelle Wende direkt: "various kinds of nomadism are becoming the norm rather than exception" (ebd.: 59). Extreme Mobilität, globalisierte Kultur, digitale Technologien lassen solche Konzepte wie Nativität, Heimat oder Fremdheit veralten. Hoffman skizziert eine "mobile personality" (mobile Persönlichkeit) nach der Ära des Kalten Kriegs und fragt, wie diese Veränderungen die literarische Imagination der jüngeren Migrant:innen als freiwilligen Nomad:innen beeinflussen werden. Eine Dekade nach dem Erscheinen des Essays ist jedoch eine Annahme Hoffmans durch den russischen Krieg in der Ukraine ungültig geworden: "the era of European exile is over" (ebd.).

Literatur

- Derrida, Jacques (1997): „Die Sprache des Anderen oder die Prothese des Ursprungs“, in: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 15–41.
- Foucault, Michel (1989): *Die Sorge um sich (Sexualität und Wahrheit 3)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hoffman, Eva (1995): *Ankommen in der Fremde. Lost in Translation*. Aus dem Amerikanischen von Gesine Stempel und Helmut Frielinghaus. Frankfurt a. M.: Fischer.

- Hoffman, Eva (1998): *Lost in Translation. A Life in a New Language* [1989]. London: Vintage Books.
- Hoffman, Eva (2013): "Out of Exile: Some Thoughts on Exile as a Dynamic Condition", in: *European Judaism. A Journal for the New Europe* 46/2, 55–60.
- Levine, Madeline (2003): "Eva Hoffman: Forging a Postmodern Identity", in: Stephan, Halina (Hg.): *Living in Translation. Polish Writers in America*. Amsterdam / New York: Rodopi, 215–233.
- Tawada, Yoko (2018): „Zungentanz“, in: dies.: *Überseetzungen*. Tübingen: Konkursbuch, 11–16.
- Weigel, Sigrid (2021): „Selbstübersetzung. Zwischen Kleiner Literatur, Extraterritorialität und 'Bilingualism'“, in: *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft* 21, 283–299.
- Wiegand, Beruriah (2020): "The Yiddish Bashevis and His American Construct I. B. Singer. Questions of Language, Translation, and Betrayal", in: Terpitz, Olaf (Hg.): *Yiddish and the Field of Translation. Agents, Strategies, Concepts and Discourses across Time and Space*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau, 15–31.
- Willer, Stefan / Keller, Andreas (Hgg.) (2020): *Selbstübersetzung als Wissenstransfer*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Riccardo Nicolosi

Boris Nikolaevič goes to America. El'cins US-Kongressrede von 1992 als Beispiel rhetorischer Übersetzung

Abstract: This paper analyses Boris Yeltsin's 1992 speech to the US Congress as an example of rhetorical translation. It will first describe Yeltsin's political and rhetorical career from his beginnings in Sverdlovsk (now Yekaterinburg) through the perestroika period to the beginning of his first presidency in 1991. Subsequently, an analysis of the 1992 speech to the US Congress will demonstrate how Yeltsin augmented his rhetorical toolkit by incorporating techniques from American presidential oratory, and the forms of translation that occurred in the process.

Keywords: Boris Yeltsin, political rhetoric

Am 17. Juni 1992, im Rahmen seiner ersten offiziellen Visite in den Vereinigten Staaten von Amerika als Präsident der Russischen Föderation, hielt Boris El'cin eine viel beachtete Rede vor dem US-Kongress. Im Geiste eines Ronald Reagan, der die Sowjetunion bekanntlich als „Reich des Bösen“ bezeichnet hatte, sprach El'cin, selbst Jahrzehnte lang hochrangiger sowjetischer Politiker und bis Juli 1990 Mitglied der KPdSU, über das Ende des „kommunistischen Götzenbildes“ („коммунистический идол“ / „the idol of communism“, El'cin 1992: 1 / Yeltsin 1992: 15156), das überall auf der Welt „soziale Konflikte, Feindschaft und beispiellose Brutalität gesät“ («[...] сеял повсюду на земле социальную рознь, вражду и беспрецедентную жестокость» / “[...] spread everywhere social strife, animosity, and unparalleled brutality”, ebd.) und Russland (!) und Amerika an den Rand eines atomaren Konflikts gebracht habe. Russland habe sich 1991 endgültig für Freiheit und Demokratie entschieden, wodurch eine neue Ära friedlicher Beziehungen zwischen den beiden Supermächten angebrochen sei.

Mir geht es nicht darum, El'cins histrionische Fähigkeiten und seinen politischen Opportunismus zu thematisieren. Vielmehr scheint mir die Tatsache, dass sich El'cin in seiner Kongressrede wie ein amerikanischer Präsident der Nachkriegszeit anhört, aus rhetorischer Perspektive bemerkenswert. El'cins Rede zeugt nämlich von weiterreichenden Übersetzungsprozessen, denn sie konstituiert sich durch die Adaptation einer für den damaligen russischen politischen Kontext fremden präsidentialen Rhetorik. Dabei ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass rhetorische Lehre im Allgemeinen eine doppelte Dimension hat: Als Sekundärgrammatik behauptet sie einerseits einen Universalitätsanspruch, der kulturelle Differenzen ignorieren will. Andererseits aber ist Rhetorik an sich kontextabhängig und konventionell, sie reagiert auf konkrete Kommunikationssituationen und ist äußerst anpassungsfähig. Rhetorische Übersetzungsprozesse finden dann statt, wenn ein bestimmtes sprachlich-kulturelles System rhetorische Verfahren und Konzepte übernimmt, die einem fremden Kontext entstammen. Dieser Importprozess verändert das aufnehmende System und dessen rhetorische Konventionen. Renate Lachmann hat den Rhetorikimport in der Ostslavia im späten 17. Jahrhundert unter diesem Blickwinkel ausführlich untersucht und dabei gezeigt, welche radikale semiotische Veränderungen die Übernahme der Rhetorik in der moskowitzischen und später russländischen Kultur bewirkt hat. Lachmann erläutert dabei Adaptation und Übersetzung der Rhetoriklehre lateinischer Prägung als kultursemiotischen Metatext in einem slavisch-orthodoxen, kulturellen Kontext, den die Rhetorik als kommunikatives Regelsystem vor dem 17. Jahrhundert nicht kannte (Lachmann 1994: 51–61; 194–198).

In meinem Beitrag möchte ich mich einem viel kleineren Phänomen rhetorischer Übersetzung widmen, das aber für die politische Kultur zwischen Perestrojka und Entstehung der Russischen Föderation bezeichnend ist. Denn die radikalen Veränderungen des Politischen in dieser Zeit waren nicht zuletzt Veränderungen in der politischen Rhetorik (vgl. u. a. Gorham 2014). Wie kein anderer russisch-sowjetischer Politiker hat Boris El'cin diese Veränderungen geprägt und gestaltet. Ich werde zunächst El'cin politisch-rhetorischen Werdegang von den Anfängen in Sverdlovsk (heute Ekaterinburg) über die Perestrojka-Zeit bis hin zum Beginn seiner ersten Präsidentschaft 1991 darstellen. An der Rede vor dem US-Kongress im Jahr 1992 werde ich dann zeigen, wie El'cin sein rhetorisches Repertoire durch die Übernahme von Verfahren aus

der amerikanischen präsidentialen Oratorik erweitert hat und welche Übersetzungsprozesse dabei stattfanden.

Meinen Ausführungen liegt die Erkenntnis zugrunde, dass Sprache ein wesentlicher Faktor der Politik ist: Sprache ist nicht bloß Mittel, um bestimmte politische Inhalte zu transportieren, sondern vielmehr „Bedingung <der> Möglichkeiten und Medium <der> Konstitution“ von Politik selbst (Kopperschmidt 1995: 10). Denn in der Politik – so Hannah Arendt – findet die „Scheidung von Reden und Handeln nicht <statt>, <weil> Reden selbst von vornherein als eine Art Handeln“ aufzufassen sei (Arendt 1993: 48). Für die systematisch-analytische Erfassung dieser seit der Antike bekannten Kopplung von Sprache und Politik steht die Rhetorik, d. h. die Theorie und Praxis vereinende ‚Technik‘ (*téchnē rhētorikḗ, ars rhetorica*) der persuasiven Redekunst, die bei Autoren wie Aristoteles, Cicero und Quintilian vor allem dem ethisch bestimmten politischen Handeln diene (vgl. Uhlmann 2019). Im Sinne des *genus deliberativum* (politische Beratungsrede) ist politische Rhetorik eine ethisch fundierte Überzeugungskunst, die auf dem Prinzip von Rede und Gegenrede basiert und der Konsensstiftung dient. Politische Rhetorik ist also nicht bloß eine Frage der Stilistik oder der emotionalen Performance, vielmehr stellt sie ein wichtiges und komplexes Instrument der Gesellschaft im Umgang mit politischer Ungewissheit dar und dient der Sicherung der politischen Gemeinschaft (vgl. zuletzt Klein 2019; Burkhardt 2019). Die Doppelnatur der Rhetorik als Produktions- und Analyseverfahren von Reden erlaubt zugleich Unterschiede zwischen produktivem Meinungsstreit und manipulativer Propaganda zu erkennen. Das „Netz“ der „rhetorischen Maschine“, wie Roland Barthes (1988) die Rhetoriklehre definiert hat, ist äußerst reich an unterschiedlichen Verfahren zur Gestaltung und Analyse persuasiver Kommunikation, deren Wirkungsabsichten zwischen den Polen „Überzeugen“ und „Überreden“ oszillieren und die sich dabei sowohl rationaler als auch affektischer Mittel bedient. Die moderne Rhetorikforschung stellt ein ausdifferenziertes Instrumentarium bereit, um Formen und Funktionen politischer Kommunikation adäquat zu analysieren.

1. Boris El'cins politisch-rhetorischer Werdegang

Boris El'cin war eine der interessantesten Rednerpersönlichkeiten in der Übergangszeit zwischen später Sowjetunion und den ersten Jahren der Russi-

schen Föderation. El'cin war insofern ein Politiker der Reden, als öffentliche Auftritte Wendepunkte in seiner Karriere markierten. Man denke an die programmatischen Reden beim Zentralkomitee 1987 und bei der Parteikonferenz 1988, die seinen Bruch mit Michail Gorbacëv markierten; an die berühmte „Panzerrede“ 1991 während des August-Putsches; oder auch an die Fernsehansprachen 1993, die seinen Konflikt mit dem Kongress der Volksdeputierten begleiteten und in denen er die Notwendigkeit der Verfassungsreform begründete. El'cin war aber auch ein oratorischer Politiker in dem Sinne, dass er einen neuen rhetorischen Stil prägte: Er war ein populistischer Redner *ante litteram*, suchte und liebte den direkten Kontakt mit dem Volk, stilisierte sich als dessen Anwalt im Kampf gegen die ‚korrupte‘ Parteielite.

El'cins politische Karriere begann in den 1960er Jahren in Sverdlovsk, wo er 1976 zum ersten Sekretär des Gebietskomitees ernannt wurde.¹ 1981 wurde El'cin Mitglied des Zentralkomitees der KPdSU. In den Jahren, die später als die Jahre der ‚Stagnation‘ bezeichnet werden sollten, machte sich El'cin in Sverdlovsk einen Namen als tatkräftiger Organisator und volksnaher, die Korruption bekämpfender Politiker. Sein politischer Aufstieg ging mit einem für die Zeit ungewöhnlichen rhetorischen Habitus einher. Den sowjetischen politischen Diskurs in der Brežnev-Zeit charakterisiert einerseits eine „Hypernormalisierung“ der Sprache (Yurchak 2006: 47–50), die nach George Orwells „Newspeak“ *novojaz* genannt wurde (Weiss 1986), deren hölzerne, klischeehafte Beständigkeit aus der Wiederholung immer gleicher, weitgehend sinnentleerter Versatzstücke bestand.² Auf der anderen Seite wurde die Stagnationszeit aber auch von einer lebendigen *face-to-face* Redekultur geprägt, deren Schauplätze die zahlreichen Kundgebungen in Schulen, Universitäten, Fabriken und Kultureinrichtungen waren (Lovell 2020: 298).

Boris El'cin zeigte bereits in seinen ersten Jahren als Politiker eine ausgeprägte rhetorische Anpassungsfähigkeit, denn einerseits hielt er Reden wie diejenige beim 26. Parteikongress 1981, die sich im Rahmen des damals herrschenden *novojaz* bewegten. Andererseits pflegte er einen ungewöhnlich direkten Umgang mit der Masse in Kundgebungen, die zum Teil auch im Lokal-

1 Über El'cin politischen Werdegang vgl. Aron 2000; Colton 2008.

2 Eine subversive Stilisierung dieser politischen Sprache findet sich am Ende des Romans von Vladimir Sorokin *Tridcataja ljubov' Mariny* (*Marinas dreißigste Liebe*), wo die erzählte Welt sich in einer stereotypisierten, nicht enden wollenden Parteeide auflöst.

fernsehen übertragen wurden. Seine Rhetorik zeichnet sich hier durch Dialogizität aus, da er den direkten Dialog mit der Bevölkerung suchte und sich auf Frage-Antwort-Situationen einließ, die nicht inszeniert waren. El'cin besaß ein ungewöhnliches Gefühl für Situationen und Adressaten, seine Rhetorik war aber auch populistisch ausgerichtet: Das Leitmotiv in seinen Reden in der Zeit war der Kampf gegen die Parteilite und ihre Privilegien, er liebte Zuspitzungen, Pauschalisierungen und Vereinfachungen (Breslauer 2002: 110–113; Aron 2000: 49–128).

1985 wechselte El'cin nach Moskau. Michail Gorbatschew, der in ihm einen potenziellen Unterstützer seiner Reformpolitik sah, ließ ihn zum Parteichef der Stadt ernennen. In Moskau profilierte (bzw. inszenierte) sich El'cin als charismatischer Radikalreformer, wobei er sowohl mit den konservativen Kräften innerhalb der Partei als auch mit Gorbatschew bald in Konflikt geriet. 1987 verlor er all seine Ämter, blieb aber in der Bevölkerung sehr populär. 1989 wurde er zum Mitglied des Kongresses der Volksdeputierten im Wahlkreis Moskau mit großer Mehrheit direkt gewählt und nutzte die Bühne, um sich im Kreise der demokratischen Reformpolitiker zu profilieren. Im Juni 1991 gewann El'cin die erste und freie Präsidentschaftswahl der russischen Sowjetrepublik mit fast 60 % der Stimmen. Im August 1991 wurde er zur Symbolfigur der Demokraten im Kampf gegen die Putschisten, indem er sich im Regierungsgebäude der RSFSR, dem sogenannten ‚Weißen Haus‘, verschanzte und in seiner berühmten Rede auf einem Panzer die Rückkehr von Gorbatschew nach Moskau forderte. Nach der Auflösung der Sowjetunion im Dezember 1991, an der er durch das Unterschreiben der ‚Belwescher Vereinbarungen‘ maßgeblich beteiligt war, wurde El'cin zum Präsidenten der neugegründeten Russischen Föderation. In dieser Funktion trat er in Washington im Juni 1992 auf.

El'cin Rhetorik zeichnet sich durch stilistische Vielfalt und argumentative Flexibilität aus. El'cin spielte während seiner Karriere unterschiedliche rhetorische Rollen: Er war am Anfang der Radikalreformer und Parteirebell, der aber auch als kompromissbereiter Politiker auftreten konnte. Er war der Reformator, der radikale Wirtschaftsreformen in die Wege leitete, und zugleich der autoritär und kompromisslos agierende Präsident. Das sind insofern rhetorische und nicht nur politische Rollen, als sie mit bestimmten und unterschiedlichen rhetorischen Strategien einhergehen (vgl. Althouse 2001). So hält El'cin, der Radikalreformer, Reden, die als Musterbeispiele des klassischen *genus deliberativum*, also der politischen Beratungsrede, gelten können,

wie beispielsweise die Rede bei der Parteikonferenz 1988, die seinen Bruch mit Gorbačëvs Perestrojka-Politik markierte. In dieser Art von Reden findet eine rationale Bewertung der politischen Situation statt, der konkrete Handlungsempfehlungen folgen (Klein 2019: 75–78). Der Akzent liegt hier also auf dem Logos, d.h. auf der rationalen Argumentation, die der Formulierung von Lösungsvorschlägen für zukünftiges Handeln dient. El'cins Rhetorik ist in diesen Reden dialogisch ausgerichtet, sie verlangt geradezu nach Gegenrede, sucht den Disput.

Zugleich zeigte sich bei El'cin von Anfang an eine Fokussierung auf das (im aristotelischen Sinne verstandene) Ethos, d.h. auf die ethisch-moralische Selbstdarstellung des Redners, die auf die Konstruktion von Glaubwürdigkeit abzielt. El'cin stilisierte sich als aufrichtigen Politiker, der gegen den Machtmissbrauch in der Partei kämpfte. Die affektische Argumentation, die neben dem Ethos auch vom Pathos konstituiert wird, steigert sich in seinen Reden nach seiner Rückkehr an die Macht 1991 und verdrängt allmählich die rationale Argumentation. Insbesondere in seiner Rolle als Präsident der Russischen Föderation verwendete El'cin eine Rhetorik, die seiner populistischen Vorstellung einer plebiszitären Demokratie entsprach. Seine Argumentation gründete oft allein auf dem Autoritäts-Topos, wobei er unter Autorität die Macht verstand, die ihm durch die direkte, demokratische Wahl vom Volk verliehen wurde. Damit äußerte El'cin die Vorstellung, dass er der einzig legitimierte Vertreter des Volkswillens sei, dessen Garant und gewissermaßen auch dessen Verkörperung. Die direkte Ansprache an die russische Bevölkerung, von der El'cin immer häufiger Gebrauch machte, lässt nun keinen Raum für Gegenrede, sie ist vielmehr populistisch-autoritär ausgerichtet.

In seinem Amt als Präsident der Russischen Föderation musste El'cin eine präsidiale Rhetorik erfinden, für die es in der Sowjetunion kein wirkliches Beispiel gab. Unterstützt wurde er dabei von einem zunächst sehr kleinen Stab von professionellen Redenschreibern (russ. *spičrajtery*) – eine Berufsgruppe, die in der Sowjetunion, wo mit dem Verfassen von wichtigen Reden meistens TASS-Journalisten beauftragt wurden, nicht existierte (vgl. Učirov 2016). Die Zunahme der Anlässe für Reden, beispielsweise im Wahlkampf, und der politische Stil El'cins, der Auftritten vor Publikum eine besondere Bedeutung beimaß, verlangte nach einer professionellen Gestaltung seiner Reden. Der Redenschreiberstab wurde von Ljudmila Pichoja koordiniert, Historikerin und Soziologin aus Sverdlovsk/Ekaterinburg, die in einem langen und sehr

interessanten Interview mit dem El'cin-Zentrum Einblicke in ihre Arbeit als Redenschreiberin bei El'cin (1990–1998) gegeben hat (vgl. Pichoja 2011). Pichoja hebt in diesem Interview u. a. hervor, dass in ihrer Arbeit die US-amerikanische Tradition der präsidentialen Rhetorik als Muster für die Gestaltung bestimmter Reden fungierte.³

Welche Art von politischer Rhetorik ist damit gemeint? Für den US-amerikanischen politischen Kontext im 20. und 21. Jahrhundert hat sich das Konzept der „rhetorical presidency“ etabliert (Tulis 1987; Campbell/Jamieson 1990). Im Unterschied zur „constitutional presidency“ im 18. und 19. Jahrhundert, in der die Hauptaufgabe des Präsidenten im Erreichen von Kompromissen innerhalb politischer Institutionen bestand, wächst im amerikanischen 20. Jahrhundert die Bedeutung rhetorischer Persuasion, da der Präsident vor allem durch Reden bestrebt ist, die Unterstützung der amerikanischen Öffentlichkeit für die eigene Politik zu gewinnen. In diesem Kontext lässt sich auch die steigende Bedeutung der Inauguralansprache des Präsidenten im amerikanischen 20. Jahrhundert im Vergleich zum 18. und 19. Jahrhundert erklären. Diese Form politischer Rhetorik ist mehr dem *genus demonstrativum* als dem *genus deliberativum* zuzuordnen, da ihr Ziel das ‚Bewegen‘ und nicht so sehr das ‚Überzeugen‘ ist. Es handelt sich bei der Inauguralansprache nicht um eine Regierungserklärung, die über ein politisches Programm Auskunft gibt, sondern um eine Feierrede, die emotional vereinigend und integrierend wirken soll. Mit Ronald Reagan, dem *great communicator* der amerikanischen Politik, erhält die präsidentiale Rhetorik darüber hinaus eine ausgeprägte narrative Dimension. „Seine Reden bewegen sich weg von der Notwendigkeit, politische Maßnahmen auf Empirie zu begründen, oder historisch akkurat zu argumentieren, wenn es vor allem um das Potenzial der Analogie oder Anekdote für das Erzählen einer Geschichte gehe“ (Schröter 2019: 1051).

El'cin und seine Redenschreiber orientieren sich für bestimmte Anlässe stark an der Tradition der US-amerikanischen Präsidentenrhetorik, die wie eine neue Sekundärgrammatik fungiert. Dabei finden rhetorische Übersetzungsprozesse statt, die das russische postsowjetische politische Kommunikationssystem prägen und es gewissermaßen amerikanisieren.

3 Vgl. dazu auch Gavrilova 2004: 43–69. Über die Erfahrung der Redenschreiber von El'cin vgl. Il'in u. a. (1999).

2. El'cins US-Kongressrede von 1992

El'cins US-Kongressrede von 1992 ist ein klares Beispiel für die Amerikanisierung der russischen politischen Rhetorik in den 1990er Jahren. Gehalten vor US-Abgeordneten und Senatoren, will diese Rede explizit amerikanisch sein, d. h. davon bezeugen, dass der russische Präsident eine ähnliche politische Sprache spricht wie seine Zuhörer. Nach Jahrzehnten ideologischer Konfrontation will El'cin nun rhetorisch vermitteln, dass die Russische Föderation als Rechtsnachfolger der UdSSR ein zuverlässiger Partner der USA sein kann. In diesem Sinne handelt es sich bei dieser Rede um eine Art Inauguralansprache: Das neue, demokratische Russland tritt am Ort der ältesten modernen Demokratie zum ersten Mal auf. Als ‚Inauguralansprache‘ gehört El'cins Rede zum *genus grande*, sie ist also feierlich und pathosgeladen. Die Weltpolitik ordnet sich nach dem Zerfall des Ostblocks neu und Russland leitet neue politische Beziehungen mit dem ehemaligen Feind ein: Bei diesem Treffen werden ein neuer Abrüstungsvertrag unterschrieben und Wirtschaftskooperationen vereinbart.

El'cin präsentiert sich in dieser Rede als Vertreter und Garant eines neuen Russlands, das sich für Freiheit und Demokratie und gegen die kommunistische Diktatur endgültig entschieden hat. Der Putsch von 1991 wird dabei als Wendepunkt stilisiert. Russland kommt in der Rede die Rolle der Supermacht zu, die den Kalten Krieg beendet hat und nun seine internationalen Beziehungen neu definiert. Russland, so El'cin, befindet sich auf dem Weg tiefgreifender und schmerzhafter Reformen, die die USA unterstützen müssen, weil sie davon direkt betroffen sind: «Сегодня свобода Америки защищается в России» (El'cin 1992: 3) (“Today the freedom of America is being upheld in Russia”, Yeltsin 1992: 15157). El'cin verspricht, die Archive des KGB zu öffnen und verschollene amerikanische Staatsangehörige ihren Familien zurückzubringen. Er erinnert dann an den gemeinsamen Kampf gegen Nazideutschland und an die Bedeutung, die für den Sieg der Roten Armee die Eröffnung der Westfront durch den Eintritt der USA in den Krieg hatte. Schließlich plädiert El'cin für die Unterzeichnung durch den Kongress des „Freedom Support Act“. Zum Abschluss der Rede zitiert und paraphrasiert er den amerikanischen Komponisten Irving Berlin, der im russischen Zarenreich geboren wurde, und sein Lied „God bless America“: «И вот сейчас хотел бы закончить своё выступление словами из песни американского

композитора российского происхождения Ирвинга Берлина: „Господи, благослови Америку!“ И добавлю к этому: и Россию»⁴ (El'cin 1992: 6).

Welche Elemente der Rede orientieren sich an der amerikanischen rhetorischen Tradition? Auf der lexikalischen Ebene springen zunächst etliche *trigger words* für amerikanische Zuhörer sofort ins Auge: „демократия“, „демократическ*“ („democracy“, „democratic“) und „свобода“ („freedom“, „liberty“) kommen insgesamt 26 Mal vor. Als typisches Element amerikanischer politischer Rhetorik kann auch der Verweis auf die Bedeutung der eigenen Familie im politischen Werdegang gelten, die in El'cins Reden sonst nicht vorkommt.⁵ Charakteristisch ist zudem der hohe Anteil an Zitaten aus Reden von früheren amerikanischen Präsidenten, wodurch El'cin seine Übereinstimmung mit amerikanischen politischen Autoritäten markiert, die von den im Saal Anwesenden auch als solche erkannt werden:

История представляет нам шанс воплотить в жизнь мечту президента Вильсона — сделать мир безопасным для демократии.

(El'cin 1992: 5)

History is giving us a chance to fulfill President Wilson's dream, namely to make the world safe for democracy.

(Yeltsin 1992: 15157)

Более 30-ти лет назад президент Соединённых Штатов Кеннеди обратился к человечеству со словами: «Мои сограждане во всём мире, не спрашивайте — что Америка может сделать для вас, спросите — что все мы вместе можем сделать во имя свободы человека!»

(El'cin 1992: 5)

4 “I would like now to conclude my statement with the words from a song by Irving Berlin, an American of Russian descent: ‘God bless America!’. To which I add: and Russia” (Yeltsin 1992: 15158).

5 «Конечно мне как и всем в России трудно, нелгко и тяжело лично, но во всех делах надёжной опорой для меня все это время была моя жена и большая моя семья» (El'cin 1992: 3; “My job, as everybody else's in Russia, is not an easy one but in everything I do I have the reliable and invaluable support of my wife and of my entire large family”, Yeltsin 1992: 15157).

More than 30 years ago President Kennedy addressed these words to humanity: “My fellow citizens of the world, ask not what America can do for you, but what together we can do for the freedom of man.”

(Yeltsin 1992: 15157)

Diese Verweiskette schließt auch die amerikanische Popkultur mit ein, beispielsweise durch die Erwähnung des US-Fernsehfilms *The Day After* (1983) über die Auswirkungen eines Atomkrieges zwischen der Sowjetunion und den USA.

Auf der strukturellen Ebene lässt sich zunächst eine ausgeprägte narrative Ausrichtung der Rede beobachten, die, wie bereits erläutert, spätestens seit Ronald Reagan Teil der Tradition der amerikanischen präsidentialen Rhetorik ist. El'cin beginnt seine Rede mit einer großen Erzählung über die Zeit des Kalten Krieges, wobei er den Kommunismus als gemeinsamen Feind Russlands und als Hauptursache für eine dystopische Welt, die kurz vor der atomaren Katastrophe stand, modelliert. Der Sieg gegen den Kommunismus in Russland und die damit zusammenhängende Wahl für Freiheit und Demokratie sei das Schlüsselereignis, der Wendepunkt in der Geschichte beider Länder gewesen, der die bipolare Konfrontation beenden konnte. Diese Wende sei radikal und endgültig gewesen, der Putsch vom August 1991 konnte daran nichts ändern. Auf der Basis dieses Narrativs baut El'cin die nachfolgende Argumentation über die Möglichkeit einer neuen Partnerschaft zwischen den beiden Ländern auf. In bester amerikanischer Tradition ist dieses Narrativ übertropisiert. Sätze sind kunstvoll gebaut, es finden sich zahlreiche Tropen und rhetorische Figuren: Parallelismen, Antithesen, religiöse Metaphorik und Naturmetaphorik, Chiasmen usw. wieder. Im Rahmen dieses Aufsatzes gehe ich lediglich auf ein Beispiel dieser kunstvollen rhetorischen Konstruktion der Rede ein, wobei ich mich auf den Anfang der Rede beziehe.

Das Beispiel ist insofern aufschlussreich, als es von dieser Rede zwei Versionen gibt, deren *incipit* stark voneinander abweicht. Die erste Version der Rede wurde in Moskau, vor der Abreise nach Washington, geschrieben. Das Manuskript befindet sich im Archiv des El'cin-Zentrums; der Anfang der Rede lautet hier folgendermaßen:

Высокая честь выступить на совместном заседании палат Конгресса США уже не раз предоставлялась главам государств, гражданам, чьи

выдающиеся заслуги в деле защиты свободы и демократии признаны всем миром. Но впервые в истории за этой трибуной стоит президент России, победивший на свободных выборах.

(El'cin 1992b: 2)

Die große Ehre, vor den vereinten Kammern des US-Kongresses aufzutreten, wurde Staatsoberhäuptern schon mehrmals erteilt, auch Bürgern, deren Verdienste für die Verteidigung von Freiheit und Demokratie von der ganzen Welt anerkannt werden. Aber zum ersten Mal in der Geschichte steht auf dieser Tribüne ein Präsident Russlands, der freie Wahlen gewonnen hat.⁶

El'cins Redenschreiberin, Ljudmila Pichoja, erinnert sich im oben zitierten Interview, dass sie die Rede erst in Washington, wenige Stunden vor dem Auftritt, umschreiben musste. El'cin hatte sich nämlich im Flugzeug auf dem Weg nach Washington die Videoaufnahmen der Kongressreden angeschaut, die andere osteuropäische Politiker in den Jahren zuvor gehalten hatten, insbesondere die Ansprachen von Vaclav Havel und Lech Wałęsa. Verglichen mit diesen Auftritten fand El'cin die von Pichoja geschriebene Rede zu schwach und wenig staatstragend, daher bat er sie um entsprechende Änderungen. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass der rhetorische Übersetzungsprozess, d. h. die Adaptation einer fremden rhetorischen Tradition, u. a. mittelbar stattfindet, d. h. durch die Nachahmung von Reden, die andere osteuropäische Politiker bei einem ähnlichen Anlass gehalten hatten. Bemerkenswert ist darüber hinaus die Rolle, die der Übersetzer der Rede ins Englische, Vladimir Fakov, gespielt hat. Fakov war als Dolmetscher und Übersetzer bei der UNO in New York tätig. In einem ‚Crashkurs‘ in amerikanischer Rhetorik erklärte Fakov Ljudmila Pichoja, wie man die Rede so strukturiert, dass man nach (fast) jedem Abschnitt Applaus oder gar *standing ovations* hervorruft.

Der veränderte Einstieg der Rede klingt nun folgendermaßen:

Я имею высокую честь выступить здесь, в конгрессе великой свободной страны, как впервые за тысячелетнюю историю России всенарод-

6 Die Übersetzungen aus dem Russischen stammen, wenn nicht anders angegeben, von mir. – R. N.

но избранный президент, как гражданин великой державы, сделавший свой выбор в пользу свободы и демократии. [Аплодисменты, овация.] (El'cin 1992: 1)

It is indeed a great honor for me to address the Congress of the great land of freedom as the first ever over 1,000 years of history of Russia popularly elected President, as a citizen of the great country which has made its choice in favor of liberty and democracy. [Applause, standing ovation.] (Yeltsin 1992: 15156)

Der anfänglich etwas biedere Einstieg weist nun eine kunst- und effektvolle Struktur auf, in der durch zahlreiche Querverweise ein syntaktischer Chiasmus aufscheint. Durch den Chiasmus werden Russland und Amerika als “great countries of freedom and democracy” miteinander verflochten. Im Zentrum dieses Chiasmus, gewissermaßen als dessen Pfeiler und Garant, steht El'cin, “the first ever over 1,000 years of history of Russia popularly elected President”, und seine besondere Rolle in der „tausendjährigen“ russischen Geschichte. Er und niemand anders garantiert die neue geopolitische Ordnung, auf seinen breiten Schultern trägt er das Schicksal beider Länder und der ganzen Welt.

El'cins US-Kongressrede zeigt eindrucksvoll, wie rhetorische Übersetzungsprozesse zur Erneuerung politischer Sprache führen können. Dank ihrer Natur eines an sich wertfreien Arsenal möglicher persuasiver Mittel ist Rhetorik nicht nur in der Lage, sich an neue politische Bedingungen anzupassen, sondern diese auch aktiv mitzugestalten. Im Falle von politischen Umbrüchen sucht sich Rhetorik oft eine neue „Grammatik“, um den politischen Diskurs zu modellieren. Vor dem US-Kongress hält El'cin eine „amerikanische“ Rede, d. h. er orientiert sich an einer für einen sowjetisch-russischen Politiker fremden, rhetorischen Tradition, um einen Wendepunkt in den Beziehungen zwischen den USA und der Russischen Föderation zu markieren. Indem El'cin mit Bravour vorführt, dass er die gleiche Sprache wie ein amerikanischer Politiker sprechen kann, sichert er sich das Wohlwollen seiner Zuhörer. Zugleich leitet er damit weitreichende Veränderungsprozesse in seiner politischen Rhetorik ein, die seine Präsidentschaft in den 1990er Jahren prägen werden.

Literatur

- Althouse, Matthew T. (2001): "Boris Yeltsin's Ascent to Power: Rhetorical Roles and the End of the Soviet Union", in: *Communication Quarterly* 49/3, 295–309.
- Arendt, Hannah (1993): *Was ist Politik? Aus dem Nachlaß*. Hg. von Ursula Ludz. München / Zürich: Piper.
- Aron, Leon (2000): *Yeltsin. A Revolutionary Life*. New York: St. Martin's Press.
- Barthes, Roland (1988): „Die alte Rhetorik“, in: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 15–101.
- Breslauer, George W. (2002): *Gorbachev and Yeltsin as Leaders*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burkhardt, Armin (Hg.) (2019): *Handbuch Politische Rhetorik*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- Campbell, Karlyn Kohrs / Jamieson, Kathleen Hall (1990): *Presidents Creating the Presidency. Deeds Done in Words*. Chicago / London: University of Chicago Press.
- Colton, Timothy J. (2008): *Yeltsin. A Life*. New York: Basic Books.
- El'cin, Boris N. (1992): „Vystuplenie Borisa El'cina v Kongresse SŠA, 17 ijunja 1992 goda“, <https://eot-su.livejournal.com/2834460.html> (1. September 2024).
- El'cin, Boris N. (1992b): „Dokumenty o vizitach prezidenta RF B.N. El'cina v SŠA i Kanadu“, in: *Archiv des El'cin Centr*. Fond 1. Opis' 1. Delo 1540.
- Gavrilova, Marija (2004): *Kognitivnye i ritoričeskie osnovy prezidentskoj reči (na materiale vystuplenij V. V. Putina i B. N. El'cina)*. Sankt-Petersburg: Filologičeskij fakul'tet SPbGU.
- Gorham, Michael S. (2014): *After Newspeak. Language Culture and Politics in Russia from Gorbachev to Putin*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Il'in, Aleksandr / Kadackij, Vladimir / Nikiforov, Konstantin / Pichoja, Ljudmila (1999): *Otvuk slova. Iz opyta raboty spičrajterov pervogo prezidenta Rossii*. Moskva: IMA-Press.
- Klein, Josef (2019): *Politik und Rhetorik. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Kopperschmidt, Josef (1995): „Zwischen politischer Rhetorik und rhetorischer Politik. Thematisch einleitende Bemerkungen“, in: ders. (Hg.): *Politik und Rhetorik. Funktionsmodelle politischer Rede*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 7–17.

- Lachmann, Renate (1994): *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*. München: Wilhelm Fink.
- Lovell, Stephen (2020): *How Russia Learned to Talk. A History of Public Speaking in the Stenographic Age, 1860–1930*. Oxford: Oxford University Press.
- Pichoja, Ljudmila (2011): „Interview mit dem El'cin Centr“, <http://www.yeltsincenter.ru/video/lyudmila-pikhoya> (01.09.2024).
- Schröter, Melani (2019): „Politische Rhetorik in den USA und Großbritannien“, in: Burkhardt, Armin (Hg.): *Handbuch Politische Rhetorik*. Berlin/Boston: De Gruyter, 1043–1065.
- Tulis, Jeffrey K. (1987): *The Rhetorical Presidency*. Princeton: Princeton University Press.
- Učirov, Pavel (2016): „Diskursivnye praktiki prezidenta RF: istoričeskaja rol' spičrajerov“, in: *Političeskaja lingvistika* 5 (59), 92–102.
- Uhlmann, Gyburg (2019): *Rhetorik und Wahrheit. Ein prekäres Verhältnis von Sokrates bis Trump*. Stuttgart: Metzler.
- Yeltsin, Boris (1992): „Address by His Excellency, Boris Yeltsin, President of the Russian Federation, Before the Joint Meeting of the United States Congress“, in: *Proceedings of Congress and General Congressional Publications* 138/11, 15156–15158.
- Yurchak, Aleksei (2006): *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.
- Weiss, Daniel (1986): „Was ist neu am ‚Newspeak‘? Reflexionen zur Sprache der Politik in der Sowjetunion“, in: Rathmayr, Renate (Hg.): *Slavistische Linguistik 1985. Referate des XI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Innsbruck 10.–12.9.1985*. München: Sagner, 247–321.

Rainer Grübel

**Translation als mediale und kulturelle Transition:
Vera Pavlovas Gedichtband „Nebesnoe životnoe“
(„Himmlisches Tier“, 1997/2021)**

Abstract: The article considers the quests of (literary) translation and (cultural) transition in the recent translation of Vera Pavlova's first anthology of verses, *Nebesnoe životnoe – The heavenly animal* (1997) into German (2021a) by the author of these lines. It takes into account the problems which arise due to the differences in ethnic traditions (concerning for instance sexuality, as articulated by a female voice), aesthetic and poetical standards and special language-qualities in the usage of different idioms as well as the perspective of translation as a form of cultural exchange in the view of Bakhtin's philosophy of dialogue. It highlights the fact that translations of literature depend on the genres of both the source and the target texts. Basic problems of translation (considering the relation of the languages involved) are exemplified by Krleža's *Ballads of Petrica Kerempukh* (1936) and the late medieval German/Dutch folk book *Dyl Ulenspegel/Ulenspieghel* (1510/1525–1547). The article also directs attention towards the concept of translation as seen in Pavlova's own work, especially her idea that poetry is a case of translation in itself. This, in turn, refers to Benjamin's theory of translation, particularly the concept of *reine Sprache* (*pure language*) in the translation of poetry.

Keywords: Vera Pavlova, intercultural translation, transition

1. Vorbemerkung zu Migration und Translation

Den Gedichtband *Nebesnoe životnoe* (Pavlova 1997) und seine deutsche Übersetzung *Himmlisches Tier* (Pavlova 2021a) in den Kontext von Translation und Migration zu stellen, bedarf einer Vorbemerkung. Da dies das erste Lyrikbuch von Vera Pavlova (*1963) ist, konnte sie zu diesem Zeitpunkt noch

nicht wissen, dass ihre Verse künftig in mehr als fünfundzwanzig Sprachen übersetzt werden sollten. Indes waren diese Übersetzungen (wie auch die Nicht-Übersetzungen), die das (Nicht-)Migrieren ihrer Texte in andere Kulturen bedeut(et)en, ihren Gedichten (wie ich zeigen werde) in gewisser Weise stets bereits eingeschrieben.

Auch wusste die Autorin zu dieser Zeit noch nicht, dass sie im neuen Jahrtausend außer in Moskau auch in New York und (recenter) in Toronto ihren Wohnsitz nehmen würde. Indes ist auch diese Migration, die stetige (Rück-)Reisen aus den USA und Kanada nach Russland impliziert(e) – sie hat sich nie als EmigrantIn präsentiert –, ihrem Denken und Sprechen von Beginn an eingeschrieben. Und schon gar nicht konnte sie absehen, dass der von Putin befohlene Überfall Russlands auf die Ukraine und ihre entsprechende Antwort in der Lyrik eine Rückreise nach Russland auf absehbare Zeit unwahrscheinlich machen würden.

Ein Gedicht ihres jüngst übersetzten ersten Bandes von 1997 impliziert in der Benennung der Herkunft jedoch schon ein Migrantendasein und stellt zum Schluss jedes So-Sein als oder durch Festschreibung ausdrücklich infrage:

На четверть – еврейка.	Zum Viertel – eine Jüdin,
На половину – музыкантша.	Zur Hälfte – Musikantin.
На три четверти – твоя половина. ¹	Zu dreien Vierteln – deine Hälfte.
На все сто – кто?	Zum vollen Hundert – wer?

(Pavlova 1997: 46; 2021a: 116)

Diese Verse entwerfen das poetische Subjekt als zugleich geteilte und fluide Größe, deren Identität in der Partizipation (am Judentum, am Musikerdasein) und im Wechsel zwischen arithmetisch unstimmiger („три четверти“ – „drei Viertel“ sind die „половина“ – „Hälfte“)² Selbstenteignung („твоя“ – „deine“)

1 Der dritte Vers nimmt mit der gezielt falschen Arithmetik Bezug auf das Konzept des Androgynen und trägt im Ausdruck „половина“ (Hälfte) auch das Wortspiel mit dem Substantiv „пол“ (Geschlecht) aus. Das weibliche poetische Subjekt investiert in die Gemeinsamkeit die Hälfte mehr als der Partner / die Partnerin. Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – R. G.

2 An anderer Stelle hat Vera Pavlova (2018: 49f.) über eine genetische Analyse berichtet, die ihre Herkunft detailliert aufschlüsselt: 38 % Osteuropäer, 20 % Aschkenasi-Juden, 12 % Finnen, 4 % Balkanbewohner und dabei auch ein Prozent afrikanische Vorfahren bezeugt, eine Gemeinsamkeit mit Aleksandr Puškin.

und der offenen Frage nach der ganzen Person besteht: „кто“ – „wer“? Dies signalisiert keine wissende, sondern eine fragende, keine konstatierende, sondern eine in Frage stellende Lyrik.

2. Übersetzen als kulturelle Transition

Übersetzungen sind nicht nur sprachliche, sondern in einem weiteren Sinne auch kulturelle Handlungen (Sturje 2009). Sie erzeugen zumeist eine besondere Art interkultureller Zwiesprache. Dabei überwinden sie die Grenzen zwischen den in den Dialog einbezogenen Kulturen auf dem Weg zu einer Weltkultur und markieren diese verschiedenen Kulturen doch zugleich als verschiedene Erscheinungen. Neben diese quantitativ weit überwiegenden interkulturellen Übersetzungen treten seltenere intrakulturelle Translationen, die etwa aus didaktischen Motiven in Gestalt von vereinfachenden Bearbeitungen Texte der Hochkultur für den Schulunterricht aufbereiten. Solche Übertragungen, die im Grunde keinen Sprachwechsel im Sinne des Schrittes von der Fremdsprache zum eigenen Idiom vollziehen, begegnen auch in Form von modernisierenden freien Nachdichtungen, die – wie gezeigt werden soll – als Umgestaltungen älterer Texte oft in Gestalt freier Nachdichtungen Translationsleistungen erbringen. Sie gehören damit in den Bereich der intertemporalen Übersetzungen.

Wir bleiben zunächst aber bei der Frage der interkulturellen Übersetzungen. Als im Jahr 2015, ein gutes Jahrhundert nach dem deutschen Original, die kroatische, von Ante Stamać angefertigte Übersetzung von Karl Jaspers Monographie *Psychopathologie* unter dem Titel *Opća psihopatologija* in Zagreb erschien, wurde mit dieser Übersetzung nicht nur die kroatische Sprache der Medizin mit der medizinischen Weltkultur verknüpft, sondern die kroatische Kultur als anderssprachige wie von der deutschsprachigen, so auch von der serbischen bzw. der serbokroatischen abgehoben. Die im Zagreber Verlag Matica hrvatska von Vlado Jukić edierte und von Dražen Begić eingeleitete Monographie hatte nämlich einen serbischen Vorläufer mit dem Titel *Opšta psihopatologija*. Sie war vier Jahrzehnte zuvor von dem 1977 verstorbenen serbischen Psychiater Pavle Milekić angefertigt worden³ und 1978

3 Pavle Milekić (1924–1977) war ein serbischer Psychiater, der auch Freud und Jung ins Serbokroatische übersetzt hat.

in einer Auflage von 3000 Exemplaren in der Reihe Zbirka Kartijade des Verlags Prosveta erschienen. Noch 1990 hatte es in Belgrad und Niš im selben Verlag einen Nachdruck gegeben, der um eine ausführliche Einleitung des fachkundigen serbischen Übersetzers erweitert worden war.

Die Entscheidung zur kroatischen Neuübersetzung wurde auf Initiative der kroatischen Vereinigung der Psychiater von der kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste gefällt. Die Wahl des Übersetzers fiel auf Ante Stamać, der zwar keine medizinische Ausbildung absolviert, 2011 aber bereits Karl Jaspers Schriften zur Religion unter dem kroatischen Titel *Filozofija religije* übersetzt hatte. Diese Übertragung ist nicht erschienen, weil im selben Jahr im Zagreber Verlag Naklada Breza das Buch *Filozofska vjera* in der Übersetzung von Božo Dujmović und Željko Pavić mit einem Vorwort von Lino Veljak herauskam. Ihm lag Jaspers Schrift *Der philosophische Glaube* zugrunde, die der Piper-Verlag in München 1948 erstmals veröffentlicht hatte.

Einen der noch heute geltenden Grundsätze von Jaspers Konzept der Seelenkrankheiten, der die fortdauernde Aktualität dieser Monographie bestätigt, bildete der Appell, Psychiater sollten die Symptome psychischer Erkrankungen, insbesondere der Psychose, nach ihrer Erscheinungsform und nicht nach ihren Inhalten diagnostizieren. So sei es bei der Diagnose von Halluzinationen wichtiger, darauf zu achten, dass der Patient visuelle Phänomene erlebt, die *nicht* durch Sinnesreize hervorgerufen werden, als zu beachten, *was* der Patient dabei sieht. Was der Kranke wahrnimmt, ist Inhalt der Halluzination; der Unterschied zwischen der visuellen Scheinwahrnehmung und der objektiven Realität liegt Jaspers zufolge indes just in der Form der Wahrnehmung. Die Frage der Zugänglichkeit von Jaspers *Psychopathologie* im kroatischen Sprachraum bildete nicht den Grund für die Neuübersetzung: Beide serbische Ausgaben sind auf dem kroatischen Büchermarkt bis auf den heutigen Tag kostengünstig zu erwerben. Vielmehr hat eine kroatische kulturpolitische Entscheidung diese Übersetzung auf den Weg gebracht und somit die kroatische Kultur von der serbischen abgehoben.

Neben den Übersetzungen, die Kulturen solchermaßen als eigenständige Gebilde profilieren, sind bemerkenswerte Nicht-Übersetzungen zu registrieren, die kulturellen Formationen implizit die Qualität der Eigenständigkeit absprechen. Bleiben wir im Kultur-Raum Kroatiens, so liegt ein prominenter Fall in den in kajkavischer Sprache geschriebenen philosophisch-poetischen *Balade Petrice Kerempuha* („Balladen des Petrica Kerempuh“) von Miroslav

Krleža vor. Sie wurden zwischen Dezember 1935 und März 1936 in Gestalt von dreißig Erzählgedichten verfasst, die sich um die sagenhafte Figur des Petrica Kerempuh ranken, der seinem Typus nach mit dem deutschen Till Eulenspiegel verwandt und ihm in gewisser Weise auch nachempfunden ist. Die Zwischenstationen bilden die Petrica-Kerempuh-Erzählung von Jakub Lovrenčićs von 1834⁴ und das von Dragutin Domjanić 1921 unter dem Pseudonym Vujec Grga veröffentlichte Stück für Puppentheater, *Petrica Kerempuh i spametni osel* („Petrica Kerempuh und der kluge Esel“).

Ans Ende des Balladenzyklus platzierte Krleža (1946: 157–202) ein mehrseitiges zweisprachig kajkavisch-kroatisches Glossarium wenig bekannter kajkavischer Wörter, überschrieben „Tumač manje poznatih riječi, fraza i pojmova“ („Übersetzer weniger bekannter Wörter, Redensarten und Begriffe“). Dieser ‚Dolmetscher‘ (tumač) erschließt dem kroatischen, mit der kajkavischen Sprache nicht vertrauten Leser die Lektüre der kajkavischen Balladen. Krleža hatte einen Teil des Balladenzyklus im Umfang von sieben Balladen zunächst in der Zeitschrift *Ljubljanski zvon* (1936: 7–8) veröffentlicht, dann im selben Jahr in Gestalt von dreißig Balladen im Verlag Akademska založba. 1946 erschien eine um weitere vier Balladen erweiterte Ausgabe mit Illustrationen von Krsto Hegedušić im Zagreber Verlag Nakladni Zavod, der schon 1950 die zweite Auflage folgte. Die Wahl des Illustrators betont die Orientierung an der naiven Malerei, die dem Zyklus sichtbaren Abstand zum Sozialistischen Realismus verleiht und so dem Stil des sprachlichen Textes entspricht.⁵

Es ist hier nicht der Ort, dem jahrhundertelangen, spezifische Neben- und Miteinander von kajkavischer, čakavischer und štokavischer kroatischer Sprache, Literatur und Kultur *in extenso* nachzugehen. Auch die Frage nach der Qualität des Kajkavischen als eigenständiger kroatischer Sprache oder aber einem Dialekt des Kroatischen müssen wir unbeantwortet lassen, doch soviel sei gesagt: Die Wahl der kajkavischen Sprache, die zur Zeit der Entstehung

4 Krleža (1946: 174) datiert sie irrtümlich auf das Jahr 1833.

5 Der Abstand der *Balade* zum Sozialistischen Realismus kommt einerseits durch das lange Ausbleiben des Erscheinens einer russischen Übersetzung zum Ausdruck und andererseits in der analogen Ablehnung der Figur des Till Eulenspiegel durch Maksim Gor’kij. Nachdem zu Zeiten des Tauwetters Auszüge auf Russisch erschienen waren (Krleža 1967, erneut 1980), dauerte es bis zu den Frühzeiten von Gorbačevs Glasnost’ und Perestrojka, ehe eine vollständige russische Übersetzung der Balladen von vier Übersetzern (S. Kirsanov, V. Korčagin, D. Samojlov, B. Sluckij) in einer Auflage von 30.000 Exemplaren erscheinen konnte (Krleža 1986).

der Balladen auch im Umland von Zagreb gesprochen wurde und im Norden Kroatiens in einem linguistischen Kontinuum ins Slovenische übergeht, war ein Mittel, das offizielle Idiom des damals im serbisch dominierten Königreich Jugoslawien gesprochenen Štokavischen zu meiden. Krleža, der Tito seit 1949 in seiner Distanzierung von Stalin auch bei der Ablehnung des Sozialistischen Realismus unterstützt und von Zagreb aus zunächst für den Zusammenhalt einer jugoslawischen Kultur votiert hatte, war im März 1967 dann Mitunterzeichner der stärkeren Eigenständigkeit der kroatischen Kultur fordernden „Deklaration über die Bezeichnung und Stellung der kroatischen Schriftsprache“, die 1970 übergang in das vom 1968er Prager Frühling inspirierte *Hrvatsko proljeće* („Kroatischer Frühling“).⁶

Krležas *Balladen* sind ins Mazedonische, Ungarische, Tschechische, Französische, Russische, Italienische und Arabische übersetzt worden. Eine erste vollständige deutsche Übersetzung von Boris Perić ist 2016 im der Zagreber Verlag Most erschienen (Krleža 2016).⁷ Doch gibt es *keine* Übersetzung der Balladen ins štokavische oder čakavische Kroatische (und übrigens auch keine ins štokavische Serbische).⁸ Diese *Nichtübersetzungen* setzen den kroatischen kulturellen Raum als Einheit voraus.

Maksim Gor'kij, der in der russischen Literatur der zwanziger und frühen dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine sehr ambivalente Rolle gespielt hat, wandte sich auf dem Ersten sowjetischen Schriftstellerkongress von 1934 öffentlich gegen die positive Rolle der Figur des Til Ulenspiegel bei dem französisch schreibenden flämisch-wallonischen Autor Charles des Coster, die ja auch in Osip Mandel'stams Bearbeitung der Übersetzungen von Arkadij Gornfel'd und Vasilij Karjakin zum Ausdruck kam:

6 Boris Perić (2016: 185) hat im Nachwort zu seiner deutschen Übersetzung der *Balladen des Petrica Kerempuh* mit allem Grund auf den karnevalesken Charakter dieser Erzählpoesie hingewiesen, die nicht zufällig zu eben der Zeit entstanden ist, als Bachtin sich der Volkskultur der frühen Renaissance zugewandt hat.

7 Eine frühere Teil-Übersetzung ins Deutsche ist von der kroatisch-österreichischen Übersetzerin Ina Jun-Broda (Krleža 1978) im Rahmen einer Präsentation von 25 der Balladen (z. T. auszugsweise) mit anderen Gedichten des Autors zu seinem 85. Geburtstag in der Zeitschrift Most (Die Brücke) vorgelegt worden.

8 Dass Amazon der kroatischen Ausgabe von 1946 die „serbische Sprache“ andichtete, war eine bezeichnende Irreführung. Siehe: <https://www.amazon.com/BALADE-PETRICE-KEREM-PUHA-MIROSLAV-KRLEZA/dp/Boo8QW3CZE> (07. Februar 2023).

Начиная с фигуры Тиля Уленшпигеля [...] до героев «директивной» литературы Европы наших дней, – мы насчитываем тысячи книг, героями которых являются плуты, воры, убийцы и агенты уголовной полиции. Это и есть настоящая буржуазная литература, особенно ярко отражающая подлинные вкусы и интересы и практическую мораль её потребителей.⁹

(Gor'kij 1934: 8)

Von der Figur des Til Ulenspiegel [...] bis hin zu den Helden der heutigen „richtungsweisenden“ europäischen Literatur gibt es Tausende von Büchern, deren Protagonisten Schurken, Diebe, Mörder und kriminelle Polizeibeamte sind. Das ist echte bürgerliche Literatur, die vor allem den wahren Geschmack und die Interessen sowie die praktische Moral ihrer Konsumenten widerspiegelt.

Vergleichbar, aber keineswegs gleichzusetzen sind damit die Nichtübersetzungen niederdeutscher Lyrik ins Hochdeutsche, die ihrerseits das deutschsprachige Areal implizit als zusammenhängenden Kultur-Raum entwerfen. Aufschlussreich ist übrigens, dass der Name ‚Petrica‘ in der russischen Übersetzung mit ‚Petruška‘ wiedergegeben wird, dem Nomen proprium einer populären, dem Kasper vergleichbaren Figur des russischen Volkstheaters. Krleža, der auch das Russische beherrschte, ist mit dem Kajkavischen aus den Märchenerzählungen seiner Großmutter vertraut geworden. Er stützte sich bei der Erarbeitung des Idioms der Balladen auf barocke kajkavische Texte seit dem 16. Jahrhundert, fügte dem hybriden Sprachkonstrukt jedoch aus dem Deutschen, Ungarischen, Italienischen und Lateinischen hergeleitete selbsterfundene Lehnwörter hinzu.¹⁰ Die hybride Sprache der 34 Gedichte repräsentiert so den aus verschiedenen Elementen zusammengesetzten Kulturraum, von dem sie handeln, und sie heben ihn durch das Fehlen der für das Štokavische charakteristischen Turkwörter ab von jenem Idiom, das den

9 De Coster (1867) und Kehlmann (2017) nehmen im Grunde eine innerkulturelle Übersetzung der Figur des Till Eulenspiegel aus der Volks- in die Hochkultur vor, wobei Kehlmann sie mit wissenschaftshistorischen und esoterischen Elementen (z. B. Olearius, Kircher und Fleming) anreichert. Analog hatten die Gebrüder Grimm und Afanas'ev die Volksmärchen bei ihrer Kodifizierung in die Hochkultur transferiert.

10 Die neben der Barockorientierung wirksame humanistische Renaissance-Linie Krležas hat Flaker (1991) unterstrichen.

jahrhundertelangen Fremdherrschern nahesteht. Insofern sind die Balladen ein zugleich kolonialer und postkolonialer Text. Kolonial ist er durch den Bezug auf die Türkenherrschaft und die Regentschaft Habsburgs, postkolonial durch die Verurteilung dieser Fremdherrschaften.

Eine Inspirationsquelle des Balladenzyklus, die Krleža (1946: 174–175) im Anhang offenlegte, bildet Jakov Lovrečićs 1834 in Varaždin veröffentlichtes Prosa-Buch *Petrica Kerempuh iliti čini i življenje človeka prokšenoga* („Petrica Kerempuh oder Taten und Leben eines mutwilligen Mannes“), eine Übersetzung und Umarbeitung von Texten des 1510 erstmals erschienenen niederdeutschen Volksbuchs *Dyl Ulenspegel*.¹¹ Mit „Possentreiber“ wird „Prokšenjak“ in einem zweisprachigen Wortverzeichnis des Slovenen Bernard Mariboričan (Ilečić 1939: 75) wiedergegeben, wir würden ihn ‚Possenreißer‘ nennen, und das war auch die Kernbezeichnung für den scheinbar törichten, doch in Wahrheit mit besonderem Sprachwitz begabten sagenhaften norddeutschen Wanderburschen Til Eulenspiegel. Der mitteldeutsche, gemischt nieder- und hochdeutsche Prosatext *Dyl Ulenspiegel* ist nun wiederholt ins Hochdeutsche übersetzt worden, was die These untermauert, die Grenzziehung zwischen Kulturen werde in den literarischen Medien, hier Dichtung und Prosa, unterschiedlich gehandhabt.¹² Bemerkenswert für das Fortwirken der Figur ist der (auch in ein Theaterstück transformierte) Schelmenroman *Tyll* von Daniel Kehlmann (2017), der die Figur ins 17. Jahrhundert (zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges) versetzt und seinerseits infolge des wechselnden Wohnsitzes des Verfassers weder dem österreichischen noch dem deutschen Kulturraum eindeutig zuzuordnen ist.

11 1510 unter dem Titel „Ein kurzweilig lesen von Dil Ulenspiegel, geboren vß dem land zu Brunßwick, wie er sein leben volbracht hat [...]“ bei dem Straßburger Verleger und Drucker Johannes Grüninger erschienen.

12 Die Kulturtransferforschung ist in großen Teilen Michel Espagne (1999) zu verdanken. Ein Sonderfall für die Kulturtransferforschung ist Kotljarevskijs Epos *Енеїда* (1798, 1808), eine Nachdichtung der Vergilschen *Aeneis* (*Äneide*) in eine ukrainisch-russische Mischsprache, aus der sie später sowohl ins Russische als auch ins Ukrainische übersetzt worden ist.

3. Translation als mediale Transition

Ich habe bereits festgestellt, dass die Übersetzung von Prosatexten wie dem gemischt nieder- und hochdeutschen Erzählband *Dyl Ulenspegel* ins Hochdeutsche als *Til Eulenspiegel* durchaus geläufig ist. Dagegen sind niederdeutsche Gedichte wie die von Klaus Johann Groth, Fritz Reuter oder Rudolf Tarnow meines Wissens ursprünglich ebensowenig ins Hochdeutsche übersetzt worden wie Krležas Balladen ins Što- oder Čakavische. Klaus Groth hat sich zunächst sogar ausdrücklich gegen neuhochdeutsche Übersetzungen seiner niederdeutschen Gedichte ausgesprochen (Bülck 1942). Indem diese Gedichte zunächst nicht übersetzt wurden (hochdeutsch klingen sie in der Tat oft ungenau, ja geradezu platt), sind die hochdeutsche und die niederdeutsche Kultur nicht als zwei getrennte, sondern als eine zusammengehörende Kultur behandelt worden. Als Beispiel diene ein Gedicht von Klaus Groth mit einer neuhochdeutschen Übersetzung, die zeigt, wie die Translation den im niederdeutschen witzigen Text im Grunde zerstört:

Klaus Groth: Matten Has'.

Lütt Matten de Has
 De mak sik en Spaß,
 He weer bi't Studeern
 Dat Danzen to lehrn,
 Un danz ganz alleen
 Op de achtersten Been.

Keem Reinke de Voß
 Un dach: das en Kost!
 Un seggt: Lüttje Matten,
 So flink op de Padden?
 Un danzst hier alleen
 Oppe achtersten Been?

Kumm, lat uns tosam!
 Ik kann as de Dam!
 De Krei de spēlt Fidel,
 Denn geit dat canditel,

Klaus Groth: Klein Martin der Has'

Klein Martin der Has'
 Der macht sich 'nen Spaß,
 Er war am Studieren
 Das Tanzen zu lernen,
 Und tanzt ganz allein
 Auf den hintersten Beinen.

Kam Reinhart der Fuchs
 Und dacht: welch ein Bissen!
 Und sagt: Kleiner Martin
 So flink auf den Pfoten?
 Und tanzt hier allein
 Auf den hintersten Beinen?

Komm, laß uns zusammen!
 Ich tanze als Dame!
 Die Krähe spielt Fidel,
 Dann geht es mal lustig,

Denn geit dat mal schön	Dann geht es mal schön
Op de achtersten Been!	Auf den hintersten Beinen.

Lütt Matten gev Pot.	Klein Martin gab Händchen:
De Voß beet em dot	Der Fuchs biß ihn tot
Un sett sik in Schatten,	Und setzt sich in Schatten,
Verspis 'de lütt Matten:	Verspeist kleinen Martin;
De Krei de kreeg een	Die Krähe kriegte eins
Vun de achtersten Been.	Der hintersten Beine.

(N.N. 1856: 137)

Die Frage, ob eine Übersetzung erfolgen soll, wird diesen Beobachtungen zufolge nicht ohne Rücksicht auf die von mir ‚literarisches Medium‘ genannte Großgattung entschieden, aus der und in die ein Text übertragen werden soll. Dabei ist mit Blick auf die Gattungsfrage die intermediale von der intramedialen Translation abzuheben. Die Verwandlung der Prosa-Personnage des Petrica Kerempuh durch Dragutin Domjanić alias Vujec Grga in die Figur eines Puppenspiels, also eines Dramas, bildet das prägnante Beispiel eines solchen intermedialen Transfers. Die Übertragung versetzt dabei die Ausgangsfigur in eine andere Grundgattung, in ein anderes literarisches Medium.

Verknüpfen wir die Möglichkeiten der interkulturellen und intrakulturellen Translationen mit denen der intermedialen und intramedialen Übersetzung, so erhalten wir eine Matrix mit vier Typen, für die hier jeweils ein prägnantes Beispiel steht:¹³

13 Anfügen ließe sich hier in der Tat sowohl die intra- und extratemporale als auch die intra- und extrastilistische Übersetzung. Die erste unterscheidet Übersetzungen, die innerhalb eines kulturell zusammenhängenden Zeitraums (eines Zeitalters, einer Epoche, einer Periode) entstanden sind, von solchen, die zwei verschiedene Zeiträume überstreichen, die andere bezieht sich auf Texte, die entweder ein und demselben Stil oder aber verschiedenen Stilen angehören. Beide stehen hier aber nicht im Mittelpunkt der Untersuchung. Für diese Ergänzung danke ich Renate Lachmann. D. Bachmann-Medick (2010: 238–283) hat die Übersetzung als Mittel intersubjektiver, interdiskursiver und intermedialer Beziehungen in der Kultur bestimmt.

interkulturelle intermediale Translation (Gustav Schwab: <i>Die schönsten Sagen des klassischen Altertums</i>)	interkulturelle intramediale Translation (Boris Pasternak: <i>Faust</i> -Übersetzung)
intrakulturelle intermediale Translation (Vujec Grga: <i>Petrica Kerempuh</i>)	intrakulturelle intramediale Translation (Friedrich Dürrenmatt: <i>Urfaust</i>)

Ein bemerkenswertes Beispiel intrakultureller intertemporaler Übersetzung bilden Michail Gasparovs von Leonid Frizman (2008) posthum veröffentlichte freie Paraphrasen russischer romantischer Gedichte von (u. a.) Baratynskij, Batjuškov, Gnedič, Kozlov, Puškin, Lermontov und Žukovskij. Sie löschen nicht nur die Reime und Rhythmen der Originale, indem sie die Gedichte in freie Verse transformieren, sondern geben diesen auch (andere) Titel. So erhält Puškins (Puškin 1994: 166f.) titelloser *Juvenilium* von 1816, das mit dem Vers «Любовь одна – веселье жизни холодной» („Die Liebe ist allein die Freude kalten Lebens“) einsetzt, die Überschrift „Любовь“ – „Liebe“. Vor allem aber reduziert Gasparov die Umfänge der Texte erheblich; so werden aus sechsundfünfzig Versen Puškins bei Gasparov ganze zwölf. Die regelmäßigen fünfhebigen Jamben sind in kürzere und längere freie Verse mit drei bis dreizehn Silben transformiert:

Любовь

В розах любви – счастье,
 В терниях любви – песня:
 Будьте блаженны, будьте бессмертны –
 Я люблюсь вами, любовники и певцы.
 Я люблюсь вами, из сумрака, и
 Из седого шума дубрав и воин
 Из холодного сна души, –
 Слишком много боли:
 В мертвом сердце мертва и песня,
 Слабый дар отлетает, как лёгкий дым.

А любовь –

Пусть поет её любящей и любимый.

(Frizman 2008: 173)

Die Liebe

In Rosen der Liebe ist Glück,
 In Dornen der Liebe ist Lied:
 Seid gesegnet, seid unsterblich –
 Ich schätze euch, Liebhaber und Sänger.
 Ich bewundere euch,
 aus dem Zwielficht, und
 Vom grauen Lärm der Eichen und Krieger
 Aus dem kalten Schlaf der Seele, –
 Kommt zu viel Schmerz:
 Im toten Herzen ist auch das Lied tot,
 Schwache Gabe verfliegt
 wie leichter Rauch.

Doch die Liebe –

Mögen sie singen, die lieben
 und die geliebt werden.

Im Feld interkultureller Übersetzung ist das Drama besonders signifikant. Das jahrhundertlang wirksame Verbot des Sprech-Theaters in vom Islam geprägten Kulturen hatte zur Folge, dass Dramen lange Zeit äußerst selten in arabische Sprachen übersetzt wurden. Die Unkenntnis des Theaters als literarisches Medium führte sogar dazu, dass der berühmte arabische Übersetzer Yousef Ibn Matta, als er zur Zeit des Kalifen Al-Mamun die Poetik des Aristoteles ins Arabische übertrug, das Wort ‚Tragödie‘ irreführend mit „*madih*“ (Lobgedicht) wiedergab und das Wort ‚Komödie‘ mit „*hiğā*“ (Spottgedicht). Beide Gedichtformen gehörten nämlich zu den Hauptgattungen arabischer Literatur (Heinrichs 1969: 105, 109). Erst im Laufe der 1960er Jahre kam es zu einem Höhepunkt der Rezeption des europäischen Theaters in arabischen Kulturen und damit auch zu zahlreichen Übersetzungen von Dramentexten ins Arabische (Lateef 2017).

Die Übertragungen europäischer Texte, die im 7. Jahrhundert einsetzten und im 8. Jahrhundert ihre erste Hochblüte erlebten, haben auch damals die antiken Dramentexte ausgespart. Übersetzungen von Dramentexten begannen erst im Kontext der Rezeption des europäischen Theaters zwischen 1847 und 1848 mit der Übertragung von Molières Drama *L'Avare (Der Geizige)* ins Arabische. Es galt, mit diesen Übersetzungen in den arabischen Kulturen zugleich die kulturelle Institution des Theaters vorzustellen. Dabei fand eine eingreifende Adaption statt, die der rezipierenden Kultur geschuldet war: „Alles, was mit dem Moralkodex, dem religiösen Empfinden, der ideologischen Einstellung der gedachten Leserschaft im Widerspruch steht, wird vom Original unterschlagen“ (Lateef 2017: 121). So wurden Dialoge zwischen Männern und Frauen durch solche zwischen Männern und Männern bzw. solchen zwischen Frauen und Frauen ersetzt. Der libanesischer Dichter Khalil Mutran übertrug acht Vers-Dramen von Shakespeare in arabische Prosa, während der Ägypter Muhammad Farid Abu Hadid das Drama *Macbeth* in arabische Blankverse übersetzt hat (Lateef 2017: 122; Hanna 2019: 44, 59). Hier wird bereits Sensibilität für die mediale Spezifik des Originals erkennbar.

Einen interessanten Fall für die Untersuchung der Relevanz der Medien für die Translation bilden die bislang fünf Zyklen von Prosa-Sentenzen der Dichterin Vera Pavlova. Sie tragen die Gattungsbezeichnung „Surdoperevod“. Der Ausdruck ist ein Kalk aus dem Französischen „*sourde*“ (stumm) und russisch „*perevod*“ (Übersetzung); er bezeichnet die Übertragung in Gebärdensprache. Die Verwendung dieses Terminus als Gattungstitel hat mit Blick auf

die Performanzorientierung und die Körper-Bezogenheit der Texte Pavlovas metonymischen Charakter, mit Blick auf die Ersetzung der verbalen Sprache durch gestische Sprache dagegen metaphorische Funktion. Die Sprache der Taubstummten überträgt das sprachlich-akustische Idiom ins gestisch-visuelle.

Vera Pavlova hat 2012 in einem Interview mit dem Titel «Танцую одна» („Ich tanze allein“) den Gender-Unterschied zwischen den Namen Adam und Eva zunächst dazu genutzt, Dichtung und Prosa auf die binäre Geschlechterdifferenz zu projizieren. Darüber hinaus profiliert ihr Verweis auf die biblische Genesis die kulturevolutionäre Differenz zwischen den beiden Grundgattungen, die wir als literarische Medien bezeichnen (Pozdnjaev/Pavlova 1999: 32; Pavlova/Rubežov 2012): «Поэзия – Адам, а проза – Ева» („Dichtung ist Adam, und Prosa ist Eva“). Die beiden Relations-Metaphern teilen durch ihre Abfolge mit, dass die Prosa kulturhistorisch als ‚die andere‘ Dichtart aus der Dichtung entstanden ist und somit das System der Grundgattungen überhaupt erst begründet hat. Eva verkörpert hier die Entstehung und das (Weiter-)Bestehen der medialen Vielfalt in der Literatur.

Vera Pavlova hat die für sie hochrelevante mediale Differenz zwischen Dichtung und Prosa unter Berufung auf den russischen Nobelpreisträger Josif Brodskij in eine militärische Metonymie gekleidet und um ein eigenes Analogon der Übersetzung erweitert, das ihren deutschen Dolmetscher in arge Nöte versetzt (Pavlova 2012a: 50):

Бродский: «Проза – пехота, поэзия – ВВС»¹⁴.
А переводчик? – Десантник. Зелёный берет¹⁵.

14 ВВС – военно-воздушные силы – Luftwaffe.

15 Vgl. die umfangreichere Fassung: «Проза – сложение в строчку, поэзия – умножение в столбик. О преимуществах и недостатках не может быть и речи – это разные действия. Конечно, мне приходилось писать прозой: письма, дневники, музыковедческие эссе, ответы на вопросы, к примеру, для вашего журнала... Мне это не очень нравится. Приходится делать лишние движения, а я привыкла идти кратчайшим путем. Даже картошку чистить. Стихи – кратчайший путь к смыслу, самый прямой и быстрый. Как сказал Бродский: „Проза – пехота, поэзия – ВВС“» („Prosa ist Addition von Zeilen, Poesie ist Multiplikation von Spalten. Die Vor- und Nachteile stehen außer Frage: Es handelt sich um unterschiedliche Tätigkeiten. Natürlich musste ich Prosa schreiben: Briefe, Tagebücher, musikwissenschaftliche Essays, Fragen für Ihr Magazin beantworten, zum Beispiel... Ich mag das nicht wirklich. Man muss überflüssige Bewegungen machen, und ich bin es gewohnt, Abkürzungen zu nehmen. Sogar beim Kartoffelschälen. Gedichte sind der kürzeste Weg zur Bedeutung, der schnellste und direkteste. Wie Brodsky gesagt hat: 'Prosa ist

Eine deutsche Übersetzung wie beispielsweise

Brodskij: „Prosa ist Infanterie, Dichtung – Luftwaffe.“
Und der Übersetzer? Fallschirmjäger. Green Beret.

verbietet sich. Sie ist deshalb so problematisch, weil der Griff zum Metaphern-Feld des Militärischen in der deutschen Kultur in diesem Kontext inakzeptabel ist: Seit dem verbrecherischen Einsatz von Wehrmacht und SS im Zweiten Weltkrieg ist die metaphorische Verwendung des Militärischen im Deutschen nur im semantischen Kontext des Aggressiven, Zerstörerischen und Kriminellen tolerabel. In der Sowjetunion war die Rote Armee dagegen jene Kraft, die das Land vor dem Sieg des Aggressors bewahrt hat. Da die US-Army gleichfalls wesentlich zum Sieg über den deutschen Nationalsozialismus beigetragen hat, unterscheidet sich auch die anglo-amerikanische Kultur unter diesem Gesichtspunkt grundlegend von der deutschen, und Steven Seymour, der vierte Ehemann und Übersetzer von Vera Pavlova ins (amerikanische) Englische, hat dieses Aperçu denn auch offenkundig problemlos ins Englische transferiert (Pavlova 2012b):

Brodsky: “Prose is infantry, poetry is Air Force”.
What about the translator? – Paratrooper. Green beret.

Eine deutsche Übersetzung, die den genannten Kulturunterschied beachtet, könnte lauten:

Brodsky: „Prosa ist ein Fußgänger, Dichtung ein Flieger“.
Und der Übersetzer? – Er ist Fallschirmspringer.

Doch ist auch diese Übersetzung defektiv, weil sie das Brodsky-Zitat verfälscht. Es stimmt nachdenklich, dass gerade der Versuch, die Spezifik von Prosa, Dichtkunst und Übersetzung zu bestimmen, im Deutschen zur Ein-

Infanterie, Poesie Luftwaffe“, Bondareva 2013). Die Quelle bei Brodskij (ein Interview von 1982) lautet: «Но ведь поэты, как правило, важнее прозаиков. И как индивидуумы, и как литература. Если говорить серьезно, разница между прозой и изящной словесностью — это разница между пехотой и ВВС. По существу их операций» („Die Dichter sind doch in aller Regel wichtiger als die Prosaschriftsteller. Sowohl als Individuen als auch als Literatur. Der Unterschied zwischen Prosa und schöner Literatur ist der Unterschied zwischen Infanterie und Luftwaffe. Dem Wesen ihrer Operationen nach“, Volkov 2000: 97).

sicht in die Möglichkeit der Unübersetzbarkeit führt. Betrachten wir diese nun im Rahmen der Übersetzungstheorie.

4. Übersetzung versus Theorie im Horizont ihrer Unmöglichkeit

Ich schließe mich in diesem Beitrag dem Konzept des Übersetzungstheoretikers Hans Vermeer an, der die Translation unter den Leitbegriff des Skopus stellt, wobei er sein Ziel in den Horizont von Niklas Luhmanns Soziologie einfügt (Vermeer 2006). Demnach ist es ein erheblicher Unterschied, ob wir ein russisches Gedicht zu wissenschaftlichen, zu didaktischen oder aber zu ästhetischen Zwecken übersetzen. Die deutsche Pavlova-Übersetzung (Pavlova 2021a) verfolgt(e) primär ästhetische Ziele und didaktische nur sekundär. Dagegen waren unsere Bachtin-Übersetzungen (Bachtin 1979; 2006; 2017¹⁶) stets wissenschaftlichen Zwecken gewidmet.

Wie schon der eingangs benutzte Begriff der kulturellen Zwiesprache andeutet, wird das Übersetzungskonzept mit der Kulturphilosophie Michail Bachtins verknüpft. Bachtin hat in seinem Spätwerk das Übersetzen als Handlung charakterisiert, die den Dialog voraussetzt. Verfasser(in) und Übersetzer(in) nehmen durch die Translation Zwiesprache auf. Jurij Lotman entwirft den Dialog gegenläufig als Tätigkeit, welche die Übersetzung impliziert (Avtonomova 2008: 553). Während für Bachtin die in den Standpunkten von Autor und Dolmetscher begründete unumgängliche Differenz zwischen Original und Translation im Vordergrund steht, stellt Lotman alles ab auf den Code als das in gelungenen Übersetzungen identische Zeichenregelwerk zwischen Ausgangs- und Zieltext (vgl. Lotman 1995: 218). Bachtin warnt indes vor der irrigen Vorstellung, man müsse sich, um eine fremde Kultur gut kennenzulernen, geradezu in diese hineinversetzen und, die eigene vergessend, mit deren (fremden) Augen in die Welt blicken. Zwar sei ein gewisses Maß an Sich-Einleben in die andere Kultur und die Möglichkeit, die Welt mit deren Auge zu sehen, im Verlauf des Verstehens erforderlich, doch ergäbe sich, bliebe es darauf begrenzt, nur ihre Verdoppelung. Schöpferisches Verstehen verzichte nicht auf den eigenen Standort in Raum und Zeit, sondern realisiere die „vnenach-

16 Die Übersetzung von Bachtin 1979 wurde mit Sabine Reese angefertigt, von Bachtin 2006 mit Hans-Günther Hilbert, Alexander Haardt sowie Ulrich Schmid; von Bachtin 2017 mit Alfred Sproede.

dimost“ („Außerhalbbefindlichkeit“, Bachtin 2002: 456–457) des Verstehens gegenüber dem zu Verstehenden. Gleichzeitig betont er die kulturgenerierende Rolle der Übersetzung: «[...] европейская романная проза рождается и вырабатывается в процессе свободного (переоформляющего) перевода чужих произведений»¹⁷ (Bachtin 2012: 133).¹⁸ Gerade sie bilde in der Kultur den stärksten Impuls für das Verstehen, weil sie der fremden Kultur Fragen stelle, die diese sich selbst nie gestellt habe. Und sie gebe aufgrund dieser Fragen Antworten, die sie in ihrem eigenen Rahmen nie habe geben können. So vermag das Übersetzen Einsichten zu befördern, die weder im Kontext der übersetzenden noch der übersetzten Kultur möglich gewesen wären.¹⁹

Vera Pavlova, die meines Wissens keine Literatur übersetzt, praktiziert dennoch ein eigenes Konzept des Übersetzens. Sie entwirft nämlich das Dichten selbst als Translation und kommt dabei der Übersetzungstheorie Walter Benjamins sehr nahe, wobei zu bezweifeln ist, dass diese ihr bekannt ist. Der Name „Benjamin“ tritt in ihrem Werk und ihren Interviews bislang an keiner Stelle auf. Einer ihrer Aphorismen, die sie in Zyklen unter der bereits genannten Überschrift *Surdoperevod* versammelt, bezeichnet indes die Sprache der Dichtung selbst ganz im Sinne Benjamins als Translation und spricht ihr eben die Eigenschaften zu, die Benjamin der seiner Auffassung nach unmöglichen idealen Übersetzung zuerkannt hat:

Учу английский, ловлю себя на том, что говорю не то, что хочу сказать, а то, что могу. Потом на том, что и по-русски говорю примерно так же. И только в стихах мне иногда удаётся сказать то, что хочу. И тогда мне кажется, что я говорю (пишу) не по-русски, а на каком-то другом языке, по-настоящему родном.

(Pavlova 2009: 242f.)

17 „Die europäische Roman-Prosa wird geboren und ausgearbeitet im Prozess der freien (umformulierenden) Übersetzung fremder Kunstwerke.“

18 Dem kommt Paul Ricœurs (2004: 50–51) Auffassung nahe, Verstehen bedeute Übersetzen. Für Pavlova (2012a) ist unter Verweis auf Valerij Podoroga (Podoroga 2006) Verstehen dagegen „Wahnsinn“ („insanity“).

19 Karel Čapek war sich dessen bewusst, dass er 1920 mit seinen Übersetzungen der modernen französischen Lyrik (Čapek 1920) zugleich die Grundlage für die moderne tschechische Lyrik legte.

Beim Englischlernen ertappe ich mich dabei, dass ich nicht sage, was ich sagen will, sondern was ich sagen kann. Dann stelle ich fest, dass ich auf Russisch ungefähr genauso rede. Und nur in der Dichtung gelingt es mir manchmal, das zu sagen, was ich sagen will. Und dann scheint mir, dass ich nicht Russisch spreche (schreibe), sondern eine andere Sprache, die / meine wahre Muttersprache.

As I am learning to speak English, I catch myself saying in it not what I want to but what I can say. Then I realize that much the same happens when I speak my native Russian. Only in poems, at times, I manage to say what I want. On such occasions, I feel I am speaking not Russian but some other language that is truly my native.

(Pavlova 2012a)

Hier ist dem russischen Original und der deutschen Übersetzung auch die englische Übertragung Steven Seymors beigefügt, da sie der Verfasserin sicherlich bekannt und von ihr wohl gutgeheißen war. Was Pavlova hier „echte Muttersprache“ („po-nastojščemu rodnoj jazyk“) nennt (in der englischen Übersetzung auf „wirklich meine Muttersprache“ verengt), kommt dem nahe, was in Benjamins Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* „reine Sprache“ heißt:

Vielmehr beruht alle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen darin, daß in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache. [...]

So ist die Übersetzung zuletzt zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander. Sie kann dieses verborgene Verhältnis selbst unmöglich offenbaren, unmöglich herstellen; aber darstellen, indem sie es keimhaft oder intensiv verwirklicht, kann sie es. [...]

Übersetzung verpflanzt also das Original in einen wenigstens insofern – ironisch – endgültigeren Sprachbereich, als es aus diesem durch keinerlei Übertragung mehr zu versetzen ist, sondern in ihn nur immer von neuem und an andern Teilen erhoben zu werden vermag.

(Benjamin 1972: 21)

Aus Bachtinscher Sicht betrachtet, argumentiert Benjamin mit der Standpunktvielfalt der Prosa, deren Pluralität der Vielzahl der von allen Sprachen

der Welt repräsentierten Bedeutungs- und Sinnvielfalten entspricht. Pavlova wählt in Bachtins Perspektive dagegen die Position der einsprachigen Dichtung, die sie zu ihrer / der wahren Muttersprache erklärt. Hieraus ist abzuleiten, dass die Übersetzung von Dichtung anders verfahren muss als die von Prosa. Wenn wir Prosa und Dichtung als verschiedene Medien der Literatur bezeichnen, dann benötigen wir offenkundig auch medial differenzierte Übersetzungskonzeptionen.

Während Benjamin zum Schluss gelangt, Übersetzungen seien im Grunde unmöglich, weil sie die Vielfalt aller Sprachen in einem einzigen Text präsentieren müssten, wobei er in dialektischer Volte zugleich auf der Notwendigkeit des Übersetzens beharrt, ist die poetische Translation für Pavlova die unumgängliche Realisierung jenes Poetischen, das Leben in Dichtung überführt. Die Analogie zwischen zweisprachigem Buch und menschlicher Lebenswelt stellt ihr aus drei Quatrains komponierter Zwölfzeiler des Jahres 1998 her. Dabei wird die Frau durch das X-, der Mann durch das Y-Chromosom symbolisiert. Hier erscheint die Frau in der Funktion der Übersetzerin (sie versetzt den Embryo in eine ruhige, friedliche Lebenswelt), der Mann dagegen nimmt die Position des Autors als Herrschers über eine Region der Unruhe, des Unfriedens ein. Während das „Gebet“ („molitva“) als Gespräch der Frau mit Gott Bestand hat, entpuppt sich die linke Seite, also die des männlichen Originals, als völlig leer. Die Ausgangshandlung ist sprachlos, erst die Übersetzung erzeugt einen kommunizierbaren Text:

Книга – билингва:	Das Buch ist zweisprachig:
справа – молитва,	rechts: ein Gebet,
слева страница чиста.	links ist die Seite leer.
Кто переводчик? –	Wer ist der Übersetzer? –
Икс, перевозчик	Iks [X], der Überträger
в тихие те места.	in jene stillen Örter.
Кто составитель? –	Wer der Verfasser?
Игрек, правитель	Ypsilon [Y], Beherrscher
этих не тихих мест.	dieser unstillen Orte.
Книга – билингва:	Das Buch ist zweisprachig:
справа – молитва,	rechts ein Gebet,
слева исходный текст.	links der Originaltext.
(Pavlova 2004: 208)	

Eine alternative Interpretation des Verhältnisses der Geschlechter mit Blick auf die Translation bietet ein jüngeres Gedicht von Vera Pavlova aus dem Band *Na tom beregu reči (Auf dem jenseitigen Ufer der Sprache)* von 2009. Hier nimmt Gott die Position des Originals ein, die Frau die einer Wort-für-Wort-Translation, und der Mann stellt das Ergebnis einer (freien) Übertragung dar. Die Genesis ist in diesem Vierzeiler in die Terminologie der Translationswissenschaft übertragen und mündet in die einsilbige charms'sche Partikel „Bot!“ („Sieh da!“) (Pavlova 2009: 302):

Женщина – подстрочник,	Die Frau ist Interlinearversion,
мужчина – перевод,	Der Mann ist Übersetzung,
Бог – первоисточник.	Gott ist das Original.
Bot!	Sieh da!

Die Kennzeichnung der Frau als Wort-für-Wort-Übertragung erinnert erneut an Walter Benjamins Sentenz „Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung“ (Benjamin 1972: 21). Es sind allerdings Zweifel daran angezeigt, dass Pavlovas Verwendung des Ausdrucks „подстрочник“, der ja wörtlich „Das-unter-die-Zeile-Geschriebene“ bezeichnet, von Benjamins Text *Die Aufgabe des Übersetzers* eingegeben ist. Bei ihr ist es ja das Vermögen der Frau, Kinder zur Welt zu bringen, ihre körperlich-konkrete kreative Kraft, die sie Gott gleichstellt, dem Schöpfer einer ebenfalls konkret materiellen Welt. Der Reim *подстрочник – первоисточник (Interlinearversion – Original)*, in dessen Kontext die Frau und Gott figurieren, bindet die Qualifikation der Frau überdies wahrnehmbar an Eigenschaften Gottes. Der Mann dagegen ist in dieser poetischen Analogie die Übersetzung der Kreation in ein anderes Medium, er ist, wenn wir die Metapher realisieren, Urheber nicht von Kreation, sondern von *Prokreation*.²⁰ Hier erzeugt

20 Ein 2012 publiziertes Gedicht ohne Titel relativiert die Gleichung von Kreation und Prokreation): «Я думала, держу карандаш, / а это поминальная свеча, / я думала, пою Отче наш, / а это буги-вуги, ча-ча-ча. / Подковывая рифмами блох, / до вечера слоняясь в неглиже, / я думала: любовь — это Бог. / А это был инстинкт размножения» (Pavlova 2012: 4; „Ich dachte, ich halte einen Bleistift, / doch es ist eine Gedenkkerze, / Ich dachte, ich sänge das Vaterunser, / doch es ist Boogie-Woogie, Cha-Cha-Cha. / Flöhe mit Reimen beschlagend, / bis in die Nacht im Negligé steckend, ich / dachte, die Liebe – das ist Gott. / Doch es war Fortpflanzungsinstinkt“).

der Reim *перевод – Bom* (Übersetzung – *Sieh da!*) eher den Eindruck des Abschlusses, wie ihn der Ausruf „Basta!“ markiert. Goethe (1888: 239) zufolge hebt der höchste Typus der Übersetzung den Gegensatz zwischen Interlinearversion und freier Nachdichtung des Originals auf.²¹ Auch Pavlovas (2007: 60) Sentenz aus dem Band *Četvrtýj son* (*Der vierte Traum*) von 2001 kennzeichnet die Sprache des Dichtens als Translationsidiom: «Переводить с русского на русский, чтобы наконец понять, который из них родной» („Aus dem Russischen ins Russische übersetzen, um schließlich zu verstehen, welches von ihnen die Muttersprache ist“). Dies gilt auch, wenngleich in Umkehrung, für das Schluss-Distichon aus einer Oktave ihres vorletzten Gedichtbandes (Pavlova 2021b: 28 nojabrja)²²: «Стихотворение, ты – / обратный перевод» („Gedicht, du bist – / die Rückübersetzung“).

Dieser Sinnspruch klingt wie die komprimierte Paraphrase dreier Sätze, die Marina Cvetaeva – in deutscher Sprache – am 6 Juli 1926 an Rainer-Maria Rilke gerichtet hatte. Hier sind der leider ungenauen Übersetzung von Konstantin Azadovskij sowie Evgenij und Elena Pasternak ins Russische einige Korrekturen in eckigen Klammern hinzugefügt:

„Dichten ist schon übertragen, aus der Muttersprache – in eine andere; ob französisch oder deutsch wird wohl gleich sein. Keine Sprache ist Muttersprache. Dichten ist nachdichten.“

(Asadowski 1986: 409)

Поэзия – уже перевод, с родного языка на чужой [другой] – будь то французский или немецкий – неважно. Для поэта [!] нет родного языка. Писать стихи и значит перелагать [воссоздать].

(Ril'ke / Pasternak / Cvetaeva 1990: 163)

In diesem Fall halte ich es für wahrscheinlich, dass Vera Pavlova ihren Sinnspruch in Kenntnis des Briefftextes von Marina Cvetaeva geschrieben hat, denn die Korrespondenz von Cvetaeva und Rilke ist bereits 1986 in russischer

21 Goethe variiert dabei die dreigliedrige Übersetzungstypologie Drydens (2004) in fast hegelianischem Sinne. Der dritte Typus ist in Ante Stamačs literarischer Übersetzung des „Faust“ (Goethe 2006) ins Kroatische realisiert.

22 Dieses Buch ist nicht paginiert, sondern durch fortlaufende kalendarische Daten geordnet.

Sprache erschienen, und die Dichterin spielt für Pavlova eine wichtige Rolle (Pozdnjaev / Pavlova 1999: 31; Pavlova 2021b: 191). In Pavlovas Bestimmung des Gedichts als Rückübersetzung klingt die unausgesprochene romantische Vorstellung vom ursprünglichen, authentischen Charakter poetischer Rede-weise nach. Ich habe an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass sie ihren Hauptvers, die Oktave, in der Tat dem russischen Romantiker Evgenij Baratskij verdankt (Grübel 2023).

In einer Sentenz, die der zuvor zitierten vorangeht, begründet der Sprecher / die Sprecherin seine / ihre Ersetzung der russischen Kausal-Konjunktion bzw. des kausalen Adverbs „почему“ durch die entsprechende englische mit deren Lautähnlichkeit mit der russischen Interjektion ‚ой‘, dem Ausdruck der Emotionen Schmerz, Schrecken, Verwirrung oder Freude: «Вместо ПОЧЕМУ думаю WHY. Why? – Потому что похоже на ОЙ» (Statt WARUM denke ich WHY. Why? – Weil es dem „Ei“ ähnlich ist.) (Pavlova 2007: 60). Die Paronomasie ‚why‘ – ‚ой‘ erfordert und legitimiert den Sprung über Sprachgrenzen.

Letztlich fundiert Vera Pavlova die Ontologie der poetischen Welt im Translationsverhältnis von Wirklichkeit und Sprache:

Если б знать, с какого языка
переведено твоё люблю,
если б отыскать оригинал
и, сличив его со словарём,
убедиться: точен перевод,
переводчик на этот раз
не врёт!..

(Pavlova 2011: 341f.)

Wüsste man, aus welcher Zunge
dein *ich liebe* übersetzt ist
fände man das Original, könnte man,
durch Vergleich mit dem Wörterbuch
sich überzeugen: die Übersetzung stimmt;
der Übersetzer, dieses Mal,
lügt er nicht!..

Hier ist eine Bemerkung zu einem jüngst im Rahmen von ‚political correctness‘ ausgesprochenen Übersetzungsverbot am Platz. Als die junge schwarze amerikanische Lyrikerin Amanda Gorman durch ihren Gedicht-Vortrag zur Amtseinführung des amerikanischen Präsidenten Joe Biden internationale Berühmtheit erlangte, löste die Übersetzung ihres Inaugurations-Gedichts *The Hill We Climb* ins Niederländische eine politische Debatte aus. Marieke Lucas Rijneveld, die Gewinnerin des International Booker Prize 2020 für ihren Debütroman *The Discomfort of Evening*, gab nämlich den ihr erteilten Auftrag zur Übersetzung zurück, nachdem eine Journalistin bemängelt hatte,

dass eine weiße Person mit der Übersetzung des Gedichts einer Schwarzen betraut worden war (N.N. 2021). Im Sinne von Bachtins Alteritäts-Konzept ist diese Entscheidung völlig unbegründet. Das sie fundierende Inklusionsdenken ist nämlich selbst rassistisch, setzt es doch das Bestehen realer Rassenunterschiede voraus. Wäre dieses Verbot sinnvoll, dürfte die *Ilias* von Homer nur von Griechen übersetzt werden, das Tagebuch der Anne Frank nur von niederländischen Jüdinnen und der Verfasser dieser Zeilen hätte die Gedichte von Vera Pavlova nie übertragen dürfen. Nun ist aber auch der öffentliche Vortrag von Gedichten eine Form interpretierender Translation, die Übersetzung eines Schriftstücks nämlich in mündliche Rede; Vera Pavlova hat mit großem Erfolg von ihr ausgewählte Gedichte der männlichen Dichter Aleksandr Blok, Sergej Esenin und Michail Kuzmin auf Compact-Discs eingelesen. Und sie hat ausdrücklich meinem Vorhaben zugestimmt, ihren Gedichtband *Nebesnoe životnoe* ins Deutsche zu übertragen.

5. Beobachtungen zur deutschen Übersetzung von Vera Pavlovas Gedichtband *Nebesnoe životnoe*

Zum Schluss werfen wir einen Blick auf drei Schwierigkeiten der Übersetzung von Vera Pavlovas Gedichtbuch *Nebesnoe životnoe* von 1997 ins Deutsche, die mit den beiden hier besprochenen Hauptgesichtspunkten der Translation, ihrer kulturellen und ihrer medialen Dimension, zusammenhängen. Der Kritiker Boris Paramonov hat Vera Pavlovas Erstlingswerk als „sexuelle Revolution der russischen Gedichtsprache“ (Jur’enen 2003) bezeichnet, insofern Vera Pavlova hier zum ersten Mal in der russischen Verskultur die körperlichen Beziehungen der Geschlechter mit einer prägnant weiblichen Stimme artikuliert habe. Dieser Bruch der viktorianischen sowjetischen Tradition war so abrupt, dass die Kritikerin Ekaterina Orlova (1997) in ihrer Besprechung der frühen Gedichte Pavlovas in der Zeitschrift *Oktjabr’* die Annahme lancierte, es handle sich um eine Mystifikation: der Namen Vera Pavlova sei ein Pseudonym, das eine Gruppe männlicher Dichter erfunden habe.²³

23 Auf diese an den Fall der Mystifikation von Čerubina de Gabriak durch Elizaveta Ivanovna Dmitrieva (um 1910) gemahnende Attribution – deren Gedichte wurden Maksimilian Vološin zugeschrieben – hat Vera Pavlova (1999) selber angespielt. Vgl. zu Čerubina de Gabriak Erika Greber (1993).

Als ich vor drei Jahren in einem Vortrag über die Rolle des Körpers in den Gedichten Vera Pavlovas im Institut für Sprachwissenschaft der Akademie der Wissenschaften in Moskau das folgende Gedicht vorlas, äußerte ein älterer Sprachwissenschaftler, zu dessen Ehrung diese Tagung stattfand, erneut die Annahme, diese Verse könne keine russische Frau geschrieben haben. Die Oktave mündet übrigens in einen Kurzvers, der an Prigovs performative Lyrik gemahnt:

А может быть, биенье наших тел
 рождает звук, который нам не слышен,
 но слышен там, на облаках и выше,
 но слышен тем, кому уже не слышен
 обычный звук... А может, Он хотел
 проверить нас на слух: целы? без трещин?
 А может быть, Он бьет мужчин о женщин
 для этого?
 (Pavlova 1997: 142)

Doch kann es sein, das Schlagen unserer Leiber
 gebiert den Klang, der uns unhörbar ist,
 doch hörbar dort, auf Wolken und noch höher,
 Doch hörbar denen, die nicht hören mehr
 gewohnten Klang... Kann sein, Er wollte auch
 uns prüfen nach Gehör: Ganz? Ohne Risse?
 Kann sein, Er schlägt die Männer auf die Frau'n
 just darum?
 (Pavlova 2021a: 300)

Beim Hören dieser Übersetzung käme wohl keinem Zuhörer die Idee, dieses Gedicht könne nur aus einer männlichen Feder stammen. Wie der von Heinz-Ludwig Arnold (1970) versammelte Gedichtband *Dein Leib ist mein Gedicht* beispielhaft zeigt, war schon vor über fünf Jahrzehnten das erotische Gedicht in der deutschen Kultur fest verankert. Die erotische Risikofreude von Pavlovas Gedichtsprache hätte sich im Deutschen durch eine rigide Konkretisierung der Körper-Ereignisse beim Geschlechtsakt durchaus nachahmen lassen. Doch hätte dies die Texte der Pornographie angenähert. Daher fiel

die Entscheidung, die Kühnheit gegenüber der sowjetischen Verdrucktheit *in rebus eroticis* im Vorwort zu erläutern – zugegebenermaßen keine elegante Lösung. In ihrer späten Lyrik hat Vera Pavlova die Pornographie übrigens durch eine geschickte poetische Wendung abgewehrt, welche die Verben beim Wort nimmt: «Я в стихах не раздетая / я не одетая» (Pavlova 2019a, 122; „Ich bin in Versen nicht entkleidet / bin nicht bekleidet“).

Im Rahmen der intramedialen Translation lässt sich an diesem Gedicht auch die Schwierigkeit des Transfers poetischer Formen zeigen. Während die Metrik mit dem fünfhebigen Jambus keine Übertragungsprobleme aufwirft, da die freien Verse in der russischen Lyrik dieser Zeit ebenso dominant waren wie in der deutschen und Pavlovas Sonderposition des Festhaltens an überkommenen Formen durch die Wiedergabe mit ebensolchen fünfsilbigen Jamben zu repräsentieren war, zeigt der Reim in der russischen und deutschen Dichtung des späten 20. Jahrhunderts weniger Kongruenz. Die Lautwiederholung am Versende war in der russischen Lyrik weniger selten als in der deutschsprachigen, wobei sich das Blatt auch hierzulande in den letzten Jahren im Sinne einer Rückkehr des Reims zu wenden scheint. Die Folge von stumpfem und klingendem Versausgang in der Oktave schien so die angemessene Lösung des Problems. Die Unregelmäßigkeit in der Folge von drittem und viertem Vers des Originals, die ebenso wie der zweite mit klingendem Reim auslauten, hat sein Äquivalent in der Irregularität zwischen dem vierten und fünften Vers, die beide stumpf enden. Natürlich ist der verkürzte Prigovsche Schlussvers, auch wenn die deutsche Fassung ihn nachgestaltet, in der Übersetzung nicht mehr als Verweis auf Prigov zu erkennen, dessen Lyrik in Deutschland dafür leider viel zu wenig bekannt ist. Der Witz des Gedichts, den Geschlechtsverkehr als göttliche Probe der beteiligten Körper auf Unversehrtheit auszulegen, verdiente unserer Ansicht aber auch in der Translation den finalen Paukenschlag der Kürze in der Angabe dieses Zwecks.

Ein zweites Gedicht stellt wegen seiner paronomastischen, zitierend auf den Futuristen Velimir Chlebnikov verweisenden Struktur den Übersetzer vor fast unlösbare Probleme. Zunächst gebe ich die wörtliche Übersetzung:

Умирал – умер:	Er starb – ist gestorben:
чередование гласных	Wechsel der Vokale
в корне мира мер.	in der Wurzel der Welt der Maße.
(Pavlova 1997: 198)	

Die sich wiederholenden Lautfolgen „мира“ „мер“, die Chlebnikovs „innere Flexion“ praktizieren, d. h. die Abtönung des Vokals im Kontext gleicher Sequenzen von Konsonanten in der Wortwurzel, russ. „в корне“, hier: „мир“ „мер“, sind durch Kursivsatz markiert. Die Spanne zwischen dem Vorgang des Sterbens und dem Zustand des Tot-Seins ist hier dem phonetisch gar nicht so weiten Sprung vom vorderen Vokal *i* zum gleichfalls vorderen Vokal *e* gleich. Als sei das nicht der Schwierigkeiten genug, bildet die letzte Zeile auch noch das unverkennbare Zitat des Titels eines Gedichtbands von Chlebnikov (1916): *Vremja mera mira* (*Zeit, das Maß der Welt*). Hinzu kommt, dass Chlebnikov überzeugt war, mit seinen „Doski sud'by“ („Tafeln des Schicksals“) eine arithmetische Methode gefunden zu haben, mit der er prospektiv Krieg von Frieden und Unglück von Glück scheiden könnte. Trotz der verdienstvollen zweibändigen Ausgabe deutscher Übersetzungen von Werken Chlebnikovs (1972) durch Peter Urban können wir nicht davon ausgehen, dass der deutsche Gedichtleser diese Texte kennt. Hier war innerhalb der intramedialen Translation einen Kultursprung unvermeidlich.

Die anfängliche Lösung rettete die paronomastische Konstruktion, opferte jedoch die von ihr getragene Sinnspanne des Todes als Maß der Welt. Eine Interim-Fassung machte die paronomastische Gleichung zum Träger der Sinnspanne zwischen Welt und Wollen. Hier war bereits Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818 [1819]) als Verweisgrund aktiviert, doch durch die Verschiebung von „Welt als Wille“ zu „Welt als Wollen“ zugleich verdeckt. Die endgültige Lösung nimmt dann wieder die enge Vokalfolge *i* und *e* auf, die sie allerdings im Zitat „Welt als Wille“ umkehrt. Ich vollzog in beiden Fällen den Sprung, den wir mit einem biologischen Übersprung vergleichen können, mit der zugegebenermaßen nicht unproblematischen Ersetzung Chlebnikovs, des Dichters durch Schopenhauer, den Philosophen. Doch bleibt auch die Literatur als Verweishintergrund aktiv, indem der Vers „Stirb – und sterben“ Goethes Vers „Stirb und werde“ (Goethe 1819: 31)²⁴ aus dem *West-östlichen Divan* assoziieren lässt, d. h. einen Appell eben jenes deutschen Dichters, dessen Vers „Ob nicht Natur zuletzt sich doch ergründet“ aus Goethes Festgedicht auf Staatsminister Voigt Schopenhauer zum Motto der *Welt als Wille und Vorstellung* erkoren hatte. In der Tat kommt dieser Vers

24 „Und so lang du das nicht hast, / dieses Stirb und Werde, / bist du nur ein trüber Gast / auf der dunklen Erde“ (Goethe 1819: 31).

Goethes mit Chlebnikovs Optimismus in Hinsicht auf die Erkennbarkeit der Natur gleich.

An einem Vierzeiler, der die sprachlichen Zeichen zugleich mit Bildvorstellungen der Natur und der Osterbotschaft des Neuen Testaments verquickt, ist die deutsche (wie übrigens auch die französische) Übersetzung gescheitert (Pavlova 1997: 247; 2021a: 51; meine Hervorhebung, R.G.):

Бабочка раскрывает крылья: X	Schmetterling öffnet die Flügel: X
Бабочка складывает крылья: B	Schmetterling faltet die Flügel: B
Бабочка взлетает: XB, XB	Schmetterling fliegt auf: XB, XB
Бабочка улетает	Schmetterling fliegt davon

Zwar ist die optische Figur der geöffneten und geschlossenen Schmetterlingsflügel – wie im beigefügten Zitat aus der französischen Übersetzung so auch in der deutschen – nachgeahmt, doch versagt in der unseren wie in der französischen Kultur die im Russischen mögliche Assoziation des Zeichenfolge XB mit dem christlichen Heilsversprechen „Христос воскрес“ – „Christ ist erstanden“. Die Natur selbst ist bei Pavlova das Neue Evangelium.²⁵ Die Verknüpfung des optischen Bildes der Schmetterlingsflügel mit der Himmelfahrt konnte in der deutschen wie in der französischen Übersetzung nur durch eine Fußnote nachgetragen werden und belegt so das Scheitern der Translation.

Enden will ich mit einer optimistischen Note. Auf die Frage Как Вы вообще смотрите на возможность перевода поэзии?“ („Wie schätzen Sie ganz allgemein die Möglichkeit ein, Gedichte zu übersetzen?“) hat Vera Pavlova (2019b) eine zugleich anspruchsvolle und ermutigende Antwort gegeben: «Как на чудо. [...] Это одно из тех чудес, которое иногда случается» („Wie ein Wunder. [...] Es ist eines dieser Wunder, die manchmal geschehen“).

Literatur

- Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.) (1970): *Dein Leib ist mein Gedicht. Deutsche erotische Lyrik aus fünf Jahrhunderten*. Bern / München / Wien: Ullstein.
 Asadowski, Konstantin (1986): *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*. Berlin / Weimar: Aufbau; Frankfurt a. M.: Insel.

²⁵ Hier ist dann doch eine Kongruenz mit Fedorovs Kosmosophie gegeben.

- Avtonomova, Natalija (2008): *Poznanie i perevod. Opyty filosofii jazyka*. Moskva: ROSSPEN.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Bachtin, Michail (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail (2002): „Otvety na voprosy redakcii ‚Novogo mira‘“, in: ders.: *Sobranie sočinenij. Band 6*. Moskva: Jazyki slavjanskich kul'tur, 451–457.
- Bachtin, Michail (2006): *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail (2012): „Slovo v romane“, in: ders.: *Sobranie sočinenij. Band 3*. Moskva: Jazyki slavjanskich kul'tur, 8–179.
- Bachtin, Michail (2017): *Sprechgattungen*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Benjamin, Walter (1972): „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. IV/1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9–21.
- Bondareva, Alena (2013): „Stichi — éto vysšaja forma moego suščestvovanija“, in: Pavlova, Vera: *Interv'ju*. <http://www.maxima-library.org/new-books-2/b/78291?format=read> (8.02.2023)
- Bülck, Rudolf (1942): „Klaus Groths Werke in Übersetzungen“, in: *Korrespondenzblatt des Vereins für Niederdeutsche Sprachforschung* 55, 30–49.
- Čapek, Karel (1920): *Francouzská poesie nové doby*. Praha: Fr. Borový.
- Chlebnikov, Velimir (1916): *Vremja mera mira*. Petrograd: Tipografija L. Ja. Ginzburga.
- Chlebnikov, Velimir (1972): *Werke. Poesie-Prosa-Schriften-Briefe*. 2 Bde. Reinbek: Rowohlt.
- Coster, Charles De (1867): *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*. Brussel: Lacroix & Verboeckhoven.
- Dryden, John (2004): „The Preface to Ovid's Epistles (1680)“, in: Venuti, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 38–42.
- Espagne, Michel (1999): *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Flaker, Aleksandar (1991): „Der erasmische Konflikt. Miroslav Krleža und Erasmus von Rotterdam“, in: *Russian Literature* 30/1, 21–28.
- Frizman, Leonid (2008): „Neizvestnyj Gasparov“, in: *Mirgorod* 1, 165–177.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1819): *West-östlicher Divan*. Stuttgart: Cotta.

- Goethe, Johann Wolfgang von (1888): „Übersetzungen. Westöstlicher Divan“, in: ders.: *Werke*. Weimar: Hermann Böhlau, 235–239.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2006): *Faust, I. i II.* S njemačkoga preveo Ante Stamać. Zagreb: Školska knjiga.
- Gor'kij, Maksim (1934): „Doklad A.M. Gor'kogo o sovetskoj literature“, in: *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetkich pisatelej 1934. Stenografičeskij očet.* Moskva, 5–19.
- Greber, Erika (1993): „Mystifikation und Epochenschwelle (Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus)“, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 32, 175–206.
- Grübel, Rainer (2023): „Dar' Evgenija Boratynskogo i blagodarnost' Very Pavlovoj“, in: *Poëzija mysli: Ot romantizma k sovremennosti. K 220-letiju so dnja roždenija Boratynskogo.* Sankt-Peterburg: Nestor-Istorija, 163–174.
- Hanna, Samih F. (2019): „Decommercialising Shakespeare: Mutran's Translation“, in: Hennessey, Katherine / Litvin, Margaret (Hgg.): *Shakespeare and the Arab World.* New York / Oxford: Berghahn, 35–62.
- Heinrichs, Wolfhart (1969): *Arabische Dichtung und griechische Poetik.* Wiesbaden: Steiner Verlag.
- Ilešić, Fr. (1939): „P. Bernard Mariboričan, slovenski pisatelj 18. stoletja“, in: *Časopis za zgodovino in narodopisje XXXIV/1–2* (Maribor), 39–188.
- Jaspers, Karl (1978): *Opšta psihopatologija.* Übersetzt von Pavle Milekić. Beograd: Prosveta. 2. Auflage Beograd / Niš: Prosveta, 1990.
- Jur'enen, Sergej (2003): „Nebesnoe životnoe': v Èkslibrise Vera Pavlova“, in: <https://www.svoboda.org/a/24196979.html> (20.08.2024).
- Kehlmann, Daniel (2017): *Tyll. Roman.* Rowohlt: Reinbek. Krleža, Miroslav (1967): *Stichi.* Sostavlenie i primechanija G. Il'inoj. Predislovie B. Sluckogo. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Krleža, Miroslav (1936): „Balade Petrice Kerempuha“, in: *Ljubljanski zvon* 56/7–8, 328–348.
- Krleža, Miroslav (1946): *Balade Petrice Kerempuha.* Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Krleža, Miroslav (1978): „Die Balladen des Peter Krempuch. Ausgewählt und aus dem Kroatischen übertragen von Ina Jun Broda [sic]“, in: ders.: *Balladen und Gedichte.* Zagreb: Die Brücke / Most (Društvo književnika Hrvatske), 19–68.

- Krleža, Miroslav (1986): *Ballady Petruški Kerempucha*. Moskva: Chudozhestvennaja literatura.
- Krleža, Miroslav (2016): *Die Balladen des Petrica Kerempuh. Balladenzyklus*. Aus dem Kroatisch-Kajkavischen umgedichtet von Boris Perić. Zagreb: Die Brücke / Most.
- Lateef, Ayad Abed (2017): *Entstehung des arabischen Theaters und Rezeption des deutschen Theaters im arabischen Raum (Ägypten, Syrien, Libanon und Irak)*. Diss. an der Europa-Universität Flensburg. <https://www.zhb-flensburg.de/fileadmin/content/spezial-einrichtungen/zhb/dokumente/dissertationen/lateef/dissertation-lateef-2019.pdf> (20.08.2024).
- Lotman, Michail (1995): „Za tekstom. Zаметki o filosofskom fone tartuskoj semiotiki (Stat'ja pervaja).“ In: *Lotmanskij sbornik. Band 1*. Moskva: IC-Garant, 214–222.
- N.N. (1856): *Quickborn. Volksleben in plattdeutschen Gedichten dithmarscher Mundart*. Hamburg: Perthes-Besser & Maucke.
- N.N. (2021): „Debatte um Amanda Gorman: Wer spricht in wessen Namen?“ in *Süddeutsche Zeitung*, Dienstag, 9. März.
- Orlova, Ekaterina (1997): „V raju životnych“, in: *Oktjabr' 12*, 177–181.
- Pavlova, Vera (1997): *Nebesnoe životnoe*. Moskva: Zolotoj věk.
- Pavlova, Vera (1999): „Tancuju odna“, in: *Ogonek 30* (4617; 24. Oktober), 15.
- Pavlova, Vera (2004): *Soveršennoletie*. Moskva: OGI.
- Pavlova, Vera (2007): „Surdoperevod-5“, in: dies.: *Tri knigi*. Moskva: Zacharov, 56–61.
- Pavlova, Vera (2009): *Na tom beregu reči*. Moskva: AST.
- Pavlova, Vera (2011): *Sem' knig: Stichotvorenija*. Moskva: Ėksmo.
- Pavlova, Vera (2012a): „Heaven is Not Verbose. A Notebook. (Why poetry is like earthworms, thought is like cud, and understanding is like insanity)“, in: James, Clive / Smith, Patricia / Birkerts, Sven (Hgg.): *Poetry. 100 years*. April 2012. <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69788/heaven-is-not-verbose-a-notebook> (20.08.2024).
- Pavlova, Vera (2012b): „SURDOPEREVOD-4“, in: dies.: *Libretto*. Moskva: Astrel', 48–61.
- Pavlova, Vera (2012c): „Sekret zerkal. Stichi“, in: *Znamja 9*, 3–9.
- Pavlova, Vera (2018): *Proveročnoe slovo*. Moskva: Ėksmo.
- Pavlova, Vera (2019a): *Pis'ma v sosednju komnatu*. Moskva: Astrel'. – Statt Paginierung Zählung der Verstexte.

- Pavlova, Vera (2019b): „Ja vsju žizn' pišu odnu knigu. Interv'ju s Grigoriem Solov'evym“, in: *LitMost*. 23. April. <https://zondnews.ru/Vera-Pavlova-YA-vsyu-zhizn-pishu-odnu-knigu/8435> (20.08.2024).
- Pavlova, Vera (2021a): *Nebesnoe životnoe. Das himmlische Tier. Zweisprachige Ausgabe*. Deutsche Übersetzung Rainer Grübel. Oldenburg: BIS-Verlag.
- Pavlova, Vera (2021b): *Zapiski sčastlivogo čeloveka v stichach i proze*. Moskva: Ėksmo.
- Pavlova, Vera/Rubežov, Boris (2012): „Pjataja stranica. Literaturnyj dnevnik“. <https://stihi.ru/diary/approx/2012-07-30> (20.08.2024).
- Perić, Boris (2016): „Dialektale oder ‚kleine‘ Literatur? Überlegungen zur Übersetzung von Krležas Balladen“, in: Krleža, Miroslav: *Die Balladen des Petrica Kerempuh. Balladenzyklus*. Aus dem Kroatisch-Kajkavischen umgedichtet von Boris Perić. Zagreb: Die Brücke / Most, 179–190.
- Podoroga, Valerij (2006): *Mimesis. Materialy po analitičeskoj antropologii literatury. V 2-ch tomach. Tom 1: N. Gogol', F. Dostoevskij*. Moskva: Logos.
- Pozdnjaev, Michail / Pavlova, Vera (1999): „Tancuju odna. Interv'ju s Verej Pavlovoj“, in: *Ogonek* 30 (4617), 18.10.1999, 30–33.
- Puškin, Aleksandr (1994): *Polnoe sobranie sočinenij v 17 tomach. Tom 1*. Moskva: Voskresen'je.
- Ricœur, Paul (2004): *Sur la traduction. Grandes difficultés et petits bonheurs de la traduction*. Paris: Bayard.
- Ril'ke, Rajner Marija / Pasternak, Boris / Cvetaeva Marina (1990): *Pis'ma 1926 goda*. Hg. von Konstantin Azadovskij. Moskva: Kniga.
- Schopenhauer, Arthur (1818 [1819]): *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: Brockhaus.
- Sturge, Kate (2009): „Cultural Translation“, in: Baker, Mona / Saldanha, Gabriela (Hgg.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 67–70.
- Vermeer, Hans (2006): *Luhmann's "Social Systems" theory: Preliminary fragments for a theory of translation*. Berlin: Frank & Timme.
- Volkov, Solomon (2000): *Besedy s Brodskim*. Moskva: Nezavisimaja gazeta.

Tomáš Glanc

ArtEAST Babi Badalov

Abstract: The artist Babi Badalov, a cultural nomad born in Soviet Azerbaijan, places handwritten texts in galleries, museums and public spaces. They are characterised by their activist content, but above all his works deal with staged misunderstanding and the hybridity of language/languages as a creative principle. The essay describes this strategy as a specific treatment of migration experience in terms of linguistic and artistic practice.

Keywords: language hybridity, performance, Babi Badalov

Die Forschungsausstellung *Poetry & Performance. The Eastern European Perspective*, die Sabine Hänsgen und ich im Rahmen eines gleichnamigen Projekts (geleitet von Sylvia Sasse) an der Universität Zürich erstmals im Jahr 2017 konzipiert haben, endet mit einer *site-spezifischen* Installation von Babi Badalov. Badalov ist ein Künstler, der in seinem Werk Sprachgrenzen mehrfach tangiert und mit seinen Sprachkonstrukten in den öffentlichen Raum interveniert. Er arbeitet performativ mit der Visualisierung von Sprache, mit Mitteln der visuellen Poesie, an Sprach- und Kulturgrenzen, als Migrant, Nomade, als notorischer Ausländer. Er wurde 1959 im Talysch-Gebirge geboren, einem Gebirgszug im nordwestlichen Iran und im Südosten Aserbaidschans. In diesem Grenzgebiet wohnen Talyschen, die Mutter von Badalov war eine Talyschin, der Vater Aserbaidschaner, Babi das siebte von zehn Kindern. Seine Mutter sprach die aserbaidschanisch-nordwestiranische Sprache Talisch bzw. Lerik, einen der zahlreichen Dialekte des kaspischen Zweigs der iranischen Sprache. Der Vater sprach Aserbaidschanisch (eine dem Türkischen verwandte Sprache).

Die künstlerische und gleichzeitig sozial-politische wie politisch-poetische Auseinandersetzung mit Sprache wurde zur Signatur Badalovs Werks.

Dieses Werk umfasst auch Gemälde, Zeichnungen, Objekte und Illustrationen, aber das typische Medium von Badalovs künstlerischer Arbeit ist eine Wand oder eine andere vertikale Fläche, die er auf seine Weise beschriftet. Dieses vor Ort angefertigte Manuskript („manu scriptum“: „von Hand geschrieben“) wird mit Schrift- bzw. Textfragmenten kombiniert, die der Künstler auf unterschiedlichen Textilien als Präfabrikate mitbringt. Das Resultat sind visuell und skriptural einzigartige Kompositionen, die unterschiedliche Sprachen und Sprachkombinatorik, Alphabete sowie originelle und subversive Betrachtungen der Phonetik und Rechtschreibung zum Ausdruck bringen. Sie machen Sprachwitz und (Un-)Übersetzbarkeit, Homophonie, tatsächliche oder scheinbare Korrespondenzen zwischen unterschiedlichen Ausdrücken, Graphemen und Sprachobjekten zum Instrumentarium einer Poetik, die gerade nicht aus der Perspektive einer souveränen Kenntnis vieler Sprachen erfolgt, aus denen sie wie aus Bausteinen scharfsinnig neue Figurationen aufbauen würde. Im Gegenteil verfolgt Badalov einen Ansatz, der einer Sprachnot entspringt, dem Sprachchaos eines Unprivilegierten, einem Wissensdefizit, das auf einem Mangel an Sprachausbildung beruht, auf einer Art intentionalem, d. h. reflektiertem und kultiviertem Analphabetismus des Subjekts. Badalov ist ein sprachlicher Außenseiter, ein nur scheinbarer Sprachignorant, der in der Tat seine Bildungslücke in eine dezidierte, aktive, operative Sprachsensibilität transformiert und von seiner Situation nicht nur künstlerisch profitiert, sondern sie zum Hauptthema seines Schaffens macht.

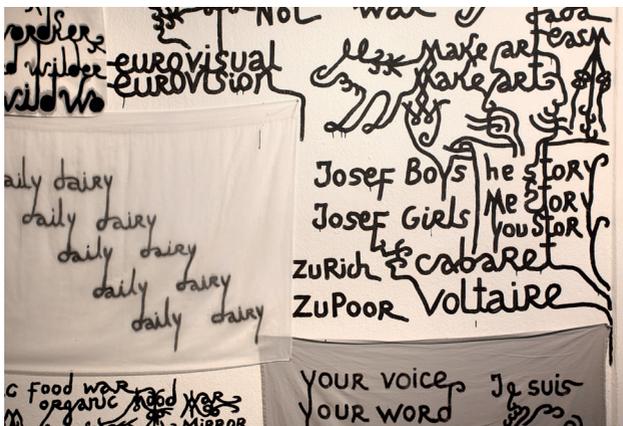


Abb. 1: Shedhalle Zurich 2018. Photo RCNKSJ

Das lyrische Subjekt Badalovs erkennt, hört um sich herum ständige Aneinanderreihungen von Homophonien, die typisch für diejenigen sind, die gerade eine ihnen unbekannte Sprache lernen. Dieses autobiographische Subjekt sieht in „election“ gleichzeitig auch „erection“, es meint, dass es parallel zu Josef Boys auch Josef Girls gäbe, und geht davon aus, dass eine Performance der „performan“ macht (was in der Tat ein pharmazeutisches Produkt für die Probleme der männlichen erektilen Dysfunktion ist) – und bringt, im Kontext der Geschlechtergerechtigkeit, auch ein „perforwoman“ ins Spiel.

Drei Aspekte dieser Schreibtechnik sind auffällig, noch bevor die Wahrnehmung der Semantik des Geschriebenen beginnt:

1. Das Textil als Medium des Schreibens, oft Bestandteil von Badalovs Tableaus, katapultiert uns in die Geschichte und evoziert die Urszenen des Schreibprozesses. Dieser Stoff markiert die historische oder gattungsspezifische Relevanz des Mediums Textil: Texte haben ihre Materialität, sei es Papyrus, Pergament oder Papier als typische Buchmaterialien. Fäden, Spinnen und Weben sind Analogien des Entstehungsprozesses eines Textes (Mentges 2005). Darüber hat Světa Mathauserová am Beispiel von altrussischen Quellen geforscht, die sie innovativ durch eine rhetorische Analyse mit der Avantgarde in Zusammenhang brachte – u. a. aufgrund des Verfahrens von *pletenie sloves* (*Wortgeflecht*; s. Mathauserová 1976 und 1988). Mathauserová ist eine Prager Slavistin, die im sprachhybriden Transkarpatien aufgewachsen ist, was möglicherweise ihre Sensibilität für Sprachdiversität und sprachliche Grenzüberschreitungen und Experimente mitgeprägt hat. Systematisch und aus einer komparatistischen Perspektive hat die Text-Textil-Problematik Erika Greber (2002) bearbeitet. Die Materialität als Träger eines Textes ist nicht nur seine rein pragmatische, semantisch irrelevante technische Eigenschaft. Sie weist über sich hinaus. Pergament ist ein Träger kultureller, religiöser, sozialer Bedeutungen und Identitäten. In kirchlichen Kontexten werden Stoffbehänge und Altardecken mit Inschriften, biblischen Geschichten oder hagiographischen Schilderungen Teil des konfessionellen Kanons. In der Synagoge bedeckt den Thoraschrein ein *Parochet* (*Tora-Vorhang*), bestickt mit religiösen Symbolen oder hebräischen Schriften. Eine gattungsspezifische Kombination gehen Textil und Text auch in Fahnen, Transparenten, ideologischen oder aktivistischen Losungen im öffentlichen Raum ein. Was alle diese Phänomene gemeinsam haben: Die Unterlage ist nicht bedeutungslos oder neutral, sondern Teil des Geschriebenen, sie demonstriert den Text auf eine beson-

dere Weise. Die Unterlage ist Bestandteil der Schreib-Performance. Bei Babi Badalov sind diese Textilien Anspielungen auf Fahnen oder Losungen, Graffiti oder T-Shirt-Slogans. Diese Erscheinungsformen des Textes sind durch eine typische Prägnanz und Einprägsamkeit charakterisiert. Aber nicht nur das. Ungeordnet in einem großen Koffer gestapelt, in dem der Künstler sie von Ausstellung zu Ausstellung, von Land zu Land und von Kontinent zu Kontinent herumträgt, haben diese Textilien auch etwas von alten Lumpen und weggeworfenen Ausgangsmaterialien an sich. Sie sind so etwas wie der Abfall von Protest- oder Agitationsaktivitäten, die Überreste von Versuchen, Ideen und Ideologien zu artikulieren. Die pointierten Botschaften sind Überbleibsel, die Badalov immer wieder in neuen Zusammenhängen recycelt.

2. Die Schrift, die Babi Badalov verwendet, ist keine neutrale, standardisiert ‚unschuldige‘ Schrift. Sie ist eine ornamentale, programmatisch östliche oder ‚orientale‘ Schrift, die im westlichen oder europäischen Kontext exotisch wirkt. Es handelt sich um eine Schrift, die triggert. Sie ist anders als jede andere Schrift und zeigt, dass weder die Schrift noch die Sprache jemals universell, unparteiisch, neutral oder unvoreingenommen sind. Badalov kommt aus einer abgelegenen aserbajdschanischen Bergregion, aus einem Ort der Verflechtung der persischen, arabischen und sowjetischen kulturellen Traditionen. Schrift und Schriftsysteme sind Zeichen der kulturellen Artikulation, der Kolonisierung, Dekolonisierung, der sprachlichen Emanzipation. Die Rückkehr vom kyrillischen zum lateinischen Alphabet nach der Unabhängigkeit Aserbajdschans im Jahr 1991 wurde zur maßgeblichen Manifestation der Unabhängigkeit von der sowjetischen Vergangenheit. Für Babi Badalov ist diese nationale und staatliche Souveränität jedoch kein Triumph, zumal das neue politische System in Aserbajdschan mehr Ängste als Erleichterung hervorruft (Sultanova 2014). Vor allem aber: Der ganze Transformationsprozess der aserbajdschanischen Staatlichkeit und ihrer kulturpolitischen Konsequenzen ist für Babi Badalov eine „fremde Sprache“ und eine fremde Geschichte, denn er war schon jahrelang woanders. Nach seinem Kunststudium in Baku begab er sich in das Umfeld der Leningrader „neuen Künstler“, kam vor allem mit Vadim Ovčinnikov in Kontakt, einem der markanten Vertreter der damaligen alternativen Künstler:innengeneration (Andreeva/Podgorskaya 2012), publizierte in den samizdat-Publikationen der Zeit (*Mitin žurnal*, herausgegeben von Dmitrij Volček; s. Babi 1989). Für Babi Badalov scheinen aber alle national-politischen Prozesse der späten und zerfallenden Sowjetunion nur

eine Art Oszillation von Zeichensystemen an einem fernen Horizont zu sein. Er ist queer (vgl. Osminkin 2023), nicht nur im Sinne seiner (homo)sexuellen Orientierung, die er oft und offen thematisiert, sondern viel weitergehend: im Sinne einer umfassenden Unterminierung von Zugehörigkeit, die er in seinem Werk anschaulich macht. Auch geografisch und biografisch lässt sich dieser Künstler nicht lokalisieren. Von Leningrad aus übersiedelte er nach Kalifornien und später in die Metropolen Europas. Seine eigene Schrift ist vor allem eine Signatur seines Nomadismus. Er identifiziert sich nicht etwa mit Farsi, jener indoeuropäischen Sprache, die er genauso „broken“ wie alle anderen Sprachen beherrscht und die eine (staats- bzw. nations-)grenzüberschreitende Sprache ist: Sie wird nebst Aserbaidschan auch in Iran, Tadschikistan und in Teilen von Afghanistan, Usbekistan, Indien und Pakistan gesprochen. Badalov identifiziert sich mit keiner der 14 wichtigsten Minderheitensprachen, die in Aserbaidschan im Gebrauch sind. Er operiert im Gegenteil mit der Fremdheit der Beziehung zu jeder Sprache. Er ist ein sprachlicher Ausländer, der in seinen defizitären Kompetenzen ein kreatives Potential entdeckt hat. Sein mehrfacher „Minderheitskomplex“ wurde in ein kombinatorisch und subversiv erfinderisches Prinzip transformiert.

3. Auf den ersten Blick ist die Schreibpraxis von Babi Badalov mehrfach performativ. Die ornamentierten Slogans sind Performance-Kunst im doppelten Sinne. Sie sind eine Performance des Autors, der sich zunächst mit Farbe und Pinsel in der Hand auf dem Boden und auf der Treppe bewegt, und der Schreibprozess ist in seinem Fall in einem offensichtlichen Sinne singulär: aufgrund seiner physischen Präsenz. Die Ergebnisse können dokumentiert werden, aber die Aura ihrer originären Existenz ist nicht reproduzierbar. Die zweite Dimension dieser Performance ist die Intervention in Sprache und Handlung durch Sprache, die vor Ort als einzigartige Kommunikationsmaschine zur Erzeugung von Bedeutungen erschaffen wird. Badalov kommt an einen konkreten Ort, an dem er eine singuläre und ephemere Komposition erschafft, eine Performance sondergleichen, die im Gegensatz zu den Fresken an den Wänden von Gotteshäusern oder rituellen Textilien nicht dazu bestimmt ist, dauerhaft zu bleiben. Es ist eine Performance des Schreibens im Modus der Vergänglichkeit, denn das Werk wird nach der Ausstellung in seiner physischen Präsenz aufhören zu existieren. Das Schreiben ist nicht nur eine Spur einer ortsspezifischen und mit einem bestimmten Anlass verbundenen Gegenwart, in der der Autor agiert. Es ist auch eine Performance der

Einzigartigkeit dieser bestimmten schriftlichen Botschaft, die „aus der Ferne“ in den konkreten Kontext implantiert wird.

Alle diese drei Aspekte (die Materialität, die Singularität der Schrift und die Performativität) gehören zu der Wahrnehmung des ersten Blickes, zu dem Moment, in dem wir noch nicht begonnen haben zu lesen oder zu fragen, was uns dieser Schreiber bringt oder sagen will. Wir sehen nur seine Orientierung auf die Materialität, seine paradoxe Kalligraphie (von *kallos* für „Schönheit“ und *graphein* für „schreiben“), die deshalb paradox ist, weil ihr Ziel nicht die Schönheit zu sein scheint, sondern die durch scheinbare Schönheit präsenten beunruhigenden Impulse sowie die Schrift als Aktion, als Happening (Happening, Aktion und Performance sind hier Synonyme).

Diese nomadische Kalligraphie ist keine Fassade, keine Dekoration. Die Inschriften sind weder klassisch, noch sind sie ornamental, traditionell oder national. Sie vermitteln keine affirmative Identifikation mit aserbajdschani-schen, persischen oder arabischen Schriftsystemen, obwohl sie auf deren Merkmale verweisen. Ganz im Gegenteil. In die ornamentale exotische Schönheit wird eine Dissonanz eingebaut, eine Infragestellung, sogar ein Scheitern. Weil das schöne System, diese schöne Schrift, keine apollonische Harmonie bedeutet, keine Ordnung, kein Paradigma. Sie etabliert vielmehr Bedenken, Differenzen, Fallen der Sprache und ihre nur scheinbar motivierte Referentialität.

Historisch gesehen sind formelle Orientalismen oft als kulturelle Appropriation einzuordnen oder vor dem Hintergrund einer axiologischen Globalisierung zu betrachten. Giottos Fresken in der Scrovegni-Kapelle in Padua von Anfang des 14. Jahrhunderts imitieren die kufische Schrift als ein dekoratives Element, gelten aber gleichzeitig als Ausdruck der transkonfessionellen Universalität des Glaubens.

Bei Babi Badalov funktioniert die indirekte Schriftsemantik umgekehrt: es geht um einen inszeniert gescheiterten Versuch der Integration. Der Künstler adaptiert für sein Werk die Sprache, die ihn umgibt, aber bei dieser Nachahmung und Wiederholung entstehen ständig Verschiebungen, Missverständnisse, grammatikalische und orthographische Verkennungen, die letztendlich im Mittelpunkt stehen und zur Kernaussage werden. „Das wahrscheinlich wirkmächtigste Werkzeug zur Normierung und Kodifizierung von Einzelsprachen und damit zur Konstitution der Identität von Sprachen ist die Identifikation von Fehlern“, behauptet der Theoretiker der literarischen Mehrsprachigkeit Till Dembeck (2017: 27).

„Memento linguae“ oder „memento sermonis“ statt „memento mori“. Nur wirken diese Kreationen nicht tragisch, nicht fatal, nicht gefährlich, sondern komisch, witzig. Sie sind nicht leichtsinnig, aber sie machen die auktoriale Subjektivität des Nomaden, der mit Ideologien, modischen Slogans, aktuellen politischen Agenden, einflussreichen Trends, mächtigen Namen und nur teilweise verständlichen Sprachen konfrontiert wird, ständig und immer wieder neu präsent.

Der ignorante Sprachdenker macht Kunst aus seinen defizitären Kompetenzen, aber sie erweisen sich als treffende Kommentare darüber, wie wir uns von der etablierten Sprache beeinflussen und manipulieren, einschränken und semantisch vorformatieren lassen. Badalov deckt eine doppelte Art der Manipulation auf, entlarvt und verlangsamt sie: Die Sprecher:innen manipulieren die Sprache durch die Art und Weise, wie sie sie verwenden, und die Sprache manipuliert gleichzeitig die Gemeinschaft ihrer Benutzer:innen. Man muss ein kognitives Kind sein oder Sprachen wie ein Kaleidoskop betrachten und Ausdrücke nach den eigenen Prämissen kombinatorisch kreieren, damit die Sprache zu einem Generator wird, der alles, was er benennt, individualisiert, aber dabei eine nachvollziehbare Kodierung verwendet. Den Ortsnamen



Abb. 2: Babi Badalov: Installation. Liberec Regional Art Gallery 2021. Photo RCNKSK

Zürich als „zu_rich“ (engl. „reich“) zu betrachten ist eine persönlich spöttische, aber gleichzeitig auch objektiv plausible Lesart des Toponyms. In diesem reichen Zürich entdeckt die instabile sprachliche Wahrnehmung des Autors ein kurdisches Prekariat inmitten des modernistischen Kanons: Tristan Tzara mutiert zu Kurdistan Tzara und Kurt Schwitters wird zu Kurd Schwitters.

Badalov kommuniziert mit einer Sprache, die mit keiner real existierenden Sprache identisch ist, bzw. immer mehrere erkennbare Sprachen kreolisiert. Als ob die unaufhaltsam tobenden Hybridisierungen des Sprachpotenzials seine inszeniert naive Sprachwahrnehmung, die auf unterschiedliche Angebote reagiert und neue Sinnangebote vermittelt, überfallen und überfordern würde.

Hauptsächlich verwendet Badalov Russisch, Englisch, Französisch und Deutsch, aber er beherrscht keine dieser Sprachen wirklich, er beherrscht keine Sprache. Jeder Sprachgebrauch scheint im Hinblick auf das Kodifizierungssystem potenziell außer Kontrolle zu geraten. Er kann lediglich in Sprachen tappen, sie kreativ und aus der Perspektive der Kodifizierung „falsch“ dechiffrieren oder sie intuitiv sondieren, adaptieren, ihre nicht offensichtlichen Inhalte bloßlegen und sie auf jeden Fall absichtlich, aber gleichzeitig auch beiläufig verzerren und dadurch neue Bedeutungen und Bedeutungskomplexe entdecken und vermitteln.

Natürlich geht es hier um ein obligates poetisches Verfahren, um eine grundsätzliche Verwendung des Prinzips der *literaturnost'* (*Poetizität*), der poetischen Funktion der Sprache. Poesie hat schon immer Sprachgrenzen tangiert und Sprachpotentiale erweitert, Kodifizierungen unterminiert, Sprachnormen jeglicher Art in Frage gestellt.

In der rudimentären Poesie Babi Badalovs werden diese Strategien offengelegt, er schreibt keine vollständigen Texte, sondern Ausdrücke und Ausdrucksreihen. Die Summa ist dann kein Buch, kein Band, sondern nur eine Wand, ein graphisch-poetisches Billboard, eine ephemere Freske, Graffiti, Werbung, Slogan, Transparent (siehe oben), Streetart.

Diese Tableaus sind singulär, „hand made“, sie machen das „hier und jetzt“ der Theatralität einer Performance deutlich, weil sie an einem spezifischen, einzigartigen Ort in einem bestimmten Kontext da sind und die Spuren einer individuellen und momentanen Tätigkeit tragen. Genauso fragil und unregelmäßig wie der Umgang mit der kodifizierten Grammatik ist auch die darstellerische Realisierung der Aussage.

Einige konkrete Beispiele können diese Technik des Schaffens anschaulich machen: z. B. „diffikULT“. Für Babi Badalov ist die Sprache „difficult“. Sprache ist eine sperrige und – für ihn – unkontrollierbar explosive Herausforderung, sie ist schwierig, „nicht einfach“, wie die Etymologie verdeutlicht: Das lateinische Wort „difficilis“ setzt sich aus den Elementen „dis-“ (nicht) und „facilis“ (einfach) zusammen. Badalov ist allerdings kein Etymologe bzw. nimmt sich die Nomaden- und Narrenfreiheit, selbst die relevanten Wurzeln und Komponenten des Ausdrucks zu definieren, und macht somit im „difficult“ den KULT zentral. Sein lyrisches Subjekt ist immer am Rand der Sprache: „on the edge“. Deshalb ist es nicht erstaunlich, dass er Sprache, „language“, als „Langu__Edge“ buchstabiert.

Logischerweise sieht der Dichter überall „east“, Osten, sein Domizil und seine Sinnhaftigkeit, seine Optik, sein Prisma, seinen Ausgangspunkt, seinen kreativen Fluch. Deshalb ist schon der Künstler, „artist“, in seinem Verständnis der „ArtEast“, genauso aber auch ein „FuturEast, AntifashEast, NationaEast, ImperialEast, MilitarEast, MonarchEast, MarxEast, LeninEast“...

Auch seine intime Selbstcharakterisierung verweist auf den Osten, indem sie gleichzeitig den „homo sovieticus“ zitiert, diese ironische Anspielung an den *homo sapiens*, die Aleksandr Zinov'ev in seinem bekanntesten antisowjetischen Roman 1978 eingeführt hat: „Je suis Homo Sexual East“.



Abb. 3: Shedhalle Zurich 2018. Photo RCNKS

Neben dem Spiel mit dem Suffix „-ist“ führt der Autor eine analoge Wiederholungsoperation mit dem lateinischen Suffix „-icus“ durch, wenn er Analogien des Adjektivs „sovieticus“ schafft, eine Reihe, die in der Studie von Roman Osminkin (2023: 274) aufgeführt ist:

I was homosovieticus
 I was communistautopicus
 I was USSRICus

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts gab es in Russland noch Hoffnungen auf eine zivilisierte Zukunft, trotz der ersten Anzeichen eines Regimes, das diese Hoffnungen sukzessiv zerstören würde. Teil dieses hoffnungsvollen Prozesses waren Ansätze einer kulturellen Dekolonisierung im postsowjetischen Raum. Viktor Miziano, Kurator des zentralasiatischen Pavillons auf der Biennale von Venedig 2005 und Autor der Ausstellung „Kunst in Zentralasien. Aktuelles Archiv“ (ebenfalls 2005) gehörte zu den produktivsten Akteuren dieses Trends im künstlerischen Bereich. Vielleicht wollte er den Geist der legendären Ausstellung „Magiciens de la Terre“ von Jean-Hubert Martin aus dem Centre Pompidou von 1989 (Barral 2014) auf den postsowjetischen Raum übertragen.



Abb. 4: Motorenhalle Dresden 2019. Photo Andreas Seeliger

Heute wirkt es wie ein zynischer Scherz, aber Babi Badalov, der feinsinnige Sprachzauberer aus Aserbajdschan, wurde gerade durch den Leningrader Untergrund und die Moskauer Globalisierung der postsowjetischen Kunst zu einem weltweit gefragten Künstler. Deshalb sieht das Kyrillische in seinen Werken plausibel aus. Es ist nicht das Kyrillische des russischen Imperialismus, sondern die Trümmer seiner Peripherie, seiner Anderswelt.

Literatur

- Andreyeva, Yekaterina / Podgorskaya, Nelly (Ed.) (2012): *The New Artists*. Moscow: Moscow Museum of Modern Art.
- Babi, Andre (Babi Badalov) (1989): „Stichotvorenija“, in: *Mitin žurnal* 30. <http://kolonna.mitin.com/archive/mj30/baby.shtml> (14.07.2024).
- Barral, Xavier (2014): *Magiciens de la terre, 1989–2014: retour sur une exposition légendaire*. Paris: Centre Pompidou.
- Dembeck, Till (2017): „Sprachliche und kulturelle Identität“, in: Dembeck, Till / Paar, Rolf (Hgg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 27–33.
- Greber, Erika (2002): *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Mathauserová, Světlá (1976): *Drevnerusskie teorii iskusstva slova*. Praha: Acta Universitatis Carolinae Philologica.
- Mathauserová, Světlá (1988): *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha: UK.
- Mentges, Gabriele (Hg., unter der Mitarbeit von Nina Schack und Heike Jenß) (2005): *Kulturanthropologie des Textilens*. Berlin: Edition Ebersbach.
- Osminkin, Roman (2023): “‘My Nationality Is My Sexuality.’ The Post-Soviet, Migrant, Non-Russian Queerness of Babi Badalov”, in: Baer, Brian James / Fiks, Yevgeniy (Ed.): *Queer(ing) Russian Art: Realism, Revolution, Performance*, Boston: Academic Studies Press, 273–286.
- Sultanova, Schachla (2014): *Azerbajdžan: Predstaviteli LGBT-soobščestva „v pervuju očered“ bojatsia členov sem'i*, in: Eurasianet, 28.08.2014. <https://russian.eurasianet.org/node/61071> (22.06.2024).

Migration

Wolf Schmid

Der migrierende Erzähler

Abstract: The article deals with figurally colored narration, i.e. with narratorial discourse that adopts salient features of the character's text. The figural part is not signaled in any way. Unlike free indirect discourse, figurally colored narration does not refer to current acts of a character's consciousness, but to typical, characteristic segments and features of the character's text. The article examines the application and function of figurally colored narration in English, German and Russian texts.

Keywords: types of speech, free indirect speech, figuratively colored narrative speech, *skaz*

Das auch in der Narratologie wenig beachtete Phänomen, das hier zu behandeln ist, hat Leo Spitzer (1923: 20–21) „ein sonderbares und unentwirrbares Gemisch, eine Als-ob-Form, eine Art ‚Ansteckung‘ der Autorensprache durch die Figurensprache“ genannt. Im Russischen hat Natal'ja Koževnikova in Arbeiten der 1970er Jahre das Verfahren als „uneigentliches Autorerzählen“ („nesobstvenno-avtorskoe povestvovanie“ [NAP]) bezeichnet (vgl. Koževnikova 1971, 1976). Besondere Aufmerksamkeit widmet Koževnikova der Abgrenzung von der erlebten Rede, die im Russischen „nesobstvenno-prjamaja reč“ [NPR] heißt: während die erlebte Rede der Wiedergabe der inneren Rede der Figur gilt, ist das „uneigentliche Autorerzählen“ Diskurs des Erzählers, der in einzelnen Merkmalen Züge der Figurenrede, vor allem Benennungen und Bewertungen, aufnimmt.

Lange vor Koževnikova hat Bachtin das Verfahren beschrieben. In dem unter dem Namen Vološinov und dem irreführenden Titel *Marxizm i filozofija jazyka* (*Marxismus und Sprachphilosophie*) publizierten Buch aus dem Jahr 1929 nennt Bachtin das Verfahren *predvoschiščennaja i rassejannaja čužaja reč'*

(„vorweggenommene und zerstreute fremde Rede“, Vološinov 1929: 146). Sein Beispiel ist Dostoevskijs Erzählung *Skvernyj anekdot* (*Eine dumme Geschichte*). In dem großen Aufsatz „Slovo v romane“ („Das Wort im Roman“), der 1934–1935 entstand, aber erst 1975 voll veröffentlicht werden konnte, behandelte Bachtin das Verfahren als ein Phänomen des *raznorečie*, der Heteroglossie, die – so seine These – konstitutiv für den Roman ist (vgl. Bachtin 2012 [1934/35]). Bachtin fand zahlreiche Fälle dieser Heteroglossie im englischen humoristischen Roman und zitierte Beispiele aus Charles Dickens' Roman *Little Dorrit*.

Im deutschen Kontext hat Johannes Holthusen 1968 das Verfahren in der russischen Literatur der 1960er Jahre untersucht. Er nennt es „uneigentliches Erzählen“ (vgl. Holthusen 1968). In der anglophonen Welt ist für unser Verfahren der Terminus „Uncle Charles Principle“ verbreitet, den Hugh Kenner (1978) nach einem Satz aus Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* geprägt hat: „Uncle Charles repaired to the outhouse“. „To repair to something“ heißt: sich zu etwas begeben. Kenner schreibt dazu: „This is apparently something new in fiction, the normally neutral narrative vocabulary pervaded by a little cloud of idioms which a character might use if he were managing the narrative“ (Kenner 1978: 17).

Franz Stanzel (1979: 220) nennt in seiner *Theorie des Erzählens* das Verfahren „Personalisierung der Erzählerfigur“. In der englischen Version dieses Buchs erhält das Verfahren, dem Stanzel mangelnde Erforschung attestiert, zwei verschiedene Namen, einmal „reflectorization of the teller-character“ (Stanzel 1984: 168–169), ein anderes Mal „assimilation of a teller-character to a reflector-character“ (ebd.). Stanzels Schülerin Monika Fludernik (1996: 135) bezeichnet das Verfahren als „reflectorization“, wenn die Wiedergabe des Figurentextes zweistimmig, also mit narratorialer Ironie verbunden ist, als „figuralization“ (ebd.: 151), wenn die Wiedergabe monophon ist und in einer empathischen Solidarisierung geschieht.

Ich habe kürzlich ein Buch abgeschlossen, in dem ich Fallstudien aus der anglophonen, der deutschen und der russischen Literatur vorstelle. Der Titel des englisch geschriebenen Buchs trägt die Bezeichnung des Verfahrens: *Figurally Colored Narration* (Schmid 2022). Es werden dort drei Bedingungen für dieses Verfahren festgestellt:

1. Der Erzähltext ist in wechselnder Dichte und Eindeutigkeit figural gefärbt, d. h. er übernimmt aus dem Figurentext einzelne Bewertungen und Bezeichnungen.
2. Das figurale Element ist nicht markiert, d. h. es gibt keine Hervorhebungen, Anführungszeichen, Verba dicendi oder Ähnliches.
3. Im Unterschied zur erlebten Rede gibt das Figurally Colored Narration nicht aktuelle Bewusstseinsvorgänge der Figur wieder.
(Schmid 2022: 1)

Wodurch unterscheidet sich unser Verfahren vom *Skaz*? Der *Skaz* ist umgangssprachliche Rede eines persönlichen Erzählers, der gar nicht anders sprechen kann. Das figural gefärbte Erzählen ist ein gemischtes Phänomen, in dem der Erzähler bewusst Bewertungen und Benennungen einer Figur (oder eines Kollektivs) aufnimmt und in seine Erzählerrede integriert.

Betrachten wir zunächst ein Beispiel für unser Verfahren. Es stammt aus Anton Čechovs Erzählung „Skripka Rotšil'da“ („Rothschilds Geige“) und bildet deren Anfang. Die Verwendung der figural gefärbten Erzählung ist eine typische Technik für die späten Novellen dieses Autors. Der Text der Erzählung beginnt mit folgenden Worten:

Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нём почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные.
(Čechov 1977: 297)

Das Städtchen war klein, schlimmer als ein Dorf, und es lebten darin fast nur alte Leute, die so selten starben, dass es einen ärgerte. Vom Krankenhaus und vom Gefängnis wurden nur sehr wenige Särge angefordert. Mit einem Wort – die Geschäfte gingen schlecht.
(Čechov 1983: 334)

Der Erzählanfang präsentiert die äußere und innere Situation einer noch nicht benannten Figur. Die Auswahl der Elemente und ihre Bewertung folgen der axiologischen Perspektive dieser noch nicht benannten Figur, die mit ihrer Lebenssituation unzufrieden ist. Obwohl die genannten Elemente aus dem

Lebenshorizont dieses Subjekts ausgewählt und mit seinen Bewertungen dargestellt werden, ist der Urheber dieser drei Sätze keine Figur, sondern der Erzähler. Die Auswahl der ungünstigen Lebensumstände folgt dem Horizont der noch unbekanntem Figur, entspringt aber nicht ihrem gleichzeitigen Denk- oder Sprechakt. Der Inhalt der drei Aussagen ist nicht als Reflexion einer Figur zu verstehen, die sich in einem inneren Monolog ihrer Lebenssituation bewusst wird. Es fehlen alle Anzeichen eines inneren Prozesses, wie die expressive Sprachfunktion oder syntaktische Merkmale, die auf einen zusammenfassenden Monolog hinweisen. Insofern haben wir es nicht mit einer erlebten Rede zu tun, auch wenn die fragliche Passage oft als solche bezeichnet wird. Die erlebte Rede ist immer eine mehr oder weniger erzählerisch bearbeitete Wiedergabe der Sprech-, Denk- oder Bewertungsakte einer erzählenden Figur. Ein solcher Akt liegt hier nicht vor, wird später nicht erwähnt und kann im Folgenden auch nicht unterstellt werden. Wir haben es hier mit der Narration des Erzählers zu tun, der seinen Text in einzelnen stilistischen und axiologischen Merkmalen, d. h. in Auswahl und Bewertung, dem Horizont einer Figur anpasst – eine Darstellungsweise, die ich als *figural gefärbtes Erzählen* bezeichne.

Das *figural gefärbte Erzählen* führt zu einer im bachtinschen Sinne „hybriden Konstruktion“, zu einer Überlagerung des wiedergegebenen Figurentextes durch den wiedergebenden Erzählertext, zu einer Textinterferenz. Seit den 1920er Jahren tobt in der Narratologie ein Streit darüber, wieviel Stimmen in der „hybriden Konstruktion“ zu hören seien. Unversöhnlich stehen hier die Univokalistinnen (Charles Bally, Eugen Lerch, Ann Banfield, Elena Padučeva) den Bivokalistinnen (Bachtin, Roy Pascal) entgegen. Die Kontroverse kann durch die Frage aufgelöst werden, in welchem Verhältnis in einem Werk Erzählertext und Figurentext axiologisch zueinander stehen und wie der Leser dieses Verhältnis wahrnimmt. Wenn das Verhältnis als *konsonant* empfunden wird, wird man die Interferenz der Texte unter dem Vorzeichen der Empathie wahrnehmen, wenn gegensätzliche Wertungspositionen unterstellt werden, wird eine ironische, höhnische oder gar satirische Präsentation des Figurentextes durch den Erzähler angenommen werden.

Das *figural gefärbte Erzählen* ist ein ganz natürliches Mittel des alltäglichen Erzählens. Wann immer eine Person von den Erlebnissen einer anderen Person berichtet, übernimmt sie unwillkürlich bis zu einem gewissen Grad die Sichtweise dieser Person, übernimmt sie das Blickfeld der Person, visua-

lisiert die Objekte, die vor der Person erscheinen. Je nach ideologischer Nähe zur Person kann der Erzähler auch die Bewertungen der Person übernehmen, entweder in einem authentischen empathischen Akt oder in einer ironischen Täuschung. Verschiedene Zwischenstufen zwischen Einfühlung und satirischer Entlarvung sind möglich. Der Erzähler kann auch versucht sein, seine Wortwahl an die Figur anzupassen. Das wiederum kann mit unterschiedlichen Haltungen geschehen, von empathischer Solidarität bis zu gnadenlosem Spott. Die ironische Wiedergabe der Figurenrede kann der Kritik ihrer Ideologie dienen. Beispiele dafür hat Renate Lachmann (1994) in ihrem Buch *Die Zerstörung der schönen Rede* analysiert.

Meine Recherchen in der anglophonen, deutschen und russischen Literatur vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart haben eine Reihe bevorzugter Anwendungsbereiche der figürlich gefärbten Narration ergeben. Das sind zum einen die Erzähleingänge wie im Fall von Čechovs „Skrípka Rotšil'da“ oder der Erzählschluss, wie wir ihn in mehreren seiner Erzählungen sehen. Sehr häufig sind Flashbacks, die bei Jurij Trifonov, Katherine Mansfield oder Dieter Wellershoff begegnen. Ein weiterer Verwendungsbereich sind Charakteristiken von Figuren, Kollektiven und Milieus. Das kann vor allem in der englischen Literatur beobachtet werden, von Jane Austen über Charles Dickens (der übrigens für Bachtin ein ergiebiger Beispielgeber war) bis hin zu Ernest Hemingway. Satirische und parodistische Beschreibungen finden sich bei Dostoevskij und Thomas Mann, und eine empathische Beschreibung der Heldin prägt Fay Weldons Erzählung *Weekend*. In Dostoevskijs *Večnyj muž* (*Der ewige Gatte*) trägt die figural gefärbte Narration die falsche Motivation des Helden vor. Das Vorspiegeln einer illusorischen Realität kann man sowohl in Dostoevskijs *Dvojník* (*Doppelgänger*) beobachten als auch an Katherine Mansfields *The Daughters of the Late Colonel*. Die Nüchternheit des Erzählens, die die Haltung der Figuren simuliert, verdeckt die Grausamkeit in Shirley Jacksons *Lottery*, in der es um die jährlich stattfindende Steinigung der jeweils in der Lotterie gezogenen Person geht. In William Faulkners *Elly* dient das figural gefärbte Erzählen schließlich der diegetischen Vorausdeutung.

Besondere Probleme geben zwei Konstellationen auf. Das ist zum einen die figurale Färbung des Erzählens, ohne dass dafür eine Figur namhaft gemacht werden könnte. Diese Konstellation begegnet in Virginia Woolfs *The Waves* und in Katherine Mansfields *At the Bay*. In beiden Fällen müssen wir uns einen potentiellen Reflektor vorstellen, der nicht durch den Erzähler dargestellt, son-

dern durch seine Perspektivierung projiziert wird. Der Erzähler repräsentiert das, was dieser imaginäre Reflektor mit seiner Auswahl und Bewertung der Welt wahrnehmen *könnte*. Etwas anders steht es im russischen Roman der Tatarin Guzel' Jachina *Deti moi (Meine Kinder)*. Die Landschaft links und rechts der Wolga wird aus der Perspektive ihrer Einwohner präsentiert. Wenn die ferne Nordsee von den Bergen herab zu atmen scheint, wird die Landschaft mit der Nostalgie der wolgadeutschen Bevölkerung wahrgenommen. Die an der Wolga angesiedelten Deutschen treten als Reflektoren der Beschreibung auf. Sie werden der Held des Romans, dessen Titel *Meine Kinder* die Bezeichnung der Wolgadeutschen durch Katharina die Große wiedergibt.

Die zweite problematische Konstellation ist die Narration eines diegetischen Erzählers, des sogenannten Ich-Erzählers. Diesem Fall begegnen wir in Dostoevskijs Roman *Podrostok (Der Jüngling)*. Der zwanzigjährige Erzähler orientiert sich ganz am Wissensstand und der Wertungshaltung der Figur, und das ist sein neunzehnjähriges erzähltes Ich. Das erzählende Ich versucht, sich vollständig in sein früheres Ich hineinzusetzen, und beschreibt die Ereignisse fast ausschließlich aus der zeitlichen und damit axiologischen Position des erzählten Ich. Es ist sein erklärtes Bestreben, den damaligen Eindruck zu rekonstruieren, um sich vor peinlichen Vorwürfen zu schützen. Der Roman ist in einer Großform der figural gefärbten Narration geschrieben.

Ein politisch brisanter Spezialfall der figural gefärbten Erzählung war die Gedenkrede des Bundestagspräsidenten Philipp Jenninger vor dem Bundestag aus Anlass des 50. Jahrestags der sogenannten Reichskristallnacht im Jahr 1988. Jenninger versuchte, die Denkweise des alltäglichen Antisemitismus der dreißiger Jahre vorzuführen, und griff zu den Verfahren der erlebten Rede und der figuralen Färbung. Er machte allerdings den Fehler, dass er das figurale Moment und seine Distanz dazu nicht hinreichend markierte, etwa durch eine bestimmte Intonation. Auf der anderen Seite ist kaum zu verstehen, dass die empörten Journalisten sein rhetorisches Verfahren nicht durchschauten. Wie konnte etwa die *Süddeutsche Zeitung* (11. November 1988) zum Schluss kommen, der Präsident des Bundestages habe sich die Sprache der Nazis zu eigen gemacht? Wie bekannt, führte das ungeschickte Vorgehen des Redners und die Verkennung seiner Stilverfahren durch die Journalisten zum Rücktritt des Bundestagspräsidenten.

Bei meinen Recherchen sind mir vier unerwartete Umstände aufgefallen:

1. In der Kinderliteratur, in der die erlebte Rede in den drei Sprachen weit verbreitet ist, habe ich keinen Fall des figural gefärbten Erzählens gefunden. Dies lässt sich dadurch erklären, dass das figural gefärbte Erzählen immer eine gewisse Verunsicherung darüber hervorruft, wer für die Färbung der Erzählung verantwortlich ist. Kinder mögen solche Irritation nicht und verstehen keine Ironie. Wenn in der Kinderliteratur erlebte Rede verwendet wird, ist immer klar, wer sieht und denkt. Das figural gefärbte Erzählen entzieht den Kindern jedoch die Sicherheit, die Vertrautheit, die sie in Geschichten brauchen.
2. Bei den zahllosen Geschichten und Romanen, die ich in der Vorbereitung des Buches angesehen habe, ist mir eine merkwürdige Sache aufgefallen. Bei den Autoren, für die die *erlebte Rede* eine besondere Rolle spielt, ist wenig figural gefärbte Narration zu finden. Das gilt für Jane Austen, mit der man das Aufkommen der erlebten Rede datiert, für Goethes *Wahlverwandtschaften*, wo wir viel erlebte Rede finden, und für Arthur Schnitzler zum Beispiel, einen Großmeister der Textinterferenz in der deutschen Moderne. In den Werken dieser drei Autoren ist figural gefärbte Narration kaum zu finden.
3. Es ist kein Zufall, dass Autoren, die figural gefärbte Narration in großem Umfang verwenden, als schwierige Autoren gelten. Und es sind Autoren, die intensiv mit Perspektive und Stimme operieren. Unter ihnen verdienen Dostoevskij, James Joyce und Virginia Woolf eine besondere Erwähnung.
4. Unter den drei betrachteten Nationalliteraturen bin ich am stärksten in der russischen Literatur fündig geworden. Das mag damit zusammenhängen, dass ich mehr russische als englische oder deutsche Texte kenne, könnte aber auch daher rühren, dass die russische Literatur seit Puškin in besonderer Weise mit Perspektive und Stimme operiert. In meinem Buch habe ich viele Beispiele den Werken Dostoevskijs entnommen. Es gibt kaum einen Autor in der europäischen Literatur, der so sensibel und subtil mit der Axiologie der Stimme arbeitete wie Dostoevskij. Die Sicht auf ihn als einen Autor, dem es vor allem um Seele, Philosophie und Spannung ging, erkennt seine stilistische Meisterschaft. Es ist kein Zufall, dass Bachtin gerade Dostoevskijs Werk nutzte, um seine Philosophie der Stimme und Polyphonie zu entwickeln.

Als in Russland die Blüte der sozialpädagogischen Literatur, propagiert unter dem Etikett des Sozialistischen Realismus, zu verdorren begann und man sich wieder der bourgeoisen Stilmittel besann, kam auch die figural gefärbte Narration wieder zu ihrem Recht. Den neuen Stil vertrat ein Werk, das unter stilistisch-narratologischem Gesichtspunkt als re-novatorisch gewürdigt werden sollte, Aleksandr Solženicyns *Odin den' Ivana Denisoviča* (*Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch*). Diese Lagererzählung ist weitgehend figural perspektiviert, in allen Facetten, die man für die Perspektive unterscheiden kann: in der Auswahl der thematischen Elemente, ihrer Bewertung und Benennung. Die Perspektive ist zwar auf die Figur Ivan Denisovič bezogen, aber es ist größtenteils nicht die aktuelle Wahrnehmung und die innere Rede der Figur, die der Text wiedergibt. Es spricht vielmehr der Erzähler, und es ist seine Rede, die den Text organisiert. Das ist genau die Struktur der figural gefärbten Narration. Bei meinen Recherchen in den drei Literaturen habe ich keinen Text gefunden, der so stark mit figural gefärbter Narration gesättigt wäre wie Solženicyns Lagererzählung. Hier ein Beispiel: Ein einschlägiger Absatz behandelt das Schuhwerk, mit dem die Lagerinsassen ausgestattet werden.

Никак не годилось с утра мочить валенки. А и переобуться не во что, хоть и в барак побеги. Разных порядков с обувью наглядился Шухов за восемь лет сидки: бывало, и вовсе без валенок зиму перехаживали, бывало, и ботинок тех не видали, только лапти да ЧТЗ (из резины обутка, след автомобильный). Теперь вроде с обувью подналадилось.
(Solženicyn 1991: 10)

Es taugte zu nichts, sich schon morgens die Stiefel nass zu machen. Und andere konnte man nicht anziehen, selbst wenn man in die Baracke lief. In bezug auf das Schuhwerk hatte Schuchow in den acht Jahren, die er saß, verschiedene Anordnungen erlebt. Es war vorgekommen, dass sie überhaupt den ganzen Winter ohne Filzstiefel herumliefen; es war vorgekommen, dass man diese Schuhe nicht zu Gesicht bekam, sondern nur noch Bastschuhe oder solche, die aus Autoreifen geschustert waren. Jetzt hatte es sich mit dem Schuhwerk jedoch alles gleichsam eingerenkt.
(Solschenizyn 1972: 15; Übersetzung revidiert)

Das Thema des Schuhwerks ist nicht in erlebter Rede dargeboten. Hier wird nicht eine aktuelle innere Rede oder die Erinnerung des Helden präsentiert. Wir haben hier den summierenden Bericht des Erzählers, der sich bei seinem Überblick über die Geschichte der Beschuhung im Straflager dem axiologischen und sprachlichen Horizont des Helden maximal annähert, einzelne stilistische Züge des Figurentextes reproduziert und Ausdrücke der Lagersprache verwendet.

Für den narratorialen Modus ist bezeichnend, dass die nur in der Lagersprache verständliche Abkürzung *ЇТЗ* erläutert wird: «из резины обуток, след автомобильный». Die Übersetzungen haben damit ihre Not. In Ralph Parkers englischer Übersetzung aus dem Jahr 1963 wird die Fußbekleidung wie folgt benannt: “bast sandals or a sort of galoshes made of scraps of motor tyres... ‘Chetezes’ they called them, after the Chelyabinsk tractor works” (Solženicyn 1963: 9).

Die bei dtv erschienene deutsche Übersetzung, hinter der ein Übersetzerkollektiv steht, enthält dem Leser die Details der Lagersprache vor. Es heißt hier, in narratorialem Duktus, der die figurale Färbung vermissen lässt: „Bast-schuhe oder solche, die aus Autoreifen geschustert waren“ (Solženicyn 1972: 15).

Obwohl figural gefärbte Narration und erlebte Rede unterschiedliche Strukturen aufweisen, ist es in Solženicyns Text nicht überall möglich, sie voneinander zu scheiden. Ihre Identifizierung ist vor allem dort erschwert, wo sich figurale Elemente verdichten, die dem aktuellen inneren Zustand des Helden entsprechen. So kann man die Satzsätze der Erzählung sowohl als Wiedergabe eines aktuellen Bewusstseinsprozesses des einschlafenden Helden verstehen, der die Ereignisse des Tages für sich resümiert, d. h. als erlebte Rede, wie auch als Worte des Erzählers, der unabhängig von der aktuellen Bewusstseinsituation des Helden die ‚Erfolge‘ dieses Tages bilanziert, d. h. als figural gefärbte Narration:

Засыпал Шухов вполне довольный. На дню у него выдалось сегодня много удач: в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножевкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цесаря и табачку купил. И не заболел, перемогся. Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый.

(Solženicyn 1991: 111)

Schuchow schief ein, restlos zufrieden. Der Tag war für ihn heute sehr erfolgreich verlaufen. Er war dem Arrest entgangen, seine Brigade hatte nicht zur Sozkolonie gemusst, mittags hatte er sich einen Extrabrei organisiert, das Mauern war ihm von der Hand gegangen, beim Filzen hatten sie ihn nicht mit dem Sägeblatt erwischt, er hatte sich bei Zesar etwas verdient und Tabak gekauft. Und er war nicht krank geworden, hatte sich wieder erholt. Der Tag war vergangen, durch nichts getrübt, nahezu glücklich.

(Solženicyn 1972: 131)

Mit diesem hybriden Erzähldiskurs, der zwischen Erzählertext und Figurentext schwebt, befreite Solženicyn die russischen Literatur von der bedrückenden Dominanz des narratorial-neutralen Erzählstils und führte sie an den Punkt zurück, an dem die natürliche Evolution durch kulturpolitische Intervention abgebrochen wurde. Ohne die Innovation in Stil und Perspektive, die Solženicyn im *Denisovič* durchführte, sind die folgenden Stilrichtungen der Dorfprosa eines Vasilij Šukšin und der Stadtprosa eines Jurij Trifonov nicht denkbar.

Literatur

- Bachtin, Michail (2012 [1934/35]): „Slovo v romane“, in: ders.: *Sobranie sočinenij. Tom 3*. Moskva: Jazyki slavjanskich kul'tur, 9–179.
- Čechov, Anton (1977): *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Sočinenija. Tom 8*. Moskva: Nauka.
- Čechov [Tschechow], Anton (1983): *Meistererzählungen*. Berlin: Rütten & Loening.
- Fludernik, Monika (1996): *Towards a 'Natural' Narratology*. London/New York: Routledge.
- Holthusen, Johannes (1968): „Stilistik des ‚uneigentlichen‘ Erzählens in der sowjetischen Gegenwartsliteratur“, in: *Die Welt der Slaven* 13, 225–245.
- Kenner, Hugh (1978): *Joyce's Voices*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Koževnikova, Natal'ja (1971): „O tipax povestvovanija v sovetskoj proze“, in: *Voprosy jazyka sovremennoj russkoj literatury*. Moskva: Nauka, 97–163.

- Koževnikova, Natal'ja (1977): „O sootnošenii reči avtora i personaža“, in: *Jazykovye processy sovremennoj russkoj chudožestvennoj literatury. Proza*. Moskva: Nauka, 7–98.
- Lachmann, Renate (1994): *Die Zerstörung der schönen Rede: Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*. München: Fink.
- Schmid, Wolf (2022): *Figurally Colored Narration. Case Studies from English, German, and Russian Literature*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- Solženicyn, Aleksandr (1991): *Maloe sobranie sočinenij. Tom 3*. Moskva: Inkom.
- Solženicyn, Aleksandr [Solzhenitsyn, Alexander] (1963): *One Day in the Life of Ivan Denisovich*. Transl. by Ralph Parker. New York: Dutton.
- Solženicyn, Aleksandr [Solschenizyn, Alexander] (1972): *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch*. München: dtv.
- Spitzer, Leo (1923): „Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie“, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 11, 193–216. [Auch unter dem Titel „Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie“, in: L. Spitzer, *Stilstudien II*, München: Max Hueber, 1928. 2. Auflage. 1961, 84–124.]
- Stanzel, Franz K. (1979): *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stanzel, Franz K. (1984): *Theory of Narrative*. Transl. by Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge UP.
- Vološinov, Valentin (1929): *Marksizm i filosofija jazyka: Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke*. Leningrad: Priboj.

Vladimir Biti

Die *Translatio Imperii* als Geburtsstätte der postimperialen Literatur

Abstract: Ever since medieval times, European empires have established a political, economic, religious, cultural and/or linguistic gap between their enlightened and benighted regions as the very basis of their identities, requiring *translatio imperii* as their *conditio sine qua non*. In the twentieth century, this gap has resurfaced after the dissolution of the East-Central European empires in the aftermath of the First World War as well as the crumbling of the West European colonial empires subsequent to the Second World War. In East-Central European empires, it took the shape of a transition from a ‘sovereign’ to a ‘disciplinary’ administration of the peripheries, while in West European empires – of a switch from a merciless assimilation to an affirmative regeneration of the colonial constituencies. Relating these two historically and geopolitically distant forms of *translatio imperii* to one another, this article claims that Kafka, as the writer of the first, prefigures Coetzee, as the writer of the second. Both writers responded to the traumatic withdrawal of inherited transcendental guarantees from the world of human commonality by displacing their narrative authority beyond the reach of their readers.

Keywords: *Translatio Imperii*, disciplinary power, author, ‘Doppelgänger’, translation

Die Auflösung der ostmitteleuropäischen Imperien nach dem Ersten Weltkrieg leitet die traumatische Konstellation der *Translatio Imperii* in die Wege, die nach dem Zerfall der westeuropäischen Kolonialreiche in den 1950er Jahren nur noch erweitert und bekräftigt wird. Ausgelöst durch die konstitutive Aufteilung der Imperien in Zentren und Peripherien, begann dieser Prozess allerdings nicht erst mit den politischen Turbulenzen des 20. Jahrhunderts. Seit dem Mittelalter generierten europäische Imperien eine politische, wirt-

schaftliche, religiöse, kulturelle und /oder sprachliche Kluft zwischen ihren fortschrittlichen und rückständigen Regionen, die eine *Translatio* forderte. Diese bestand aus mehreren zusammenhängenden Aspekten, deren Rangordnung je nach dem Reich und der Epoche variierte. In politischer und wirtschaftlicher Hinsicht ging es einem Imperium darum, seine Administration aufrechtzuerhalten und seinen wirtschaftlichen Profit in den eroberten Auslandsgebieten zu sichern; aus historischer Perspektive darum, seinen vergangenen und gegenwärtigen Ruhm in einem möglichst unbeschädigten Zustand auf die Nachwelt zu übertragen; und in religiöser und kultureller Hinsicht, wollte das Imperium die Werte des Zentrums in die Provinzen so einzuführen, dass deren Entartung nicht zustande kommt.

Doch in den letzten Jahrzehnten der Imperien, in denen diese von den Aufständen an ihren Peripherien herausgefordert wurden, wurde die angesprochene *Translatio* zu ihrer zentralen Agenda befördert. In den ostmitteleuropäischen Imperien wurde dadurch die so genannte 'souveräne' Verwaltung der Peripherien in eine 'disziplinäre' verwandelt, in den westeuropäischen die restlose Assimilation ihrer Kolonien in eine Affirmation von deren Identitäten. Solch eine Umgestaltung des gefährdeten imperialen Gemeinwesens wurde zur dringlichen Aufgabe der späten europäischen Imperien, was eine 'kapillare' Identitätspolitik hervorbrachte, die nach der Auflösung der Imperien an die neu entstandenen Nationalstaaten angepasst und weiter gefestigt wurde. Unter allen anderen Auswirkungen setzte diese *Translatio* der Verwaltungstechniken eine weitreichende Umstrukturierung der zeitgenössischen Literatur in Gang. Die prominentesten Autor:innen reagierten auf den traumatischen Rückzug der überlieferten transzendentalen Garantien aus der Welt der menschlichen Gemeinsamkeit, indem sie ihre Erzählautorität aus der Reichweite ihrer Leser herausnahmen.

Dies ergab eine flüchtige 'translationale' Konfiguration ihrer Werke, die das Herrschaftsverhältnis zwischen Autor und Figur in das gespaltene Ich jeder von diesen implantierte. Durch solch eine interne Spaltung ihrer Identitäten wurde die direkte Opposition zwischen Kontrahenten in eine komplexere Bestätigung-durch-Verneinung verwandelt. Das heißt, die Identifizierung mit dem Anderen wurde einerseits unterstützt, andererseits aber zugleich verweigert. Weder war der/die Autor:in identisch mit der fiktionalen Figur, noch war er/sie unabhängig von ihr. Dadurch wurde die Unentscheidbarkeit zum Grundmerkmal der postimperialen Literatur promoviert.

Gleich zu Beginn des europäischen postimperialen Zeitalters (1919) stellte Michail Bachtin die Frage nach der Verantwortung der Kunst für das Leben und umgekehrt. Obwohl es den Autoren leichter ist zu schaffen, ohne für das Leben verantwortlich zu sein, und den Figuren zu leben, ohne die Kunst zu berücksichtigen, hebt er hervor:

Der Dichter darf nicht vergessen, daß an der abgeschmacktesten Prosa des Lebens seine Dichtung schuld ist, und der Mensch muß wissen, daß an der Unfruchtbarkeit der Kunst seine eigene Anspruchslosigkeit sowie die mangelnde Ernsthaftigkeit seiner Lebensprobleme schuld ist.

(Bachtin 1979: 93)

Diese neue literarische Politik, wie sie von Bachtin ins Auge gefasst wurde, antwortet – so meine These – auf die Operationen der aufsteigenden disziplinären Macht, die eine analoge Umwandlung der Untertanen in die Herren ihres Selbst, der Herren hingegen in die Untertanen ihres Selbst herbeiführt. In fiktionalen Werken befreien sich die Figuren allmählich von der Autorenherrschaft, während sich die Autoren ihrerseits in den Figuren zu erkennen beginnen. So kommen die so genannten Doppelgänger zustande, eine eigentümliche Art von Figuren, mit denen sich die Autor:innen identifizieren, und sich von ihnen zugleich distanzieren. In seiner Abhandlung *Autor and Held in der ästhetischen Tätigkeit* (ca. 1920–1923) behauptet Bachtin, dass die Autoren, die auf ihren Helden als „jemanden, der [ihnen] nahe steht, jemanden den [sie] anscheinend sehr gut kennen“ (Bachtin 2008: 60), reagieren, sich in ihren Romanen ernstlich bemühen müssen, den Einsatz des eigenen Ichs aus der erwünschten Er-Perspektive auszublenden. „Der Kampf des Künstlers um ein bestimmtes und stabiles Bild des Helden ist in nicht geringem Maße ein Kampf mit sich selbst“ (ebd.). Der einzige Weg zur souveränen Referenz führt durch die Versuchungen der Selbstreferenz.

Bachtins Ausführungen waren eindeutig von Dostoevskijs Werk inspiriert, dessen involviertes Autorbewusstsein eine bleibende Inspirationsquelle auch für Kafka darstellte (Dodd 1992; Conti 2016: 469–472). Kafkas Autorbewusstsein hat sich jedoch nicht nur mit viel bescheideneren Figuren als denjenigen Dostoevskijs identifiziert, z. B. gottverlassenen Provinzlern, Steinmetzen, Schustern, Kampfpferden, Ungeziefer, Affen, Hunden, mutmaßlichen Maulwürfen, Mäusen und sogar Brücken, sondern er hat, im Vergleich mit

Dostoevskij, diesen Außenseitern einen weit höheren Status seiner Doppelgänger und/oder sogar Erzähler gewährt. Je tiefer die Erniedrigung, desto höher ihre Sublimierung. Das heißt, Kafkas auktorialer „Appetit auf Alterität“ (Silverman 1986: 181) war viel radikaler und trieb ihn dazu, in den Fußstapfen seines Zeitgenossen Hugo von Hofmannsthal sein auktoriales Selbst jedem „Wesen“, jedem „Ding“, jedem „Phantom“, jeder „Spukgeburt eines menschlichen Hirns“ zu opfern (Hofmannsthal 1979: 67). Als Bote eines mythischen Raums jenseits der Menschheitsgeschichte zögerte er nicht, den „Moorboden [schwankender] Erfahrungen“ (Benjamin 1980: 429) zu betreten, einen hybriden Bereich des Wiedereintritts des Mythos in die Geschichte, der sowohl historische Objekte als auch Subjekte betraf.

Im Gegensatz zu diesem mythischen Raum unter der Herrschaft des unberechenbaren Götterwillens wird die Geschichte von zielgerichteten menschlichen Handlungen regiert, wobei sie dennoch nicht alle Menschen zu ihren Subjekten macht. Viele von ihnen werden stattdessen zu hilflosen Objekten derogiert. Ihre Verbannung aus dem Zuständigkeitsbereich historischen Fortschritts in jene des mythischen Schicksals beunruhigt allerdings auch einige marginalisierte historische Subjekte, die sich für eine solche Diskriminierung verantwortlich fühlen und schämen. Indem sie einen allumfassenden göttlichen Bereich jenseits der Reichweite der zielgerichteten Geschichte beschwören, bleiben sie diesen erzwungenen Überresten der mythischen Vergangenheit verbunden. Von Sehnsucht nach einem Raum außerhalb der menschlichen Angelegenheiten getrieben, wartete Kafka stunden-, tage- und monatelang vergeblich auf seine Muse, wie er in seinen Briefen und Tagebüchern immer wieder beklagte. Durch solch eine extraterritoriale ‘Verbindung’ hoffte er, sich aus dem ‘distinktiven’ Herrschaftsbereich der zielgerichteten Geschichte befreien und für das ‘indistinktive’ Gebiet des mythischen Schicksals qualifizieren zu können. Seine Lieblingsprotagonisten, positionelle Außenseiter, die dieses Gebiet bereits bewohnten, brauchten sich allerdings nicht aus dem historischen Bereich heraus zu nehmen. Den tödlichen Griff der Provinz kannten sie bereits aus ihrer bitteren Erfahrung der *Extraterritorialität*, die Kafka als distanzierter Autor bemüht war, in eine erhabene *Exterritorialität* zu verwandeln. Während die politischen Prozesse der *Translatio Imperii* die Götter von gestern zu Kreaturen von heute erniedrigten, erhob Kafka in einem heilenden literarischen Gegenmanöver diese entmachteten Außenseiter zu Stützen seiner Autorität. Je tiefer sich deren durch die Geschichte verursachte

Enteignung erwies, desto mehr Befriedigung verschaffte ihm die durch diese Enteignung herbeigeführte Rückkehr des Schicksals ins menschliche Leben.

Im Vergleich mit einem literarischen Erforscher der zweiten Welle der *Translatio Imperii*, nämlich John Maxwell Coetzee, lässt sich feststellen: bei ihm ist der Sympathiekreis des Autors für die gedemütigten positionellen Außenseiter noch breiter. Die Protagonisten seiner Romane, sowohl von der Geschichte als auch von deren lokalen Gesellschaften an die äußerste Peripherie gedrängt, sind entweder selbst Außenseiter (wie Susan Barton oder Michael K), werden unerwartet zu Außenseitern (wie Magistrat oder David Lurie) oder avancieren zu Beschützern solcher Außenseiter (wie Mrs. Curren oder Elizabeth Costello). Häufig überführt Coetzee entweder Beschützer in Außenseiter – wie im Fall des Magistrats, der als Beschützer der Barbaren beginnt und sich allmählich in einen Außenseiter seines Reiches verwandelt – oder Außenseiter in Beschützer – wie im Fall von David Lurie, der erst dann zum Beschützer gequälter Tiere wird, nachdem er aus der wissenschaftlichen Gemeinschaft vertrieben wurde. In Coetzees fiktionalen Werken umfasst dieser Schutz neben dem Verhältnis zwischen Mensch und Tier auch politische, koloniale, Rassen-, Klassen-, Geschlechts-, Eltern-Kinder- und Bildungsverhältnisse, die vom Schriftsteller unermüdlich umgekehrt werden. In seinen quasi-autobiographischen Werken wird der Schutz des erzählten Ichs durch das erzählende Ich oder der so genannten einfachen Menschen durch den prominenten Schriftsteller derselben Umkehrung unterzogen. Als Reaktion auf die Prozesse der *Translatio*, die alle überlieferten Autoritäten entthronen, übersetzt Coetzee Subjekte und Objekte all dieser Verhältnisse ineinander bzw. tauscht ihre ursprünglichen Positionen aus. Die Eltern werden zu Kindern, die Herren zu Dienern, die Lehrer zu Schülern und die Siedler zu einheimischen Barbaren.

Doch das hauptsächliche Schutzverhältnis, mit dem er sich in seiner tagtäglichen Schriftstellerarbeit auseinandersetzen muss, ist jenes zwischen Autor und Figur. Seiner translationalen Veranlagung folgend, entschließt er sich, selbst dieses aus seiner Alltagswelt in einige seiner fiktiven Welten zu übertragen. Durch solch eine Zurschaustellung gelingt es ihm, Bachtins oben angesprochene modernistische Forderung an Autor und Figur, füreinander verantwortlich zu sein, zu hinterfragen. In *Slow Man* beispielsweise nehmen Elizabeth Costello als Autorin und Paul Rayment als ihre Figur zwar die Verantwortung füreinander an, lehnen sie aber gleichzeitig ab. Sie ist bereit, ihn

zu beschützen, verlangt aber von ihm eigennützig, nicht „ohne Rücksicht auf die Kunst zu leben“ (Bachtin 1979: 92), weil sie als Schriftstellerin ein Leben braucht, das ihren hohen literarischen Ansprüchen entgegenkommt. Er, der sie freundlicherweise in seiner Wohnung aufnimmt, weigert sich zugleich egoistisch, als ihre auktoriale Marionette aufzutreten (Coetzee 2006: 117), weil er als Beschützer eines Adoptivsohns fungieren möchte (Coetzee 2006: 44–45, 73). Ein weiteres Beispiel ist Coetzees früherer Roman *Foe* (1986), in dem der gleichnamige Schriftsteller die Lebensgeschichte der Schiffbrüchigen Susan eigennützig ablehnt, weil diese in der von ihr vorgeschlagenen Form die Erwartungen der Leser und insbesondere der Buchhändler verraten würde (Coetzee 1987: 116–117). Susan ihrerseits erkennt ebenso egoistisch, dass ihr Leben in den Augen zukünftiger Generationen substanzlos bleiben wird, wenn sie zustimmt, ihren Schützling Robinson aus ihrer Geschichte zu streichen (Coetzee 1987: 40, 123). Anstatt ihn zu opfern, zeigt sie sich bereit, ihre Tochter fallen zu lassen.

Indem Coetzee beim Schutz des Anderen die Verantwortung mit Egoismus koppelt, verabschiedet er Bachtins modernistische Überzeugung, dass die verantwortliche Haltung des Autors zum Helden es letztendlich schafft, durch die Stabilisierung und Abschließung des Heldenbildes die Kontrolle über diesen zurück zu gewinnen. In der heutigen Welt können sich weder die Autoren noch die Figuren den intertextuellen Transfers entziehen, die sie auf die eine oder andere Weise ihrer Selbständigkeit berauben. Das bedeutet unter anderem, dass die Schutzverhältnisse aus Coetzees Fiktionen etwa jene aus Platons, Cervantes', Defoes, Dostoevskijs, Conrads, Hofmannsthals, Kafkas oder Becketts Werken widerspiegeln. Jeder Versuch, ein so unwillentlich abgebildetes Verhältnis durch ein ursprüngliches zu ersetzen, bringt lediglich eine neue unerwünschte Substitution hervor.

Wie in Bhabhas Theorie der *cultural translation* erweisen sich die Translationen als allgegenwärtig; trotz all unserer Bemühungen, uns dagegen zu wehren, beherrschen sie unser Leben zur Gänze. Gefangen in den Prozessen der *Translatio Imperii*, sind ihnen letztendlich auch Kafka als 'zentraler' und Coetzee als 'marginaler' Schriftsteller ausgeliefert. Obwohl Kafka zum europäischen 'Zentrum' gehört, agiert er an dessen tschechischer und jüdischer Peripherie, die ihn mit anderen Peripherien in Verbindung bringt; und obwohl Coetzee zur südafrikanischen 'Peripherie' gehört, handelt er in deren weißem und englischsprachigem Zentrum, das ihn mit anderen Zentren in Verbin-

derung bringt. Auf diese Weise 'verknüpft' und 'trennt' die postimperiale translationale Literatur ihre Autoren, 'ver-bindet sie mit der Welt' und 'ent-bindet' sie gleichzeitig von ihr. Kafka und Coetzee verbindet, dass sie sich von ihrem tradierten mitteleuropäischen bzw. südafrikanischen politischen, ethnischen und kulturellen Umfeld lösen.

Obwohl ihre reformierten imperialen und neuen postimperialen politischen Einheiten ihre imperiale Vergangenheit mit Entschlossenheit aufgegeben haben, beunruhigten die Vampire der Vergangenheit Kafkas und Coetzees Gegenwart. Die reformierten Imperien (d. h. die Doppelmonarchie und das britische Commonwealth) bemühten sich, ihre angeblich demokratische Gegenwart von ihrer diskriminierenden Vergangenheit abzugrenzen, aber „the theft of the land from the Indians or the rape of slave women comes back in unforeseen form, generations later, to haunt the oppressor“ (Coetzee 2007: 48). Die postimperialen Länder (d. h. die Tschechoslowakei und die Südafrikanische Republik) leugneten ihrerseits jede Verbindung zu vergangenen Imperien und schienen dabei zu vergessen, dass deren heutige Herrscher in imperialen Provinzschulen ausgebildet waren und daher durch ihre angeblich neuen Maßnahmen die spätimperiale Identitätspolitik eigentlich fortgesetzt haben. Dieses stillschweigende Einschmuggeln des Geleugneten in die Identität des Leugnens imprägnierte nicht nur die Machttechnologien der postimperialen Länder, sondern auch jene von deren Literaturen. Beide sind unlösbar miteinander verquickt. Aber während die postkolonialen Studien üblicherweise bei der Politik ansetzen, konzentriert sich das Studium der postimperialen Literatur auf die literarischen Technologien. Ziel dieses Studiums ist es, das Ineinandergreifen der politischen und literarischen Machttechnologien so zu erörtern, dass die Literatur dabei als Ansatzpunkt genommen wird. Durch ihre spezifische fiktionale Reaktion auf die Umgestaltung des politischen Gemeinwesens stellt die Literatur eines Zeitalters vielfache Wahlverwandtschaften mit ihren entfernten 'Verbündeten' her. Die traumatische Konstellation der *Translatio Imperii* bietet sowohl in ihrer modernen innereuropäischen als auch in ihrer postmodernen außereuropäischen Fassung einen geeigneten Ansatzpunkt für die Untersuchung solch grenzüberschreitender Bündnisse.

Es ist bemerkenswert, dass weder Kafkas Tschechoslowakei noch Coetzees Südafrikanische Republik richtige Nationalstaaten, sondern auf Grund ihrer langen imperialen Vergangenheit eher multiethnische, multikulturelle und

mehrsprachige Staatengebilde darstellten. Da sich viele ihrer Bewohnergruppen unterprivilegiert fühlten, wirkten sie als dauerhafte Faktoren ihrer Zergliederung genau so, wie ihre neuen nationalen Eliten in den früheren Imperien gewirkt haben. Dementsprechend kamen in einem gewaltsam nationalisierten postimperialen politischen Raum grenzüberschreitende Gemeinschaften zustande, und zwar als Zonen ethnischer, religiöser, klassen- und geschlechtsbezogener oder kultureller Solidarität. Als unverarbeitete Überreste der vorgenommenen nationalen Übersetzung der Bevölkerung entwickelten sie eine Art intranationalen Kosmopolitismus gegen die nationaluniformierende Ideologie ihrer Staaten. Einige zeitgenössische politische Theoretiker (Agamben, Butler, Esposito) betrachten eine solche Ausweitung der internen 'Widerstandstaschen' gegen die politisch gelenkte Vereinigung sowohl in den späten Reichen als auch in ihren Nachfolgestaaten als direkte Folgen der von den beiden ausgeübten 'egalitären Diskriminierung'. Ein Nebeneffekt der neu errichteten homogenen politischen Einheiten sind die Warteraum-Menschen, gespenstige Menschen und 'Unmenschen', 'schmutzige' Überreste des Imperiums in postimperialen politischen Räumen, die systematisch daran gehindert werden, in diesen Räumen lesbar zu werden, und die daher gezwungen sind, unterschiedliche grenzüberschreitende Allianzen zu schmieden (Agamben 2002: 129; Esposito 2011: 209; Butler 2004: 92).

In seinem Tagebucheintrag vom 7. Februar 1915 bemerkt Kafka diesbezüglich: „[D]er Schmutz, den man finden wird, wird um seiner selbst willen da sein, man wird erkennen, daß man tiefend von dieser Belastung auf die Welt gekommen ist“ (Kafka 1994: III, 76–77). Der Tagebuchschreiber in Coetzees *Summertime* fragt sich seinerseits: “Yet where in the world can one hide where one will not feel soiled? [...] How to escape the filth: not a new question. An old rat-question that will not let go, that leaves its nasty, suppurating wound” (Coetzee 2012: 287–288). Obwohl sie in postimperialen historischen Epochen und politischen Räumen angesiedelt sind, agieren Kafkas und Coetzees positionelle Außenseiter als ansteckende Überbleibsel der imperialen Epochen und Räumen. Da ihre politische und soziale Verwerfung durch dieselbe Translatio erzeugt wird, die bereits ihre Autoren an den politischen und sozialen Rand gedrängt hat, ermächtigen Kafka und Coetzee diese Außenseiter, deren etablierte Gegenwart aus ihren traumatischen Unkenntlichkeitszonen heraus zu befragen. Kafka war ein deutschgebildeter und deutschsprachiger säkularer Jude in Prag, Hauptstadt der tschechischen Provinz in der österreichisch-un-

garischen Monarchie, dessen österreichische Bewohner ihren jüdischen Mitbürgern vorwarfen, ihre Sprache gestohlen und missbraucht zu haben. Nach dem Zusammenbruch des Reiches, also gegen Kafkas Lebensende, nahm die Feindseligkeit der Tschechen gegenüber ihren jüdischen Mitbürgern deutlich zu. Aus diesem Grund hat Kafka sich weder als Jude noch als Deutscher oder Tscheche gefühlt und blieb für immer ein Außenseiter jeglicher kollektiven Zugehörigkeit. Abgesehen davon, dass er sich seiner eigenen jüdischen Familie gegenüber wie ein Außenseiter fühlte, erfuhr er seine ganze Generation, so steht es im Tagebucheintrag vom 19. Juni 1910, als „außerhalb des Gesetzes, keiner weiß es und doch behandelt uns jeder danach“ (Kafka 1994: I, 17–18). Geleitet von dieser Erfahrung vielfacher Nicht-Zugehörigkeit bildete er eine zweideutige Autorität aus, die sich zugleich stark an die dargestellten positionellen Außenseiter bindet und sich von ihnen behutsam in die unsichtbare Position ihres Vorgesetzten löst. Kafkas Autorpolitik gegenüber seinen fiktiven Figuren kündigt den Aufstieg der ‘kapillaren’ Überwachung der Bevölkerung an, die gleichermaßen auf eine überlegene Identifizierung *von* Subjekten durch eine scheinbar unterlegene Identifizierung *mit* ihnen abzielt.

Coetzees Position innerhalb der südafrikanischen Gesellschaft ist noch komplexer. Er wurde in die weiße Minderheit hineingeboren, die im Auftrag des niederländischen und britischen Imperiums das Land vom frühen 17. bis hinein ins 20. Jahrhundert besiedelte, regierte und ausbeutete. Aber selbst, wenn Coetzee offen zugibt, dass er ihr unfreiwilliger Mittäter ist, kann er, wenn man bedenkt, dass er aus einer ethnisch gemischten, säkularen, englischsprachigen Familie stammt, kaum als Vertreter der religiös und sprachlich homogenen Afrikaander-Herrscher betrachtet werden. Gleichzeitig fühlt er sich aber in der englischen Sprache ebenso fremd wie Kafka in der deutschen, denn „English in South Africa is what one might call a deeply entrenched foreign language“ (Coetzee 1993: 7). „Having joined a pool of no recognizable ethnos whose language of exchange is English“, gehört er zu einer stets anwachsenden transnationalen Gemeinschaft, mit „no discernible ethnos“ und „in which differences wash away“ (Coetzee 1992: 342). Wie Kafka, der zwischen seiner jüdischen und deutschen Identität gespalten war, fühlte Coetzee weder die weiße Afrikaander-Minderheit noch die englische Sprache, die ihn von dieser trennte, als Orte seiner Zugehörigkeit. Was seine Familie betrifft, so bekennt das ‚Er‘ seiner frühen Jugend, wiederum wie Kafka, dass „he denies and detests his father“ (Coetzee 2012: 67), während er in einem

Interview seine Mutter als „a supporter, if not of apartheid as a social system, then certainly of the people who ran the country“ (Kurtz / Coetzee 2015: 110) nennt. Dem oben skizzierten vergeblichen Wunsch folgend, dem Schmutz der Vorfahren auszuweichen, löst er sich systematisch von jeder Ethnie, Religion, Sprache und jedem Land ab; gleichzeitig aber sieht er ein, dass „each of us [...] is reluctant to concede that our past is inescapable“ (ebd.: 33). Gerade diese unermüdliche (Fehl-)Übersetzung, gleichzeitiges Anhaften und Loslösen, Anziehung und Abneigung zwischen dem Selbst und dem Anderen darf als das Grundmerkmal der postimperialen Literatur betrachtet werden.

Von dieser Zugehörigkeit weder zur Vergangenheit noch Gegenwart, weder zum Inland noch Ausland, weder zu sich selbst noch zum Anderen – sondern von einer Sehnsucht nach beidem – zeugt sowohl Coetzees als auch Kafkas Autorpolitik. Kafka kreierte eine entweichende Erzählautorität, die sich zwar eng an die entwürdigten Positionen ihrer Doppelgänger anlehnte, sich aber zugleich von ihnen in eine quasi Nicht-Position löste. Keine untergeordnete Instanz erweist sich in seinen Werken fähig, die eigene überlieferte Identität dermaßen radikal aufzugeben wie die Autorinstanz; keine ist imstande, die zugefügte Abwertung in eine so konsequente Selbstabwertung zu verwandeln wie Kafkas Erzählautorität. Genau diese Steigerung des Selbstverzichts bis zu einer unüberwindlichen auktorialen Höhe bewundert Coetzee in Kafkas Werk am meisten (Coetzee 1992: 204–205). Denn Kafkas Erzählautorität, wie übrigens seine eigene, scheint von einer ‚anderen Szene‘ berufen zu sein, die sich jenseits von deren Doppelgängerschaubühne abzeichnet. Beide Autoren stellen sich zwar nur auf letzterer vor, nehmen sich aber dabei diskret aus ihrem Rahmen heraus, um für den dadurch gewonnenen Beobachtungsposition das Privileg einer laufenden Translation von Protagonisten zu reservieren. Dennoch kann ihre auktoriale Politik kaum derselben Translation entgegen, der sie ihre Doppelgänger ausliefert. Gerade indem sie alles daran setzt, unübersetzbar zu bleiben, stellt sie ihre Beweggründe zur Schau. Ihre Unübersetzbarkeit ist nichts Anderes als das Ergebnis der vorgenommenen Übersetzungen ihrer Protagonisten und kann daher vor ebensolchen Translationen seitens deren Leser nicht verschont bleiben. Die Erzählautoritäten von Kafka und Coetzee laufen damit auf eine immer-schon-übersetzte Unübersetzbarkeit hinaus, die auf weitere Übersetzungen angewiesen ist. Nicht die postimperialen Autoren, die sich aus ihrem Griff zu befreien bemühen, es ist also die Translatio, die das letzte und entscheidende Wort behält.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2002): *Homo Sacer: Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail (1979): „Kunst und Verantwortung“, in: ders.: *Ästhetik des Wortes*. Hg. von Rainer Grübel, übers. von Sabine Reese und Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 92–94.
- Bachtin, Michail (2008): *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Hg. von Rainer Grübel, Edward Kowalski und Ulrich Schmid, übers. von Hans-Günter Hilbert, Rainer Grübel, Alexander Haardt und Ulrich Schmid. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980): „Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, in: ders.: *Gesammelte Schriften II-2*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 409–438.
- Butler, Judith (2004): *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London / New York: Verso.
- Coetzee, John Maxwell (1987): *Foe*. New York: Penguin.
- Coetzee, John Maxwell (1992): *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Hg. von David Attwell. Cambridge, MA / London: Harvard University Press.
- Coetzee, John Maxwell (1993): „Homage“, in: *Threepenny Review* 53, 5–7.
- Coetzee, John Maxwell (2006): *Slow Man*. London: Vintage.
- Coetzee, John Maxwell (2007): *Diary of a Bad Year*. London: Vintage.
- Coetzee, John Maxwell (2012): *Scenes from Provincial Life: Boyhood. Youth. Summertime*. New York: Penguin.
- Conti, Christopher (2016): „The Trial of David Lurie: Kafka’s Courtroom in Coetzee’s *Disgrace*“, in: *Textual Practice* 30/3, 469–492.
- Dodd, William J. (1992): *Kafka and Dostoevsky: The Shaping of Influence*. Basingstoke: Macmillan.
- Esposito, Roberto (2011): „The Person and Human Life“, in: Elliot, Jane / Att-ridge, Derek (Hgg): *Theory after ‘Theory’*. London / New York: Routledge, 205–220.
- Hofmannsthal, Hugo von (1979): „Der Dichter und diese Zeit,“ in: ders., *Reden und Aufsätze I (1891–1913). Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Band 8*. Hg. von Bernd Schoeller. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 54–82.
- Kafka, Franz (1994): *Tagebücher I, 1909–1912; III, 1914–1923*. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

- Kurtz, Arabella / Coetzee, John Maxwell (2015): *The Good Story: Exchanges on Truth, Fiction, and Psychotherapy*. London: Vintage.
- Silverman, Kaja (1986): *The Threshold of the Visible World*. New York / London: Routledge.

Igor' P. Smirnov

Die träge Welt in Dostoevskijs Frühwerk

Abstract: The critique of man that Dostoevsky would carry out in his work after *katorga* was preceded in his early prose by a modelling of the world in which any attempts of the protagonists to overcome the status quo ante are defeated. From this point of view this paper analyses *The Poor People*, *The Double*, *The Mistress*, and *The Weak Heart*.

Keywords: Realism, evil, original and copy, capital, apotastasis

Dostoevskijs Ansicht darüber, dass der Mensch eigenmächtig keine gerechte Gesellschaft zu errichten im Stande ist, und sein Glauben daran, dass dieses Ziel nur mit dem Zweiten Kommen Christi erreichbar sein kann, bilden die Grundlage seiner anthropologischen Kritik, die er vor allem in den großen Romanen entwickelt hat. In dieser Hinsicht bedeutet Dostoevskijs Schaffen nach der *Katorga* eine Erscheinung des Gnostizismus auf russischem Boden. Diese unterscheidet sich von der christlichen Häresie dadurch, dass der Mensch, Gesetzgeber und Verbrecher zugleich, Schöpfer der defekten Weltordnung, die Position des bösen Demiurgen einnimmt. Der Mensch hat zwar eine Chance, sich auf die Wiederkunft Christi vorzubereiten, aber auch in dieser positiven Rolle ist er unfähig, ungünstige Umstände zu ändern (so kann Alëša Karamazov nicht seine beiden Brüder Ivan und Dmitrij retten) und kommt wie Šatov in *Besy* (*Böse Geister*) um.

Ein Weg zur Erstellung dieser Ideenkonstruktion zeichnet sich bereits in Dostoevskijs Frühwerk ab. Die Modellierung einer aus den eigenen Ressourcen nicht transzendierbaren Welt geht der Vorstellungserarbeitung über die Notwendigkeit voraus, die menschliche Natur neu zu gestalten. Dostoevskijs frühe Prosa zeigt, wie die Versuche der Protagonisten, *status quo ante* zu überwinden

und die Richtungen ihrer Lebensgeschichten zu wechseln, in einer Katastrophe münden. Der neugeborene Realismus, der die Romantik verdrängt, behauptet in der Interpretation des jungen Schriftstellers den Vorrang des objektiv Gegebenen vor den subjektiven Absichten so bedingungslos, dass der Mensch die Willensfreiheit komplett verliert. Das Warten auf den Erlöser ist noch nicht in Sicht, aber der Zweifel am selbstherrschenden Individuum ist klar verkündet.

In *Bednye ljudi* (*Arme Leute*) scheitern beide Ansprüche der Hauptfiguren, Varen'ka Dobrosëlova und Makar Devuškin, auf die Befreiung von ihrer Lebensmisere. Der Student Pokrovskij, in den Varen'ka verliebt ist, stirbt. Varen'ka, von Makar verehrt, ist gezwungen, ihre Korrespondenz mit ihm zu beenden und den Gutsbesitzer Bykov zu heiraten. Die Ehe aus finanzieller Not verspricht ihr kein Glück – Varen'ka bemerkt: «Конечно, я и теперь не в рай иду [...]» (Dostoevskij 1972: I, 101).¹ In Gegenüberstellung zur *Theodizee* (1710) ist das Böse, das Gottfried Wilhelm Leibniz als Privation definiert hat, durch das Gute in *Bednye ljudi* nicht auszubalancieren. Das Geld, das der Vorgesetzte dem kleinen Beamten spendet, verbessert nicht die kritische Lage von Makar. Philanthropie kann bei Dostoevskij in seiner ersten Erzählung genauso wie in späteren Texten den Mangel an Gutem nicht aufheben. Der Wille „per se“ „neigt zu dem Guten“ sowohl bei Leibniz (1879: 114–115) als auch bei Dostoevskij. Aber in *Bednye ljudi* ist der Wille im Unterschied zur *Theodizee* nicht nur wirkungslos, sondern generiert darüber hinaus einen gegenläufigen Effekt und vermehrt das im Leben präsenste Übel: «Я умру [...] непременно умру» (Dostoevskij 1972: I, 107),² schreibt Makar im Abschiedsbrief an Varen'ka und lässt sich in dieser Vorhersage mit Pokrovskij vergleichen. Dostoevskij erschafft seine eigene Version der Polemik gegen Leibniz, die Voltaire im Roman *Candide, ou l'Optimisme* (1759) geführt hat. Diese Version hat kein Happy End. Es ist kein Zufall, dass der jungfräuliche Familienname des Beamten ‚Devuškin‘ dem Namen des ‚reinen, unschuldigen‘ Titelhelden Voltaires entspricht. Nach seinem Personennamen (‚Makarios‘ bedeutet ‚der Glückliche‘) ist Devuškin zum Erfolg prädestiniert, den er genauso wie der Schüler von Pangloss nicht findet. Anders als für *Candide* gibt es allerdings für Devuškin kein Asyl. Analog zur Wirklichkeit, die sich nicht zum Guten wandelt, kann der Text, der sie spiegelt, kaum sein Niveau erhöhen und an ästhetischer Qualität gewinnen. Als Brie-

1 „Natürlich gehe ich ja auch jetzt nicht in ein Paradies [...]“ (Dostojewski 1961: 180).

2 „Ich werde sterben, [...] ich werde bestimmt sterben“ (Dostojewski 1961: 191).

feautor hat Makar erst begonnen, seinen Geschmack für Literatur zu entwickeln. Im Laufe des Briefwechsels ‚formiert sich‘ sein Stil („slog“, Dostoevskij 1972: I, 88, 108), der aber abrupt zu Ende geht, so dass der Kopist Makar nicht zum Schriftsteller wird.³ Seine kreative Tätigkeit startet Dostoevskij mit diesem antimetaphysischen Text, der dem Leser als Hypoliteratur vorgestellt ist. Als Mittel der Herabsetzung des Literarischen dient die Briefform des Textes, die die Autorenfunktion an die Protagonisten weitergibt.

In Folge der Bemühungen Goljadkins, seinen niedrigen sozialen Stand als Gast auf der Geburtstagsfeier der Tochter vom Staatsrat Berendeev zu verbessern, stürzt der Held des „Petersburger Poems“ *Dvojniki* (*Der Doppelgänger*) in den Verfolgungswahn hinein. Im Gespräch mit dem Arzt Christian Ivanovič stellt sich Goljadkin (in beiden Fassungen der Erzählung) der öffentlichen Person mit ihrem ‚Janusgesicht‘ entgegen: «Маску надеваю лишь в маскарад, а не хожу с нею перед людьми каждодневно» (Dostoevskij 1972: I, 117).⁴ Der Rebell, der die gesellschaftliche Hierarchie außer Acht lässt, bezieht sich auf die *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* (1755). In dieser beschuldigte Jean-Jacques Rousseau die Zivilisation dafür, dass sie das Individuum deidentifiziert und «l’homme sociable» zwingt, „nur im Spiegel der Meinung der anderen“ (Rousseau 1978: 294–295) zu existieren. Goljadkin findet «l’égalité parmi les hommes», nach der er sucht, bei der Begegnung mit seinem Double. Die Kopie beansprucht aber, die Position des Originals zu erobern. Die Verdoppelung des Helden unterscheidet sich bei Dostoevskij von der romantischen Doppelgängerei dadurch, dass dem Individuum sein unveräußerliches Eigentum, sei es der Schatten oder die Nase, nicht weggenommen wird (diesen Verlust hat Sigmund Freud als Kastrationsphantasie im Aufsatz „Das Unheimliche“ (1919) interpretiert). Für Dostoevskij bedeutet die Doppelgängerei bloß eine Redundanz. «Мать-природа щедра: а с вас за это не спросят, отвечать за это не будете» (Dostoevskij 1972: I, 149),⁵ sagt der Bürovorsteher Anton Antonovič dem älteren Goljadkin über den Jüngeren. Dostoevskij unternimmt die Rückkehr von der Romantik zum „anthropogenen Grundmythos vom Menschen als Doppelwesen“ (Lachmann 1990: 464),

3 Zum Paar ‚Kopist/Schriftsteller‘ bei Dostoevskij vgl. Lachmann (1990: 475–477).

4 „Eine Maske trage ich nur, wenn ich mich maskiere, gehe aber nicht tagtäglich mit einer solchen unter die Menschen“ (Dostojewski 1961: 212).

5 „Die Mutter Erde ist freigebig, und Sie werden doch nicht dafür zur Verantwortung gezogen“ (Dostojewski 1961: 268).

welcher in der rituellen Gesellschaft einem unerschöpflichen Überfluss der sozialen Energie Gestalt gegeben hat. Aber angesichts der linearen Geschichte wird der mythische Überfluss zur negativen Erscheinung, die als Tautologie den Übergang des Menschen vom minderwertigen Zustand zu einem höheren blockiert, so dass der Egalitarismus im Sinne von Rousseau endgültig außer Kraft gesetzt wird. Bei der Konzeptualisierung der Verhältnisse zwischen Original und Kopie geht Dostoevskij so weit, dass dieser Übergang mit der Fortsetzung des Lebens nach dem Tod assoziiert wird. Goljadkin der Zweite ist „nicht hiesig“ («не из здешних»), er bekommt in der Kanzlei die Stelle einer gerade verstorbenen Person («место Семена Ивановича, покойника», Dostoevskij 1972: I, 149).⁶ Seinerseits vergleicht Goljadkin der Erste sich selbst mit einem „Selbstmörder“ (ebd.: 212), mit einem Wesen, das die diesseitige Welt bereits verlassen hat: «тут сам от себя человек исчезает» (ebd.: 213).⁷ Die Doppelgängerei parodiert heimlich im „Petersburger Poem“ die postmortale Belohnung. Die jenseitige Rettung der Seele verwandelt sich in die Reproduktion des Leibs *hic et nunc*, die den imitierten Körper ins Nichts treibt.

Die Eigen- und Vatersnamen des Helden in *Dvojniki*, ‚Jakov Petrovič‘, weisen spiegelsymmetrisch auf Pjotr Jakovlevič Čaadaev hin. Vermutlich war der wahnsinnige Briefschreiber Goljadkin eine Reaktion Dostoevskijs nicht nur auf „l’homme de la nature et de la vérité“ sondern auch auf den für verrückt erklärten Verfasser des ersten philosophischen Briefs (1829). In diesem behauptete Čaadaev, dass historische Nationen des westlichen Christentums das Reich Gottes bereits errichtet haben.⁸ Dem russischen Volk, das weder dem Westen noch dem Osten angehört, steht es bevor, die religiöse Entwicklung Europas zu wiederholen, die das Böse ausgerottet und eine beinahe vollkommene Ordnung auf der Erde etabliert hat. Nach dem ersten Treffen mit seinem Double erlebt Goljadkin eine neue Geburt: «возродился полной надеждой, точно из мертвых воскрес», «почувствовал себя точно в раю [...]» (Dostoevskij 1972: I, 151).⁹ Aber das Treffen mit dem Anderen

6 „[...] die Stelle des kürzlich verstorbenen Ssemen Iwanowitsch“ (Dostojewski 1961: 267).

7 „[...] da muß der Mensch an sich selbst zugrunde gehen“ (Dostojewski 1961: 369).

8 V.N. Toporov hat ein Moskauer etymologisches Substrat des Familiennamens ‚Goljadkin‘ (und zwar Ethnonym *goljad’*) rekonstruiert (Toporov 1982: 58–61). In diesem Zusammenhang ist es angemessen zu bemerken, dass Čaadaev ein gebürtiger Moskauer war.

9 „[...] war Herr Goljadkin voll Hoffnung und wie von den Toten auferstanden“; „[...] er fühlte sich wie im Paradies [...]“ (Dostojewski 1961: 271).

bringt dem Helden trotz seiner Erwartung keinen Neuanfang, sondern Verlust des Verstandes und Unbestimmtheit des ‚Ich‘ – dieselbe, welche im Ersten philosophischen Brief Russland als eine «lacune dans l'ordre intellectuel» (Čaadaev 1991: 97) charakterisiert. Dostoevskij kippt die Ideenkonstruktion Čaadaevs um. Das Vorhaben, den geistig fortschrittlichen Anderen aufzuholen, wird bei Dostoevskij konträr durch die Flucht vor dem gleichgestalteten Körper abgelöst. In der wissenschaftlichen Literatur herrscht die Meinung, dass Dostoevskij seine Polemik gegen Čaadaev und andere Westler in dem Roman *Podrostok (Der Jüngling)* beginnt, in dem Versilov die Thesen des ersten philosophischen Briefs teilt (Dolinin 1947: 77 ff.; vgl. Dolinin 1963: 112 ff.). Tatsächlich aber wurde Dostoevskijs Auseinandersetzung mit diesem Text bereits in *Dvojniki* angestoßen. In seiner frühen Prosa betrifft sie nicht die West-Ost-Frage, sondern das Problem des irdischen Paradieses und der menschlichen Verklärung, die in der ‚Wiederkehr des Gleichen‘ scheitert.

Dostoevskijs Prosa vor der Katorga variiert ihr grundlegendes Thema einer alternativlosen, unveränderbaren Existenz dadurch, dass dieses Thema mit diversen Kategorien interagiert, aus denen das Fundament des Weltbildes in unserem Bewusstsein zusammengesetzt wird. In der Novelle *Gospodin Procharčín (Herr Procharčín)* spielt der Reichtum die Rolle der dominanten Kategorie. Das Kapital, das Semen Ivanovič angehäuft hat, wird nicht in Umlauf gebracht. Semen Ivanovič stirbt arm, die große Geldsumme, die er in der Matratze versteckt hat, bleibt ungebraucht.¹⁰ Die Entfaltung der Erzählung läuft ins Nichts: Präsenz und Absenz des Geldes sind im Finale des Textes gleichgesetzt. Dementsprechend degeneriert das Narrativ am Ende in eine inkohärente Rede, die durch ihren mangelnden Zusammenhang die Hoffnung des Helden auf seine Auferstehung (genauso wie später in Stavrogins Bekenntnissen) kompromittiert:

«Я, то есть слышь, и не про то говорю: ты, баба, туз, тузовая ты, понимай: оно вот умер теперь; а ну как этак, того, то есть оно, пожалуй, и не может так быть, а ну как этак, того, и не умер – слышь ты, встану, так что-то будет, а?»

(Dostoevskij 1972: I, 263)

¹⁰ Vgl. Toporov 1995: 141.

„Eigentlich wollte ich etwas anderes sagen; du bist ein tüchtiges Weib, das bist du, versteh das doch. Es ist nur, daß man jetzt gestorben ist; das ist nun mal so, nun ja... aber wenn es nun nicht so wäre – hörst du? – und ich auferstünde, was wäre wohl dann, was meinst du?“

(Dostojewski 1961: 462)¹¹

Im bewegungslosen, dem Totenreich äquivalenten Chronotop dürfen auch die Verstorbenen eine Rede halten. Procharčins abschließende Äußerung verhöhnt die Parusie, die der Großinquisitor im letzten Roman Dostoevskijs blasphemisch negieren wird.

Im semantischen Zentrum der Erzählung *Chozjajka* (*Die Wirtin*) steht das Wissen, das ein jünger Wissenschaftler Ordynov personifiziert. Er verlässt seine Gelehrtenstube, um das Volksleben direkt kennenzulernen, was er mit der „Erneuerung und Auferstehung“ (Dostoevskij 1972: I, 278) seiner Persönlichkeit verbindet und was ihm in seiner Fantasie die Apokatastasis in Aussicht stellt: «Он видел, [...] как целые кладбища высылали ему своих мертвецов, которые начинали жить сызнова [...]» (ebd.: 279).¹² Das Rätsel des Volkswesens bleibt dennoch ungelöst. Die Wirklichkeit ist nicht zur Offenbarung, sondern zur Bipolarität prädestiniert, die unausweichlich den Erkenntnisprozess stört. Ordynov ist nicht im Stande zu entscheiden, wem er vertrauen kann. In Katerinas Bekenntnis tritt der Greis Murin als Tyrann auf – Murin selbst erklärt die Entstehung dieser Geschichte mit der Krankheit seiner Frau, was der Hauswart und Jaroslav Il'ič bestätigen (der Letztere ist in seinem Zeugenstand eigentlich nicht unbestreitbar zuverlässig – in *Die Wirtin* vermehren sich die Unbestimmtheiten). Nach dem Misslingen seines Versuchs das Volk zu erforschen, verliert Ordynov völlig die kognitive Fähigkeit («[...] рассудок отказывался служить ему [...]»¹³, Dostoevskij 1972: I, 305) und den Elan, das Unbekannte zu durchdringen («Будущее было для него заперто [...]»¹⁴ (ebd.: 309). Ordynov hält Katerina für die Weltseele: nach dem Ohnmachtsanfall in Murins Haus sucht er „um sich herum“ nach einem „unsichtbaren Wesen“ («...проснулся, [...] ища вокруг себя это

11 Diese Rede ist kaum adäquat zu übersetzen.

12 „Er sah [...] wie ganze Friedhöfe ihre Gräber aufgaben und ihre Toten zu ihm heraus sandten, die dann von neuem zu leben begannen [...]“ (Dostojewski 1961: 495).

13 „Er vermochte nicht mehr zu denken“ (Dostojewski 1961: 541).

14 „Die Zukunft war für ihn verschlossen [...]“ (Dostojewski 1961: 566).

невидимое существо», Dostoevskij 1972: I, 275); später zieht er eine Parallele zwischen seiner Geliebten und dem Kosmos: «Из какого неба ты в мои небеса залетела? [...] к кому там впервые твоя душа запросилась?» (ebd.: 202).¹⁵ Die Einbildung Ordynovs, der vor seinem Aufbruch in die fremde Welt wie ein „Eremit“ («отшельник») in der „Einöde“ («немой пустыне») (ebd.: 266) gelebt hat, sieht danach aus, als hätte er das Traktat vom geflüchteten Mönch Giordano Bruno *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine* (1585) gelesen. Fünf Jahre nach der Erscheinung dieser philosophischen Schrift über *Anima mundi* wurde ihr Autor auf dem Scheiterhaufen verbrannt. In seinem neuen Gehäuse fällt Ordynov sofort „auf einen Haufen Holzscheite, den die Alte mitten in Zimmer hatte liegen lassen“ (Dostojevski 1961: 486),¹⁶ anbei wird diese Szene mit den Motiven von Herd, Feuer und Streichhölzern eingeleitet. Aber Ordynovs Ohnmacht und Krankheit ähneln dem Märtyrertod von Bruno nur entfernt. Die allen Dingen formgebende „absolute Potenz“, die Bruno zum „konstitutiven Prinzip des Universums“ erklärt (Bruno 1986: 118, 67), ist in *Chozjajka* chimärisch, so dass das Eindringen in die Essenz der Existenz unmöglich wird. Wie auch in *Bednye ljudi* und *Dvojniki* findet die wirkungslose Handlung in *Chozjajka* vor dem Hintergrund der Philosophie statt, die Dostoevskij zu widerlegen bestrebt. Jedoch sind Andeutungen auf Bruno in diesem Text – korrelativ zu seiner ambivalent-unsicheren Atmosphäre – kryptischer als philosophische Rückblicke in anderen Früherzählungen (vgl. übrigens die Lautüberschneidung der Namen *Ordynov* / *Giordano*; regelmäßig übernimmt die Namensgebung bei Dostoevskij die Funktion des Intertextualitätssignals).¹⁷

Die abstrakte Basis noch einer frühen Erzählung von Dostoevskij, *Slaboe serdce* (*Ein schwaches Herz*), bilden die Konzepte von Schuld und Strafe. Vasja Šumkovs Absicht, Lizan'ka zu heiraten, ist deswegen missglückt, weil es dem Helden nicht gelingt, die Aufgabe zu erfüllen, die er von seinem Vorgesetzten bekommen hat. Vasja ist nicht in der Lage, wichtige Dokumente abzuschreiben, obwohl er Zeit dafür hat. Der Grund dieses Versagens liegt darin, dass

15 „Aus welchem Himmel bist du zu mir in meinen Himmel herübergefliegen? [...] zu wem hat dich zuerst dein Herz <deine Seele, I. S.> gedrängt?“ (Dostojevski 1961: 517).

16 «[...] но остуился и упал на кучу дров, брошенных старухою среди комнаты» (Dostoevskij 1972: I, 275).

17 S. auch die Intertextualitätsanalyse der Namen ‚Leru‘ (Leroux) und ‚Julian Mastakovič‘ in *Slaboe serdce* (Lachmann 1990: 413–415).

ihm eine Minderwertigkeit angeboren ist, die zugleich als körperliche Behinderung («Я родился с телесным недостатком, я кривобок немного»¹⁸, Dostoevskij 1972: II, 25) und als mysteriös nachhaltiges Schuldgefühl dargestellt wird. Die vorgegebene Unvollkommenheit ist in gewissem Sinne vollkommen, das heißt nicht reparierbar. Sie kann nur durch die Strafe von Seiten der Gesellschaft kompensiert werden, was Šumkovs Gewissen auch verlangt. Vasja muss dienstlich getadelt werden, weswegen er seine Abschreibungsarbeit mit einer trockenen Feder nur imitiert. Das Unglück seiner Geburt bezahlt der Held in *Slaboe serdce* mit dem Wahnsinn. Seine Schuld besteht darin, dass er ist, was er ist. Bevor er eine Tat begeht, ist er bereits schuldig. Zum ersten Mal in Dostoevskijs Oeuvre thematisiert *Slaboe serdce* die Erbsünde, deren Bedeutung für seine große Romane Alfred Behm betont hat (Behm 1938 [1983]: 144). Dass Vasja „кривобок“ (schief gewachsen) ist, deutet auf Adams Rippe hin, aus der Eva geschaffen wurde. Man darf vermuten, dass Vasja als Adams Nachfolger Angst vor Frauen hat. Diese Befürchtung, die Ursünde zu wiederholen, konnotiert Dostoevskij mit verborgenen Metaphern, die laut der Rekonstruktion von Renate Lachmann (1990: 404–439) auf Impotenz und Homoerotik des Protagonisten hinweisen, das heißt darauf, dass es aus der Schwäche und Sündhaftigkeit des Menschen keinen Ausweg gibt (die Alternative zur Straftat im Paradies ist auch negativ beladen). In *Slaboe serdce* verknüpft Dostoevskij die Nichttranszendierbarkeit des Daseins mit der nicht getilgten Verantwortung der Menschheit für den Verstoß gegen Gottes Gebot im Garten Eden. In diesem Text bekommen die katastrophalen Auflösungen von Dostoevskijs frühen Erzählungen eine tiefe Motivation: menschliche Aktionen sind unheilvoll, weil allein der Erlöser die *conditio humana* zu ändern vermag. Den anthropologischen Skeptizismus übernimmt Dostoevskij aus der antipaulinischen Erbsündenlehre von Aurelius Augustinus, die im Weiteren seine Weltanschauung bestimmen wird. Zum Schluss der Erzählung hat Vasjas Freund Arkadij eine Vision vom himmlischen Petersburg, die zum Analogon des Bildes vom Gottesstaats bei Augustinus wird:

18 „Ich bin mit einem Gebrechen auf die Welt gekommen, bin schief gewachsen“ (Dostojewski 1961: 615).

[...] со всех кровель обеих набережных поднимались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось [...], что весь этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу [...]

(Dostoevskij 1972: II, 48)

[...] und zu beiden Seiten des Flusses stiegen über den Häusern Rauchsäulen empor, erhoben sich wie Riesen, reckten und streckten sich, ballten sich zusammen und weichten wieder auseinander; es sah aus, als wollte sich über der alten Stadt eine neue Stadt in der Luft bilden... Und diese ganze Welt [...] schien sich in dieser Dämmerstunde in ein phantastisches Trugbild, in einen Traum zu verwandeln [...]

(Dostojevski 1961: 657–658)

Unter dem archetypischen Aspekt sind anfängliche Texte von Dostoevskij an den rites de passage orientiert, die aber hier ihr Ziel, Menschen von einer existenziellen Situation zur Anderen zu befördern, nicht erreichen. In den analysierten Narrativen zeigen sich alle vier Stationen der Übergangsriten – Geburt, Initiation, Heirat und Tod. Als Produkt des Deliriums, das Goljadkins Wahrnehmung verfälscht, ist die Geburt seines Doppelgängers unreal, phantomartig. Der Tod in *Gospodin Procharčín* führt ins Anderssein, das aber gar nicht jenseitig, sondern diesseitig ist: das traurige Ereignis verrät rückwirkend das Lebensgeheimnis des Protagonisten. Dazu profaniert die Novelle den Beerdigungsritus. *Chozjajka* demonstriert das Versagen der Initiation, die den jüngeren Teilnehmern des archaischen Kollektivs geheimes Wissen der älteren Generation vermittelt. In *Slaboe serdce* verliert die Eheschließung ihre Geltung, in *Bednye ljudi* ist die Heirat einerseits unmöglich, andererseits verderblich. Die Entfaltung der negativen Anthropologie in späteren Texten Dostoevskijs wurde dadurch vorbereitet, dass er die rituelle Grundlage der ursprünglichen Gesellschaft unterminiert hat. Der Mensch wird von seinem soziokulturellen Anfang an der Kritik gestellt.

Literatur

- Bem, Al'fred (1938 [1983]): *Psichologičeskie étjudy*. Berlin. [Reprint – Ann Arbor: Ardis].
- Bruno, Giordano (1986): *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine*. Übers. von Philipp Rippel. Stuttgart: Reclam.
- Čaadaev, Petr (1991): *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma. Tom 1*. Moskva: Nauka.
- Dolinin, Arkadij (1947): *V tvorčeskoj laboratorii Dostoevskogo*. [Leningrad]: Sovetskij pisatel'.
- Dolinin, Arkadij (1963): *Poslednie romany Dostoevskogo*. Moskva / Leningrad: Soverskij pisatel'.
- Dostoevskij, Fedor (1972): *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Leningrad: Nauka.
- Dostojewski, Fjodor (1961): *Der Doppelgänger. Frühe Romane und Erzählungen*. Übers. von E. K. Rahsin. München: Piper.
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1879): *Theodizee*. Übers. v. Julius Hermann von Kirchmann. Leipzig: Felix Meiner.
- Rousseau, Jean-Jacques (1978): *Schriften zur Kulturkritik. Die zwei Diskurse von 1750 und 1755*. Übers. und hg. von Kurt Weigand. Hamburg: Meiner.
- Toporov, Vladimir (1982): „Drevnjaja Moskva v baltijskoj perspektive“, in: Ivanov, Vjačeslav Vs. (Hg.): *Balto-slavjanskije issledovanija 1981*. Moskva: Nauka, 3–61.
- Toporov, Vladimir (1995): „‘Gospodin Procharč'in’. Popytka istolkovanija“, in: ders.: *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo*. Moskva: Progress–Kul'tura, 112–192.

Irina Wutsdorff

**Die Puppe als Reflexionsfigur (in) der
(mitteleuropäischen) Moderne.
Zu Bruno Schulz' „Traktat o manekinach“
(„Traktat über die Schneiderpuppen“, 1934)**

Abstract: In the context of Central European literature around 1900 and in the early twentieth century, the figure of the puppet emerges as a multifaceted representation, reflecting and encapsulating the complexities and ambiguities inherent to the modern condition. Puppets are particularly well-suited to serve as such a reflection figure due to their dual nature as seemingly animated beings, yet in fact merely enlivened objects. The mechanical composition of their limbs enables puppets to illustrate the duality inherent to the ongoing process of technical modernization, encompassing both its enhancements and its imminent estrangement. These aspects are already evident in Heinrich von Kleist's essay *Über das Marionettentheater* (1810, *On the Marionette Theatre*), which was frequently invoked by artists in the early twentieth century. The article traces intertextual references to Kleist in Bruno Schulz's *Traktat o manekinach* ("Treatise on tailor's mannequins") in his *Sklepy cynamonowe* (1934, *Cinnamon Stores*). In a manner similar to Kleist's, it interlinks the profound challenges of modernity in a poetic manner, forging unexpected connections between them through the power of imagination. In both prose works, puppets serve as complex images, initiating processes of association and reflections.

Keywords: puppets, modernity, Bruno Schulz, Heinrich von Kleist

1. Einleitung

Puppen sind in der mitteleuropäischen Literatur der Moderne ein häufig und auf vielfältige Weise thematisierter Gegenstand. Sie treten als äußerst facettenreiche Figuren in Erscheinung, die die Ambiguität der Moderne gleicher-

maßen repräsentieren und reflektieren. Dazu sind sie schon aufgrund der sie selbst kennzeichnenden Doppelseitigkeit in besonderem Maße geeignet: Scheinbar belebt, sind sie doch lediglich animiert. So dienten sie denn auch Freud (der dabei Jentsch zitiert) als eines seiner Beispiele, als er *Das Unheimliche* ([1919] 1966) zu fassen suchte: Schließlich können Puppen uns mit ihrer Menschen-Ähnlichkeit glauben machen, sie seien lebendig, obwohl sie doch von Menschen geschaffene, mechanisch konstruierte, künstliche Wesen sind. Genau dies macht für Freud ja das Unheimliche aus, das allzu Vertraute, Heimelige, das uns als befremdlich Fremdes, eben Un-Heimliches begegnet. Hinzu kommt, dass Puppen aufgrund der oft mit ihnen in Verbindung gebrachten Kindheitserinnerungen an Schichten des Unbewussten, Unreflektierten rühren. Das Spannungsverhältnis von Bewusstem und Unbewusstem wird an ihnen aber auch deshalb häufig durchgespielt, weil sie zum Ideal- oder Wunschbild des Körpers gestaltet werden können, weil sie Projektionsfläche des Begehrens sein können.

Paradigmatisch sind all diese Aspekte bereits in Kleists in einer geschichtsphilosophischen Pointe endendem Essay *Über das Marionettentheater* (1810) aufgeworfen, auf den Künstler der Moderne um und nach 1900 vielfach Bezug nehmen. Auf Kleists Text bezieht sich etwa der Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer in seinen Reflexionen zum *Triadischen Ballett* (1916/1922), seiner neuartigen Theaterform, in der die Schauspieler in großen mechanisch konstruierten Kostümen auftraten, die ihre Bewegungsmöglichkeiten einschränkten und sie wie Puppen aussehen ließ. Schlemmers Umgangsweise mit den mechanischen und geometrischen Momenten auch des menschlichen Körpers, die er mit seinen puppenähnlichen Kostümen betonte, ist im Kontext einer fortschrittsoptimistischen Avantgarde angesiedelt. Umgekehrt finden sich Reflexionen zu Puppen aber auch im Zusammenhang mit Positionen, die der Moderne kritischer und skeptischer gegenüberstehen. Im Modus des Elegischen greift etwa Rainer Maria Rilke in seinem Essay *Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel* (1914) wiederum das Problem des Unheimlichen auf: Pritzels Puppen rufen in ihm Erinnerungen wach, wie er selbst sich als Kind in den unbewegten Gesichtern seiner Puppen gespiegelt sah. In der in engem Zusammenhang mit dem Essay entstandenen vierten seiner *Duineser Elegien* (1915) verbindet er dann die moderne-kritische Trauer um verlorene Ganzheit mit dem Bild von Puppen.

Wie dieser kursorische Überblick zeigt, wird in der Literatur und Kunst der Moderne anhand von Puppen ein breites Spektrum von Themen und Positio-

nen verhandelt und miteinander verknüpft: Das reicht von der anthropologischen Dimension, die im Verhältnis von Puppe und Mensch gespiegelt wird, über eine oftmals magisch oder religiös-metaphysisch aufgeladene, aber auch poetologische Dimension, wenn anhand der Puppe (künstlerisches) Schöpfertum thematisiert wird, über psychologische Dimensionen bis hin zu zivilisationskritischen Überlegungen, wie sie vor allem anhand von Automaten angestellt werden. Für all dies bieten Puppen offensichtlich ein weit reichendes Reflexionspotential, so dass diese Thematik in der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf vielfältige Weise aufgegriffen und ausgestaltet wird. Dass gerade zwiespältige Reaktionen auf die Moderne so oft und markant im Zusammenhang mit Puppen zum Ausdruck kommen, ließe sich – so meine These – damit erklären, dass Puppen selbst sowohl auf die Potentiale wie auf die Probleme der Moderne verweisen: Indem sie das Mechanische ausstellen, sind sie gleichermaßen Verkörperung des mit der Technisierung einhergehenden Fortschritts wie der drohenden Dehumanisierung und Entfremdung.

Der Text, mit dem ich mich hier näher befassen möchte, wäre eben jenem Strang der sich selbst kritisch reflektierenden Moderne zuzuordnen: Mit künstlerisch avancierten Verfahrensweisen ist er durchaus den Avantgardeströmungen der Zeit ähnlich. In der überbordenden Phantasie, die sich in dem Text Bahn bricht, erinnert er etwa an den zeitgenössischen Surrealismus. Nicht aber ist er vom Aufbruchs- und Fortschrittsenthusiasmus der klassischen Avantgarden durchdrungen, sondern von einer vorsichtig abwägenden Positionierung zu Phänomenen der Moderne. An Bruno Schulz' *Traktat o manekinach (Traktat über die Schneiderpuppen)* aus seinem Erzählzyklus *Sklepy cynamonowe (Die Zimtläden, 1934)* will ich exemplarisch erörtern, worin die Faszination für Puppen gerade im Kontext einer zunehmend kritisch reflektierten Moderne besteht und welche gestalterischen Möglichkeiten die Reflexionsfigur Puppe dabei bietet.

Schulz zählt zu jenen Einzelgängern, mit denen die Literaturgeschichten sich nur schwer einen Rat wissen, weil sie keiner Gruppierung oder Strömung eindeutig zuzuordnen wären. Er stammt aus einer jüdischen Kaufmannsfamilie im galizischen Drohobycz und ist wegen dieser – scheinbar – peripheren Herkunft oft mit dem Etikett der Provinzialität belegt worden, was die neuere Forschung aber zurückweist: Drohobycz war seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine sich wirtschaftlich und kulturell rasant entwickelnde Stadt, und

Schulz nahm die ihn umgebenden Entwicklungen – und zwar in europäischem Maßstab – höchst aufmerksam wahr.¹

Dennoch ist die wenige von Schulz überlieferte Prosa häufig – und auch keineswegs zu Unrecht – vor dem Hintergrund jüdischer, vor allem kabbalistischer Vorstellungen gelesen worden (so vor allem bei Panas 1997, aber auch bei Schulte 2004). Problematisch ist es allerdings, sie auf diesen Deutungsschlüssel zu reduzieren. Denn neben dem Rekurs auf die Kabbala findet sich, wie Renate Lachmann (2002) eindrucksvoll gezeigt hat, auch der auf gnostische und andere mystische Denkbewegungen, die Schulz in seiner ganz eigenen „Mythisierung der Wirklichkeit“ (Schulz 2008: 147–152) („Mityzacja rzeczywistości“, Schulz 2017) amalgamiert.² Nicht erst wenn man den programatischen Essay dieses Titels hinzuzieht, wird deutlich, welchen Stellenwert Schulz dabei der Phantasie und der Poesie beimisst, der Poesie als der dichterischen Kraft, die den Gebilden der Phantasie in sie verdichtender Gestalt Ausdruck zu geben vermag.³

-
- 1 Vgl. die instruktiven Darlegungen von Anna Juraschek (2016), die in der Einleitung zu ihrer der Bild-Idee Bruno Schulz' gewidmeten Monographie auch die neueren Forschungsergebnisse zur „biographischen Kontextualisierung“ (ebd.: 18–29) von Schulz' Werk zusammenträgt.
 - 2 Aleksander Fiut sieht bei Schulz „zwei Möglichkeiten der Interpretation und der Existenz von Bedeutungen“, die „einen komplementären Charakter [haben]“, „als eine Gleichheit von Gegensätzen [bestehen]“, was „vielleicht die Ursache dafür [ist], daß Schulz' Werke, die nun in viele Sprachen übersetzt werden, zunehmend auf Interesse stoßen“: „[Es] findet in dieser Prosa ein ununterbrochener Prozeß der Interpretation und Reinterpretation von Bedeutungen statt und eine eigentümliche Archäologie der modernen Kultur, die sich aufgrund der Dominanz der Wissenschaft und der technischen Zivilisation von ihren mythischen Ursprüngen losgetrennt hat. Hier zeichnen sich zwei Möglichkeiten ab. Werden Fragmente von mythischen Gestalten und archaischen Geschichten als Erscheinung der Hierophanie anerkannt, dann wird der vom Autor geschilderte Weg zum Ausdruck der Nostalgie oder zum Projekt einer Rückkehr zum Sacrum – zumindest in der Kunst. [...] Würde man aber nur die spöttischen Seiten in Schulz' Werken in Betracht ziehen und all das, was sich auf Wertloses bezieht, was auf blasphemische Weise verschiedene religiöse Motive aufgreift, dann würde die Suche nach dem universellen Sinn zu einem Zeugnis der Unmöglichkeit seiner Entdeckung oder seine Existenz überhaupt in Frage stellen“ (Fiut 1999: 223).
 - 3 „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów“ (Schulz 2017: 49; „Poesie – das sind die Kurzschlüsse des Sinns zwischen den Worten, die schlagartige Regeneration der ursprünglichen Mythen“, Schulz 2008: 149 f.). Juraschek deutet dieses Wortkunst-Verständnis analog zu Schulz' Verständnis vom künstlerischen Bild im Kontext von Benjamins Rettungsgedanken, da Schulz einer Erstarung der Bilder in der Moderne entgegenzuarbeiten versuche: „Schulz' werkimmanentes, produktives Neuverstehen des Bildes läßt sich als Benjaminsche ‚Rettung‘ verstehen, da Schulz mit einem vergleichbaren

Das verbindende Moment zwischen Puppen, Poesie und dem, was sich mit ‚Kabbala‘ umreißen ließe, ist dabei die Thematik der Schöpfung, der künstlichen bzw. künstlerischen Wiedererschaffung oder Neuschaffung. Schulz’ *Traktat o manekinach* werde ich insofern aus einem neuen Blickwinkel beleuchten, wenn ich ihn, ergänzend zu bestehenden Perspektiven, im Zusammenhang mit Puppen-Texten der Moderne lese. Dazu gehört dann auch der mindestens implizite Bezug auf Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*, der in Schulz’ Puppentext mitschwingt.

Ich werde in einem ersten Schritt auf diesen Text eingehen, der gewissermaßen den Urtext zur Puppe als Reflexionsfigur der Moderne als Makroepoche bildet. Mit Kleist wird ja häufig (etwa bei Vietta 1992) der Beginn der Moderne als jener Epoche assoziiert, die sich ihrer selbst in zunehmendem Maße bewusst und zugleich problematisch wird. Wie auch Schulz’ Text an diesem Diskurs partizipiert, der schon bei Kleist im Denkbild der Puppe verdichtet wird, will ich dann im Anschluss zeigen. Gerade als künstlich geschaffenes Wesen ist die Puppe dabei Anlass einer erhöhten Selbstreflexivität des poetischen, und das heißt selbst künstlich geschaffenen und künstlerisch ge- und verdichteten Textes, weshalb ich abschließend auf diese poetologische Dimension zurückkommen werde.

Dass wohl davon ausgegangen werden kann, dass Schulz den Kleist-Text kannte, und zwar vermutlich in der Originalsprache, hat Matthias Freise (2004) erörtert. Allerdings ziehe ich auch gar nicht darauf ab, etwa Einflüsse aufzudecken, sondern will ein Netz intertextueller Bezüge nachzeichnen. Bei Kleist wie dann auch bei Schulz geht es um die Fähigkeit des Menschen, der natürlichen Schöpfung künstlich Geschaffenes an die Seite oder gar entgegen zu stellen, um die Möglichkeiten und Grenzen solch künstlichen, aber auch künstlerischen Schaffens, um die menschliche Kraft⁴ zur Gestaltung neuer

Verfahren wie Benjamin das Bild durch verschiedene Konstellationen und Perspektivverschiebungen, durch die Konfrontation mit älteren Bildbegriffen und -theorien sowie durch eine Analyse der Haltung zu unterschiedlichen Bildformaten untersucht“ (Juraschek 2016: 227).

- 4 Beil (2006), der Kleists Traktat als „Schiller-réécriture“ liest und diesbezüglich eine „subtile Demontage“ (83) sowie einen „übertreibenden Bezug“ (93) findet, sieht den Bewegungs- und Seele-Begriff bei Kleist im Unterschied zu Schiller als „strikt physikalische Bewegungskraft“ (85) ausgelegt; damit evoziere Kleist die Diskussionen, bei denen eine empiristisch-mechanistische Sicht, der zufolge Körper und Seele über eine Kraft verfügen, der Annahme einer essentiellen Kraft in Körpern, wie sie vom frühen Kant vertreten worden war, gegenüber stand (85 f.).

Welten sowohl qua Konstruktion als auch qua Phantasie. Dies verdichtet auch Kleist bereits in seinem selbst höchst poetischen und enigmatischen Text.

2. Kleists *Über das Marionettentheater*

Aufgebaut ist dieser Text als aus dem Gedächtnis wiedergegebenes Gespräch des Ich-Erzählers mit dem ersten Tänzer der ortsansässigen Oper, wobei die Initiative vom Ich-Erzähler ausgeht, den des Tänzers Begeisterung für das Marionettentheater verwundert hatte. Nicht nur, weil er damit von Anfang an in der Rolle des Erklärenden ist, kommt dem Tänzer in der Unterhaltung der führende Part zu, sondern auch, weil er sehr weitgehende Thesen äußert. Das Gespräch kreist anhand verschiedener Beispiele um das Thema der Grazie. Der Tänzer spricht den Marionettenpuppen aufgrund der durch die Mechanik gegebenen Fundierung ihrer Bewegungen im jeweiligen Schwerpunkt eine größere Grazie als seiner eigenen Profession zu. Denn diese sei häufig durch Ziererei gekennzeichnet, „wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgendeinem anderen Punkt befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung“ (Kleist 1984: 476). An dieser Stelle kommt die geschichtsphilosophische Dimension des Gesprächs zutage, mit der Kleist an die Diskussionen um die Grazie, um Anmut und Würde, um naive und sentimentale Dichtung anknüpft, wie sie in der Ästhetik der Klassik, vor allem bei Schiller, geführt worden waren.

Es geht letztlich um die die Moderne umtreibende Problematik des Verlusts eines unmittelbaren ganzheitlichen Zugangs zur Welt. Wenn hier der Tänzer die Fähigkeit zu einer natürlich anmutenden Grazie ausgerechnet dem ganz und gar mechanischen und damit allein den Naturgesetzen der Gravitation unterliegenden „Gliedermann“ zuzusprechen scheint, ist dies eine radikale Antwort auf derartige Fragen. Bezeichnenderweise spricht nicht der Tänzer selbst diese These in all ihrer Drastik aus, sondern der konsternierte Ich-Erzähler im Modus des Zweifels: „Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers“ (Kleist 1984: 477). Allerdings muss er dem Tänzer zustimmen, dass auch er „gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet“ (ebd.: 477 f.)

und untermauert dies mit folgendem Erlebnis:⁵ Den Verlust natürlicher, unreflektierter Anmut hatte er bei einem jungen Mann beobachten müssen, als dieser sich ihrer bewusst geworden war und seine so graziöse, an die klassische Figur des Dornausziehers erinnernde, aber unwillkürlich eingenommene Pose vergeblich versuchte, erneut vor dem Spiegel hervorzurufen. Er bekräftigt damit die Position des Tänzers, der (im wohl am häufigsten zitierten Ausschnitt aus dem Text) in Ziererei mündende Bewusstheit von Bewegung mit dem Verlust des Paradieses in Verbindung gebracht hatte:

Solche Mißgriffe [wenn die Seele des Tänzers als Bewegkraft sich nicht wie bei den Marionetten im Schwerpunkt der Bewegung befindet], setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.

(Ebd.: 476)

Ein korrespondierendes Bild wählt der Tänzer abschließend, nachdem er noch das Beispiel eines Bären angeführt hatte, der in einem Fechtkampf auf seine Stöße wie auch auf seine Finten stets treffsicher reagierte:

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchmesser zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. (Kleist 1984: 480)

5 Von den vier jeweils der Erörterung eines Beispiels gewidmeten Abschnitten, in die der Text sich untergliedern lässt und die der Abfolge der Publikation in Serie entsprechen, ist dies das einzige Beispiel in dem Gespräch, das vom Ich-Erzähler angeführt wird und das auf keinerlei Paradoxien hinausläuft, sondern lediglich genau die einführend bereits vorweggenommene Schlussfolgerung illustriert.

Grazie, in ursprünglicher, aber verlorener Gestalt als unreflektierte natürliche Anmut, die höchstens in einer Übersteigerung als unendlich bewusste wiederzugewinnen wäre; Bewegung, einmal als bewusst ausgeführte, die dann immer schon von falscher Ziererei gefährdet ist, und das andere Mal als mechanische, allein den Gesetzen der Schwerkraft folgende; das durch den Sündenfall des Strebens nach Erkenntnis verlorene Paradies – dies sind die Themen, die in Kleists Text anhand der Marionettenpuppen zusammengebunden werden. Das geschieht keineswegs in Form eines Traktats, wie der Titel zunächst vermuten lässt, sondern in einer selbst höchst poetischen Form (des fiktiv erinnerten Gesprächs), über deren Gattungszugehörigkeit die Sekundärliteratur bis heute uneins ist und die dem Text nicht zuletzt auch in dieser Unentscheidbarkeit eine poetologische Dimension verleiht.

3. Bruno Schulz' *Traktat o manekinach*

Traktat o manekinach aus Bruno Schulz' *Sklepy cynamonowe* (1934) greift jene Gattung auf, die sich bei Kleist eben gerade nicht im Titel findet, der sein Text jedoch, obwohl er sich jeder Gattungsregularität entzieht, immer wieder zugeordnet worden ist. Mehr noch: In struktureller Parallele zu Kleists Text ist auch der von Schulz ein erinnertes Gespräch, an dem zwar anders als bei Kleist mehrere Personen beteiligt waren, aber ebenfalls größtenteils einer, nämlich der Vater des sich erinnernden Ich-Erzählers,⁶ das Wort führte. Außerdem

6 Fieguth (2008) hebt die changierende zeitliche Positionierung dieses Ich-Erzählers hervor, der sich teils in die erinnerte kindliche Perspektive zurückversetzt, teils aus der distanzierten Perspektive des erinnernden Ich erzählt, so „in den vier Kapiteln über die Mannequins[, wo] die Perspektive des aus distanzierter Rückschau erzählenden, erwachsen gewordenen, vieles erst jetzt verstehenden Sohnes und Beobachters explizit gemacht wird“ (314). Insgesamt sei eine „Hybridisierung der Zeit und des Raums“ zu verzeichnen, „insbesondere durch das Prinzip der Metamorphose realisiert. Die Innenräume und der Raum des Städtchens tendieren zu ständiger Erweiterung in den Kosmos oder zur Rückführung auf Buch, Illustration bzw. Katalog. Die Zeit entgleist, geht eigene Wege, materialisiert sich, verräumlicht sich. Die spezifische Zyklisierung der Zeit – d. h. die Verwandlung ihrer Linearität und Sukzessivität – wirkt sich auf die Figuren des Sohnes (das Erzähler-Ich) und des Vaters (die Hauptfigur) aus. Sie stehen im Mittelpunkt zweier potentieller Geschichten, die zyklisiert und transformiert werden. Die Geschichte vom Vater verliert Anfang, Ende und Folgerichtigkeit, und die Geschichte von der Reifung des Sohnes ist die Geschichte der ‚Reifung zum Kinde‘ [Verweis auf „die gehaltvolle Arbeit von Steinhoff 1984“]. Nie können wir ganz sicher sein, von welchem zeitlichen Standpunkt aus welche Zeitphase der Sohnes- oder der Vaterbiographie

ist der Traktat wie Kleists Text, jedenfalls bei dessen Erstpublikation in den *Berliner Abendblättern*, in mehrere Teile untergliedert, da er innerhalb des dargestellten Geschehens an mehreren aufeinander folgenden Abenden vorgetragen wird. Diesen Teilen kommt innerhalb von *Sklepy cynamonowe* schon bezüglich der Gesamtkomposition eine besondere Stellung zu: Während es sich bei den anderen Parts des Zyklus durchweg um zwar durch die Thematik, durch Zeit und Ort der Handlung untereinander verbundene, aber doch jeweils in sich abgeschlossene Erzählungen handelt, bilden die *Manekiny*-Texte nicht nur eine Serie für sich, sondern schließen auch im Geschehen explizit an die ihnen vorangestellte Erzählung an, während sonst nicht immer klar ist, inwieweit die Chronologie des Erzählten mit der Anordnung der Erzählungen im Zyklus übereinstimmt (vgl. Fieguth 2006, s. Anm. 5).

Auffällig ist darüber hinaus, dass die einzelnen *Manekiny*-Teile jeweils eigene Überschriften tragen, die im Inhaltsverzeichnis mit denen der übrigen Erzählungen gleich gewichtet aufgeführt sind. Vorangestellt ist zunächst *Manekiny*, wo die Situation, in der der Vater den Traktat verkündet, geschildert wird. Während dann der erste, *Traktat o manekinach* betitelte Abschnitt den gewichtigen Zweititel „albo Wtóra Księga Rodzaju“ („oder das zweite Buch der Schöpfung [also: Genesis]“) trägt, lauten die folgenden Zusätze lediglich lapidar „Ciąg dalszy“ („Fortsetzung [eigentlich: weitere Folge]“) bzw. „Dokończenie“ („Schluss“). Die „manekiny“ („Puppen“), die den Gegenstand bzw. eher den Anlass des Traktats bilden, sind, wie aus der Situationsbeschreibung ersichtlich wird, lebensgroße Puppen, an denen die Näherinnen im elterlichen Geschäft ihre Arbeiten abstecken und erproben. Mit rationalen Augen betrachtet sind sie also Schneiderpuppen (wie Doreen Daume den Ausdruck übersetzt hat), mit phantasievollen, sie belebenden Augen betrachtet Mannequins, die die Schneidererzeugnisse zur Schau tragen (wie Josef Hahn übersetzt hat).⁷ Renate Lachmann hat darauf aufmerksam gemacht, wie

erzählt wird.“ (313 f.) Verwiesen ist in dem Zitat auf: Steinhoff, Lutz (1984): *Rückkehr zur Kindheit als groteskes Denkspiel. Ein Beitrag zum Motiv des „dojrzeć“ do dzieciństwa in den Erzählungen von Bruno Schulz*. Hildesheim: Olms.

7 Doreen Daume verweist im Anmerkungsteil ihrer Übersetzung darauf, dass Schulz in seinem auf Deutsch verfassten „Exposé über das Buch ‚Zimtläden‘“ zwar explizit von „Gliederpuppen, Mannequins“ gesprochen habe, „man im galizischen Deutsch der dreißiger Jahre die Schneiderpuppen wohl so nannte“, weshalb sie sich für die „heute geläufige Bezeichnung ‚Schneiderpuppe‘“ entschieden habe (Daume 2008: 198).

hier bereits mit der Bezeichnung und deren Wortgeschichte die Thematik von Belebtheit und Unbelebtheit bzw. einer zunehmenden Belebung des zunächst Unbelebten aufgerufen ist:

Mannequin hat sich aus dem südniederländischen *manekin* entwickelt und bedeutete zunächst „Gliederpuppe“ zum Gebrauch der „bildenden Künstler“, hernach „Schneiderpuppe“ im Dienst der Mode und im 19. Jahrhundert „Vorführdame“. Der Weg von der Gliederpuppe über die Schneiderpuppe zur Vorführdame ist der einer Belebung; er führt zur Belebung einer Puppe, die dem Künstler als Vorbild dient, nicht aber Abbild eines anderen Wesens ist. Bruno Schulz verbindet in der Schneiderpuppe das Merkmal ‚Modell‘ mit dem des Trugbildes und der zum Leben erwachenden Statue.

(Lachmann 2002: 348)

Die den *manekiny* gewidmeten Passagen agieren genau dieses Changieren zwischen Belebtheit und Unbelebtheit gleich zu Beginn aus. Schulz' *Sklepy cynamonowe* ist ein Zyklus von Erzählungen, die um die Kindheit des Ich-Erzählers in einer galizischen Kleinstadt kreisen: Der Vater ist Tuchwarenhändler, wobei das Geschäft zunehmend schlecht läuft. Nicht nur im ökonomischen Sinne aber erfüllt der Vater die Vorstellungen von der Rolle eines *pater familias* kaum noch. Er zieht sich auch aus dem privaten Familienleben mehr und mehr zurück bzw. wird aus ihm in abgelegene Räume des Hauses herausgedrängt, vor allem in die Dachkammer, in der er seinen Phantasien freien Lauf lässt und sie sogar ins Werk setzt – jedenfalls, wenn wir dem Erzähler glauben wollen, der uns diese Ausgeburten der Phantasie äußerst lebhaft schildert. Der Vater lässt – in der den *Manekiny* vorangehenden Erzählung *Ptaki* (Vögel) – eine sehr bunte Schar von Exemplaren dieser Gattung erstehen, die keinerlei realen Vorbildern entsprechen. Hier ist er Schöpfer einer Gegenwelt, mit der er sich – wie er dann in dem Traktat als „Programm der zweiten Demiurgie“ („program tej wtórej demiurgii“, Schulz 2019: 57) verkündet – gegen den „Terror der unerreichbaren Vollkommenheit des Demiurgen“ („terror[...] niedościgłej doskonałości Demiurga“) auflehnt, die „zu lange [...] unser eigenes Schaffen gelähmt“ („zbyt długo [...] paraliżowała naszą własną twórczość“)

habe.⁸ Vorzugsweise verwendet er dazu das sonst als Abfall Verachtete und Beiseite-Gelegte oder gar Vernichtete, betont die Materie, aus der sich noch ganz Anderes schaffen, der sich noch ganz andere als die bekannte Form geben ließe, was er mit seinen nie gesehenen Vogel-Geschöpfen umsetzt und demonstriert.

Das Thema der Schöpfung künstlicher Wesen sowie auch des künstlerischen Schaffens ist damit also schon vor dem Auftritt der *manekiny* aufgerufen. Dabei steht der sich an Begebenheiten aus seiner Kindheit erinnernde Ich-Erzähler als Sohn des mit derartig überbordender Phantasie und Schaffenskraft begabten Vaters biologisch ja in direkter Filiation zu diesem. Allerdings ist das Verhältnis von Erzeuger und Erzeugtem hier potentiell auch umgekehrt, ist doch der Sohn als poetisches Subjekt dieser so poetischen, nämlich dichten, in verschiedener Hinsicht um das Schaffen kreisenden Prosa nicht nur deren Schöpfer, sondern auch Schöpfer der darin enthaltenen Vaterfigur samt der Ausgeburten von dessen Phantasie. In diesem Sinne hat Rolf Fieguth konstatiert, bei Schulz werde

ganz offen eine fiktionsbrechende Parallele hergestellt zwischen den literarischen Manipulationen des Autors und den Manipulationsideen des Vaters. Mit eindrucksvoller Poesie und Komik wird diese Theorie und Methode in der Serie über die „Mannequins“ im Zyklus *Zimtläden* gestaltet und vorgetragen. (Fieguth 2008: 318)⁹

Dem vom Vater mit dem Traktat gewissermaßen nachgelieferten Programm seiner zweiten Demiurgie geht in der erzählten Welt deren Ende voran, nämlich der Austrieb all seiner so bunten Geschöpfe aus der Dachkammer und die Beseitigung des von ihnen hinterlassenen Unrats durch das Hausmädchen Adela.¹⁰ Da es sich bei diesem Unrat um die Verdauungsprodukte der Vögel,

8 „Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościągłej doskonałości Demiurga, mówił mój ojciec – zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość“ (Schulz 2019: 56; „Zu lange haben wir unter dem Terror der unerreichbaren Vollkommenheit des Demiurgen gelebt, zu lange hat die Vollkommenheit seines Werkes unser eigenes Schaffen gelähmt“, Schulz 2008: 53).

9 Fieguth stellt diese Überlegungen anlässlich eines Vergleichs mit Kafka an, der im Unterschied zu Schulz seine Figuren unentrinnbar der von ihm geschaffenen dargestellten Welt ausliefere.

10 Mit Adela verbindet den Vater eine erotisierte, aber auch masochistische Beziehung. Nach Adelas Einschreiten gegen die Vögel war der Vater, wie es heißt, „die Treppe von seinem Dominium herunter[gekommen], ein gebrochener Mann, ein verbannter König, der Thron und Herrschaft verloren hatte“ (Schulz 2008: 40; „[...] schodził mój ojciec ze schodów swojego

also um die von ihnen umgesetzte Materie handelt, wird auch damit noch einmal der materielle Aspekt jeder Schöpfung betont sowie der immer mitentstehende Abfall, den der Vater als bevorzugtes Ausgangsmaterial aufwertet.

Der Ich-Erzähler beginnt denn auch die *Manekiny*-Kapitel mit einem Lobpreis der poetischen Kraft des Vaters, deren Erzeugniss Adela im Zuge eines Großreinemachens so resolut ein Ende gemacht hatte:

Ta ptasia impreza mego ojca była ostatnim wybuchem kolorowości, ostatnim i świetnym kontrmarszem fantazji, który ten niepoprawny improwizator, ten *fechtmistrz*¹¹ wyobraźni poprowadził na szańce i okopy jałowej i pustej zimy. Dziś dopiero rozumiem samotne bohaterstwo, z jakim sam jeden wydał on wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy, drętwiącej miasto. Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji. (Schulz 2019: 48; Herv. I.W.)

Das Vogel-Spektakel meines Vaters war der letzte Ausbruch von Farbigkeit, der letzte und prächtige Kontermarsch der Phantasie, den dieser unverbesserliche Improvisator, dieser *Fechtmeister* der Imagination auf den Schanzen und in den Schützengraben des öden und leeren Winters vollführt hatte. Heute erst begreife ich das einsame Heldentum, mit dem er im Alleingang dem uferlosen Element der die Stadt lähmenden Langeweile den Krieg angesagt hatte. Bar

dominium – człowiek złamany, król-banita, który stracił tron i królowanie“; Schulz 2019: 47). Am Ende des ersten Abends, an dem der Vater seinen Traktat vorträgt, wird es erneut Adela sein, die ihn in seinen Ausführungen mit ihrem „aufgerekte[n] Schühchen“, das „glitzerte wie das Zünglein einer Schlange“ (Schulz 2008: 56; „Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał jak języczek węża“, Schulz 2019: 59) unterbricht und wieder zusammensinken lässt, so wie sie ihn am dritten Abend auch allein mit einer Kitzelbewegung des in seine Richtung ausgestreckten Fingers zu einem beschämten und entsetzten Schweigen bringt: „[...] Adela podeszła do ojca i wyciągniętym palcem uczyniła ruch zaznaczający laskotanie. Ojciec stropił się, zamilkł i zaczął, pełen przerażenia, cofać się tyłem przed kiwającym się palcem Adeli“ (ebd.: 66; „Adela ging auf meinen Vater zu und machte mit dem ausgestreckten Finger eine Kitzelbewegung. Mein Vater wurde verlegen, verstummte und wich voll Entsetzen vor dem zuckenden Finger Adelas zurück“, Schulz 2008: 66).

11 Im vergleichenden Blick auf den Kleist'schen Puppen-Text fällt auf, dass hier meisterliche Beherrschung der Einbildungskraft mit dem Bild des Fechtmeistertums beschrieben wird, jener Disziplin also, die bei Kleist den Hintergrund für das Exempel mit dem Bären abgibt, der ohne Bewusstsein seine Kunst doch unschlagbar auszuführen vermag.

jeglicher Unterstützung, ohne Anerkennung von unserer Seite, verteidigte dieser überaus seltsame Mann die verlorene Sache der Poesie.

(Schulz 2008: 41; Herv. I. W.)

„Dobrowolny banita, usunął się do pustego pokoju na końcu sieni i oszańcował się tam samotnością“ (Schulz 2019: 48).¹² Tapeten oder Kronleuchter, denen vorher „geflügelte Phantasmen“ (Schulz 2008: 30; „skrzydlate fantazmaty“, Schulz 2019: 49) entstiegen waren, „verschlossen sich wiederum in sich selbst [...]“ (Schulz 2008: 30; „zamknęły się znówu w sobie“, Schulz 2019: 48 f.). Die Bewohner des Hauses werden von einer „seltsamen Schläfrigkeit“ (Schulz 2008: 30; „dziwn[a] senność[]“, Schulz 2019: 49) erfasst.

Dies ist die Situation, in der nun immer nach dem Abendessen die Näherinnen sich im Speisezimmer „mit den Requisiten ihres Faches breit [machen]“ (Schulz 1974: 32; „rozgospodarowywały się w niej z rekwizytami swego fachu“, Schulz 2019: 51) und in der es zu der bereits erwähnten Verschiebung zwischen belebt und unbelebt kommt:

Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju *milcząca, nieruchoma* pani, *dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą galką zamiast głowy*. Ale ustawiona w kącie, między drzwiami a piecem, ta cicha dama stawiała się *panią sytuacji*. Ze swego kąta, stojąc *nieruchomo, nadzorowała w milczeniu* pracę dziewcząt. Pełna krytycyzmu i niełaski, przyjmowała ich starania i umizgi, z jakimi przyklękały przed nią, przymierzając fragmenty sukni, znaczone białą fastrygą. Obsługiwały z uwagą i cierpliwością *milczący idol*, którego nic zadowolnić nie mogło. Ten *moloch* był nieubłagany, jak tylko kobiece molochy być potrafią, i odsyłał je wciąż na nowo do pracy, a one, *wrzecionowate i smukłe, podobne do szpuli drewnianych, z których odwijają się nici*, i tak ruchliwe jak one, manipulowały zgrabnymi ruchami nad tą *kupą jedwabiu i sukna, wcinały się szczękającymi nożycami* w jej kolorową masę, furkotały maszyną, depcąc pedał lakierkową, tanią nóżką, a dookoła nich rosła *kupa odpadków*, różnokolorowych strzępów i szmatek, jak wyplute łuski i plewy dookoła dwóch wybrednych i marnotrawnych *papug*. *Krzywe szczęki nożyc* otwierały się ze skrzypieniem, *jak dzioby tych kolorowych ptaków*. (Schulz 2019: 51; Herv. I. W.)

12 „Der freiwillig Verbannte zog sich in das leere Zimmer am Ende des Flurs zurück und verschanzte sich dort mit Einsamkeit.“ (Schulz 1974: 29).

Auf ihren Schultern getragen kam eine *schweigende* und *reglose* Frau ins Zimmer, eine *Dame aus Werg und Leinen mit einer schwarzen Holzkugel an Stelle des Kopfes*. Doch in der Ecke zwischen Tür und Ofen aufgestellt, wurde die stille Dame zur *Herrin der Situation*. Aus ihrer Ecke heraus beaufsichtigte sie, *regungslos* dastehend und *schweigend*, die Arbeit der Mädchen. Kritisch und ungnädig nahm sie die Bemühungen und Liebedienereien entgegen, wenn die beiden vor ihr niederknieten, um ihr die mit weißer Heftnaht markierten Kleider Teile anzumessen. Behutsam und geduldig bedienten die beiden das *Idol*, das durch nichts zufriedenzustellen war. Dieser *Moloch* war unerbittlich, wie nur ein weiblicher Moloch es sein kann, und schickte sie fortwährend abermals an die Arbeit zurück, und die beiden Frauen, *spindelförmig und schlank wie hölzerne Spulen, von denen man Fäden abwickelt*, und ebenso geschwind, hantierten mit anmutigen Bewegungen über dem *Haufen von Seide und Tuch*, *fraßen sich mit klappernden Scheren* in die bunte Masse hinein, traten mit den billigen Lackfüßchen das Pedal, daß die Maschinen ratterten, und ringsum wuchs ein *Haufen Abfälle*, verschiedenfarbige Fetzen und Lumpen, wie ausgespuckte Hülsen und Spelzen um zwei verwöhnte und verschwenderische *Papageien*. *Die krummen Kiefer der Schere* öffneten sich kreischend *wie die Schnäbel dieser bunten Vögel*. (Schulz 2008: 45; Herv. I. W.)

Mit den Notwendigkeiten des Näh-Handwerks verbundene Tätigkeiten und Haltungen wie das Niederknien, um an der Schneiderpuppe Maß zu nehmen oder eine Naht abzustecken, werden mit entsprechenden aus religiösen bzw. hierarchischen Verhältnissen überblendet: Die Haltung der Mädchen erscheint wie die vor einem Idol oder einem herrschsüchtigen Moloch. Nicht nur eine Verschiebung des Bildregisters ist hier festzustellen, sondern auch eine der Attribute ‚belebt‘ und ‚unbelebt‘: Die Näherinnen werden sowohl in ökonomischer als auch in körperlicher Hinsicht verdinglicht, während die zunächst reglose und lediglich aus Werg und Leinen sowie einer Holzkugel bestehende Puppe vermenschlicht und zur Herrin der Situation wird. Am Ende der zweiten Lektion dann werden die Mädchen reglos wie Puppen dasitzen: „Panienki siedziały sztywno, ze spuszczoneymi oczyma, w dziwnej drętwości...“ (Schulz 2019: 130).¹³

¹³ „Die Fräuleins saßen steif da, den Blick gesenkt, in seltsamer Erstarrung...“ (Schulz 2008: 60).
Bauer (2000: 196) sieht am Ende dieser Lektion „die Ambivalenz pur triumphier[en]: Die

Eine Affinität der Mädchen zur Welt des Vaters besteht hier einerseits in den (Abfall-)Haufen, die sie produzieren und mit denen sie beschäftigt sind. Zudem ähneln die krummen Klingen der Scheren, mit denen sie in Fortsetzung ihrer Gliedmaßen hantieren, den vom Vater geschaffenen und von Adela zerstörten Vogel-Wesen. Schätzen also kann der Vater die Mädchen wegen ihrer Ähnlichkeit mit den einst von ihm erschaffenen Phantasiewesen, wegen ihrer produktiven Beschäftigung mit den auch von ihm bevorzugten Haufen von Tand und Abfällen, wegen ihrer Ähnlichkeit zu den daraus hergestellten Schneiderpuppen – begeistert doch auch er sich für „die Struktur ihrer schlanken und armseligen Körperchen“ (Schulz 2008: 48; „struktur[a] swych szczupłych i tandetnych ciała“, Schulz 2019: 52) – und nicht zuletzt als Zuhörerinnen. Es ist insofern nur folgerichtig, dass die „zufällige Begegnung“ des Vaters mit dieser Szenerie zum „Anfang einer ganzen Serie von Séancen [wurde]“ (Schulz 1974: 34; „Przypadkowe to spotkanie stało się początkiem całej serii seansów, [...]“, Schulz 2019: 52), wie der Erzähler zu den dann folgenden Traktat-Kapiteln überleitet.

In dem „Programm der zweiten Demiurgie“, das der Vater dann verkündet, begeistert er sich für Trödel, bekennt eine Schwäche für „buntscheckiges Papier, für Pappmaché, Lackfarbe, Werg und Sägemehl“ (Schulz 2008: 54; „do pstrej bibułki, do papier-mâché, do lakowej farby, do kłaków i trociny“, Schulz 2019: 57), also für jene Materialien, aus denen Puppen gefertigt sind, so auch die eingangs hereingetragene Schneiderpuppe, die metonymisch genau durch die Materialien Werg und Leinen bezeichnet worden war. Weiter heißt es:

To jest, mówił z bolesnym uśmiechem – nasza miłość do materii, jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiąstą niezgrabność. Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ociężały wysiłek, jej bezwład, jej słodką *niedźwiedziowość*.
(Ebd.: 57; Herv. I. W.)

Mädchen waren davon so reglos geworden, ja ‚verblödet‘, dass sich nicht mehr unterscheiden ließ, ob sie ‚zur ersten oder zur zweiten Generation der Schöpfung‘, zur Realität oder zur hier gerühmten Scheinwelt gehörten.“

„Das ist“, sprach er mit schmerzlichem Lächeln, „unsere Liebe für die Materie als solche, für ihre Flaumigkeit und Durchlässigkeit, für ihre einzigartige mystische Konsistenz. Demiurgos, dieser große Meister und Künstler, macht sie unsichtbar, läßt sie aus dem Spiel des Lebens verschwinden. Wir dagegen lieben ihr Knirschen, ihren Widerstand, ihre [Puppen-]klotzige Unzierlichkeit. Uns gefällt es, in jeder Geste, in jeder Bewegung ihre schwerfällige Anstrengung, ihre Ohnmacht, ihre süße *Bärenhaftigkeit* zu sehen.“

(Schulz 1974: 38 f.; Herv. I. W.)

Das Lob der Materie ist hier an deren imperfekte Gestalt geknüpft. Und gerade die wird mit einem Attribut benannt, dessen Wortwurzel wiederum eine Bezeichnung für ‚Puppe‘ ist: Es fällt auf, dass die gebräuchlichen Lexeme ‚lalka‘ für ‚Spielzeugpuppe‘ und ‚kukiełka‘ für ‚Figurentheaterpuppe‘ keine Verwendung finden, stattdessen aber das Lehnwort ‚manekin‘ und nun noch ‚pałuba‘.¹⁴ Rolf Fieguth, der auf das ungewöhnliche Wortgebilde der von ‚pałuba‘ abgeleiteten Eigenschaftsbezeichnung ‚pałubiasta‘ aufmerksam gemacht hat, mit dem der Vater sein Programm gewissermaßen im Medium der Sprache umsetzt, beschreibt ‚pałuba‘ als „unförmiges Wort mit unförmiger Semantik, das unter vielem andern die unförmige, lebensgroße Darstellung einer menschlichen Gestalt (z. B. ‚Schneiderpuppe‘) bezeichnet, gelegentlich auch eine unförmige Frauensperson“ und schlägt als Übersetzung „das altertümliche deutsche Wort ‚Tocke‘“ vor (Fieguth 2008: 316).

Die Erschaffung solch unförmiger, von Vorläufigkeit und Unfertigkeit, auch Unzweckmäßigkeit gekennzeichneten Puppen ist aber gerade das Ziel der vom Vater verkündeten zweiten Demiurgie: „– Słowem – konkludował mój ojciec – chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekinu“ (Schulz 2019: 58).¹⁵ Dabei soll das Unfertige, Nicht-zu-Ende-

14 Auf die markierte Verwendung dieses Lexems hat Fieguth hingewiesen, der sie im Zusammenhang mit seiner auf die intertextuelle Dimension des Textes fokussierten Lesart als Verweis auf das äußerst metafictional angelegte Prosawerk dieses Titels von Irzykowski auslegt – als eine Bestärkung also der selbstreflexiven, metapoetischen Dimension des Schulz'schen Textes. „Obwohl es unvereinbare Klimaunterschiede zwischen Irzykowskis betont desillusionierendem, rational kühlem Roman und Schulzens trotz aller Ironie entzückter epischer Mythopoesie gibt, konnte der Autor der *Zimtläden* sich von Irzykowski in der generellen Attacke auf das konventionelle Romanerzählen, aber auch in vielen Details bekräftigt und ermutigt fühlen“ (Fieguth 2008: 317).

15 „Mit einem Wort“, schloß mein Vater, „wir wollen zum zweiten Mal einen Menschen schaffen, nach dem Bild und Gleichnis eines Mannequins [einer Schneiderpuppe]“ (Schulz 1974: 39).

Gestaltete offenbar der immer wieder mit besonderer Aufmerksamkeit bedachten Materie eine bislang nicht vorhandene Freiheit bescheren. Denn Formgebung enthält in des Vaters Augen immer auch ein Moment der Gewalt. So klagt er am zweiten Abend mit Bezug auf Panoptikum-Figuren und wiederum zunächst unter Verwendung des Lexems ‚pałuba‘: „Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią?“ (ebd.: 60).¹⁶ Die Festlegung eines „Kopf[es] aus Werg und Leinwand“ (Schulz 1974: 41; „głow[a] z kłaków i płótna“, Schulz 2019: 60) auf einen Gesichtsausdruck erscheint ihm als „schreckliches Unrecht“ (Schulz 1974: 42; „straszn[e] bezprawi[e]“, Schulz 2019: 60), von dem „die schreckliche Trauer aller närrischen Golems, aller Puppen, die tragisch über ihre lächerliche Grimasse nachgrübeln“ (Schulz 1974: 42; „straszny smutek wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem“, Schulz 2019: 60 f.), herrühre.

Um die zweite Demiurgie zu erläutern, die der bestehenden, allzu festgefühten und vollkommenen Welt entgegenzustellen wäre, zieht er Vergleiche zur literarischen und theatralen Schöpfung heran: Nicht „Wesen auf lange Sicht“ (Schulz 1974: 38; „istot[y] na daleką metę“, Schulz 2019: 57) wie die Helden vielbändiger Romane oder die Rollen in Theaterstücken sollen sie sein. Immer nur provisorische, für das eine Mal gemachte Geschöpfe würde der Vater kreieren und dafür die Puppen zum Vorbild nehmen:

Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, niewchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone. Naszą ambicją pokładać będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu, powołamy do życia osobnego człowieka. Taki jest nasz smak, to będzie świat według naszego gustu.

(Schulz 2019: 57)

16 „Spürt ihr den Schmerz, das dumpfe Dulden, das nicht befreite, das in die Materie eingeschmiedete Leiden der Puppe, die nicht weiß, was sie ist und warum sie in dieser gewaltsam aufgezwungenen Form verharren muß, die eine Parodie ist?“ (Schulz 1974: 41).

Wenn es Menschen werden sollen, dann geben wir ihnen zum Beispiel nur eine Gesichtshälfte, einen Arm und ein Bein, und zwar genau das für ihre Rolle benötigte. Es wäre Pedanterie, sich um ein zweites Bein zu kümmern, das nicht von Belang ist. Hinten können sie einfach mit Leinwand zugenäht oder weiß getüncht sein. Wir werden unseren Ehrgeiz in die stolze Devise legen: Für jede Geste ein anderer Darsteller. Für den Gebrauch jedes einzelnen Wortes und für jede einzelne Handlung rufen wir einen eigenen Menschen ins Leben. So gefällt es uns, das wird eine Welt nach unserem Gusto.

(Schulz 2008: 54)

Mit dem Kleist'schen Marionettentheater-Aufsatz als Referenztext fällt – neben der positiv konnotierten Wortschöpfung ‚Bärenhaftigkeit‘, mit der die unfertige Materie belegt worden war – der Vergleich mit dem Theater auf. Das dem Vater in den Mund gelegte Programm einer zweiten Schöpfung ist nicht zuletzt ein sich selbst performativ umsetzendes poetologisches Programm – und auch darin Kleists Text ähnlich. Bei Kleist war es der mit dem Sündenfall, dem Streben nach Erkenntnis verbundene Verlust des Paradieses, sinnfällig ausgedrückt im Bild des Jünglings und seines Verlusts einer selbstverständlichen, unreflektierten Grazie, die sich dann ausgerechnet bei dem Bären wieder einstellt, dem kein Bewusstsein eignet, und bei den scheinbar nur mechanischen Puppen zu finden ist. Während bei Kleist der für die Moderne so prägenden Verlusterfahrung zumindest noch eine – wenn auch paradoxe – Denkbewegung entgegengesetzt wird (das Paradies wäre vielleicht von hinten doch wieder zu erreichen), bleibt dagegen der Schulz'sche Vater ganz innerweltlich auf die Materie – möglichst noch in Form von Abfall – konzentriert. Ob das Pathos, mit dem er sein Programm verkündet, überhaupt ernst zu nehmen wäre, bleibt angesichts der grotesken Züge seiner Phantasiegeburten fraglich. An den Puppen hebt er nicht wie der Kleist'sche Tänzer die Mechanik hervor, sondern die Materialien, aus denen sie so deutlich sichtbar zusammengesetzt sind. Mit der dem Vater in den Mund gelegten Idee, die – ebenfalls bewusstseinslose und in diesem Sinne ähnlich wie bei Kleist privilegierte – Materie wäre aus gewaltsam formenden Zugriffen zu entbinden, knüpft Schulz an häretische, gnostische und kabbalistische Vorstellungswelten an. So wäre kabbalistischen Vorstellungen zufolge die von einem falschen Demiurgen erschaffene Welt aus ihrer falschen Gestalt mit Hilfe eines zweiten Demiurgen zu befreien. In Übersteigerung solcher Ideen, sie im Modus

des Irrealis zugleich infrage stellend, ruft der Vater aus: „Gdybym, odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołałbym: – mniej treści, więcej formy!“ (Schulz 2019: 53)¹⁷

Renate Lachmann (2002) hat diese Modelle in einer detaillierten Lektüre mit dem Schulz'schen Kosmos konfrontiert und ist zu dem Schluss gekommen, Schulz verfare „mit zentralen Positionen der kabbalistischen Tradition auf die nämliche Weise wie [auch] mit denen der Gnosis, [nämlich] eklektisch, synkretisierend und groteskisierend“ (Lachmann 2002: 369). Sie betont den gegen das Konzept der Mimesis gerichteten Charakter dieser Schulz'schen Umkehr des „Schöpfungsprinzips[s] der gnostischen Demiurgie, [der] Nachahmung“ (ebd.: 346). „Die implizite Pointe dieser Operation ist, daß der Weg zum Ursprung, zur wahren Schöpfung, ein Umweg ist, der Abwegigkeiten zuläßt. In der Erzeugung grotesker Ähnlichkeit tut sich eine poetische, gegen das Mimetische gewendete Heterodoxie kund“ (ebd.: 346 f.). „Der Schöpfungsvorgang selber erscheint als Umschöpfung, Neuschöpfung, nicht aber als Nachschöpfung“ (ebd.: 369). Es ist die überbordende Phantasie, die, wie auch Lachmann betont, „zur zentralen Schöpfungsinstanz“ wird, wenn die bunten ungekannten Schöpfungen des Vaters präsentiert werden, aber immer wieder auch die poetische Form, in der diese Phantasiewelt uns präsentiert wird.¹⁸

4. Schluss

In der Traditionslinie zu Kleists Text steht der Schulz'sche, insofern er diese poetologische Dimension – gewissermaßen wider Erwarten – gerade anhand des mechanischen „Gliedermannes“ bzw. der Schneiderpuppen entfaltet, also gerade den zunächst allein durch die Gesetze der Mechanik geregelt und starr

17 „Sollte ich allen Respekt vor dem Schöpfer ablegen und mir mit Kritik an der Schöpfung die Zeit vertreiben, so riefte ich: Weniger Inhalt, mehr Form!“ (Schulz 2008: 49).

18 Monika Schmitz-Emans (2003) hat in einem Aufsatz zu Androiden, Puppen und Maschinen vorgeschlagen, diese als Allegorien des literarischen Werkes zu lesen. Denn sie verwiesen einerseits auf „das planvoll ‚Gemachte‘, das Konstruierte und aus vorgegebenem Wortmaterial kunstvoll ‚Kombinierte‘“, das auch ein „konstitutives Moment des dichterischen Werks“ sei (S. 28), das aber andererseits auch immer ein „antimechanisch-irreguläre[s] Moment“ (S. 27) enthalte. „Auch Sprache muß funktionieren; poetisch aber wird sie dort, wo ihre Mechanik versagt – die Mechanik kunstfertigen Formulierens, die Mechanik fragloser Kommunikation“ (S. 27). Die von ihr behandelten Puppen-Texte seien „Parabeln über die Subversivität des Poetischen, nicht obwohl, sondern weil sie von Maschinen sprechen“ (S. 27).

erscheinenden Puppen poetische Bewegtheit abzugewinnen weiß. Bei Kleist war dabei die geschichtsphilosophische Dimension der nur als Paradox zu habenden Wiedergewinnung des Paradieses im Spiel, bei Schulz die ebenfalls eschatologische Perspektive einer ironisch ins Spiel gebrachten und mindestens genauso ironisch umgesetzten Befreiung der Materie. Angespielt wird mit dem Verweis auf häretische und kabbalistische Praktiken auch auf eine erkenntnisphilosophische Frage, auf das bei Kleist explizit genannte Problem, dass das Paradies verriegelt sei, seit wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben. Bei Schulz kommt mit den deutlich markierten Übergängen zwischen belebt und unbelebt ein kritisches Moment gegenüber Entfremdung und Verdinglichung hinzu: Die eigentlich als dingliches Hilfsmittel dienenden Schneiderpuppen entfalten als Moloche der Mode eine Macht gegenüber den Nähmädchen, so dass diese selbst wie die ihnen als Werkzeuge dienenden Spindeln und Spulen erscheinen und ihre Gliedmaßen sich in klappernde Scheren verlängern. Doch selbst dies, die augenfällige Verdinglichung der Mädchen, ist dem Vater Anregung für seine Phantasieschöpfungen, für eine Verlebendigung der Szenerie kraft Phantasie. Umgekehrt klappt er selbst, wenn er jeweils am Ende der drei Traktat-Abende von Adela daran gehindert wird, seinen Phantasien weiter Wortgestalt zu geben, wie eine leblose Puppe, „wie ein Automat“ (Schulz 2008: 56; „jak automat“, Schulz 2019: 59) zusammen. Die Kraft wie die Prekarität der Phantasie in einer zunehmend verdinglichten Welt werden hier gleichermaßen verdeutlicht.

Schulz' wie auch schon Kleists Text rufen insofern weitreichende Problemfelder der Moderne auf und verknüpfen sie im Modus des Poetischen miteinander, schaffen qua Geistes- wie Phantasiekraft überraschend neuartige Verbindungen zwischen ihnen. Den gemeinsamen Bezugspunkt bildet dabei die Puppe, die sich offenbar aufgrund der ihr selbst eigenen Doppelgesichtigkeit zwischen belebt und unbelebt, beseelt und mechanisch in besonderer Weise als Reflexionsfigur für die so vielfältigen in der Moderne virulenten Problembereiche eignet und sie als Denkbild zu bündeln vermag – sei es wie bei Kleist als Gliedermann, dem eine verlorene und wiederzugewinnende Grazie zugeschrieben wird, oder bei Schulz als Gliederpuppe, die gleichermaßen zum Sinnbild der verdinglichten kapitalistischen Warenwelt wie zum Leitbild eines Feuerwerks der Phantasie wird.

Literatur

- Bauer, Gerhard (2000): „Prachtvolle Lästerungen gegen diese Welt‘. Die Obsession des Provisorischen in Bruno Schulz’ *Zimtläden*“, in: ders./ Stockhammer, Robert (Hgg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 184–199.
- Beil, Ulrich Johannes (2006): „Kenosis‘ der idealistischen Ästhetik. Kleists *Über das Marionettentheater* als Schiller-réécriture“, in: Blamberger, Günter / Breuer, Ingo / Doering, Sabine / Salget, Klaus-Müller (Hgg.): *Kleist-Jahrbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 75–99.
- Daume, Doreen (2008): „Anmerkungen“, in: Schulz, Bruno: *Die Zimtläden*, übers. von Doreen Daume. München: Carl Hanser Verlag, 197–202.
- Fieguth, Rolf (2008): „Eine Art Zusammenhangsheimweh. Notizen zu Inter- textualität, Komposition und Sprachkonzeption bei Bruno Schulz“, in: Grübel, Rainer (Hg.): *Wortkunst, Erzählkunst, Bildkunst*. München: Sagner, 310–326.
- Fiut, Aleksander (1999): „Literatur der Zwischenkriegszeit“, in: Walecki, Waclaw (Hg.): *Polnische Literatur. Annäherungen*. Krakau / Oldenburg: Igel Verlag, 207–234.
- Freise, Matthias (2004): „Bruno Schulz, Rainer Maria Rilke und Heinrich von Kleist – drei Traktate über Puppen“, in: *Germanoslavica* 15/2, 171–180.
- Freud, Sigmund (³1966): „Das Unheimliche“ (1919), in: ders.: *Gesammelte Werke. Band 12*. Hg. von A. Freud. London: Imago Publ., 229–268.
- Juraschek, Anna (2016): *Die Rettung des Bildes im Wort: Bruno Schulz’ Bild-Idee in seinem prosaischen und bildnerischen Werk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kleist, Heinrich von (³1984): „Über das Marionettentheater“, in: ders.: *Heinrich von Kleist. Werke und Briefe*. Hg. von Peter Goldammer und Anita Golz. Berlin / Weimar: Aufbau Verlag, 473–480.
- Lachmann, Renate (2002): „Metamorphose: Die andere Morphologie – Bruno Schulz’ Prosa“, in: dies.: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 337–374.
- Panas, Władysław (1997): *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin: Tow. Naukowe Katolickiego Uniw. Lubelskiego.

- Schmitz-Emans, Monika (1995): „Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes“, in: *Arcadia* 30/1, 1–30.
- Schulte, Jörg (2004): *Eine Poetik der Offenbarung. Isaak Babel', Bruno Schulz, Danilo Kiš*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Schulz, Bruno (1974): *Die Zimtläden*. Übers. von Josef Hahn. München: Suhrkamp.
- Schulz, Bruno (2008): *Die Zimtläden*. Übers. von Doreen Daume. München: Carl Hanser Verlag.
- Schulz, Bruno (2017): „Mityzacja rzeczywistości“, in: ders.: *Dziela zebrane. Tom 7: Szkice krytyczne*. Hg. von Włodzimierz Bolecki u. a. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria, 49–51.
- Schulz, Bruno (2019): *Dziela zebrane. Tom 2: Sklepy cynamonowe*. Hg. von Włodzimierz Bolecki u. a. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria.
- Vietta, Silvio (1992): *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler.

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.¹ 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.² Ein vergleichbarer literarischer Hintergrund fehlt in Platonovs Roman. Kopenkin, der in einer früheren Fassung des Romans³ als ehemaliger Bergarbeiter aus Sibirien beschrieben wird, ist *negramotnyj* (Analphabet). 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),⁴ 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.⁵

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.⁶ Zu der Frage der Entstehung von Turgenevs Deutung des Don Quijote als Revolutionär gibt es eine ungewöhnliche Vorgeschichte.⁷ 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).⁸ 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.⁹ 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).¹⁰ 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 Marschrouten, 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.¹¹

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». ¹² Rosa Luxemburg erscheint hier als sinnliche Verkörperung der Schönheit der Revolution, ¹³ 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“ ¹⁴ 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 Jablokov (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“.¹⁵ 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“.¹⁶ 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).¹⁷ 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“.¹⁸

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.¹⁹ 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 „Gebietlerin 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.²⁰

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“. ²¹ 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.). ²²

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. ²³ 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‘²⁴ besessenen christusähnlichen Idioten Myškin trägt deutliche Züge Don Quijotes.²⁵ 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).²⁶

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.²⁷

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*. Leningrad: 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.

²⁷ 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.

Schamma Schahadat

Erich Auerbach und Vladimir Nabokov: Die Migration von Weltliteratur (Cervantes)

Abstract: This essay follows two trajectories of reading Cervantes's *Don Quixote*: Erich Auerbach's chapter in his book *Mimesis* that he wrote in exile in Istanbul, and Vladimir Nabokov's *Lectures on Don Quixote* which he taught in Harvard in 1951–52. The obvious similarity is that both of them were exiles, but they look at literature from different points of view: Auerbach is an erudite philologist, while Nabokov is an artist who expects from literature the enchantments of its readers. Both authors interpret the chapter where Sancho Panza betrays Don Quixote telling him that three ugly farmwomen are Dulcinea and two of her maids. While Auerbach sees playing as the central semantic strategy of the novel (on the level of action, heroes and style), Nabokov focuses – among others – on cruelty in *Don Quixote*. Both, however, pay attention to the fact that Don Quixote liberates himself from the book and becomes a migrant character in world literature.

Keywords: Vladimir Nabokov, Erich Auerbach, reading *Don Quixote*, literary criticism

1. Einleitung: Erich Auerbach und Vladimir Nabokov

1966 sagte Vladimir Nabokov zu Herbert Gold, der nach Montreux gekommen war, um ihn zu interviewen: "I remember with delight [...] tearing apart *Don Quixote*, a cruel and crude old book, before six hundred students in Memorial Hall, much to the horror and embarrassment of some of my more conservative colleagues" (Davenport 1983a: xiii). Für Nabokov war Cervantes' *Don Quijote* "a cruel and crude book", und doch hat er darüber sechs umfangreiche Vorlesungen geschrieben, die *Lectures on Don Quixote*, die 1983 posthum von Fred Bowers in Buchform publiziert wurden.

Nabokov mochte den *Don Quijote* nicht besonders, so wie er auch Dostoevskij oder Freud nicht besonders mochte. Die Bücher, die ihm gefielen, hat er in der Vorlesungsreihe zur europäischen Literatur besprochen, die er ab 1948 an der Cornell University unterrichtete. Auch diese Vorlesungen wurden posthum von Fred Bowers herausgegeben, der in der Überarbeitung von Nabokovs Witwe, Véra Nabokov, unterstützt wurde.

Was nun hat Nabokov mit Auerbach zu tun, was seine mündlichen Vorlesungen mit Auerbachs sorgfältig edierter europäischer Literaturgeschichte *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*? Trotz der unterschiedlichen Art des Lesens – der Literaturwissenschaftler auf der einen Seite, der Schriftsteller auf der anderen – finden sich doch einige Gemeinsamkeiten zwischen Nabokov und Auerbach. Zunächst einmal eine biographische, denn beide befanden sich im Exil, als sie ihre Arbeiten über (welt-) literarische Texte verfassten: Auerbach von 1936 bis 1947 in Istanbul, von wo aus er in die USA weiterzog; Nabokov hatte Russland im Alter von 20 Jahren mit seiner Familie verlassen und lebte in Cambridge, in Berlin und kurz in Frankreich, bevor 1940 seine „amerikanischen Jahre“ begannen, die dann auch zum Sprachwechsel führten. Beide lehrten an Universitäten: Auerbach, der ausgebildete Romanist, hatte 1936 den Lehrstuhl für Westeuropäische Literaturen an der Universität Istanbul von Leo Spitzer übernommen (Konuk 2007: 2019); Nabokov unterrichtete am Wellesley College, in Harvard und an der Cornell University, wo zum Beispiel Ruth Bader Ginsburg, später Richter am Supreme Court, unter seinen Studierenden war.¹ Während Nabokov in der Folge zu einem Musterbeispiel für den bilingualen Schriftsteller avancierte, der sich nicht nur bequem zwischen den Sprachen, sondern auch zwischen den Kulturen bewegte (wobei auch seine amerikanischen Romane mit russischen Exilant:innen bevölkert sind, die einen fremden Blick auf die amerikanische Kultur werfen), wurde Auerbach und speziell sein *Mimesis*-Buch seit Viktor Klemperer über Edward Said bis hin zu Emily Apter und David Damrosch aus der Perspektive des Exils rezipiert, wobei je unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt wurden: So war für Edward Said der Punkt der

1 “At Cornell University, my professor of European literature, Vladimir Nabokov, changed the way I read and the way I write. Words could paint pictures, I learned from him. Choosing the right word, and the right word order, he illustrated, could make an enormous difference in conveying an image or an idea” (Ginsburg 2016). – Ich bedanke mich bei Ena Stojanovic und Alexander Wiemers für die redaktionelle Hilfe an dem Aufsatz.

„kulturellen Differenz“ zur Heimatkultur ausschlaggebend, was dazu führte, dass Auerbach gleichsam aus der Distanz auf die (west)europäische Literatur schauen konnte.² Während Said davon ausging, dass *Mimesis* nur aufgrund von Auerbachs „Oriental, non-Occidental exile and homelessness“ überhaupt entstehen konnte (Said 1983: 8; auch zit. in Apter 2003: 256), lenkt Emily Apter das Augenmerk darauf, dass Leo Spitzer bereits einige Jahre in Istanbul tätig gewesen war und dort eine „lively philological school“ etabliert hatte (Apter 2003: 258) – damit entmythologisiert sie das Bild von Auerbach als einsamem Philologen, der fern der Heimat und ohne vertrauten Kontext ein Buch schreibt (Auerbach 1967: 89).³

Festhalten lässt sich, dass beide, Auerbach und Nabokov, in ihrem jeweiligen Exil europäische Literatur lasen und lehrten. Allerdings war die Vorstellung davon, was europäisch bedeutet, bei beiden grundsätzlich unterschiedlich. Zum einen bevorzugte Auerbach ältere gegenüber moderner Literatur, so beklagt er in seinem Aufsatz *Philologie der Weltliteratur*, die „spätbürgerliche humanistische Literatur, deren Schule Griechisch, Latein und Bibelkenntnis inbegriff, [sei] fast überall zusammengebrochen“ (Auerbach 1967: 89). *Mimesis* beginnt mit der *Odyssee* und endet bei Virginia Woolf, wobei nur je ein Text aus dem 19. und einer aus dem 20. Jahrhundert besprochen wird (*Germinie Lacerteux* von den Brüdern Goncourt, 1864, und Virginia Woolfs *To the Lighthouse*, 1927). Davon abgesehen, dass Virginia Woolf die einzige weibliche Autorin ist, die Auerbach behandelt, liegt das eigentliche Skandalon darin, dass kein einziger Text aus Ost-, Mittel- oder Südosteuropa in diesen Auerbachschen Kanon der „abendländischen“ oder „europäischen“ Literatur miteingegangen ist.

Nabokovs europäischer Kanon sieht anders aus: Er umfasst – natürlich – russische Autoren, so den ungeliebten Dostoevskij, Gogol', Tolstoj, Turgenev,

2 Zu dieser Rezeption aus der Perspektive des Exils vgl. Konuk 2007: 225–229. Konuk betont, dass nicht nur der Abstand zu Europa, sondern auch die Nähe zur Türkei bei der Lektüre von *Mimesis* mitberücksichtigt werden müsse, speziell die Tatsache, dass die humanistischen europäischen Ideale sich auf die Reformen der türkischen Universität auswirkten (vgl. ebd.: 228).

3 Auerbach trägt in seinem Nachwort zu *Mimesis* zum *self-fashioning* des einsam in der Ferne arbeitenden Philologen bei: „Es ist übrigens sehr möglich, daß das Buch sein Zustandekommen eben dem Fehlen einer großen Fachbibliothek verdankt; hätte ich versuchen können, mich über alles zu informieren, was über so viele Gegenstände gearbeitet worden ist, so wäre ich vielleicht nicht mehr zum Schreiben gekommen“ (Auerbach 1967: 518).

Čechov und Gor'kij. Sein Kanon besteht aus Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts, aus der westeuropäischen Literatur sind es solche von Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka und Joyce (Nabokov 1980; 1981).

Bei einem Klassiker jedoch treffen sich Auerbach und Nabokov, denn beide befassen sich mit Cervantes. Auerbach behandelt den *Don Quijote* im Kapitel 14 seines 20 Kapitel umfassenden Buches; das Kapitel heißt „Die verzauberte Dulcinea“ und markiert einen Höhepunkt im *Don Quijote*: An dieser Stelle werden die Rollen des Phantasten und des Realisten vertauscht; nicht Don Quijote verwandelt die Wirklichkeit in Phantasie, sondern sein Knappe Sancho Panza. Nabokov dagegen hat Cervantes, wie erwähnt, nicht nur eine Vorlesung gewidmet, sondern sechs. Und Nabokov arbeitet anders als Auerbach, der vom spanischen Original ausgeht, mit der englischen Übersetzung des Textes: “We shall not follow in the dusty path of these pious or impious, impish or solemn, generalizations [...] What does concern us is the book itself, a certain Spanish text in a more or less adequate English translation” (Nabokov 1983: 9). Diese Hinwendung zur Übersetzung, die wiederum als “more or less adequate” angesehen wird, wäre nicht in Auerbachs Sinne, der ja in der *Philologie der Weltliteratur* beklagt, dass (humanistische) Sprachkenntnisse verloren gegangen sind (Auerbach 1967: 89).

Somit ähneln Nabokov und Auerbach sich zwar im biographischen Moment des Exils und in ihrem Interesse für europäische Literatur; doch sie unterscheiden sich in ihrem mehr oder weniger philologischen Zugriff auf diese und auch darin, dass sie als Künstler (Nabokov) und als Philologe (Auerbach) auf *Don Quijote* schauen. Zudem haben sie ein gänzlich unterschiedliches Verständnis von „europäischer“ Literatur.

Im Weiteren werde ich zunächst ihre je verschiedenen Zugänge zur Literatur vorstellen, die sie in *Mimesis* bzw. in *Lectures on Literature* verfolgen, und in einem zweiten Schritt werde ich ihre Cervantes-Lektüre genauer betrachten. Dabei wird sich zeigen, dass bei aller Differenz auch Parallelen sichtbar werden, wengleich beide unterschiedliche Schwerpunkte bei der Lektüre legen, denn sowohl Nabokov als auch Auerbach betonen den Kunstcharakter des *Don Quijote*: Für Nabokov ist der Roman eindeutig Fiktion, für Auerbach ist er ein Spiel. Und was die Migration anbetrifft, so ist sie einerseits reales Faktum in der Biographie beider Autoren, andererseits aber eine Metapher für die Realität eines jeden Textes, der, einmal publiziert, selbst ein transkulturelles Wanderleben beginnt, in diesem Fall vom spanischen Autor hin zum deutschen Phi-

ologen nach Istanbul und zum russischen Schriftsteller, der (inzwischen) auf Englisch in den USA lehrt und schreibt. Die Figur des Don Quijote ist in diesem Wanderleben durch den Literaturkanon besonders produktiv geworden.

2. Der Philologe und der Künstler: Texte lesen

Zu *Mimesis* gibt es ein kurzes, zweiseitiges Nachwort, in dem Auerbach seine Lektürepraxis genau beschreibt: Es gehe ihm darum zu zeigen, wie die „Höhenlagen“, wie er es nennt, sich im Laufe der Zeit verschoben hätten. Mit den Höhenlagen meint Auerbach die klassische Dreistillehre; die Trennung zwischen den Stilen, speziell zwischen dem hohen und dem niedrigen Stil, ist, so seine These, im Realismus durcheinandergeraten:

Indem Stendhal und Balzac beliebige Personen des täglichen Lebens in ihrer Bedingtheit von den zeitgeschichtlichen Umständen zu Gegenständen ernster, problematischer, ja sogar tragischer Darstellung machten, zerbrachen sie die klassische Regel von der Unterscheidung der Höhenlagen, nach welcher das alltägliche und praktisch Wirkliche nur im Rahmen einer niederen oder mittleren Stilart, das heißt entweder als grotesk komisch oder als angenehme, leichte, bunte und elegante Unterhaltung seinen Platz in der Literatur haben dürfe.

(Auerbach 1988: 515)

Diese Verwirrung der Höhenlagen habe aber, so Auerbach weiter, bereits vor dem klassischen Realismus des 19. Jahrhunderts stattgefunden, eben auch schon bei Cervantes – eigentlich, so scheint es, ist die Unterscheidung der Höhenlagen, die im 16. und 17. Jahrhundert begonnen und Anfang des 19. Jahrhunderts schon wieder vorbei war, die Ausnahme und nicht die Regel.

Im Nachwort zu *Mimesis* greift Auerbach zwei Aspekte von Literatur auf: die Höhenlagen, die die Literatur seit dem Ende der Renaissance beherrsche und deren Grenzen Romantiker und Realisten „einrissen“ (Auerbach 1988: 515), sowie das Konzept der *figura*, das den Unterschied ausmache zwischen der Wahrnehmung von Wirklichkeit in der Spätantike und im Mittelalter und jener im Realismus. Durch die christliche Rahmung „bedeutet ein auf Erden geschehene<r> Vorgang, unbeschadet seiner konkreten Wirklichkeitskraft im hier und jetzt, nicht nur sich selbst, sondern auch einen anderen“ (ebd.: 516). Im Laufe der Literaturgeschichte verwandelt sich die

figura im Kontext der Säkularisierung allmählich in eine „reine [...] Figur der Immanenz im Lichte der Transzendenz“ (Gwozdz 2023: 169).⁴ Mithilfe der *figura* verfolgt Auerbach die zunehmende Annäherung der Literatur an die Welt, die sie umgibt, an eine Art ‚Realität‘.

Ein breiteres analytisches Programm zur Lektüre von Literatur legt Auerbach in seinem Aufsatz *Philologie der Weltliteratur* von 1952 vor. Dabei geht er von einem Untergangsszenario aus, denn, so das Argument, „unsere Welt verliert an Mannigfaltigkeit“; auf der einen Seite kommt es zu einer europäisch-amerikanischen Gleichmacherei, auf der anderen zu einer „russisch-bolschewistische[n]“ (Auerbach 1967: 83). Diese „Gleichmacherei“ zerstöre die Besonderheit der Literaturen – und Auerbach meint hier wohl die Besonderheit der Nationalliteraturen. Aus dem Paradox, dass einerseits der Nationalismus gestärkt wird und es zugleich zu einer Uniformierung der Literatur kommt, schließt er, dass einige wenige – oder genauer gesagt: zwei – Nationen ihre nationalen Besonderheiten den anderen, weniger lauten und nationalistischen, überstülpen. Diese Nationalbewegungen, die einander immer stärker angleichen, bedeuten – und auch dies ist ein Paradox – den Tod der Weltliteratur, denn wenn es am Schluss nur noch „eine einzige Literatur“ gibt, „ist der Gedanke der Weltliteratur zugleich verwirklicht und zerstört“ (ebd.: 84).

In diesem Artikel knüpft Auerbach auch die Verbindung zwischen Literatur und Geschichte: Die Philologie behandle, indem sie die Literatur der Vergangenheit untersucht, die „Geschichte der zum Selbstaussdruck gelangten Menschheit“ (ebd.: 85). Die Aufgabe des Philologen ist nicht weniger als die Bewahrung dieses Wissens, und dazu braucht es einzelne „Personen, die wenigstens für Europa eine beherrschende Übersicht über das gesamte Material besitzen“ (ebd.: 89). Es braucht den Universalgelehrten, der eine einzelne Epoche in ihrer ganzen Breite beherrscht. Diese Methode bezeichnet Auer-

4 Weiter schreibt Gwozdz (2023: 169): „Das kann man an Auerbachs Sprachgebrauch beobachten. Seine Begriffe lösen sich von der biblischen Typologie und nähern sich der literaturwissenschaftlichen Methodologie an. Er spricht nicht mehr von Figuraldeutung, sondern von einer ‚Methode der umdeutenden Interpretation‘, die ihren Anfang im Alten Testament nahm [...]. Der Zusammenhang zwischen zwei Personen oder Ereignissen, die weder kausal-zeitlich noch räumlich miteinander verbunden sind, wird nur über die vertikale Interpretationsrichtung – die ‚göttliche Vorsehung‘ – hergestellt. Diese transzendente Vertikalisation der Literatur, die von der Biblexegese beerbt wird, verlagert sich nun in die Horizontale.“

bach als „historische Synthese“, als eine „wissenschaftliche Durchdringung des Materials“ gepaart mit der „Intuition des Einzelnen“ (ebd.: 91).

Hayden White, der sich mit der *figura* bei Auerbach auseinandersetzt, deutet diesen universalistischen Ansatz Auerbachs so, dass dieser das einzelne Werk als *figura* des (historischen) Kontextes begreife:

For Auerbach [...] the literary text appears as a synecdoche of its context, which is to say it is a particular kind of “fulfilment” of the “figure” of the context. In his actual hermeneutic practice, Auerbach tends to “present” the text as a “representation,” not so much of its social, political, and economic milieu as of its author’s *experience* of these milieus; and as such, the text appears or is presented as a “fulfilment” of this “experience.”

(White 1996: 129–130)⁵

Oder, wie Karlheinz Barck und Marin Tremml es formulieren: „*Mimesis* wird als Grundbuch über Vermittlungen von Fiktion und Realität gelesen“, Auerbachs Methode als „integrative[s] Philologiekonzept“ (Barck/Tremml 2007: 17, 19).

Ist Auerbachs Ideal der gelehrte Philologe und seine Methode das Aufspüren der Verbindung von Geschichte und Poesie, oder, in Hayden Whites Worten, von Text und Kontext, so verkörpert Nabokov das genaue Gegenteil.

Nabokov was not interested in conventional academic analysis-for-the-sake-of-analysis, in mapping a specific work and its specific world onto an axis of abstract ideas. He stressed the particularity and sensitivity of the imagination: if you see and smell and taste the world with your own eyes, nose, tongue, if you palpate it with your own imagination, you can extract the happiness lurking in life,

schreibt der Nabokov-Biograph Brian Boyd (1991: 111). Nabokovs Ansatz ist eher somatisch als intellektuell, und hier nutzt der Literaturwissenschaftler (oder, genauer: der Lehrer, der den Studierenden Literatur nahebringt) die Strategien des Künstlers bzw. Schriftstellers. Boyds Beschreibung erinnert an

5 Gwozdz geht in Kapitel 2 ihres Mammutwerks zur *figura* („Figura – Figur – Mensch: Lektüren und Deutungen nach Erich Auerbach“) detailliert auf die verschiedenen Lesarten von Auerbachs *Mimesis*-Konzept ein (Gwozdz 2023: 87–222).

den Anfang von *Lolita*, wo der Erzähler Leser-Verführung betreibt, indem er den oder die Leser:in die Worte am eigenen Körper spüren lässt: “Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.” (Nabokov 1991: 9)

Nabokov, wie auch Auerbach, beschreibt seine Methode, und zwar in seiner Vorlesung “Good Readers and Good Writers”.⁶ Darin legt er folgende Voraussetzungen fest: erstens, “<i>n reading, one should notice and fondle details” (Nabokov 1980: 1); zweitens, “the work of art is invariably a creation of a new world” (ebd.); drittens, “great novels are great fairy tales” (ebd.: 2); viertens, “<a> good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader” (ebd.: 3). Jedes Kunstwerk, so lassen sich diese Prämissen zusammenfassen, ist Fiktion, eine erfundene Welt, und um in diese intellektuell einzutauchen und zugleich ästhetischen Genuss zu empfinden (“impersonal imagination and artistic delight”, ebd.: 4), sind die Details von Bedeutung. Denn während Auerbach mit seiner synthetischen Methode ein möglichst breites Wissensfeld eröffnet, geht es Nabokov um die Details:

[...] my plan is to deal lovingly, in loving and lingering detail, with several European masterpieces [...]. In reading, one should notice and fondle details. There is nothing wrong about the moonshine of generalization when it comes *after* the sunny trifles of the book have been lovingly collected. If one begins with a ready-made generalization, one begins at the wrong end and travels away from the book before one has started to understand it.
(Nabokov 1980: 1)

Details sind wichtig für den Autor, wie jede:r Nabokov-Leser:in weiß, denn er oder sie muss die Hinweise in und zwischen den einzelnen Romanen aufsam-

6 “Good Readers and Good Writers” ist Teil der von Fred Bowers herausgegebenen Vorlesungen Nabokovs. Nabokov wollte seine Vorlesungs-Scripts selbst zu einem Buch machen, “but he never began the project”, schreibt Bowers (1980: viii). “The fact cannot and need not be disguised that the texts for these essays represent Vladimir Nabokov’s written-out notes for delivery in classroom lectures and that they cannot be regarded as a finished literary work such as he produced when he revised his classroom lectures on Gogol for publication as a book” (ebd.: ix). Seine sechs Cervantes-Vorlesungen sind, wie auch “Good Readers and Good Writers”, Vorlesungen, die postum zu einem Buch gemacht wurden (s. dazu genauer Bowers 1983).

mel, und Details sind wichtig für die Leserinnen und Leser, um die fremde Welt des Romans zu verstehen. Nabokov unterstützte seine Vorlesungen durch Zeichnungen und Diagramme, so auch bei seiner Cervantes-Lektüre, wie ich später zeigen werde, um den literarischen Text für seine Studierenden spürbar zu machen.

Um es kurz zusammenzufassen: Beide, Auerbach und Nabokov, unterrichteten europäische Literatur, wobei es dem Philologen Auerbach darum ging, ein Werk als Ausdruck eines größeren Ganzen – des menschlichen Geistes in seiner historischen Bedingtheit – möglichst umfassend zu erforschen, während der Wortkünstler Nabokov das literarische Werk auf seine Details zuspitzte und dadurch spürbar zu machen versuchte. Der seriöse Philologe auf der einen Seite, der charismatische Magier auf der anderen: Atemlos saßen die Studenten im Hörsaal und beobachteten, wie Nabokov seinen Mantel aufhängte, seine Frau als “my assistant” vorstellte und seine Notizen aus seiner Aktentasche holte:

I don't think Mr Nabokov realized how much suspense was involved in this; like watching a handicapped magician, we were never sure whether a fist full of silks would appear instead of the expected rabbit, or a custard pie instead of the promised hard-boiled egg. It was always an adventure,

erinnert sich ein Student (zit. in Boyd 1991: 173).

Welche Folgen aber haben diese unterschiedlichen Ansätze für die Interpretation eines konkreten Textes? Was passierte mit Cervantes' *Don Quijote*, als er dem deutschen Philologen in Istanbul und dem russischen Schriftsteller in Amerika in die Hände fiel? Welche Übersetzungsprozesse und Transformationen macht der Text durch, wenn er zum Gegenstand von Überlegungen über Text und Wirklichkeit oder einer Vorlesung wird?

3. Fallbeispiel: Cervantes' *Don Quijote*

Beide, Auerbach und Nabokov, wenden sich gegen die traditionellen Interpretationen des *Don Quijote*, Auerbach gegen romantische Lesarten, während Nabokov mit dem ihm eigenen Selbstbewusstsein seine Cervantes-Lektüre gegen alle vorangegangenen Interpretationen anführt. So schreibt Auerbach:

Es wird nur wenige Liebhaber literarischer Kunst geben, die nicht mit Don Quijote die Vorstellung idealischer Größe verbinden; zwar absurd, abenteuerlich, grotesk, aber eben doch idealisch, unbedingt und fast heldenhaft. Insbesondere seit der Romantik ist diese Vorstellung fast allgemein geworden, und sie erhält sich auch gegen die philologische Kritik, insofern diese zu beweisen sucht, daß Cervantes einen solchen Eindruck nicht beabsichtigt.

(Auerbach 1988: 327)

Diese Interpretation des „idealischen“ Don Quijote ist in die verschiedenen Nationalliteraturen migriert; so auch nach Russland, wo Ivan Turgenev in seinem Essay „Gamlet i Don Kichot“ („Hamlet und Don Quijote“) von 1860 in Hamlet und Don Quijote die zwei grundlegenden anthropologischen Typen identifiziert, die die Menschheit ausmachen würden. «Дон-Кихот проникнут весь преданностью к идеалу»⁷, schreibt Turgenev (1980: 195). Hier wandert der spanische Don Quijote aus dem frühen 17. Jahrhundert, dem *Siglo de Oro*, in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, und sein Widersacher ist nicht sein Knappe Sancho Panza, der ihm als Spiegel der Realität gilt, sondern Hamlet. Turgenevs Don Quijote wird von der Kritik als Mann der Tat der 1860er Jahre interpretiert, während Hamlet als Erbe des *lišnij čelovek*, des überflüssigen Menschen, gesehen wird (vgl. hierzu Mann 1984: 22). Turgenev schreibt damit Don Quijotes Rezeption als Typus (des Phantasten, desjenigen, der die Wirklichkeit nicht sehen will) weiter und transformiert ihn zugleich in einen politischen Typus der russischen 1860er Jahre.

Nabokov wiederum wendet sich zunächst gegen alle Kritiker:innen des Don Quijote und bezeichnet sie als Verführer, mithin als jene, die die Leser:innen vom rechten Weg ableiten:

Some critics, a very vague minority long dead, have tried to prove that *Don Quixote* is but a stale farce. Others have maintained that *Don Quixote* is the greatest novel ever written. A hundred years ago one enthusiastic French critic, Sainte-Beuve, called it the 'Bible of Humanity'. Let us not fall under the spell of these enchanters.

(Nabokov 1983: 7)

7 „Don Quijote ist ganz durchdrungen durch die Ergebenheit an das Ideal“. – Falls nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen von mir. – S. S.

Kurioserweise bringt Nabokov – wie bereits Turgenev – Cervantes und Shakespeare zusammen, wenngleich mithilfe anderer Helden: Don Quijote und King Lear. Cervantes, so Nabokov, hinke Shakespeare hinterher.⁸ Dennoch schreibt er Shakespeare und Cervantes eine Gemeinsamkeit zu: beiden sei eine lange Rezeptionsgeschichte beschieden, in der ihre Erfindungen ganz unabhängig von ihnen und ihren Büchern weiterleben würden.⁹ Die Figuren verlassen ihre ursprüngliche Heimat, den Roman *Don Quijote* und das Drama *King Lear*, und entwickeln sich weiter.

Auerbach

Erich Auerbach ist vor allem Philologe; jemand, der die Kunst des Lesens versteht. Edward Said bezeichnet Auerbachs philologische Arbeit, genauer, als “historicist philology” (Said 2003: 455): “the discipline of uncovering beneath the surface of words the life of a society that is embedded there by the great writer’s art” (ebd.: 456).¹⁰ Auerbach lese jeden Text in historischer Perspektive, in seiner Entstehungszeit; diese Lesetechnik beschreibt Said wie folgt:

Each of Auerbach’s passages is looked at first as a text to be decoded; then as his angle of vision expands, it is connected to its own age, that age understood as fostering, if not requiring, a particular aesthetic style. One wouldn’t therefore read Flaubert the way Petrucius should be read [...].
(Ebd.)

Der von Said verwandte Begriff des „decoding“ oder des Entzifferns eröffnet hier einen Weg zu Nabokov; dessen Buch *Lectures on Literature* ist als Motto vorangestellt: “My course, among other things, is a kind of detective investigation of the mystery of literary structures” (Nabokov 1980: 0). Der Philologe und der Künstler sind gleichermaßen Detektive.

Auerbach wendet sich im XIV. Kapitel von *Mimesis Cervantes’ Don Quijote* zu und wählt dazu eine Szene im 2. Buch, in der Sancho Panza drei unan-

8 “Even if we limit Shakespeare to his comedies, Cervantes lags behind [...] *Don Quijote* but squires *King Lear*” (Nabokov 1983: 8).

9 “I have in view the long shadow cast upon receptive posterity of a created image which may continue” (ebd.).

10 Said sieht Auerbach als Teil einer größeren Bewegung, zu der u. a. Hegel, Dilthey, Nietzsche oder Lukács gehören (Said 2003: 456, 458).

sehnliche Bäuerinnen anhält; um seinem Herrn Dulcinea zu präsentieren und lügt ihm vor, die drei Bäuerinnen seien Dulcinea und zwei ihrer Damen.¹¹ Das Kapitel beginnt mit einem zweiseitigen Zitat auf Spanisch, dem die deutsche Übersetzung von Ludwig Tieck folgt – damit gibt Auerbach dem Text, den er interpretiert, viel Raum. Die Kollision zwischen Wirklichkeit und Phantasie, die den gesamten Roman durchzieht, habe hier, so Auerbach, „einen besonderen Rang“ (1988: 323). Auerbach sieht in dieser Szene zwei Formen der Kollision am Werk, jene zwischen den Stilen (der hohe Stil Don Quijotes und der niedrige der Bäuerinnen) und jenen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Don Quijote muss diesen Widerspruch zwischen Phantasie (Dulcinea) und Wirklichkeit (die Bäuerinnen) auflösen. Don Quijote findet eine Erklärung: Dulcinea sei verzaubert. Diese Szene, so Auerbach, könnte im Tragischen enden, tut es aber nicht: Das Tragische wird ausgeschaltet (ebd.: 327). Auerbach testet die Narrheit Don Quijotes an der Möglichkeit des Tragischen aus; er könnte tragisch werden wie Dostoevskijs *Idiot* (ebd.: 328) – doch dazu kommt es nicht. So wie Don Quijote die Lösung für den Konflikt zwischen der offensichtlichen Hässlichkeit der drei Bäuerinnen in der Verzauberung findet (Dulcinea ist verzaubert und erscheint deshalb hässlich), so findet Auerbach die Lösung für den Konflikt zwischen dem närrischen Don Quijote und der Würde, die er bewahrt („Er ist nicht niedrig [...], er ist überhaupt kein Typ [...], denn er ist, im ganzen, kein Automat für komische Effekte“, ebd.: 331), im Spiel. Das Spiel verortet Auerbach in der Tonlage des Heiteren. Der Zusammenprall der zwei Stillagen, des hohen Stils Don Quijotes, der Dulcinea eine Liebeserklärung macht („einer der schönsten Prosatexte [...], den jene Spätform der hohen Minne hervorgebracht hat“, ebd.: 334), und jener der „bäuerische<n> Rohheit“, mit der die Bäuerinnen antworten, findet seine Harmonie im Stil. Das Fazit aus dieser Analyse lautet, dass *Don Quijote* ein Roman sei, in dem das heitere Spiel vorherrscht; Cervantes „fand die Ordnung der Wirklichkeit im Spiel“ (ebd.: 342). Die Kollisionen Don Quijotes mit der Wirklichkeit, der Zusammenprall der Stillagen, seien einzig dazu da, diese Wirklichkeit zu bestätigen.

11 „Sancho, durch frühere Lügen verstrickt, und in großer Verlegenheit, wie er die imaginäre Dame finden soll, beschließt seinen Herrn zu betrügen [...] Er zieht den von Überraschung und Freude überwältigten Ritter mit sich, den Bäuerinnen entgegen, indem er in glühenden Farben ihre Schönheit und die Pracht ihres Aufzuges schildert, doch sieht Don Quijote diesmal nichts als die Wirklichkeit, nämlich drei Bäuerinnen auf Eseln“ (Auerbach 1988: 322–323).

Auerbach ordnet Cervantes hier einerseits in die Literaturgeschichte ein – welche Art von Narren hat es vor Don Quijote gegeben, welche folgen ihm –, andererseits, wie auch Said behauptet, in den geistesgeschichtlichen Kontext seiner Zeit, der für Cervantes wie folgt aussieht:

An anderen Stellen Europas hatte man schon längst angefangen zu fragen und zu zweifeln, je aus Eigenem neu zu bauen. Aber das entsprach weder dem Geist seines Landes, noch seinem eigenen Temperament, noch seiner Vorstellung vom Amt des Schriftstellers. [...] Es ist nicht mehr das Spiel von Jedermann, wo nach festen Normen geurteilt werden kann, was gut ist und was böse [...]. Hier auf Erden liegt die Ordnung des Unüberschaubaren im Spiel.
(Ebd.: 342)

Nabokov

Sieht Cervantes in Auerbachs Interpretation „die Ordnung der Wirklichkeit im Spiel“ (ebd.), so steht auch bei Nabokov die Wirklichkeit zur Disposition:

We shall do our best to avoid the fatal error of looking for so-called “real life” in novels. Let us not try and reconcile the fiction of facts with the facts of fiction. *Don Quixote* is a fairy tale, so is *Bleak House*, so is *Dead Souls*. *Madame Bovary* and *Anna Karenina* are supreme fairy tales.
(Nabokov 1983: 1)

Allerdings geht Nabokov nicht von der historischen Situation des einzelnen Textes aus, sondern sein Interesse gilt einzig der Literatur: Romane, so Nabokov, sind immer Fiktion, egal, wie viel Informationen sie uns geben. Dabei schaut er aufs Detail, überprüft die Informationen, die der Roman vorgibt, was, im Falle des *Don Quijote*, bei Nabokov zu einiger Irritation führt:

Let us not kid ourselves. Cervantes is no land surveyor. The wobbly backdrop of *Don Quixote* is fiction – and rather unsatisfactory fiction at that. With its preposterous inns full of belated characters from Italian storybooks and its preposterous mountains teeming with lovelorn poetasters disguised as Arcadian shepherds, the picture Cervantes paints of the country is about as true and typical of the twentieth-century North Pole. Indeed, Cervantes seems to know Spain as little as Gogol did central Russia.
(Ebd.: 4)

In my academic days I endeavored to provide students of literature with exact information about details, about such combinations of details as yield the sensual spark without which a book is dead. In that respect, general ideas are of no importance. Any ass can assimilate the main points of Tolstoy's attitude toward adultery but in order to enjoy Tolstoy's art the good reader must wish to visualize, for instance, the arrangement of a railway carriage on the Moscow-Petersburg night train as it was a hundred years ago. Here diagrams are most helpful. (Nabokov 2011: 156)

Nabokov fokussiert sich bei der Lektüre auf den „sensual spark“, den Affekt, die körperlichen Reaktionen. Ganz ähnlich spricht Roman Jakobson im Zusammenhang mit der poetischen Funktion von der „Spürbarkeit der Zeichen“ (Jakobson 1979: 93); und der polnische Dichter Stanisław Barańczak schreibt einer guten Lyrik-Übersetzung den Effekt eines „metaphysischen Schauderns“ („dreszcz metafizyczny“, 1990: 11) zu.

Nabokovs *Lectures on Don Quixote* entstanden im Rahmen seiner Lehre an der Universität Harvard 1951–1952, wo er den Literaturprofessor Harry Levin¹² in dem Kurs über den Roman vertreten sollte. Levin empfahl Nabokov, *Don Quijote* als Ausgangspunkt für die Darstellung der Entwicklung des Romans zu nutzen (Bowers 1983: vii), und Nabokov folgte diesem Rat. Er hat zunächst ausführliche Exzerpte des Romans angefertigt, die von seinen eigenen Kommentaren durchsetzt sind;¹³ in einem nächsten Schritt hat er sechs Vorlesungen auf dieser Grundlage erarbeitet: „Introduction“, „Two Portraits: Don Quixote and Sancho Panza“, „Structural Matters“, „Cruelty and Mystification“, „The Chroniclers Theme, Dulcinea, and Death“, „Victories and Defeats“.

Die Passage mit den drei Bäuerinnen, die Auerbach interpretiert, taucht bei Nabokov in seiner Vorlesung über die Grausamkeit des Romans auf, und damit befindet er sich am ganz anderen Ende des emotionalen Repertoires als Auerbachs Interpretation, die Don Quijote als ein Muster für Tapferkeit und Gleichmut sieht (Auerbach 1988: 339). Nabokov liest in dem Roman eine „hideous cruelty“ und bezeichnet ihn als eine Enzyklopädie der Grausamkei-

12 Harry Levin war einer der Begründer der Komparatistik; sein Spezialgebiet war die Literatur der Moderne. S.: <https://www.ndbooks.com/author/harry-levin/> (24.11.2024)

13 Diese sind abgedruckt in: Nabokov 1983: 113–212.

ten (Nabokov 1983: 52). Damit wendet er sich gegen die Tradition der *Don Quijote*-Interpretationen:

It is simply not true that as some of our mellow-minded commentators maintain [...] that the general character that emerges from the national background of the book is that of sensitive, keen-witted folks, humorous and humane. Humane, indeed! What about the hideous cruelty – with or without the author’s intent or sanction – which riddles the whole book and befouls its humor?

(Ebd.: 52)

Nabokov vergleicht die Folter, die Narren im damaligen Spanien (oder etwas später in der psychiatrischen Klinik Bedlam in England) erleiden mussten, mit der Folter, die zu seiner, Nabokovs, Zeit in totalitären Staaten praktiziert werde (ebd.). *Don Quijote* ist in Nabokovs Lesart ein grausames Buch, kein Dokument der Menschlichkeit.

Nabokov zitiert die Passage mit den Bäuerinnen – ähnlich wie Auerbach – ausführlich und arbeitet die Grausamkeit der Passage heraus, die u. a. darin liegt, dass Don Quijote, der glaubt, dass Dulcinea verzaubert ist, sich den Rest des Romans mit der Frage quälen wird, wie er Dulcinea aus diesem Zauber befreien kann (Nabokov 1983: 59).

Nabokov, so mein Ausgangszitat, hat *Don Quijote* zerpfückt, aber auch wieder zusammengefügt. “Nabokov’s new reading was an event in modern criticism” – so das Urteil von Guy Davenport in der *New York Times* (Davenport 1983b). Nabokov mochte das Buch nicht, und dennoch begriff er es als eine Form von Literatur, die dadurch Weltliteratur wurde, dass der Held zum Prototypen für literarische Helden der folgenden Jahrhunderte wurde; seine Spuren findet Nabokov in Gogol’s *Toten Seelen* ebenso wie in Flauberts *Madame Bovary* (und zwar in der lesewütigen Emma Bovary selbst) und in *Anna Karenina* (hier in Tolstojs *alter ego* Levin) (Nabokov 1983: 11–12). Die Eigenmächtigkeit der Literatur gegenüber dem Leben zeigt sich für ihn darin, dass die Figur sich allmählich von ihrem Schöpfer befreit:

We are confronted with an interesting phenomenon: a literary hero losing gradually contact with the book that bore him; leaving his fatherland, leaving his creator’s desk and roaming space after roaming Spain. In result, Don Quix-

ote is greater today than he was in Cervantes' womb. He has ridden for three hundred and fifty years through the jungles and tundras of human thought – and he has gained in vitality and stature. We do not laugh at him any longer. His blazon is pity, his banner is beauty. He stands for everything that is gentle, forlorn, pure, unselfish, and gallant.

(Nabokov 1983: 112)

Eine ganz ähnliche Beobachtung macht auch Auerbach:

Ein Buch wie der *Don Quijote* löst sich los von der Absicht seines Verfassers und führt sein eigenes Leben; er zeigt jeder Periode, die an ihm Gefallen findet, ein neues Gesicht. Aber für den Historiker, der den Platz eines Werkes innerhalb eines geschichtlichen Ablaufs zu bestimmen versucht, ist es doch erforderlich, sich soweit es noch möglich ist, darüber klar zu werden, was das Werk für den Verfasser und für seine Zeitgenossen bedeutete.

(Auerbach 1988: 337–338)

Zwei unterschiedliche Persönlichkeiten, ein Gelehrter und ein Zauberer – denn der „enchanter“ ist für Nabokov der ideale Autor (Nabokov 1980: 5) –, die Bücher lesen und dabei (auch) ihren Wirklichkeitsgehalt in den Blick nehmen, kommen auf ähnlichem Wege, durch eine sorgfältige Lektüre, zu unterschiedlichen Schlüssen. Für Auerbach ist *Don Quijote* „die Ordnung der Wirklichkeit im Spiel“ (Auerbach 1988: 342), für Nabokov ist der Roman – und zwar: jeder Roman – Fiktion, nie Wirklichkeit. Aber vielleicht muss Nabokov sich hier auch selbst immer wieder überzeugen, indem er das Buch gegen die Wirklichkeit testet, wenn er Landkarten erstellt und die Wege der Helden darauf einzeichnet.

Literatur

Apter, Emily (2003): „Global Translatio: The ‘Invention’ of Comparative Literature, Istanbul, 1933“, in: *Critical Inquiry* 29/2. Chicago: The University of Chicago Press, 253–281.

Auerbach, Erich (1967): „Philologie der Weltliteratur“, in: ders.: *Philologie der Weltliteratur. Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung*. Frankfurt a. M.: Fischer, 83–96.

- Auerbach, Erich (1988): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 8. Aufl. Bern/Stuttgart: Francke.
- Barańczak, Stanisław (1990): „Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny“, in: *Teksty drugie* 2, 7–66.
- Barck, Karlheinz / Tremml, Martin (2007): „Auerbachs Philologie als Kulturwissenschaft“, in: dies. (Hgg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos, 9–29.
- Bowers, Fredson (1980): “Editor’s Foreword”, in: Nabokov, Vladimir: *Lectures on Literature*. Hg. von Fred Bowers. San Diego/New York/London: Harcourt Brace & Company, vii–xv.
- Bowers, Fredson (1983): “Editor’s Preface”, in: Nabokov, Vladimir: *Lectures on Don Quixote*. Hg. von Fred Bowers. San Diego/New York/London: Harcourt Brace & Company, vii–xii.
- Boyd, Brian (1991): *Vladimir Nabokov. The American Years*. Princeton/NJ: Princeton University Press.
- Davenport, Guy (1983a): “Foreword”, in: Nabokov, Vladimir: *Lectures on Don Quixote*. Hg. von Fred Bowers. San Diego/New York/London: Harcourt Brace & Company, xiii–xix.
- Davenport, Guy (1983b): “Don Quixote Restored”, in: *New York Times*, December 13, Section 7, 3.
- Ginsburg, Ruth Bader (2016): *Ruth Bader Ginsburg’s Advice for Living*. In: *New York Times*, October 1. https://www.nytimes.com/2016/10/02/opinion/sunday/ruth-bader-ginsburgs-advice-for-living.html?_r=0&auth=login-googleitap&login=googleitap (18.11.2024)
- Gwozdz, Patricia A. (2023). *Ecce figura. Lektüren eines Konzepts in Konstellationen (100 v. Chr. – 1946)*. Berlin: de Gruyter.
- Jakobson, Roman (1979): „Linguistik und Poetik [1960]“, in: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze von 1921–1971*. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 83–121.
- Konuk, Kader (2007): „Deutsch-jüdische Philologen im jüdischen Exil“, in: Tremml, Martin / Barck, Karlheinz (Hgg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos, 215–229.
- Mann, Jurij (1984): „I. S. Turgenev i večnye obrazy mirovoj literatury (stat’ja Turgeneva ‘Gamlet i Don Kichot’)“, in: *Izvestija Akademii Nauk. Serija literatury i jazyka* 43/1, 22–32.

- Nabokov, Vladimir (1980): *Lectures on Literature*. Hg. von Fredson Bowers. San Diego / New York / London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nabokov, Vladimir (1981): *Lectures on Russian Literature*. Hg. von Fredson Bowers. San Diego / New York / London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nabokov, Vladimir (1983): *Lectures on Don Quixote*. Hg. von Fredson Bowers. San Diego / New York / London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nabokov, Vladimir (1991): *The Annotated Lolita*. Hg. von Alfred Appel Jr. London: Penguin Books.
- Nabokov, Vladimir (2011): *Strong Opinions*. New York: Vintage Books.
- Said, Edward (1983): *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- Said, Edward (2003): "History, Literature, and Geography", in: ders.: *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 453–473.
- Turgenev, Ivan (1980): „Gamlet i Don Kichot“, in: ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v dvenadcati tomach. Tom 12: Izbrannye literaturno-kritičeskie stat'i, reči, vospominanija*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 193–209.
- White, Hayden (1996): "Auerbach's Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism", in: Lerer, Seth (Hg.): *Literary History and the Challenge of Philology: The Legacy of Erich Auerbach*. Palo Alto: Stanford University Press, 124–140.

Davor Beganović

Grenze des Überschreitens, Überschreitung der Grenze. Der Vampir als Kippfigur im Roman „Strah i njegov sluga“ von Mirjana Novaković

Abstract: The “vampire” is probably the only word which found its way from Serbo-Croatian into other European languages. The translation of the word did not happen only linguistically. It was followed by numerous cultural and literary handlings that, paradoxically, found their way back into South-Slavic literatures and cultures. The figure of vampire became their solid part from the 19th century onwards. After a short historic overview, I concentrate upon its newest appearance, in Mirjana Novaković’s postmodern novel *Fear and his Servant*. Novaković borrows a story about Serbian vampires published in an Austrian newspaper at the beginning of the eighteenth century, adapts it, and builds a network of associations that are apt to make a close connection between the crisis concerning Habsburg-Ottoman wars at the end of the seventeenth – beginning of the eighteenth century and the contemporary crisis in Serbia at the beginning of the twenty-first century. Novaković aims at the political situation, but translates it into a story of the past, using the figure of vampire as a metaphor for instability of power and its propensity for violence. In this sense, the novel is an unambiguous (pessimistic) projection onto the future.

Keywords: vampire, Serbian literature, Mirjana Novaković, travelling concepts

Wenn es um *travelling concepts* geht,¹ fällt der Beitrag der serbischen Sprache im Austausch mit der Welt eher bescheiden aus. Diese Sprache war, was Entlehnungen betrifft, eifriger als beim Weiterleiten eigenen Wortschatzes. Das

1 Ich übernehme den Begriff von Bal 2002. Dort postuliert sie: “The meta-concept that characterizes and guides the traveler, and the one I intend to highlight as the emblem or allegory

eine Wort aber – Vampir –, das aus dem Serbischen in die Weltsprachen eingegangen ist, hat es in sich. Wenn wir den Linguisten und Etymologen Friedrich Kluge konsultieren, finden wir in seinem *Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache* folgenden Eintrag:

Vampir, Wesen, das Menschen das Blut aussaugt *erw. exot.* (18 Jh.). Entlehnt aus serbo-kr. *vampir* (ursprünglich wohl makedonische oder bulgarische Form). Nach dem auf dem Balkan verbreiteten Volksglauben von böartigen Toten, die nachts den Lebenden das Blut aussaugen. Das Wort gelangt in einem Bericht aus Wien (über Vorfälle in Belgrad) 1725 nach Leipzig und wird dort übertragen auf die Menschen, die andere Menschen quälen, und dann zoologisch auf Tiere, die anderen Tieren Blut aussaugen. Aus dieser deutschen Entwicklung entsteht die moderne Legende, die dann auch in die slavischen Sprachen zurückentlehnt wird.²

(Kluge 2011: 947f.)

Es ist sichtbar, dass Kluge den Südslawen nicht erlaubt, vollumfänglich Besitz über das Wort und über die mit ihm verbundenen Wesen zu behalten. Unsere Wichtigkeit in der Welt können sie somit nur unwesentlich steigern, aber es bleiben Literatur und Kultur, und sie beschäftigen sich ausreichend mit Vampiren, sowohl in Serbien als auch anderswo.

of the endeavor of this book, I borrow from Spivak: *critical intimacy* [...] While concepts are products of philosophy and tools of analysis, they are also embodiments of the cultural practices we seek to understand through them. This circularity is perhaps the best understood through the metaphor of travel – with a rough guide” (Bal 2002: 20f.). Renate Lachmann spricht eher von der Migration von Konzepten als von *travelling concepts* und betont dabei: „Im Falle der Konzept-Migrationen zwischen Ost und West sind Amalgamierungen, Vorgänge der Integration in jeweils geltende Diskurse ebenso häufig wie Distortionen, aber auch konzeptuelle ‚Bereicherungen‘, die manche Konzepte in ihren Ursprungskontext zurückgenommen haben. Konzept-Migrationen schaffen auch, indem sie Asymmetrien aufheben, eine Art Gleichgewicht des Wissens.“ (Lachmann 2022: 29) Sowohl Bal als auch Lachmann beziehen sich vordergründig auf die Wissenschaft, allerdings sind ihre Konzeptionen mit Anpassung auch auf den gesamten Kulturbereich projizierbar. In dieser Hinsicht ist dann auch die Figur des Vampirs durchaus als ein Konzept, das von einer in die andere Kultur und wieder zurück ‚migriert‘, vorstellbar.

- 2 Todorović bietet ein differenziertes Bild über die Verbreitung des Wortes in verschiedenen europäischen Sprachen, wobei auch für ihn seine serbische Abstammung unstrittig ist (Todorović 2017: 108f.).

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts (genauer 1880) verfasste ‚der Vater des serbischen Realismus‘ Milovan Glišić die Erzählung *Posle devedeset godina* (*Schon neunzig Jahre*, 2018), die in Erweiterung seines Konzepts „ruraler Prosa“ Elemente des Volksglaubens in die Literatur einführt, und dort durfte ein Vampir nicht fehlen. Sein Vorhaben ist insofern interessant, weil es von einer, von Kluge im linguistischen Kontext bereits erwähnten, Rückführung des Motivs zeugt, das in der Folklore des Balkans entstanden, in den Westen importiert und von dort wieder reimportiert worden war. Als eine Rückübersetzung erfüllt die Figur des Vampirs alle Voraussetzungen, um als *travelling concept* bezeichnet zu werden. Paul Féval, um nur ein Beispiel zu erwähnen, situiert seinen Roman *La Ville-Vampir* (1874/75) in Serbien, genauer in der Nähe von Belgrad, und lässt den Vampir Goetzi, während er das Blut einer Gräfin trinkt, auf Serbisch singen, wobei es heißt, dass es sich um eine Sprache handelt, die die Vampire am häufigsten benutzen. Oder in anderem, filmischem, Medium, mit modifizierten Wiedergängerwesen: In *Cat People* (1942) von Jacques Tourner wird Irena Dubrovna, serbischstämmige New Yorker Modistin, bei ihrer Hochzeitsfeier von einer unbekanntenen Frau als „moja sestra“ (meine Schwester) angesprochen, was ihr ‚hilft‘ ihre wahre Identität zu entdecken – die einer schönen Frau, die sich unter günstigen Umständen in eine Raubkatze verwandelt.

Wenn das Konzept sich von einer Kultur in die andere bewegt, modifiziert es sich nach den jeweiligen Bedürfnissen. In der oben erwähnten Erzählung *Posle devedeset godina* trinkt Glišićs Vampir Sava Savanović ganz bestimmt kein adeliges Blut, sondern treibt sein Unwesen in einer ihm vertrauten dörflichen Umgebung. Die Erzählung folgt zwei Strängen. Zum einen geht es um eine Liebesgeschichte zwischen einem armen Jungen und einem Mädchen aus reichem Hause; zum anderen entfaltet sich eine Geschichte über einen Fluch, mit dem die Dorfmühle belegt ist, und deren Hauptfigur ein blutsaugendes Wesen, der Vampir Sava Savanović, ist. Todorović fasst diese Amalgamierung von zwei unterschiedlichen Diskursen folgendermaßen:

Between the reality of everyday village as represented, for instance, with blood-sucking usurers, and the phantasmagoric fantasy, as represented by demonic creatures of night, the vampire bloodsuckers, Glišić has created his literary

world. That union of realism and surrealism is almost never in conflict. On the contrary, it is skilfully incorporated in one entity, as in a kind of palimpsest, proving Glišić's mastery of storytelling.

(Todorović 2017: 115)

Wie man sich schon vorstellen kann, verlangt die märchenhafte Struktur der Erzählung, dass der junge Mann das Dorf vom Fluch befreit und zur Belohnung die Hand des Mädchens erhält – was auch passiert, so dass die Regeln des Genres nicht verletzt werden. Aber – und das ist das Schlüsselmoment – zur Aufhebung des Fluches ist es nötig, denjenigen zu töten, der ihn trägt – nämlich den Vampir. Das ist eine komplizierte Aufgabe, die ohne fremde Hilfe nicht zu erledigen ist. Wie in patriarchalen Gesellschaften üblich, muss eine alte Frau als *Beraterin* hinzukommen, da sie als einzige fähig ist, die Methoden zu erklären, mit denen der Vampir endgültig getötet werden kann. Mit diesem Wissen ausgestattet, begeben sich die Dorfbewohner auf den Weg, um die Aufgabe, die der junge Mann mit der Tötung des Vampirs lediglich begonnen hat, zu Ende zu bringen. Die Bauern finden tatsächlich den Ort, wo der Vampir begraben ist. Als sie sein Grab öffnen, erblicken sie dort einen schlafenden Menschen, der keineswegs einer Leiche ähnelt. Die Aktion für seine endgültige Tötung erfolgt folgendermaßen:

Leži čitav čitavcit čovek, kao da su ga juče tu spustili. Samo što je preturio nogu preko noge, ruke pružio pored sebe, naduven kao mešina, sav crven, čini ti se sama je krv, jedno oko sklopio, a drugo mu otvoreno. Na prsima mu se poznaju dve rane od puške, ali gotovo obe zarasle.

Đilas isteže onim kocem te vampira usred trbuha.

„Adžijazmom, Čebo!“ – viknu Purko.

Čebo u onoj hitnji ne pogodi da ga zalije baš u usta, nego ga poli policu. U taj mah izlete vampiru iz usta pramičak nekakve maglice, sušti leptir i odleti nekud. (Glišić 1961: 204)

Liegt da ein völlig unversehrter Mensch, als ob man ihn gestern hier heruntergelassen hätte! Nur dass er ein Bein über das andere geschlagen hat. Die Arme liegen eng am Körper, der wie ein Schlauch aufgeblasen ist, ganz rot. Du denkst, dass es nur Blut ist. Sein eines Auge ist geschlossen, das andere geöffnet. An der Brust kann man zwei Schusswunden erkennen, aber beide schon fast verheilt.

Djilas stieß dem Vampir seinen Pflock mitten in den Bauch hinein.

„Das Heilwasser, Cebo!“, rief Purko.

In der Hast gelang es Cebo nicht, das Wasser genau in den Mund zu gießen, sondern er vergoss es im Gesicht.

In diesem Augenblick entwich dem Vampir eine Art Nebelstreif aus dem Mund. Es war tatsächlich ein Falter, der irgendwohin wegflog.

(Glišić 2020: 39)

Weißdorn reicht zur Tötung aus. Aber als der Vampir mit dem Pfahl durchbohrt wird, entflieht aus seinem Mund ein Schmetterling, der nicht gefangen wird. Zwar wird er von den Dörflern als ungefährlich abgestempelt, die Tradition jedoch besagt etwas anderes: wenn der Schmetterling entflieht, ist der Vampir nicht mit Gewissheit tot. Man kann nicht wissen, ob er nicht wieder auftauchen und seine Unwesen treiben wird.

Glišićs Vampir, so lässt sich abschließend sagen, bleibt tief in der folkloristischen Tradition verwurzelt.³ Damit ist auch seine Verankerung in der Welt des Ruralen verbunden; ganz im Unterschied zur etablierten europäischen Tradition scheut der Vampir bei Glišić urbane Gegenden und bleibt ihnen definitiv fern. Ana Radin versucht zu differenzieren und argumentiert folgendermaßen:

Es ist offensichtlich, dass Glišićs Verfahren der Transposition des Vampirmotivs in der Erzählung *Posle devedeset godina* einen Wendepunkt zwischen zwei zeitlichen und typologischen Segmenten darstellt. Was den Stil betrifft, schuldet er der Tradition der Folklore viel, aber im Verfahren und in der erzählerischen Haltung befreit er das literarische Werk von rationalistischer Disziplin und Eindeutigkeit. Dem Motiv des Vampirs hat Glišić einen weiten Raum eröffnet, in welchem dieser sich später freier bewegen wird, in dem er komplexer modelliert und seine Bedeutung vertieft werden wird.

(Radin 1989: 267)

Der Weg zur Urbanisierung des Vampirs oder zu seiner Einbettung in jene Modi, die in der Tradition der europäischen fantastischen Literatur dominant sind, ist in der serbischen Literatur weit und führt über zwei wichtige Auto-

3 Diese Tradition ist gut erforscht. Sie interessiert mich aber hier weniger. Dazu vgl. Kostić 1989. Eine wichtige frühere Untersuchung ist Đorđević 1953.

ren des Postmodernismus, nämlich Borislav Pekićs *Kako upokojiti vampira* (*Wie man einen Vampir beruhigt*, 1977) und Milorad Pavićs *Hazariski rečnik* (*Chasarisches Wörterbuch*, 1984). Beide erweitern die Motivik und gehen mit ihr auf eine andere, demonstrativ nicht folkloristische Art und Weise um. In Pekićs Roman, bei dem ethische Fragen im Vordergrund stehen,⁴ verfolgt die Vampirfigur Adam Tripković ihren Mörder, den deutschen Offizier Konrad Rutkowski, als dieser in Jugoslawien Urlaub macht, greift ihn jedoch, entgegen der Motivtradition nicht physisch an. Pavić vertieft sich in die Zeit des Barocks, wo über einen seiner Helden zu berichten ist: „<Z>vao se Avram Branković i ratovao je u Vlaškoj gde se, kako je šejtan tvrdio, svaki čovek rađa kao pesnik, živi kao lopov i umire kao vampir“⁵ (Pavić 1996: 135). Vampire werden hier als ethische (Pekić) oder symbolische (Pavić) Kippfiguren dargestellt, die sich von den folkloreträchtigen Varianten entfernen und zwischen den Welten – seien es historische oder kulturelle – verkehren, immer in Unklarheit darüber, wer und was sie sind.⁶ Die Vampire der serbischen Postmoderne sind der Sexualität beraubt,⁷ sie wollen die Grenze zwischen verschiedenen Zeiten überschreiten und versuchen, die Gegenwart mit der Vergangenheit zu verknüpfen.

4 Auch Radin erkennt das Ethische als Antrieb von Pekićs Roman: „Das Motiv des Vampirs> ist breit entwickelt, mit ihm sind das allgemeine Böse des menschlichen Geistes und eine Ideologie, der er blind folgt, verbunden. Der Vampir ist mit der Hauptfigur des Romans verknüpft. Hier ist die Symbolik des Vampirs psychologisch begründet und ethisch prädisponiert. Somit funktioniert sie als antivampiristischer Agens der Psyche, die von Verbrechen belastet ist“ (Radin 1989: 272).

5 „Er hieß Avram Branković und führte Krieg in der Walachei, wo jeder Mensch, wie der Teufel behauptete, als Dichter geboren wird, als Dieb lebt und als Vampir stirbt“ (Pavić 1988: 145).

6 Zusammenfassend stellt Radin Pavićs poetologisches Verfahren folgendermaßen dar: „Diese entwickelten und barocken Bilder und Szenen sind Teil einer Romanwelt, die einen einzigartigen Mikrokosmos formiert, in dem das Unmögliche unbekannt ist und deshalb keine Verwunderung oder Zweifel verursacht. Mit den Mitteln des magischen Realismus hält er eine enge Beziehung zur objektiven oder pseudorealistischen Gegebenheit, nur dass er die Relationen kapriziös herrichtet und eine verwunderliche, autarkische Ordnung einführt. In dieser magischer Welt ist der Vampir keine Frucht des Aberglaubens, er ist auch kein Symbol existentiellen Grauens, sondern ein Teil der imaginativen und artifiziellen Welt, in der sich Gegenstände und Figuren versammeln und berühren, die in der natürlichen Zeit und dem natürlichen Raum voneinander entfernt sind“ (Radin 1989: 271f.).

7 Die sexuelle Determinierung von Vampirfiguren in der Literatur des 19., aber dann auch im Film des 20. Jahrhunderts ist gut untersucht. Vgl. Auerbach 1995, Heller 1987, Day 1985, Punter 1996.

Erst die Ära Milošević ermöglichte die endgültige Entfaltung des Motivs und machte die Vampire der Vergangenheit in der Gegenwart nicht nur lebendig, sondern auch aktuell. Eine Autorin, die sich dieser Aufgabe angenommen hat, ist Mirjana Novaković; mit ihrem Roman *Strah i njegov sluga (Die Angst und ihr Diener, 1998)* führte sie den Vampir in Serbien in einen neuen Kontext ein. Vorab ist interessant, dass der Roman an die bei Kluge erwähnte Geschichte anknüpft, die sich in der Belgrader Umgebung abgespielt haben soll. Da Kluge diese seltsamen Ereignisse nicht elaboriert, soll das hier in aller Kürze geschehen: In seinem *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Toten in Gräbern* erwähnt Michael Ranft den entsprechenden Vorfall als „allerneueste<s> Exempel“ eine „Nachricht aus Hungarn, welche wir vor kurzen in den öffentlichen Zeitungen gelesen“ und gibt sie „von Wort zu Wort aus den Leipziger Zeitungen“ unter dem Titel „Wien vom 31. Jul. 1725“ wieder (Ranft 1734: 24f). Demnach berichtete der „Kayserl. Provisor im Gradisker District“ (ebd.: 28) über einen „Unterthan, Namens Peter Plogojowitz, mit Tode abgegangen, und nach Rätzischer Manier zur Erden bestattet“ (ebd.: 25). Die darauffolgenden neun Wochen habe eine trügerische Ruhe über dem Dorf gelegen. Dann habe das Unheil begonnen: Innerhalb von nur acht Tagen starben gezählte neun Menschen, plötzlich und nach einer schon überstanden geglaubten 24-stündigen Krankheit und zwar solcherart, „daß, als sie annoch auf dem Tod-Bette lebendig gelegen, [...] vor 10. Wochen verschiedener Peter Plogojowitz zu ihnen im Schloff gekommen, sich auff sie gelegt und gewürget“ (ebd.) hat. Die Witwe des Verblichenen wolle gesehen haben, dass Plogojowitz „zu ihr gekommen und seine Oppanki, oder Schuhe begehret“ (ebd.: 26). Die derart heimgesuchte Frau habe sich „von dem Dorfe weg und in ein anderes begeben“ (ebd.). Die aufgebrachte Einwohnerschaft Kisolovas sei sich sicher gewesen, dass es sich um einen neuen Fall von Vampirismus handelt. Der kaiserliche Provisor stimmte einer Exhumierung zu, da die Einwohner andernfalls das Dorf verlassen würden, und ließ unter Hinzuziehung des Gradisker Popen das Grab öffnen. Das „Spectacul“ (ebd.: 27), das sie zu sehen bekamen, schildert er folgendermaßen:

Das Gesichte, Hände und Füße, und der gantze Leib waren so beschaffen, daß sie in seinen Lebzeiten nicht hätten vollkommener seyn können. In seinem Munde habe nicht ohne Erstaunen einiges frisches Blut erblickt, welches, der gemeinen Aussage nach, er von denen, durch ihme umgebrachten, gesogen. (Ebd.)

Petar Blagojević wurde dann, wie die Lehre über die Bekämpfung von Vampiren es verlangt, mit einem Weißdornpfahl zur Ruhe gebracht. Die ursprünglich auf voraufklärerischer Wissenschaft basierende Geschichte wird zur Quelle literarischer Phantasie, die sich, wie wir gesehen haben, in ganz Europa verbreitet, um auf Umwegen nach Serbien zurückzukehren und aus dem Bereich der Folklore zurück in die Literatur zu finden.

Mirjana Novaković benutzt diese Geschichte als Folie für eine andere, die sich durch Mehrschichtigkeit und Mehrdeutigkeit auszeichnet. Neben dem erwähnten Bericht des Kameralprovisors muss der historische Kontext berücksichtigt werden, um die Aktualität von Novakovićs Roman zu verdeutlichen. Schon Nina Auerbach (1995) weist darauf hin, dass die jeweilige politische Lage Rolle und Stellung des Vampirs verändern kann: Je prekärer die politische Situation, desto verunsicherter die Vampire. Ihre zentrale These lautet, dass in Zeiten der Krise in zunehmendem Maße Vampire in Literatur und Film erscheinen. Demnach war die Zeit zu Reagans Amerika für Wieder-gänger besonders geeignet. Sie betont:

Vampires and American presidents began to converge in my imagination, not because I think all the presidents are equally vampiric (though all do absorb power from the electorate), but because both are personification of their age... I am not saying that vampires can be reduced to their political component; they are too mutable to be allegories. But the nervous national climate in which I imagined this book taught me that no fear is *only* personal: it must step itself in the political and ideological ambience, without which our solitary terrors have no contagious resonance.

(Auerbach 1995: 3)

Wie nun ist die Zeit beschaffen, in der der Roman der serbischen Autorin spielt? Ist es möglich, eine Parallele zu der Epoche zu ziehen, die Auerbach zufolge für die Erzeugung und Vermehrung von Vampiren so fruchtbar war? Wichtig für Novakovićs Roman ist, dass es zwei Zeitschichten gibt, deren verbindendes Merkmal ist, dass sie im Zeichen der Krise stehen. Zum einen ist da die Zeit der Handlung selbst, zum anderen die Zeit des Schreibens. Die erste ist von dem Krieg, den die Habsburger gegen die Osmanen führen, geprägt, die zweite durch die Herrschaft Slobodan Miloševićs, der den Zerfall Jugoslawiens maßgeblich zu verantworten hat. Somit ist der Roman

zwischen diesen zwei unterschiedlichen und einander doch ähnlichen Paradigmen verankert. Beide Geschehnisse, die den Roman bestimmen (das eine, die osmanische Attacke auf Belgrad, wird explizit erwähnt und ausführlich elaboriert, das andere, der Zerfall Jugoslawiens, bildet den unsichtbaren, aber dennoch dominanten und erkennbaren Hintergrund), sind durch eine tiefe Krise – eine politische, gesellschaftliche wie ideologische – gekennzeichnet.

Die Erzählerin bemüht sich, alle historischen Eckpunkte der Handlung festzuhalten. Es ist die Zeit der zweiten Besetzung Belgrads durch Eugen von Savoyen von 1717 bis 1739, wobei der Zeitpunkt der Handlung im Jahre 1736 angesetzt ist. In Belgrad sind zwei Gruppen von Reisenden angekommen, die eine unter der Führung des Arztes Karl von Radetzky, ausgestattet mit einem direkten Befehl des Kaisers die Vorkommnisse mit den Vampiren zu untersuchen, die zweite besteht aus dem Teufel persönlich, der von seinem serbischen Diener begleitet wird und unter dem Namen Otto von Hausburg agiert, was eine eindeutige Allusion auf das Haus Habsburg ist. Somit wird die Erzählkonstruktion, in welcher sich die Struktur des Romans entfaltet, durch zwei fantastische Wesen markiert. Der Teufel und die Vampire interagieren und verwandeln die historische Welt Serbiens im 18. Jahrhundert in eine Landschaft, die sich fest im Griff der Kräfte des Dunklen befindet.⁸ Beide Gruppen haben dabei die Aufgabe, seltsame Erscheinungen aufzuklären, die sich in der serbischen Stadt und ihrer Umgebung ereignen. Hinzu kommt eine dritte Gruppe, die aus historischen Persönlichkeiten besteht, die die kurze Habsburger Herrschaft über Belgrad bestimmten. Sie sammelt sich um den Prinzregenten Karl Alexander von Württemberg und seine Ehefrau Maria Augusta von Thurn und Taxis. Erzähltechnisch betrachtet bildet sich dadurch eine Triade, die sich darum bemüht, die Erscheinung der serbischen Vampire und die Hintergründe ihrer Anwesenheit in Belgrad und Umgebung aufzuklären. Die Motivation der drei Forschergruppen ist dabei allerdings höchst unterschiedlich. Die Wissenschaftler reisen unter Tarnung und interessieren sich nur scheinbar für die Vampire, während ihr Hauptziel die Aufklärung des Todes von Graf Wittgenau ist, was sie letztendlich als Nichtwissenschaft-

8 Der Teufel und seine Stellung innerhalb des Romans hat in der Forschung zu Novaković eine wichtigere Rolle als die Vampire gespielt. Vgl. Gordić 2006; Turanjanin 2011; Pešikan Ljuštanović 2015. Ich hoffe, mit diesem Beitrag die im Text vorhandene Balance zwischen den zwei dunklen Mächten wiederherzustellen.

ler markiert. Für den Teufel/Hausburg geht es um die Aufklärung von Zeichen, die andeuten, dass das Jüngste Gericht sich nähert, was den Untergang der Welt und seiner selbst bedeuten würde. Sein Ziel ist dementsprechend, dem Untergang entgegenzuwirken. Am unklarsten ist die Motivation Maria Augustas. Vor allem wird ihre unglückliche Ehe hervorgehoben und ihre Suche nach Liebe betont. Auf den ersten, aber nur auf den ersten Blick hat das mit Vampiren wenig zu tun. Im weiteren Verlauf der Geschichte werden sich auch in ihrem Fall die Signale verdichten, die auf ihre unmittelbare Involviertheit in die makabren Ereignisse hindeuten.

Es stellt sich heraus – und hier entfaltet sich im Nebenstrang eine Verschwörungsgeschichte –, dass Graf von Wittgenau der Nachricht nachgegangen war, dass der Regent mit den Türken verhandelt, um Belgrad widerstandlos an sie auszuliefern und dafür eine Belohnung zu kassieren. Der Graf hatte sich als Steuereintreiber verkleidet, aber seine Maskerade wurde durchschaut, woraufhin der Regent ihn ermorden ließ und seinen Tod als durch einen Vampirangriff verursacht tarnte. Um die genaueren Umstände des Todes zu untersuchen, bricht die Kommission aus der Stadt ins Landesinnere auf, gefolgt von Hausburg und seinem Diener und von Prinzessin Maria Augusta. Ab hier wird die Geschichte immer komplexer. Sie wird konsequent aus zwei Perspektiven erzählt – aus der der Prinzessin und der des Teufels –, die abwechselnd von denselben Ereignissen berichten. Das führt zur Verwirrung der Leserschaft. Die Erzählsituation wird zusätzlich verkompliziert, weil die Prinzessin aus zeitlicher Entfernung berichtet (sie befindet sich in Deutschland und ihr Abenteuer in Serbien liegt schon eine Weile zurück), während der Teufel sich als Figur inszeniert, die der Verhaftung und Kreuzigung Jesu beigewohnt hat. Erst wenn man diese Retardationen im narrativen Fluss des Textes beseitigt, bekommt man die zugespitzte Erzählung selbst, die aus dem Ausflug aus der Belgrader Festung ins fremde Land Serbien besteht. Und diese Erzählung ist der Kern des Romans.

Sie führt in Gegenden außerhalb des Schutzes der Prinz-Eugen-Linie und in eine fremde und durchaus feindliche Welt, die auch von Vampiren besiedelt wird. Was Mirjana Novaković jetzt macht, gleicht einem waghalsigen narrativen Manöver. Sie verlässt den Boden des teilweise historisch Verifizierten und setzt die Leserschaft ins Literarische über, und zwar indem sie intertextuelle Elemente integriert, die der schon erwähnten Tradition der serbischen Literatur über Vampire, aber auch anderen Vorlagen entstammen. So sind Anspie-

lungen auf Miloš Crnjanski und sein *Lament nad Beogradom* („Lamento über Belgrad“) sichtbar, wie auch Ivo Andrićs Erzählung *Most na Žepi* (*Die Brücke über die Žepa*, 1962) explizit erwähnt wird. Hinzu kommen *Derviš i smrt* (*Der Derwisch und der Tod*, 1972) von Meša Selimović und die serbischen Modernisten, die der Thematik des Todes und des ewigen Lebens verpflichtet waren. Der Hauptintertext allerdings ist die Bibel und vor allem das Neue Testament.⁹ Wesir Jusuf, die zentrale Figur aus Andrićs Erzählung, figuriert dabei als Folie für die Entwicklung der Figur des Jesus.

Setio sam se vezirovog pečata. Bio je podeljen na dva polja: u prvom, većem, pisalo je Jusuf Ibrahim, istinski rab božji; a u drugom, manjem: U ćutanju je sigurnost. Kakvu sam samo spretnu spletku bio smislio i namestio ovom vrlom Bosancu što se bio izdigao u Istanbulu! Svilenim rečima preporučio sam ga sultanovim doušnicima, glatke i zle same su se uvijale u gajtan oko vezirovog vrata. (Novaković 2008: 112f.)

Ich habe mich an des Wesirs Siegel erinnert. Es war in zwei Felder unterteilt: auf dem ersten, größeren, war geschrieben: Jusuf Ibrahim, wahrhafter Sklave Gottes; auf dem zweiten, kleineren: Im Schweigen ist Sicherheit. Was für eine geschickte Intrige habe ich mir ausgedacht und diesem illustren Bosnier untergejubelt, der in Istanbul so hoch aufgestiegen ist! Mit seidenen Worten habe ich ihn des Sultans Denunzianten empfohlen, geschmeidig und böse haben sie sich ganz von alleine um den Hals des Wesirs gewickelt.¹⁰

Diese Stelle ist innerhalb der Erzählung so gestaltet, dass sie eine isotopische Verbindung mit der unmittelbar davor dargestellten Szene der Verhaftung von Jesus herstellt. Sowohl Jesus als auch der Wesir werden als Gespenster präsen-

9 Zahlreiche Momente der Intertextualität zu Werken internationaler Literaturen beinhalten Marlow, Shakespeare, Melville, Pynchon, Bulgakov, Gogol' usw. Das Neue Testament seinerseits ist nicht nur in diesem Roman wichtig für Novaković. So wird in der Erzählung *Jevanđelje po žednoj* (*Evangelium nach der Durstigen*, 1997) eine feministische Lektüre (und Umdeutung) des Originals unternommen. Jesus wird als Frau dargestellt und das Evangelium selbst nach diesem Modell umgeschrieben. Die intertextuellen Elemente des Romans sind gründlich untersucht, vgl. dazu Delić 2014, Pešikan Ljuštanović 2015. Über die Erzählung *Jevanđelje po žednoj* s. Pešikan-Ljuštanović 2014, Gordić Petković 2011 und Gordić Petković / Jakovljević 2018.

10 Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – D. B.

tiert, die in enger Beziehung zum Teufel stehen und ihn dabei von beiden Seiten flankieren – einerseits als naive Güte, andererseits als das personifizierte Böse, das mit dem Teufel noch Rechnungen offen hat. Die Intertextualität in ihrer Vielfältigkeit ermöglicht somit ein Übersetzen aus dem österreichisch besetzten Belgrad ins Innere Serbiens, das von Vermischung zwischen diversen Volksstrukturen und Religionen geprägt ist.

Die Ankunft des Teufels in Serbien wird durch Veränderungen in der intertextuellen Matrix markiert. Während der Diskurs des ‚österreichischen‘ Belgrad von Allusionen und Assoziationen sowie von Zitaten aus der Hochkultur bestimmt ist (und – das ist wichtig zu betonen – vampirlos ist), wird die rurale serbische Welt durch die Folklore geprägt. Erst hier erscheinen die einheimischen Vampire, die mit der aristokratischen Struktur der Figuren aus der phantastischen Literatur des 19. Jahrhunderts wenig gemeinsam haben. Die Suche nach dem Vampir, betrieben von drei Gruppen und eher unwillig unterstützt von der einheimischen Bevölkerung, die als Informationsquelle dient, führt zur Figur des Sava Savanović, die Glišić, wie wir gesehen haben, unter Anspielung auf eine reiche Tradition von Mythen und Legenden in die Literatur eingeführt hatte. Mirjana Novaković nun versieht den Text von Glišić mit einer Reihe von Variationen, indem sie ihn bearbeitet, aktualisiert und in eine veränderte Zeitstruktur einführt.

Hier wird der Roman politisch. Der Ausflug ins Landesinnere ist zugleich eine Reise in die Gegenwart Serbiens. Anspielungen auf die konkrete politische Situation in Serbien verdichten sich und werden mit der Geschichte von der Jagd nach dem Vampir, bzw. wie man nicht viel später im Text erfahren kann, nach mehreren Vampiren, verbunden. Diese Allusionen werden auf doppelte Art und Weise ausgeführt. Auf der einen Seite befinden sich unübersehbare Hinweise auf konkrete Persönlichkeiten. Der Teufel will die Einheimischen engagieren, damit sie ihm bei der Suche behilflich sind, und beauftragt damit seinen Diener. Hier ein besonders eindrucksvolles Zitat:

„Da li si mi ugovorio one Srbe?“

„Uopšte nije bilo teško, gospodaru, prosto nisam znao koga da izaberem, svi su hteli posao.“

„I? Koga si onda izabrao?“

Grom je udario tako snažno kao da je pogodio moju sobu.

„Jednog okretnog momka iz Požarevca, on mi se učinio najposposbniji i najpouzdaniji. Nedavno je bio na Kosovu, slavnom Kosovu.“
„Kad smo već kod Kosova, uvek sam hteo da te pitam: zašto vi Srbi slavite Kosovo kad je to bio vaš poraz?“
„Kosovski poraz je nagrada za nas. Da smo pobedili, ko zna kakvo bi nas zlo snašlo.“
(Novaković 2008: 68)

„Hast du jene Serben unter Vertrag genommen?“
„Es war überhaupt nicht schwer, mein Herr, alle wollten den Job.“
„Und wen hast du ausgewählt?“
Ein Donner schlug so stark, als ob er mein Zimmer getroffen hätte.
„Einen flinken Burschen aus Požarevac, er schien mir am geeignetsten und zuverlässigsten. Neulich war er auf dem Kosovo, dem berühmten Kosovo.“
„Wenn wir schon beim Kosovo sind, ich wollte dich immer fragen: warum feiert ihr Serben das Kosovo, wenn das doch eure Niederlage war?“
„Die Niederlage auf dem Kosovo ist eine Belohnung für uns. Wenn wir gewonnen hätten, wer weiß, was für ein Unglück uns zugestoßen wäre.“

Mit entsprechenden Kenntnissen ist es nicht schwer zu schlussfolgern, dass der Bursche aus Požarevac Slobodan Milošević ist, der dort geboren wurde. Und die Allusion auf seinen Aufstieg, der mit dem Kosovo einsetzte, ist unübersehbar. Etwas anders gelagert, aber dennoch ersichtlich, ist jene Assoziation, die am Ende des Romans aufgerufen wird. Als Hausburg Serbien verlässt, wird er von einem neuen Diener begleitet, weil er den alten, Novak, umgebracht hat. Das wird von der Prinzessin mitgeteilt, die damit den Schlusspunkt des Romans setzt. Der Neue ist derselbe Bursche, der den Vampir mit dem Weißdornpfahl umgebracht hat. Mit nur ein bisschen Imagination kann man in dieser Figur den Führer der serbischen extremen Rechten Vojislav Šešelj erkennen.¹¹

11 Im Text wird er eingeführt als Teilnehmer des Glückspiels: „<A> onaj treći bio je neki Srbin, on je samom svojom narodnošću i niskim poreklom bio u neprilici da mora da se bori za pobedu u razbibrizi koju nikad nije upoznao i koja ga neće zanimati.“ „Und jener dritter war irgendein Serbe, er befand sich schon durch seine Volkszugehörigkeit und niedrige Abstammung in Verlegenheit: er musste um den Sieg im Zeitvertreiben kämpfen, den er nie kennengelernt hatte und der ihn nie interessieren wird“ (Novaković 2008: 140). Die nächste Szene, in der er erscheint, ist die Jagd nach dem Vampir, wo er „uzdignute brade“ (erhobenen Hauptes, 158),

Aber ein anderer Teil des Spektrums ist noch wichtiger, aus ihm lässt sich auch die politische Allegorie in voller Klarheit herauslesen. Der Roman von Mirjana Novaković gründet auf starken Oppositionen, welche seine binäre Struktur zusätzlich unterstreichen. Eine der zentralen Oppositionen des Romans ist die zwischen Innen und Außen. Innen, in der österreichisch gehaltenen Festung, befindet sich die Welt der Sicherheit; außen, jenseits der Mauer, ist die Wildnis, in welcher andere Gesetze als diejenigen der Zivilisation herrschen. Wie schon gezeigt, sind in dieser Welt die Vampire angesiedelt und können, ohne größere Gefahr, ihr Unwesen treiben. Nun wird aber durch die Aufklärung der Hintergründe des Besuchs Hausburgs in Belgrad klar, dass sich in diesem äußeren Zirkel irgendetwas bewegt, was wesentlich bedrohlicher werden kann als ein Angriff auf die serbischen Bewohner des Osmanischen Reiches. Die Vampire drohen aus Serbien auszubrechen und in die Welt vorzudringen. Die Beziehung zwischen Serben und Toten wird im letzten Drittel des Romans angedeutet, wobei sich Signale für die Gefahr, die der Welt aus dem Land droht, häufen. Symptomatisch dafür sind die Auslassungen und Andeutungen, die mehr zu Verschleierung als zu Aufklärung beitragen. Hier ist ein typisches Gespräch (zwischen dem Baron Schmiedlin, der Prinzessin und Hausburg):

„Da li znate“, – rekao mi je u jednom od retkih obraćanja tog dana – „u šta Srbi veruju: da će, kad se mrtvi uznemiravaju i kad se kosti vade, veliko zlo naići? Mrtve ne valja dirati.“

den Weißdornpfahl und einen riesigen Schlaghammer tragend erscheint. In der nächsten Szene betätigt er diese Waffen: „Momak odgurnu popa i svi mu odobriše. / Namesti kolac na Savino srce. Ruku u kojoj je držao bat visoko ispruži. Onda udari batom po kolcu. Kolac probode srce i krv poče da teče“ (Novaković 2008: 163. – „Der Junge schob den Popen zur Seite und alle stimmten ihm zu. / Er platzierte den Pfahl auf Savas Herz. Die Hand, in der er den Hammer hielt, streckte er aus. Dann schlug er mit dem Hammer auf den Pfahl. Der Pfahl durchbohrte das Herz und Blut begann zu fließen“). Die Szene schließt damit ab, dass der Baron Schmiedlin einen Schmetterling aus Savas Mund (s.o. die Symbolik der Szene in Glišićs Erzählung) entfliehen ließ, weshalb er bestraft werden muss; und der Junge persönlich richtet ihn hin. Wenn man die ganze Gewaltorgie, die Šešelj und seine Schergen in Serbien kurz vor dem Ausbruch des Krieges veranstaltet haben, präsent hat, dann ist es klar, dass gerade er in der Figur des Jungen allegorisch verkörpert ist. Die Tatsache, dass er als Begleiter des Teufels in den Westen zieht, ist als eine düstere Warnung vor der Gefahr, die von ihm und ihm Ähnlichen ausgeht, zu deuten. Auch in dieser Hinsicht ist der Roman von Novaković zutiefst politisch.

„Mislite da je bolje da ne tražimo vampire?“

„Često“, – umešao se Fon Hauzburg – „kad ne smeju da diraju žive, počnu da kinje mrtve.“

„Srbi?“ – upitala sam.

„Kao da mrtvima nije dosta onog pakla pa moraju da učestvuju i u ovom paklu,“ – izbegao je odgovor.

(Novaković 2008: 159f.)

„Wissen Sie“, sagte er mir in einem der seltenen Fälle, in denen er sich an jenem Tag an mich wandte, „woran die Serben glauben: dass, wenn man die Toten beunruhigt und ihre Knochen ausgräbt, das große Unglück kommen wird? Mann soll die Toten in Ruhe lassen.“

„Meinen Sie, dass es besser ist, die Vampire nicht zu suchen?“

„Oft“, mischte sich von Hausburg ein, „wenn sie die Lebenden nicht berühren dürfen, fangen sie an, die Toten zu quälen.“

„Die Serben?“ fragte ich.

„Als ob die Toten nicht genug von jener Hölle haben und auch noch an dieser Hölle teilnehmen müssen“, wich er einer Antwort aus.

Als Schmiedlin, der sich als Spezialist sowohl für Serben als auch für Vampire ausgibt, sich als unfähig zeigt, den entfliehenden Schmetterling aus dem Mund von Sava Savanović zu fangen, und so die Gefahr offensichtlich wird, dass serbische Vampire die Welt erobern, wird er von der aufgebrauchten Menge zu Tode getrampelt. Der Diener Novak kommentiert resigniert:

„Ne valja, ne valja“, – kazao je Novak – „povampiriće se neko drugi.“

Ja sam gledala sirotog barona. Izgledao mi je sasvim drugačije nego za života, ne zato što je bio mrtav, već zato što je bio drugačiji. Nisam mogla da ustanem i ona dvojica iz komisije mi pomogoše da se uspravim.

„Pa koliko ima vampira?“ – pitala sam ja.

Niko ništa nije odgovorio. Ali i to je bio odgovor.

„Koliko ima vampira?“ – ponovio je moje pitanje Šmetau.

I dobio isti odgovor kao ja.

„A ko nama garantuje da će oni ostati u Srbiji i da nikad neće preći princ-Evgenijevu liniju?“ – nastavio je da pita Šmetau.

(Novaković 2008: 164f.)

„Das ist gar nicht gut, gar nicht gut,“ – sagte Novak – „jemand anderes wird zum Vampir werden.“

Ich schaute den armen Baron an. Er schien mir vollkommen anders auszusehen als zu seinen Lebzeiten, nicht, weil er tot war, sondern, weil er anders war. Ich konnte nicht aufstehen und die zwei aus der Kommission halfen mir, mich aufzurichten.

„Wie viele Vampire gibt es?“ – fragte ich.

Niemand antwortete. Aber das war auch eine Antwort.

„Wie viele Vampire gibt es?“ – wiederholte Schmetau meine Frage.

Und bekam die gleiche Antwort wie ich.

„Und wer garantiert uns, dass sie in Serbien bleiben und die Prinz-Eugen Linie nie überqueren werden?“ – setzte Schmetau seine Fragen fort.

Das letzte Drittel des Romans beschäftigt sich also mit der Frage, ob die Vampire dazu fähig sind, eine Über-Setzung, eine Translatio, aus Serbien nach Europa zu bewerkstelligen (ins Osmanische Reich wollen sie offensichtlich nicht), ob ihnen eine Migration in angeblich sichere westliche Gebiete gelingen wird. Somit gestalten sie sich als kulturell geprägte Begriffe, die im Stande sind, sich, auch als Figuren, zwischen unterschiedlichen Welten zu bewegen, sie auch zu besetzen. Der Teufel will das verhindern, weil dies ein Zeichen des Nahens des Jüngsten Gerichts ist und das Jüngste Gericht sein Ende bedeutet. Die Prinzessin will das verhindern, weil sie die Liebe ihres Mannes zurückerobern möchte, aber zugleich einen ihrer ermordeten Geliebten (dessen Name Vuk Isaković ein eindeutiger Hinweis auf den kanonischen Roman *Seobe* von Miloš Crnjanski ist – der Held des Romans trägt diesen Namen) von der ewigen Verdammung als Widergänger retten möchte; die Österreicher, weil sie zu Recht denken, dass die serbische Invasion Europa, zusätzlich zur osmanischen, bedrohen wird, die Serben selbst, weil sie wollen, dass ihre Vampire unter ihnen bleiben. Letztendlich wurde der Ausbruch von zwei Protagonisten aufgehalten, die Un-Wesen bleiben, in unterirdischen Gängen der Belgrader Festung gefangen, der Teufel zieht weiter in die Welt mit seinem neuen Diener (aber ich erinnere daran: Er ist das Abbild eines serbischen Rechtsextremisten), die Osmanen werden Belgrad bald zurückerobern. Die Ruhe kehrt zurück, aber das ist nur Trug. Man weiß nie, wann und in welcher Form die Vampire wieder zurückkommen. Wenn der Balkan im Bereich der

Kultur der Welt wenig anzubieten hat, so gilt das nicht für politische und kriegerische Auseinandersetzungen. Wie wir alle wissen: ein Pulverfass eben.

Literatur

- Auerbach, Nina (1995): *Our Vampires, Ourselves*. Chicago / London: University of Chicago Press.
- Bal, Mieke (2002): *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- Day, William Patrick (1985): *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*. Chicago / London: University of Chicago Press.
- Delić, Lidija (2014): „Da ja nisam koji jesam. Problemi i mogućnosti prevođenja romana *Strah i njegov sluga* Mirjane Novaković“, in: *Nasleđe* 27, 17–31.
- Dorđević, Tihomir (1953): „Vampir i druga bića u našem narodnom verovanju i predanju“, in: *Srpski etnografski zbornik* LXVI, 150–153.
- Glišić, Milovan (1961 [1880]): „Posle devedeset godina“, in: ders. *Odabrana dela* 1. Novi Sad: Matica srpska, 180–214.
- Glišić, Milovan (2020): *Schon neunzig Jahre...* Aus dem Serbischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Joachim Britze. Hannover: JMB Verlag.
- Gordić, Isidora (2006): „Humanizacija figure đavola u romanu *Strah i njegov sluga*“, in: *Sveske* 78, 115–120.
- Gordić-Petković, Vladislava (2011): „Ženski glasovi u savremenoj srpskoj književnosti. Između kanonizacije i komercijalizacije“, in: *Slavistična revija* 3/4, 307–315.
- Gordić-Petković, Vladislava / Jakovljević, Mladen M. (2018): „Suočavanje s paralelnim svetovima u romanima Vilijama Gibsona i Mirjane Novaković“, in: *Nauka bez granica* 1. *Izvan okvira*. Kosovska Mitrovica: Univerzitet u Prištini, Filozofski fakultet, 27–44.
- Heller, Terry (1987): *The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- Kluge, Friedrich (2011): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 25. Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin / Boston: De Gruyter.
- Kostić, Zvonimir (1989): „Vampir u našem narodnom verovanju, zapisima i pričama“, in: Palavestra, Predrag (Hg.): *Srpska fantastika. Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*. Beograd: SANU, 245–259.

- Lachmann, Renate (2022): *Rhetorik und Wissenspoetik. Studien zu Texten von Athanasius Kirchner bis Miljenko Jergović*. Bielefeld: Transcript.
- Novaković, Mirjana (2008 [1999]): *Strah i njegov sluga*. Beograd: Everest media.
- Pavić, Milorad (1988): *Das Chasarische Wörterbuch. Lexikonroman in 100 000 Wörtern*. Aus dem Serbokroatischen von Bärbel Schulte. München / Wien: Hanser.
- Pavić, Milorad (1996 [1984]): *Hazarski rečnik. Roman leksikon u 100 000 reči*. Beograd: Draganić.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana (2014): „Istorijski podtekst romana *Strah i njegov sluga* Mirjane Novaković“, in: Grdinić, Nikola et. al. (Hgg): *U spomen na Borivoja Marinkovića*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 288–300.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana (2015): „Đavo ironije, ljubitelj priče. Nečastivi u romanu Mirjane Novaković *Strah i njegov sluga*“, in: *Književna istorija* 47 (157), 123–142.
- Punter, David (1996): *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 2: The Modern Gothic*. London / New York: Routledge.
- Radin, Ana (1989): „Tipovi transpozicije vampirskog motiva u srpskoj proznoj književnosti“, in: Palavestra, Predrag (Hg.): *Srpska fantastika. Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*. Beograd: SANU, 261–276.
- Ranft, Michael (1734): *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern: Worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen Vampyr und Blut-Sauger gezeigt, auch alle von dieser Materie bißher zum Vorschein gekommene Schrifften recensiret werden*. Leipzig: Teubner.
- Todorović, Predrag (2017): “Serbian Mythology about Vampires and Horror Fantasy in Milovan Glišićs Story *After Ninety Years*”, in: *Zeitschrift für Balkanologie* 53/1, 106–121.
- Turanjanin, Biljana (2011): „*Knez ovog svijeta* kao glavni lik dva srpska romana“, in: *Norma* XVI/1, 21–30.

Jurij Murašov

**Russische Kunst und oligarchisches Geld
in der globalen Finanzökonomie.
Zu Vadim Zacharovs „Danaë“ in Venedig (2013)**

Abstract: On the Venice Biennale 2013 in the Russian pavilion the public was impressed by Vadim Zacharov's monumental installation *Danaë*. This official Russian contribution to the Venice art event is analysed in two steps. First, I will look at the different contexts and infrastructures Zacharov's art project is imbedded: the neoliberal finance economy, the Russian oligarch's engagement in the global trading of art and luxury, and the identity and cultural politics of Moscow's presidential administration. In a second step, I examine the poetics and pragmatics of Zacharov's *Danaë*: the narrative about art and power told by the motif of money, the verdict against art as critical or renitent statement, the depoliticisation of art, and the immanent aesthetics of the "ornamental".

Keywords: art, art market, finance economy, Russian oligarchs, Putin's cultural politics

Wenn Kunstwerke von Geld handeln, dann geht es dabei stets um zwei miteinander verflochtene Erzählungen: Zum einen um die Mediengeschichte des Geldes als gegenständlichem Zeichen mit historisch jeweils unterschiedlichen semiologischen Möglichkeiten, materielle Güter und humane Leistungen zu tauschen, Übersetzungen differenter (semantischer) Qualitäten zu bewerkstelligen und dabei geographische, kulturelle oder soziale Räume zu integrieren und/oder zu zersetzen. Zum anderen erzählen Motive und Sujets des Geldes in Literatur und Kunst auch von den künstlerischen Artefakten selbst und davon, was mit dem Ästhetischen passiert, wenn dieses auf dem Buch- oder Kunstmarkt mit der Semiotik des Geldes in Kontakt gerät.

Eine solche doppelte Geschichte vom Geld liegt auch in Vadim Zacharovs Installation *Danaë* vor, die der Künstler im Auftrag des Moskauer Kulturministeriums für den russischen Pavillon auf der Biennale in Venedig 2013 realisiert hat. In einer Reihe mit vielen anderen literarischen, filmischen oder künstlerischen Arbeiten der 2000er Jahre handelt das Projekt vom „entfesselten Geld“ (Iselin 2022, 3–4) der Finanzwirtschaft und seinen kulturellen, politischen und sozialen Effekten. Gleichzeitig bezieht Zacharovs *Danaë*-Projekt aber auch Stellung zu dem globalen Auktionsmarkt für zeitgenössische Kunst, auf dem sich das postsowjetische Russland seit den 2000er Jahren im Zusammenwirken von Kunst, Ökonomie und Politik Reputation zu verschaffen versucht.

Die folgende Auseinandersetzung mit Zacharovs Projekt erfolgt in zwei Teilen. In einem ersten Teil wird der geldsemiologische, ökonomische und politische Bedingungs Zusammenhang skizziert, in dem Zacharovs *Danaë*-Projekt eingebunden ist: Die Achronotopie des neoliberalen Finanzgeldes (1), die Konvergenz ökonomischer und identitätspolitischer Interessen an Gegenwartskunst (2), Russlands Einstieg in den globalen Kunsthandel in der Sowjetzeit (3) und die Entdeckung des Moskauer Konzeptualismus durch die russische Finanzoligarchie und Politik zu Beginn der 2000er Jahre (4). Der zweite Teil analysiert in vier Schritten Pragmatik und Poetik der *Danaë*-Installation: das oligarchische Finanzgeld als metaphysische Bezugsinstanz für Macht und Kunst (1), die Transzendenzästhetik der Macht (2), die Verbanung einer Kunst renitenter Taten und Gedanken (3) und ihre Depolitisierung durch die kunsthistorisch-immanente Poetik des „Ornaments“ (4).

1.1. Die Achronotopie des postindustriellen Geldes

Seit jeher ist es das Medium des Geldes, das – zusammen mit der Sprache – Menschen, Dinge und Ideen in Bewegung setzt. Betrachtet man die historische Entwicklung des monetären Mediums vom Waren- und Münzgold zum Papiergeld und schließlich zum postindustriellen Geld unter elektronischen und digitalen Bedingungen, so lässt sich feststellen, dass die physischen und phantasmagorischen Mobilisierungsenergien des Geldes (und der Sprache) in dem Maße zunehmen, in dem monetäre (und sprachliche) Zeichen schneller und widerstandsfreier Raum und Zeit durchmessen. Die quantitative, materielle Zunahme der globalen Migrationsströme wie auch der weltweiten Warentransporte korreliert unmittelbar mit dem epochalen Wandel des Geldmediums selbst – seiner Entgegenständlichung und Abstraktion von Raum und Zeit.

Dieser semiologische Wandel in der Struktur des Geldes hat ein historisches Datum – den 15. August 1971, als Richard Nixon massenwirksam im Fernsehen die Abkopplung der nationalen Währungen und namentlich des Dollars als Leitwährung vom Goldstandard verkündigt. Damit verlieren Währungen ihre materielle Bindung an nationale Wirtschaftsräume, um nun als volatile Größen und Spekulationsobjekte auf dem globalen Finanzmarkt zu kursieren (Vogl 2010: 86–87; Iselin 2022: 8). Hinzu kommen neue technologische Möglichkeiten wahrscheinlichkeitstheoretischer und digital prozessierter Formalisierung, die das Ökonomische in ein sich selbst stabilisierendes System mathematischer Isomorphie transformieren, das keine semantische Unterscheidung von Alter – Ego, Gegenwart – Zukunft, Wissen – Nichtwissen, Zeichen – Bedeutung mehr zulässt (Vogl 2010: 98–108). Das finanzökonomisch abstrahierte Geld funktioniert als eine Übersetzungsmaschine, die alles Semantische und Qualitative in mathematisierbare Quantitäten überführt, die allwissend die Zukunft in jederzeit optimierbare Gegenwart transformiert und – zugleich überall und nirgendwo – lokale Narrative und Semantiken in universelle Gültigkeit beanspruchende Algorithmen verwandelt (Sedláček 2013: 253–368). Eben dies bringt in Don DeLillos Roman *Cosmopolis* (2003) eine versierte Finanzexpertin gegenüber dem Protagonisten, dem Börsenmakler Packer, zum Ausdruck, wenn sie feststellt: „Geld hat seine narrativen Qualitäten verloren, so wie einst die Malerei. Geld führt nur noch Selbstgespräche“ (DeLillo 2003: 82).

Unter den zahlreichen ästhetischen Einlassungen auf die Finanzökonomie seit den 2000er Jahren in Literatur, Theater, Film und bildender Kunst gehört Don DeLillos Roman *Cosmopolis* zu jenen Texten, die sich mit der spezifischen Semiotik der neuen Finanzökonomie und ihrer wesentlichen Nichterzählbarkeit auseinandersetzen. Mit Bezug auf Michail Bachtins Begriff des Chronotopos ließe sich hier davon sprechen, dass diese Texte von der Achronotopie, der Ort- und Zeitlosigkeit des postindustriellen Geldes handeln, in der sich semantische Qualitäten in numerische Quantitäten auflösen.

Im Einzelnen lassen sich hier drei Momente ausmachen.¹ Das *erste* Moment betrifft die Zeitstruktur der Texte, die durch Regressionen in vor- bzw. geschichtslose Zustände gekennzeichnet sind. Aktuelle Handlungen werden in mythische Zeitlosigkeit zurückversetzt. Beispiele dafür sind Elfriede

1 Die folgenden Ausführungen zu den drei Momenten basieren auf einer ausführlichen Beschäftigung mit der „Nichterzählbarkeit“ unter den Bedingungen der Finanzökonomie: Murašov 2020: 1–12.

Jelineks bittere Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2006), in der der Anlageskandal der österreichischen Meindl-Bank in den Herkules-Mythos hineinprojiziert wird; oder Natan Dubovickijs Roman *Okolonolja* (2009; dt. Übers. *Nahe Null*, 2010), in dem der Protagonist, ein für russische Wirtschaftsoligarchen arbeitender Literaturagent, durch mysteriöse Umstände im Reich der sagenhaften Chasaren landet; oder auch Vladimir Sorokins Drama *Kapital* (2006), in dem die Handlung ein atavistisches Narbenritual darstellt. Gleichzeitig endet Sorokins Drama mit einer enthusiastischen Hymne auf das Vergessen und auf die zeitlos-totale Gegenwärtigkeit.

So wie die (aktuellen) finanzökonomischen Sujets aus der Zeit fallen, so entfalten sie sich – *zweitens* – auch in diffusen, schwachstrukturierten Räumen, die mit keinerlei semantischer Ordnung korrelieren. Beispielsweise ist der Weg des Börsenmaklers Packer durch New York City nicht zielstrebig, sondern stellt sich als eine Art *random walk* dar und ist ebenso zufällig wie die Bewegungen der Diagramme von globalen Devisenkursen, die Packer auf dem Bildschirm verfolgt, während er in seiner Limousine durch New York kutschiert wird. Ähnlich beliebig streuen auch die Protagonisten bei Dubovickij oder in Sergej Minaevs *Duchless. Povest' o nenastojaščem čeloveke* (2006; dt. Übers. *Seelenkalt*, 2010) durch urbane Zentren und russische periphere Regionen. Dabei erscheinen die jeweils partikularen Orte des augenblicklichen Befindens diskursiv und medial auf globale Horizonte entgrenzt. Dieses Ineinandergreifen von partikularer Verdichtung und Entgrenzung gilt auch für die genannten dramatischen Texte, für Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns* und Sorokins *Kapital*.

Mit dem Ineinander von räumlicher Verdichtung und Entgrenzung hängt ein *drittes* Moment zusammen – die Komplimentarität von Somatisierung einerseits und De-Semantisierung bzw. De-Semiotisierung andererseits. Neben den vielfachen körperlichen Vorfällen und Grausamkeiten, in denen die *plots* bei Don DeLillo, Dubovickij oder Minaev eskalieren, stellt Sorokins *Kapital* ein besonders markantes Beispiel für Somatisierung dar. Beide Akte des Dramas gipfeln jeweils in einer drastischen Körperszene. Im ersten Akt ist es ein atavistisches Ritual, bei dem der Chef des Finanzunternehmens den Erfolg des Geschäftsjahrs damit dokumentiert, dass er sich von einem Chirurgenteam feierlich eine weitere Gesichtsnarbe setzen lässt. Im zweiten Akt findet ein groteskes, schmerzhaftes Quetschspiel statt, bei dem die *corporate identity* wörtlich genommen und in die Tat umgesetzt wird. Diese tätige Rea-

lisierung metaphorischer Bedeutung und das Changieren zwischen Wörtlichkeit und Bedeutungsübertragung bilden – zusammen mit der Auflösung personaler Sprecherperspektiven – auch das zentrale Bauprinzip der Textflut in Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*. Alles im Drama Gesagte und Gemeinte wird immer wieder in einen Strudel des Nichts hineingezogen:

Unser Wert ist nichts, unser Wert ist nicht unser, wir haben unseren Wert abgegeben und gegen nichts eingelöst, wir haben nichts erlöst, wir haben keine Erlösung, wir haben keinen Wert, und wir haben keine Werte, unsere Werte sind nichts wert und unser Wert ist erst recht keiner [...].

(Jelinek 2012: 218)

So wie sich das finanzökonomische, mathematisierte Geld der Versprachlichung entzieht, so führt Jelinek vor, wie die Sprache ihrerseits versagen muss, wenn sie versucht, von der globalen Dynamik der Finanzökonomie zu erzählen. Auch in den anderen finanzökonomischen Texten erleben und goutieren die Protagonisten im Raum der Sprache Szenarien des Nichts oder der Leere. So Don DeLillos Protagonist Packer als Lyrikliebhaber, der seine Gefühle in dem leeren, weißen Raum herumschweben lässt, der die Sprachzeichen umgibt. Oder der Held bei Dubovickij mit seiner literarischen Vorliebe für referenzlose, leere Formen und „wunderbare Muster“:

Тема сочинения, его сюжетная колей, описываемые предметы и существа не занимали Егора. Напротив, слова, отделенные от предметов, знаки, отлетевшие от одеревеневших тел, и символы, отвязавшиеся от так называемой реальности, были для него аттракционом и радостью. [...] Бытовое оборудование жизни [...] тщательно отслаивалось Егором от глубокой высоты мироздания, где в ослепительной бездне играли бесплотные, беспилотные, беспутные слова, свободные, сочетались, разбегались и сливались в чудесные иногда узоры.

(Dubovickij 2009)

Das Thema des Werks, sein Sujet, die beschriebenen Gegenstände und Wesen interessierten Jegor nicht. Im Gegenteil, Wörter, abgetrennt von Gegenständen, Zeichen, entrückt von den erstarrten Körpern, und Symbole, losgelöst von der sogenannten Realität, waren für ihn die Attraktion und Freude.

[...] Die praktische Ausstattung des Lebens [...] trennte Jegor sorgfältig von der tiefen Erhabenheit des Weltgebäudes, wo in einem blendenden Abgrund fleischlose, steuerlose, sittenlose Wörter spielten, sich frei miteinander verbanden, auseinander liefen und mitunter zu wunderbaren Mustern verschmolzen. (Dubovickij 2010: 45)

Die angeführten Beispiele von Don DeLillo, Sorokin, Jelinek oder Dubovickij beziehen ihre analytische Kraft ebenso wie ihre grotesken, parodistischen, komischen und ironischen Effekte daraus, dass sie auf verschiedenen Ebenen die Achronotopie des finanzökonomischen Geldes nachbilden, gleichzeitig aber als nationalsprachlich basierte literarische Texte auf der prinzipiellen Unauflösbarkeit und Unübersetzbarkeit semantischer Qualitäten in zeit- und ortlose Algorithmen des Monetären insistieren.

1.2. Postmoderne Finanzökonomie, Gegenwartskunst und Identitätspolitik

Wie in der Literatur, so überlagern sich auch in der Kunst monetäre Semio-logie und ästhetische Semiose, wenn Geld zur Darstellung kommt.² Wie ästhetische und monetär-ökonomische Wertbildung in der späten Moderne der 1960er bis 1980er Jahre ineinandergreifen, lässt sich beispielhaft an Andy Warhols *Dollar*-Serien und Joseph Beuys' 10-DM-Scheinen *Kunst = Kapital* demonstrieren (Abb. 1, 2).

Aus zwei unterschiedlichen Perspektiven wird hier der Warencharakter von Kunst zum „künstlerischen Material“ – wie dies Isabelle Graw (2008: 186–191)

2 Dieser Reflexionsmechanismus lässt sich in gleichsam klassischen Geldbildern wie Quentin Massys *Der Geldwechsler und seine Frau* (1514) oder Jan Vermeers *Die Kupplerin* (1656) beobachten. In beiden Bildern fungiert das Geld in Gestalt von unscheinbaren und sich dem Betrachter:innenblick fast entziehenden Münzen als ein Vermittlungs- und Abstraktionsmedium, das Gegenstände und humane Subjekte, Begierden und Bedürfnisse, bildliche und graphische Darstellungsmodi zueinander in Beziehung setzt und durch eine solche immanente, mithin ökonomische Zweckmäßigkeit auch den ästhetischen Wert des künstlerischen Artefakts hervorbringt (dazu ausführlich s.: Murašov 2020: 24–26); grundlegend zum Verhältnis Geld und Kunst, vgl. das Kapitel „Geld zwischen Geist und Gefühl. Kunst als Währung“ in: Braun 2012: 277–299.

mit Blick auf Andy Warhol feststellt.³ Während bei Warhol das ästhetische Artefakt durch serielle Reproduktion und graphische Abstraktion den Mechanismus des Monetären nachvollzieht, wird – umgekehrt – bei Beuys durch Handschrift und Signatur des Künstlers der abstrakte, quantitative Geldwert des 10-DM-Scheins wieder an eine individuelle Körperlichkeit rückgebunden und damit abermals um ein Vielfaches gesteigert.⁴ Gleichzeitig machen beide Beispiele deutlich, wie die Ökonomisierung von Kunst zwei sich wechselseitig verstärkende Effekte erzeugt, die unmittelbar mit der Dynamik des Finanzgeldes korrespondieren.



Abb. 1: Andy Warhol, *Eight Two-Dollar Bills, Front and Rear*, 1962. Siebdruck auf Leinwand, 210 × 96 cm

Abb. 2: Joseph Beuys, *Kunst = Kapital*, 1979, 6,5 × 13 cm

3 Mit den Mechanismen des Kunstmarktes setzen sich u. a. auseinander Hans Haacke (*Der Pralinenmeister*, 1981; *Manet-Projekt* '74), Aleksandr Brener (*Malevič Dollar*, 1997), Andreas Gursky (*Stock-Exchange-Bilder*, 1999–2007), Thomas Locher (*Geld: no gift*, 2006), Felix Droese (*Das Aldi Multiple / Aktion Grundversorgung*, 2004).

4 So betrug der Auktionspreis von einem der zahlreichen von Beuys signierten 10-DM-Schein am 23. Januar 2023 2200 € auf der Website: <https://www.catawiki.com/de/1/47806373-joseph-beuys-10dm-kunst-ist-kapital> (8.01.2025).

Der erste Effekt betrifft die Tendenz zur Ortlosigkeit von bildender Kunst. Während literarische Texte durch Sprache – auch wenn sie von globalen Sujets handeln und mit mehrsprachigen Schreibverfahren operieren – ihre Bindungen an regionale kulturelle Räume nur schwer lösen können, bietet die bildende Kunst als ein wesentlich visuelles Medium Möglichkeiten, von trägen lokalen Semantiken zu abstrahieren. Sprachkulturell gebundene Verständnisschwellen werden herabgesenkt und diskursive Anschlüsse an beliebige lokale Diskurse ermöglicht. Dies prädestiniert Objekte der bildenden Kunst zum Eintritt in ein überregionales, globales Marktgeschehen, wo diese dann unter den Bedingungen neoliberaler Finanzwirtschaft als Spekulationsobjekte Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Diese risikobasierte Spekulation ist es auch, die die Ausweitung des lange Zeit konservativ auf traditionell bewährte Objekte konzentrierten Kunstmarkts auf Gegenwartskunst bedingt (Braun 2012: 290). Andy Warhols *Pop Art* bietet für diese Tendenz zur ästhetischen wie ökonomischen Abstraktion und zu der daraus resultierenden Ortlosigkeit künstlerischer Objekte in einem ausgreifenden Welt-Kunst-Marktgeschehen ein aufschlussreiches Beispiel.

Der zweite Effekt betrifft den identitätspolitischen Prestigegewinn, welcher der Materialität von werthafter Kunst anhaftet. Davon erzählen Beuys' 10-DM-Scheine. Mit ihrer individuellen Beschriftung führen sie von Augen, wie die Wiederkehr von Leiblichkeit im künstlerischen Artefakt ästhetischen und damit auch ökonomischen Mehrwert generiert. Sie stellen ein Sinnbild dafür dar, wie in der postmodernen, neoliberalen Ökonomie „Kunstschaffende zum ‚Idealtyp des unternehmerischen Selbst‘“ (Braun 2012: 294)⁵ erhoben werden und „umgekehrt [...] das kreative Geld auch zum ‚Analogon künstlerischer Kreativität‘“ wird (ebd.). „In jedem Fall“ – so argumentiert Christina von Braun in ihrer Studie *Der Preis des Geldes* – „macht die Nähe zur Leiblichkeit die Kunst zu einer Währung, die sicherer erscheint als das reine Zeichengeld“ (ebd.: 296).⁶ Gerade unter den Bedingung der digitali-

5 Vgl. auch Reckwitz 2019: 140.

6 Ein Beispiel für die imaginäre, nicht zerstörbare Leiblichkeit und die damit verbundene Garantie der Wertsteigerung stellt eine spektakuläre Aktion des Künstlers Banksy dar, bei der wurde sein in der Street-Art populär gewordenes Bild *Girl with Balloon*, das als Druck auf einer Auktion in London im Herbst 2018 versteigert wurde, im Augenblick, als der Zuschlag bei 1,1 Millionen Pfund erfolgte, durch einen im Bilderrahmen eingebauten Mechanismus fast vollständig geschreddert. Der Wertsteigerung konnte die Bildzerstörung aber nichts anhaben.

sierten und mathematisierten Finanzwirtschaft kommt so den wertsteigernden Kunst- und Kulturgütern eine immense identitätspolitische Relevanz zu, die vielfältig für staatliche, urbane oder regional-geographische Imagepflege ebenso wie für die Prestigesicherung von Unternehmen, Konzernen oder von oligarchischen Akteuren in Anspruch genommen werden kann.

Dieser neoliberale Mechanismus, mit den ihm eigenen gegenläufigen Dynamiken von globaler Ortlosigkeit und Achronotopie einerseits und regionaler, personaler identitätspolitischer Prestigesicherung andererseits prägt auch die Entwicklung des russischen Markts für Gegenwartskunst seit den 1980er Jahren.

1.3. Globalisierter Handel mit Gegenwartskunst und die sowjetische (in)offizielle Kunst

Ein prägendes Ereignis für den von Finanz- und Investitionsinteressen getriebenen und sich globalisierenden Auktionshandel mit Gegenwartskunst findet noch im sowjetischen Moskau im Juli 1988 statt. Hier veranstaltet Sotheby's in einem *Joint-Venture* mit dem sowjetischen Ministerium für Kultur eine Auktion für russische Avantgarde und Gegenwartskunst, zu der ein geladenes internationales, westliches *Celebrity*-Publikum aus Show- und Musikbusiness, Sport und Kunsthandel, Diplomatie und Politik in die sowjetische Hauptstadt geflogen wird. Die Auktion mit über 100 Losen wird in Pfund Sterling durchgeführt. Damit bleiben sowjetische Bürger, denen der Besitz ausländischer Währung untersagt ist, vom Bieten ausgeschlossen. Die von Sotheby's und sowjetischen Kunstinstitutionen ausgewählten Künstler bekommen allerdings 60% des Zuschlags, 10% davon in konvertierbaren „Goldrubeln“. 30% gehen an das Ministerium für Kultur, 8% an das Auktionshaus und die restlichen 2% an den Sowjetischen Kulturfond (Lee 1988: 4).

Sotheby's Moskauer Auktion hat zwei weitreichende Konsequenzen.⁷ Die erste betrifft die offizielle wie die inoffizielle sowjetische Kunstwelt der Peres-

Auf der Auktion bei Sotheby's 2021 erzielte das geschredderte Bild *Love is in the Bin* 16 Millionen Pfund (Vgl. *Süddeutsche Zeitung* vom 3. September 2021: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/banksy-girl-with-balloon-geschreddert-versteigerung-1.5400313> (31. Januar 2023).

7 Wie prägend – gerade aus der Perspektive des russischen Kunstmarkts der 2000er Jahre – Sotheby's Moskauer Auktion war, zeigt sich an der vom Moskauer Museum für zeitgenössische Kunst „Garazh“ („Garage“) 2018 organisierten Ausstellung „Bidding for Glasnost: Sotheby's

trojka-Zeit. Auf beiden Seiten gleichermaßen umstritten, wird sie für viele russische Künstler:innen, aber auch für die staatlichen Kunstinstitutionen zur Chance und zum Anlass, sich verstärkt auf die westliche Kunstszene und ihre Marktmechanismen einzulassen. In einer zweiten Konsequenz trägt Sotheby's Moskauer Auktion zur Formierung eines bis dahin in dieser Weise nicht virulenten globalisierten Auktionshandels mit Gegenwartskunst bei. Eine entscheidende Rolle kommt dabei dem Schweizer Kunsthändler Simon de Pury zu, der seit 1974 für Sotheby's in London, Monte Carlo und Genf und später dann als Vorsitzender von Sotheby's Europa tätig ist. Er lenkt das Interesse des traditionellen englischen Auktionshauses auf den bislang nur schwach vertretenen Handel mit Gegenwartskunst. Hinweisen von Diplomaten und akademischen Experten folgend, bereist de Pury während der 1980er Jahre Russland und sondiert russische Gegenwartskunst. Auf de Purys Initiative hin und unter seiner Leitung veranstaltet Sotheby's die Moskauer Auktion. 1997 verlässt de Pury Sotheby's und baut zusammen mit Daniella Luxembourg eine Kunsthandlung und -Beratung auf. Diese fusioniert 2001 mit dem traditionsreichen Londoner Auktionshaus Phillips Auctioneers Limited. Seit 2003 firmiert das nun vornehmlich auf Gegenwartskunst, Uhren und Schmuck spezialisierte Unternehmen als Phillips, de Pury & Company, mit Simon de Pury als Vorsitzendem und obersten Auktionator, um dann in dieser Form die Investitionsinteressen der russischen Finanzoligarchie auf sich zu ziehen.⁸

1.4. Russische Finanzoligarchie, Politik und der Moskauer Konzeptualismus

Das massive Interesse russischer Oligarchen an Gegenwartskunst tritt erstmals auf der Biennale in Venedig 2007 international sichtbar in Erscheinung.

1988 Auction in Moskau“. Anhand von Archivmaterial und Interviews mit teilnehmenden Künstlern sowie Organisatoren und auch mit einigen damals gehandelten Werken setzt sich die Ausstellung mit dem sowjetischen Einstieg in den globalisierten Auktionshandel auseinander. Vgl.: <https://www.sothebys.com/en/articles/garage-museum-steps-back-in-time>; <https://www.russianartandculture.com/bidding-glasnost-sothebys-1988-auction-moscow-moscow-garage-museum-23-january-28-february/>; <https://garagemca.org/en/exhibition/bidding-for-glasnost-sotheby-s-1988-auction-in-moscow> (jeweils 5. Februar 1923).

⁸ Vgl. dazu Wikipedia-Artikel: https://de.wikipedia.org/wiki/Phillips_Auctioneers; sowie die Homepage von Phillips unter der Rubrik “Our History”: <https://www.phillips.com/about> (23. Februar 2023)

Für die Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin Ekaterina Degot' markiert dieses Jahr den Beginn der Verschränkung von Finanzoligarchie und Moskauer Kultur- und Identitätspolitik auf dem Terrain der Kunst (Degot' 2013: 90). Als Sponsor des russischen Pavillons figuriert das seit 2002 zu Igor' Kesaevs Mercury Group gehörende Moskauer Luxuswarenhaus CUM (Central'nyj universal'nyj magazin). Entsprechend glamourös wird der Pavillon in Anwesenheit von Oligarchen und politischer Elite aus Moskauer Ministerien und der Präsidentschaftsverwaltung eröffnet. Im gleichen Jahr verkünden Roman Abramovič und Dar'ja Žukova die Gründung des Museums für zeitgenössische Kunst „Garage“ in Moskau; der Kandinskij-Preis (Premija Kandinskogo) für zeitgenössische russische Kunst wird ins Leben gerufen, der neben russischen Oligarchengeldern auch von der zu der Zeit in Russland sehr aktiven Deutschen Bank gesponsert wird. Für das Jahr 2007 konstatiert Degot' einen entsprechenden Wandel der organisatorischen Bewirtschaftung des russischen Pavillons. Die Verbindung mit „grassroot-Initiativen“ („nizovye iniciativy“) der 1990er Jahre wird aufgelöst, und „der Pavillon wird Institutionen übergeben, die nach der Logik des Museums, und zwar des neokapitalistischen Museums funktionieren, dessen Ziel nicht die wissenschaftliche Arbeit an einem historischen Narrativ ist, sondern das Akkumulieren von spektakulären Werken in Ausstellungen, und dessen Arbeit (der Effizienz, in der neuen Terminologie) nach dem Kriterium der Besucherzahlen bemessen wird“.⁹

Einen Höhepunkt findet das Engagement russischer Oligarchen auf dem globalen Markt der Gegenwartskunst mit einem finanzökonomischen Coup: Im Oktober 2008 erwirbt Igor' Kesaevs Mercury Group unter der Federführung von Leonid Fridljand und Leonid Strunin für eine geschätzte Summe von 60 Millionen US-Dollar die Aktienmehrheit an dem renommierten und weltweit operierenden Auktionshaus Phillips, de Pury & Company. Simon de Pury, der 1988 erstmals russische Gegenwartskunst auf einem globalisierten Auktionsmarkt präsentiert hatte, verkauft 2012 seine restlichen Aktienanteile und verlässt das Unternehmen. Mit Abschluss der Transaktion und einem nun durch die russische Mercury Group erhöhten Finanzvolumen setzt eine

9 «Павильон был передан институциям, работающим в логике музея, причем музея неокapиталистического, цель которого не научная работа над историческим нарративом, но аккумуляция зрелищных произведений в выставках, и критерий его работы (эффективности, в новой терминологии) – посещаемость» (Degot' 2013: 90–91). – Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – Ju. M.

auf den schnell wachsenden asiatischen Auktionsmarkt orientierte Neuausrichtung des Unternehmens ein.¹⁰

Während sich Kesaevs¹¹ Mercury Group mit der Übernahme von Phillips, de Pury & Company auf dem globalen Auktionsmarkt für Gegenwartskunst und Luxusgüter etabliert, ernennt das russische Kulturministerium Kesaevs Ehefrau Stella zur Kommissarin für den russischen Pavillon auf der Biennale von Venedig für die Jahre 2011, 2013 und 2015 und würdigt damit deren kometenhaften und in der internationalen Kunstszene beachteten Aufstieg in die Reihe „der ganz großen Pioniere auf dem Terrain des Sammelns russischer Kunst“ – so die Kunstzeitschrift *KUNSTFORUM international* (Kesaeva 2011: 85).

Auf diesem „Terrain“ haben sich seit den 2000er Jahren oligarchisches Interesse an Gegenwartskunst und staatliche russische Kultur- und Identitätspolitik wechselseitig befördert. Während mit Putins Präsidentschaft in allen Bereichen der Gesellschaft – Verwaltung, Medien, Politik, Ökonomie, Wissenschaft, Kultur und Kunst – eine systematische und konsequente Autokratisierung einsetzt¹², widmet sich Stella Kesaeva der Aufgabe, in Russland „einen den internationalen Standards entsprechenden Raum für zeitgenössische

10 Von Sotheby's wird nach 27 Jahren der CEO Edward Dolman abgeworben, und das nun als Phillips firmierende Unternehmen fusioniert mit Bacs & Russo, dem globalen Marktführer für den Auktionshandel mit Luxusuhren, um so mit einer breiten Palette von moderner und Gegenwartskunst, Design, Fotografie, Schmuck und Uhren seine zentrale Position auf dem Weltmarkt zu festigen.

11 Wie Roman A. Abramovič oder auch Viktor F. Veksel'berg, gehört auch Igor' Kesaev zu den der Präsidialverwaltung Vladimir Putins nahestehenden Oligarchen, gegen die nach Russlands militärischem Überfall auf die Ukraine die EU, Amerika, Kanada, Großbritannien u. a. Sanktionen verhängt haben. In der Begründung durch die EU wird auf Igor' Kesaevs Stiftung Monolit hingewiesen, die sich der finanziellen Unterstützung vom ehemaligen Mitarbeiter der russischen Geheimdienste verschrieben hat: "Igor Albertovich Kesaev is the owner and President of the Mercury Group, which owns Megapolis Group, the leading tobacco distributor in Russia. He has links with the Government of the Russian Federation and its security forces through the Monolit Fund, run by former officers of Russian security services, which provides financial assistance to retired security service officers and military personnel. Moreover, he is the major shareholder of Degtyarev Plant, a Russian company which produces weapons used by the Russian armed forces. He is a leading businessperson involved in economic sectors providing a substantial source of revenue to the Government of the Russian Federation, which is responsible for the annexation of Crimea and the destabilisation of Ukraine. Moreover, he supports materially and benefits from the Government of the Russian Federation" (Official Journal of the European Union 2022).

12 Für den Bereich von Ökonomie, Politik und Medien zeigt Catherine Beltons umfangreiche Studie *Putins's People* (2020; dt. Übersetzung 2022), wie die internationalen finanzstrategischen

Kunst zu schaffen“ (ebd.: 88). Mit ihrer 2003 gegründeten und von ihr seither als Präsidentin geführten „non-profit organization“¹³ Stella Art Foundation baut sie eine beachtliche Sammlung internationaler, aber vor allem russischer Gegenwartskunst auf, die in zahlreichen Ausstellungen in den Moskauer Räumen der Foundation sowie in Kooperation mit staatlichen Museen in Russland und auch in anderen europäischen Staaten gezeigt wird. Die Aktivitäten der Stella Art Foundation finden Beachtung im internationalen Kunstdiskurs und Kunsthandel sowie Anerkennung durch die russische Politik, die sich fortschrittlich, modern, innovativ und liberal zeigen kann, wenn die Stella Art Foundation in Museen und Institutionen attraktive zeitgenössische Kunst ausstellt. Gleichzeitig leisten die staatlichen Museen und Institutionen ihrerseits einen Beitrag zur Wertsteigerung der im Besitz der Foundation befindlichen (russischen) Gegenwartskunst.

Dieses Ineinandergreifen von (kultur)politischer Prestigesicherung und Imagepflege einerseits und oligarchischem Sammeln von und Handeln mit zeitgenössischer Kunst andererseits konzentriert sich dabei vornehmlich auf einen Sektor der russischen Gegenwartskunst – den Moskauer Konzeptualismus. Diese vormals, in der sowjetischen Zeit, inoffizielle, verfemte und in ihrem Selbstverständnis regimekritische, dekonstruktive Kunst der „subversiven Affirmation“ (Sasse/Schramm 1997: 306) wird jetzt durch die Stella Art Foundation auf breiter Front in die Museen und auf den Kunstmarkt gebracht.¹⁴ So entscheidet sich auch Stella Kesaeva, als sie vom russischen Kulturministerium zur Kommissarin für den Russischen Pavillon auf der Biennale von Venedig ernannt wird, für eine Präsentation des Moskauer Konzeptualisten Andrej Monastyrskij mit seinen *Kollektiven Aktionen* und lässt

Verflechtungen die Wahrnehmung der offensichtlichen Autokratisierung des Systems blockieren. Zur repressiven Kultur- und Kunstpolitik vgl. Frimmel 2015; Murašov 2016: 285–303.

13 Vgl. die Website der Stiftung: “One of the Stella Art Foundation’s basic objectives is promoting the works of young artists in Russia and abroad by arranging major exhibitions. Many of them are collaborations between the Foundation and governmental, civil society and private cultural institutions” (https://en.safmuseum.org/about_us/; 19. Feb. 2023).

14 Zu einem nationalen, kulturpolitischen Triumph geriet die von der Stella Art Foundation organisierte und finanzierte Ausstellung von Ilja und Emilia Kabakov unter dem Titel “The Incident in the Museum and Other Installations” in der Staatlichen Eremitage in Sankt Petersburg 2004, auf der – seit der Ausreise von Ilja Kabakov 1987 – erstmals wieder Werke des Künstlers in Russland zu sehen waren.

die Ausstellung durch den dafür maßgeblichen Theoretiker, den Kunst- und Medienphilosophen Boris Groys kuratieren.

Dieses besondere Interesse der russischen Oligarchie für den Moskauer Konzeptualismus erklärt Degot' zum einen durch deren sozial-kulturelle Herkunft aus „den Kreisen der mittleren Klasse der sowjetischen technischen und wissenschaftlichen Intelligenz“ und deren Bereitschaft zur Identifikation „mit der intellektuellen Künstler-Elite ebenso wie mit einem theoretischen Konzeptualismus“ («с интеллектуальной элитой искусства <как и со> столь же теоретичным концептуализмом», Degot' 2013, 94). Zum anderen stellt Degot' eine ideologische Konvergenz fest. Im Konzeptualismus – so Degot' – entdeckte die russische Oligarchie „[...] das System an Werten, zu dem sie sich selbst bekennt: Werte des Individualismus, die gegen den sowjetischen Kommunitarismus Widerstand leisten. Liberales Westlertum und Antikommunismus, welche der sowjetischen Intelligenz schon ab den 1970er Jahren zu eigen waren, werden zu jener Ideologie, auf deren Boden sich die damaligen inoffiziellen Künstler und die jetzigen Agenten der kapitalistischen Ökonomie gegenseitig verstehen können. Das Apolitische des Moskauer Konzeptualismus, sein Eskapismus, seine betonte Privatheit, die der repressiven, monolithischen Kultur entgegengehalten wird, bewahren ihren Zauber und ihre Aktualität (oder gewinnen sogar eine neue Aktualität) in der zeitgenössischen politischen Realität. Die Selbstbezüglichkeit der Projekte wird zur Garantie ihrer politischen Unabhängigkeit, dieses Mal gewährleistet durch privates Geld, dem gerade der Staat seine internationale Repräsentation in einem so speziellen Gebiet wie die zeitgenössische Kunst überantwortet“.¹⁵ Der gestalt – so Degot' abschließend – fungiert der Moskauer Konzeptualismus

15 «[...] ту же систему ценностей, что исповедуют сами: ценностей индивидуализма, противостоящих советскому коммунизму. Либеральное западничество и антикоммунизм, присущие советской интеллигенции еще с 1970-х годов, становятся той идеологией, на почве которой бывшие неофициальные художники и нынешние агенты капиталистической экономики могут понять друг друга. Аполитичность московского концептуализма, его эскапизм, его подчеркнутая приватность, противопоставленная репрессивной монолитной культуре, сохраняет свое обаяние и актуальность (или даже приобретает новую актуальность) в современной политической реальности. Самореперентность проектов становится гарантией их политической независимости, обеспеченной на сей раз частными деньгами, которым государство сейчас делегирует свою международную репрезентацию в такой специфической области, как современное искусство».

zunehmend als „Vorläufer und Gleichgesinnter der neuen, kulturellen Marktökonomie in Russland“ («предшественник и единомышленник новой, культурной рыночной экономики», Degot' 2013: 95).

Allerdings konnte der Moskauer Konzeptualismus diese seine Attraktivität für die russische Finanzoligarchie und Politik erst ab den 2000er Jahren entwickeln und steigern, indem er, aus seinem historischen Entstehungskontext in der sowjetischen, totalitären Kultur herausgelöst und von seinen ideologisch kritischen, nonkonformen und dekonstruktiven Funktionen befreit, zu einem rein ästhetisch werthaltigen Kunstphänomen der „Selbstbezüglichkeit“ stilisiert worden ist. Einen maßgeblichen Beitrag zu diesem Stilisierungsprozess leistet Vadim Zacharovs *Danaë*-Projekt.

2. Vadim Zacharovs Installation *Danaë* (2013)

Auch für die Biennale in Venedig 2013 entscheidet sich die vom Kulturministerium bestellte Kommissarin Stella Kasaeva mit Zacharov für einen Künstler aus dem Kreis der Moskauer Konzeptualisten.¹⁶ Dass sich dieser mit seinem Installationsprojekt *Danaë* dem Thema des Geldes zuwendet, ist in vierfacher Hinsicht bemerkenswert.

Zacharov greift – *erstens* – ein Thema auf, das im Zug der turbulenten Dynamik der neoliberalen Finanzwirtschaft seit den 1990er Jahren in öffentlichen Debatten, in der Wissenschaft und ebenfalls in Literatur, Kunst und

16 Der Maler, Fotograf, Installations- und Videokünstler gehört zusammen mit Jurij Al'bert zu den jüngeren Vertretern des Moskauer Konzeptualismus. Er gilt er als Archivar und Sammler dieser Kunstbewegung. Auch seine eigenen künstlerischen Arbeiten sind bestimmt vom Prinzip des Zusammentragens und Archivierens (vgl. dazu Zacharov 2004: 3–12). Zacharovs archivarische Praxis entspricht den Ambitionen der Stella Art Foundation. 2004 realisiert er in den Räumen der Foundation (zusammen mit Andrej Monastyrskij) das Ausstellungsprojekt „Jagd auf die Maus“ („Ochota na myš“), zwei Jahre später am gleichen Ort sein Projekt „Unterrichtsstunden im Boudoir“ („Uroki v buduare“). Wohl über die Vermittlung der mit staatlichen Institutionen strategisch kooperierenden Stella Art Foundation finden im gleichen Jahr zwei Ausstellungen Zacharovs in renommierten staatlichen Museen statt: „Vadim Zacharov. 25 Jahre auf einer Seite“ („Vadim Zacharov. 25 let na odnoj stranice“) in der Moskauer Tret'jakov-Galerie und „Das Monument der Utopie (Eine Hommage an Pavel Filonovs Ausstellung ‚Der Augenzeuge des Unsichtbaren‘)“ („Monument utopii (omnaž k vystavke Pavla Filonova ‚Očevidec Nezrimogo‘)“ im Russischen Museum in St. Petersburg. 2009 erhält Zacharov als erster aus dem Kreis der Moskauer Konzeptualisten den Kandinskij-Preis für zeitgenössische Kunst.

auch Ausstellungsprojekten¹⁷ höchst virulent ist. Auf dieser Linie beschreibt Zacharov durchaus ähnlich zu DeLillo, Sorokin oder Jelinek in einem Kommentar zu seinem *Danaë*-Projekt die inhumane Geschichts- und Zeitlosigkeit des aktuellen (finanzökonomischen) Geldes:

Тема денег, коррупции активно присутствует в этом проекте. Денежные потоки продолжают литься в индивидуальные карманы, минуя здравый смысл. Человек не задумывается ни на секунду о том, что оставляет будущему поколению, с чем мы столкнемся завтра. Мы становимся все больше варварами, для которых деньги единственная возможность самоощущения, самореализации, самовывживания.

(Zacharov 2013: 6)

Das Thema des Geldes, die Korruption, ist in diesem Projekt aktiv gegenwärtig. Die Geldströme fließen beständig und ohne Verstand in private Taschen. Keinen Augenblick besinnt sich der Mensch darauf, was er der zukünftigen Generation hinterlassen wird, mit was wir morgen konfrontiert sein werden. Wir werden immer mehr zu Barbaren, für die das Geld die einzige Möglichkeit des Selbstgefühls, der Selbstverwirklichung und Selbsterhaltung ist.

Zweitens betrifft das Thema des Geldes auch die institutionellen Arbeitszusammenhänge des Künstlers. Zacharov gehört zu jener russischen Künstlergeneration, die die Ökonomisierung der sowjetischen inoffiziellen und offiziellen Kunst und deren Übergang in einen kapitalistischen Kunstmarkt zu Beginn der 1990er Jahre und schließlich deren Transformation zu einem globalen Auktionsgeschäft mit Gegenwartskunst miterlebt. Zacharov hat daran insofern unmittelbar teil, als er zu den Künstler:innen gehört, die 1988 von Simon de Pury und der sowjetischen Kunstadministration für Sotheby's Moskauer Auktion ausgewählt werden. 1990 verlegt Zacharov seinen Lebens- und Arbeitsschwerpunkt in die deutsche Kunstmetropole Köln, wo seit Ende der 1970er Jahre das Interesse an osteuropäischer Gegenwartskunst mit der Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit von Irene und Peter Ludwig maßgeblich beflügelt wird. Betreut durch Galerien in Köln, Zürich, Wien, Berlin, und

¹⁷ Vgl. dazu die mit einem ausführlichen Katalog dokumentierte Ausstellung „Das fünfte Element – Geld oder Kunst“ in der Kunsthalle Düsseldorf, 28. Januar bis 14. Mai 2000 (Harten 2020).

für Ausstellungen in öffentlichen Kunstvereinen in Köln und Bonn, entwickelt und realisiert Zacharov konzeptuelle Projekte, in denen er mit nichtrussischen, französischen oder deutschen, literarischen und philosophischen Motiven arbeitet; dazu zählt auch das Adorno-Denkmal in Frankfurt am Main, dessen öffentliche Ausschreibung Zacharov 2003 gewinnt. Als „Archivar“ des Moskauer Konzeptualismus tritt Zacharov ab den frühen 2000er Jahren in eine intensive Zusammenarbeit mit der durch russisches Oligarchengeld finanzierten und international operierenden Stella Art Foundation.

In dem Maße, wie Zacharovs künstlerische Arbeit in einen epochalen Umbau ökonomischer Infrastrukturen involviert ist, wundert es nicht, dass Zacharov – *drittens* – das Geldsujet in Beziehung zur Entwicklung seines eigenen Oeuvres setzt. Im Gespräch mit dem Kurator seines Projekts, Udo Kittelmann, beschreibt Zacharov das Bild der antiken Danaë als Resultat und Summe, das aus seiner früheren Arbeit hervorgegangen ist:

Думаю, в глубине, на пересечении всех этих работ, возник образ Данаи. [...] «Даная» – ключ к моей собственной, выстраивавшейся годами «саморазвивающейся системе в культуре» и одновременно замок, к которому подходят ВСЕ ключи.

Этот необычный, знакомый всем образ описывает мои методы работы в искусстве и удивительным образом является чуть ли не самым главным знаком нашего времени.

(Zacharov 2013: 71)

Ich glaube, in der Tiefe, in der Überschneidung all dieser <früheren, Ju. M.> Arbeiten, tauchte das Bild der Danaë auf. [...]

„Danaë“ ist der Schlüssel zu meinem eigenen, mit den Jahren sich herausbildenden „selbstentwickelnden System in der Kultur“ und gleichzeitig auch ein Schloss, zu dem ALLE Schlüssel passen. Dieses ungewöhnliche, allen bekannte Bild beschreibt meine Arbeitsmethoden in der Kunst und erscheint auf erstaunliche Weise als nahezu allerwichtigstes Zeichen unserer Zeit.

Viertens zählt Vadim Zacharov zu den ganz wenigen Künstlern, die sich bereits in der inoffiziellen Kultur der Sowjetzeit in ihren Projekten mit dem

Motiv des Geldes beschäftigen.¹⁸ In seiner Performance *Stimulation* aus dem Jahr 1980 regt der Künstler Zacharov durch Bezahlung die Aktionsbesucher und -teilnehmer an, für eine bestimmte Zeitdauer ihr Gesicht in Falten zu legen, die Ohren lang zu ziehen oder sich selbst mit dem Zeigefinger leichte Schläge auf die Nase zu verpassen. In diesem Arrangement verkehrt Zacharov die Logik des Kunstmarktes, um damit die „Absurdität des Geldsystems“ («абсурдность денежной системы», ebd.: 74) aufzuzeigen: Es zahlt nicht der Rezipient für ein durch den Künstler hervorgebrachtes ästhetisches Produkt, vielmehr ist es der Künstler, der mit der Verfügungsgewalt über Geldmittel die Rezipienten zur Produktion „stimuliert“. Gerade diese Identifikation des Künstlers mit der Macht des Geldes, auf der diese frühe Performance basiert, bildet auch in dem mehr als 30 Jahre später entwickelten Installationsprojekt *Danaë* einen zentralen Bezugspunkt.

2.1. Der Künstler als „Münze“ im Fluss des oligarchischen Geldes

Der griechische Mythos, den Zacharov für die aktuelle Thematik des finanzökonomischen Geldes wählt, erzählt von Danaë, die von ihrem Vater, Akrisios, in ein mit Bronzetüren gesichertes und von wilden Hunden bewachtes Verlies gesperrt wird, nachdem diesem prophezeit worden war, dass er keine Söhne haben und sein Enkel ihn töten werde. Doch Zeus begehrt die eingesperrte Danaë und findet – in goldenen Regen verwandelt – durch das Dach Zugang zu ihr (Abb. 3).

Danaë gebiert ihm den Sohn Perseus, der später heldenhaft die Gorgone Medusa besiegt und zum Begründer des Geschlechts der Persiden wird. Doch erfüllt sich auch das Orakel: Perseus' Diskus, den dieser bei einem Wettkampf schleudert, wird durch Götterwillen abgelenkt und erschlägt Akrisios.

18 «В интеллигентских творческих кругах говорить о деньгах было моветоном. Поэтому использование непосредственно денег в работах современного художника было тогда вызывающим, и некоторые высказали мне свое раздражение» (Zacharov 2013: 74; „In den Kreisen der künstlerischen Intelligenz über Geld zu sprechen, war verpöht. Deshalb war damals das direkte Verwenden von Geld in Arbeiten zeitgenössischer Künstler provozierend, und manche brachten mir gegenüber ihren Unmut zum Ausdruck“).



Abb. 3: Danaë und der Goldregen



Abb. 4: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

So wie Zacharov die Geldproblematik mit der Danaë-Geschichte in eine mythische Zeitlosigkeit entrückt, versetzt er sie gleichfalls in ein räumliches Dazwischen des Globalen und Lokalen (Abb. 4). Diese Spannung zwischen Bezugnahmen auf nationalkulturelle „faits sociaux“ (Durkheim) einerseits und deren achronotopische Auflösung und Abstraktion im Globalen ande-

rerseits bestimmt auch die Poetik und Pragmatik der Installation als Ganze. Eine beim Eingang in den russischen Pavillon in den Giardini della Biennale markant installierte Parabolantenne und eine weitere auf dem Dach des Pavillons machen unmissverständlich deutlich, dass ein Bezugshorizont des *Danaë*-Projekts die medial vermittelte globale Gegenwart ist. Dieser räumlichen Extension steht eine Konzentration auf das Räumlich-Regionale und Partikulare gegenüber, in Gestalt des mit „RUSSIA“ bezeichneten Pavillons, eines eigentümlichen *oikos*, den die Ausstellungsbesucher:innen betreten.

Im Inneren des Gebäudes erleben die Besucher:innen, wie der Zeus'sche Gold- und Geldsamen von oben, von der durchsichtigen Glaskuppel aus, in die Tiefe der „Uterus-Höhle“ («пещера-утроба», Zacharov 2013: 7) des Gebäudes herabregnet (Abb. 5, 6).



Abb. 5: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013



Abb. 6: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

Bemerkenswert ist zunächst die hierarchische, metaphysische Machtstruktur, mit der hier die Semiologie des Geldes verbunden wird. Indem Zacharov vom Geld in Form des Danaë-Mythos erzählt, wird jener dem Geldmedium inhärente emanzipatorische Effekt der Individuation ausgeschaltet, von dem in einer langen historischen Linie und in verschiedenen diskursiven Kontexten bei Aristoteles, Dostoevskij oder Georg Simmel die Rede ist (vgl. Simmel 1996: 591–616). Diesen Effekt reklamieren 1992 auch Michail Chodorkovskij und Leonid Nevzlin für sich in ihrem antisowjetischen, liberal-kapitalistischen

Traktat *Der Mensch mit dem Rubel* (*Čelovek c rublem*).¹⁹ Hingegen wird bei Zacharov – ebenso wie in den oben genannten Texten von Don DeLillo, Jelinek oder Sorokin – in der neoliberalen Finanzökonomie eine Wiederkehr von hierarchischen Machtstrukturen registriert.

Für diese Spezifik der finanzökonomische Machtvertikale ist Jeffrey McDonald Chandors Film *Margin Call* (USA 2010) aufschlussreich. Der Film erzählt von den inneren Vorgängen in einem New Yorker Finanzunternehmen am Vorabend der Finanzkrise von 2007. Diese vollziehen sich entlang einer Machtvertikale, an deren Spitze der CEO John Tuld steht, der von einer olympisch entrückten Position aus das dramatische Geschehen steuert und schließlich zum Vorteil des Unternehmens wendet. Während sich auf dem Boden der sozialen Realität der unteren und mittleren Angestellten sowie der Kunden existenzielle Katastrophen ereignen, diniert der CEO im obersten, sonnendurchfluteten Stockwerk des Wolkenkratzers weit über den Dächern von New York City, um von hier aus über die Volatilität der Finanzökonomie als metaphysische, der Geschichte enthobene Konfiguration von Jahreszahlen überwindener und kommender Krisen zu schwadronieren.

Aber während sich Macht in *Margin Call* durch die mathematisierende Abstraktionsleistung des Geldes konstituiert, bringen Zacharovs „Geldströme“ des Danaë-Mythos eine biologisch basierte Machtkonstellation hervor: Ein göttlich-männliches Machtprinzip begründet Geschichte, indem es seine Geld-Spermien“ («монеты символизируют и сперму», Zacharov 2013: 74) in den weiblichen, menschlich-irdischen Leib einfließen lässt. Nicht als Abstraktion durch Zahlen, sondern als körperlich-biologische Verfügungsgewalt funktioniert hier die durch die neoliberale Finanzökonomie hervorgebrachte Machtvertikale.

In dieser Perspektive öffnet sich ein sinnbildlicher Bezug im „Gedankenraum“ («пространство мысли», ebd.: 72) des Danaë-Projekts. Entspricht doch der Geldstrom, den Zacharov von der männlichen Machtinstanz zum weiblichen Frauenkörper hinab prasseln lässt, exakt jener realen familialen Konstellation oligarchischer Kunstförderung, bei der Igor' Kesaev als Eigner des global operierenden Mercury-Konzern mit monetären Samen die Stella

19 Der Titel des Traktats stellt eine parodistische Verkehrung des Titels des populären sowjetischen Films *Der Mensch mit dem Gewehr* dar (*Čelovek c ruž'em* – Regie: Sergej Jutkevič, 1938; nach einer gleichnamigen Erzählung von Nikolaj Pogodin).

Art Foundation seiner Ehefrau Stella Kesaeva befruchtet, damit diese Kunstprojekte initiieren und in die Welt setzen kann – eine Konstellation, die in der internationalen Kunstszene auch offensiv als beidseitiger Prestigegewinn von oligarchischem Finanzkapital und russischem Kunstmarkt kommuniziert wird.²⁰ In diese Konstellation ist das *Danaë*-Projekt durch das Sponsoring selbst eingebunden.²¹ So setzt denn Zacharov sein *Danaë*-Projekt auch *expressis verbis* in Beziehung zum oligarchischen Geldfluss, wenn er sich als „Autor“ und Urheber des Kunstprojekts in der Rolle begreift, selbst „lediglich eine Münze“ zu sein, „die von der pyramidenförmigen Glasdecke fällt“ («лишь монета, падающая с пирамидального стеклянного потолка», Zacharov 2013: 76). Diese Autorenrolle besteht aus zwei gegensinnigen Tendenzen: Einerseits wird die künstlerische Urheberschaft *sui generis* depotenziert, wenn der Künstler sich selbst als „Münze“ und somit als Medium begreift, das einen übergeordneten Sinn lediglich transportiert – ganz analog zum Künstlerverständnis in der ostkirchlich-orthodoxen Tradition (vgl. Murašov 2016: 17). Andererseits aber erscheint und operiert der Künstler mit dem Selbstbild als Samen-„Münze“ nun als *pars pro toto* einer übermächtigen, männlichen, oligarchischen Finanzpotenz. Diese dergestalt zu einem metaphysischen Machtprinzip entrückte, männliche Finanzpotenz bildet letztlich den Bezugs- und Angelpunkt, von dem aus und auf den hin Zacharov in seinem Projekt von Geld und Kunst erzählt.

Für diese auf der Seite der oligarchischen Finanzmacht etablierte Erzählerposition ist das der Installation eigene Rezeptionskonzept aufschlussreich, das zwei Haltungen vorsieht: Zum einen eine sakrale Haltung der Bewunde-

20 So wird in einer redaktionellen Vorbemerkung zum Gespräch Heinz-Norbert Jocks mit Stella Kesaeva im Rahmen der mehrteiligen Serie „Die heilige Macht der Sammler“ in der Zeitschrift *KUNSTFORUM international* (211/2011) nicht nur Bezug genommen auf Stella Kesaevas Ehemann Igor' Kesaev, „de<n> Industriemagnaten und Besitzer der Mercury Group, Russlands grösstem Luxus-Unternehmen“ (ebd.: 85), sondern auch auf Kesaevs Erwerb des Auktionshauses Phillips de Pury & Company, der in einer direkten Beziehung zur Stella Art Foundation und Stella Kesaevas persönlichem Bemühen gesehen wird, „Künstlern zu helfen, indem sie Kunst zur Ware werden lässt“ (ebd.). Entsprechende Pressefotos der Eheleute Kesaev/Kesaeva, beispielsweise auf der Biennale in Venedig 2009, unterstreichen diese familiäre Kooperation von Geld und Kunst (Kesaeva 2011: 91).

21 So enthält der aufwendig gestaltete Begleitband zu Zacharov *Danaë*-Projekt nicht nur einen Hinweis auf die Förderung durch die Mercury Group, sondern eine explizite „im Namen“ („ot imeni“) Stella Kesaevas ausgesprochene Danksagung an Igor' Kesaev (vgl. Zacharov 2013: 102).

rung, wenn die Besucher:innen den von der Glaskuppel niederprasselnden Geld- und Goldregen im mittleren Stockwerk des Pavillons an einer Balustrade bestaunen, die, als Altarumfassung gestaltet und mit einer Gebetsstuhlpolsterung versehen, Sakralität suggeriert (Abb. 7).



Abb. 7: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

Zum anderen ist da das uterusartige Untergeschoss des Pavillons, das nur den Besucherinnen vorbehalten ist, die sich hier mit Regenschirmen vor der Macht der herabfallenden Münzen schützen müssen, dafür aber berechtigt sind, eine Münze als Geschenk zu behalten (vgl. Abb. 6). Einmal durch Sakralisierung und einmal in Form einer rituellen Gabe von künstlerischem Sinn modelliert die Installation zwei Rezeptionshaltungen, die die affirmative Position des Künstlers als *pars pro toto* des männlich-oligarchischen Machtprinzips auf zwei unterschiedliche Weisen reproduzieren und bestätigen.

2.2. Transzendenzästhetik der Macht

In einer langen von der Antike bis zur Moderne reichenden Tradition wird in der bildenden Kunst die mythische Episode vom zeus'schen Goldregen, der Danaë überrascht und beglückt, als erotische Szene gestaltet. Geld fungiert als Medium erotischer Imaginationen. Danaë-Darstellungen bei Correggio, Tiziano, Rembrandt oder Fragonard bis hin zu Klimt und Schiele geben hierfür

anschauliche Beispiele ab. Aus der Beschäftigung mit dieser ikonographischen Tradition wählt Zacharov als konzeptuelle Referenz für seine Installation Rembrandts *Danaë* (1636) aus der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 8).



Abb. 8: Rembrandt, *Danaë*, 1636

Nach Zacharov handelt es sich bei diesem Gemälde um eine der „besten Darstellungen des Mythos“ («одно из лучших <...> изображений этого мифа»), da sie „die einzige Darstellung <sei>, auf der keine goldenen Münzen zu sehen sind“ («единственное изображение, где не видно золотых монет», hier und weiter Zacharov 2013: 73). Mit dieser Beobachtung deutet Zacharov die Erotik der Szene zu einem mystischen Augenblick einer Transzendenzerfahrung um: „Es wird der Moment der Ankunft des Gottes gezeigt, der noch nicht in Erscheinung getreten ist, aber bereits gegenwärtig ist.“²² Seine Auslegung von Rembrandts *Danaë* sieht Zacharov zudem durch den dramatischen Vorfall bestätigt, bei dem der litauische Sowjetbürger Bronius Maigys im Juni 1985 mit Schwefelsäure und Messerstichen einen Anschlag auf Rembrandts *Danaë* verübt hatte. Den Anschlag, der nachweislich nicht dem Sujet, son-

22 «Показан момент появления бога еще не появленно, но уже присутствующего». Bei dieser religiös-metaphysischen Deutung übersieht Zacharov die im oberen, rechten Bildviertel markant leuchtende Amor-Figur als einen offensichtlichen ikonographischen Hinweis auf die Erotik der Szene.

dern lediglich dem teuersten Kunstobjekt im Saal gegolten hat²³, interpretiert Zacharov als Ikonoklasmus, der durch eine „ekstatische Rebellion des Menschen gegen das Göttliche“ («богоборческий экстаз человека») motiviert worden sei: „Gerade dieser Moment der unglaublichen Suggestion, und nicht der der Erotik, war es, der zum Anlass des Anschlags eines Wahnsinnigen wurde [...]“.²⁴ Zacharov zufolge haben zwar Säure und Messerstiche „das Bild fast zerstört, doch konnten sie das Allerwichtigste nicht zerstören: Die Begegnung von Gott und Mensch. Die Intensität des Bildes wurde noch weiter verstärkt“.²⁵

Ausgehend von diesen Überlegungen fixiert Zacharov im Untergeschoss des russischen Pavillons in einem Seitenraum zum Atrium, wo der Geldregen von der Glaskuppel niederprasselt, auf dem Boden eine originalgroße Kopie der Röntgenaufnahme des beschädigten Gemäldes, um die darin gebannte und gesteigerte Intensität des Transzendentalen, der „Begegnung von Gott und Mensch“ in seine eigene *Danaë*-Installation einzuspeisen. Dies geschieht nicht nur durch die vermeintlich transzendente Aura des beschädigten Gemäldes, sondern wird auch direkt mechanisch ins Werk gesetzt: In einem auf der Kopie des Gemäldes postierten Eimer – gleichsam im Schoss der lädierten Danaë – werden die herabgefallenen Münzen gesammelt, um dann über einen Fördermechanismus wieder zur Glaskuppel transportiert zu werden, von wo sie dann abermals als fruchtbare Samen des männlichen Prinzips in die irdisch-weiblichen Niederungen herabregnen können (Abb. 9, 10).

Als „Begegnung von Gott und Mensch“ erfährt damit die oligarchische Vertikale der russischen Finanzmacht ihre aller Geschichtlichkeit entthobene, transzendente Legitimation. In diesem Kreislauf erweist sich der oligarchisch-zeus'sche Geld-Samen-Regen mit der lädierten rembrandt'schen *Danaë* als ein Akt, der gerade durch seine Spuren von Gewalt die Bindung an die transzendente Instanz des Göttlichen festigt.

23 Vgl. die Ermittlungsergebnisse zum Anschlag auf: https://ru.wikipedia.org/wiki/Майгис,_Бронюс_Антонович (2. Februar 2023). Rembrandts beschädigte *Danaë* wurde restauriert und kehrte 1997 in die Eremitage zurück.

24 «Именно этот момент невероятной суггестии, а не эротики, стал причиной нападения на нее сумасшедшего».

25 «[...] почти уничтожили образ, но не смогли уничтожить самое главное: встречу бога и человека. Напряжение картины только усилилось».



Abb. 9, 10: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht)

2.3. Gegen eine Kunst renitenter Gedanken und Taten

Der Rücktransport der aus dem lädierten Schoss der rembrandt'schen Danaë hervorgebrachten Geld-Samen zur Glaskuppel des Pavillons vollzieht sich in einem der beiden Seitenflügel, die die zentrale Vertikale des Geldregens flankieren (auf Abb. 11: rechter Seitenflügel).

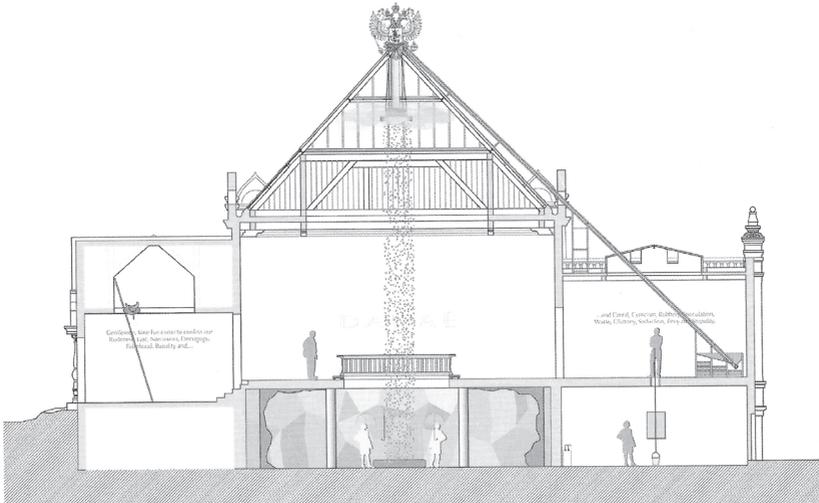


Abb. 11: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

In diesen beiden Seitenflügeln wird der über den Geld- und Goldregen stauende (männliche) Besucher mit einer in großen, sauberen Lettern an dezenten, grauen Wänden gefassten, moralischen Losung konfrontiert, die auf der einen Seite mit "Gentlemen, time has come to confess our Rudeness, Lust, Narcissim, Demagoguery, Falshood, Banality and" beginnt und sich im anderen Seitenraum fortsetzt mit "Greed, Cynism, Robbery, Speculation, Waste-fulness, Gluttony, Seduction, Envy and Stupidity".

Signifikanterweise richtet sich dieser moralische Appell nicht an die oligarchische Instanz der Finanzakkumulation und -potenz, sondern an die männlichen Betrachter und Bewunderer des oligarchisch-zeus'schen Geldregens, um eben jener „ekstatischen Rebellion des Menschen gegen das Göttliche“, die bereits zur Beschädigung der rembrandt'schen *Danaë* geführt hatte, moralisch entgegenzuwirken. Diese von einem aktionistischen Aufbegehren gegen die oligarchisch-göttliche Machtinstanz ablenkende moralische Losung wird unterstützt durch zwei in den Seitenflügeln inszenierte Episoden, die von gegensätzlichen Strategien erzählen, die Transzendenzerfahrung der „Begegnung des Menschen mit Gott“ zu bewältigen, die Zacharov in Rembrandts *Danaë*-Gemälde auszumachen glaubt.

Die erste Strategie besteht in einer dienstwilligen Teilnahme am Kreislauf des Geldes und an der Reproduktion der oligarchischen Finanzmacht und -potenz, wenn die Münzen aus dem Untergeschoss des Pavillons und dort gleichsam aus dem Schoss der lädierten Danaë heraus in einem Eimer emporgehievt und durch einen adrett gekleideten Mann in eine Förderapparatur umgeladen werden, zum weiteren Transport hinauf zur Glaskuppel (Abb. 12, 13).



Abb. 12, 13: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

Dieser tätigen, dienenden Mitwirkung an der Reproduktion der oligarchischen Finanzmacht- und -potenz wird im linken Seitentrakt eine in einem Sattel auf einem erhöhten Balken installierte Gestalt gegenübergestellt, die Erdnüsse knackt, die Kerne verspeist und die Schalen herabfallen lässt, die sich auf dem Boden zu einem wertlosen Haufen Abfall türmen – offensichtlich eine Persiflage auf die Figur des Philosophen und dessen unproduktive, bodenlos arrogante *in-nuce*-Denkarbeit (Abb. 14, 15).



Abb. 14, 15: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

Drei Momente zeichnen diese Persiflage aus. *Zunächst* korrespondiert sie durchaus mit einer in der postmodern-neoliberalen Finanzkultur zu beobachtenden Tendenz der Depotenzierung von Theorie und der (philosophischen) Kategorie des Allgemeinen. Durch die konsequente Mathematisierung der Finanzökonomie verliert das Geld seine vormalige semiologische Bindung an den philosophischen Abstraktionsmechanismus des Denkens, wie dies als “money of the mind” (Shell 1982: 131–155) bei Aristoteles ebenso wie bei Hegel und Marx und bis hin zu Georg Simmels *Philosophie des Geldes* (1900) konzeptualisiert worden war. Das Singuläre verdrängt das (philosophisch) Allgemeine (Reckwitz 2021: 11). Eben diese Zersetzung einer kompakten, über die Instanz des Allgemeinen versicherten Identität beschreibt auch Zacharov,

wenn er seine Persiflage des (auf August Rodins prominente Darstellung verweisenden) Denkers kommentiert:

В инсталляции отведено специальное место Мыслителю. Он сидит под потолком в ковбойском седле, грызет земляные орехи и бросает скорлупу на пол, пародируя сюжет Данаи, пародируя наш мир. Фигура Мыслителя всегда являет сосредоточение, разница лишь где и как он мыслит. Мыслитель 2013 года не может позволить себе просто сидеть на камне и думать, он пытается удержаться в седле, под которым уже нет лошади (реальности). Он находится в эпицентре непонимания, что есть реальность. Он одновременно философ и эксгибиционист, тонкий ценитель красоты и гадающий на прекрасное, сильный заботливый муж и похотливый извращенный самец, уничижающий себя интеллигент и эпатирующий панк. Что есть мышление сегодня?
(Zacharov 2013: 7)

In der Installation wird dem *Denker* ein besonderer Platz eingeräumt. Er sitzt unterm Dach in einem Cowboysattel, kaut Erdnüsse und wirft die Schalen auf den Boden. Damit parodiert er das Sujet der Danaë, parodiert unsere Welt. Die Figur des *Denkers* drückt immer Konzentration aus; der Unterschied besteht lediglich darin, wo und wie er denkt. Der Denker des Jahres 2013 kann es sich nicht erlauben, einfach auf einem Stein zu sitzen und zu denken, vielmehr versucht er sich im Sattel zu halten, unter dem bereits kein Pferd (Realität) mehr ist. Er befindet sich im Epizentrum des Nichtverstehens, d. h. der Realität. Er ist gleichzeitig Philosoph und Exhibitionist, ein feinsinniger Liebhaber der Schönheit, der ebenso auf das Schöne schießt, ein überaus fürsorglicher Ehemann und ein lüsterner, perverser Bock, ein sich erniedrigender Intellektueller und provozierender Punk. Was ist das Denken heute?

Zweitens ist diese Persiflage des Denkers signifikant in ihrem Gegensatz zur aktiven, dienstwilligen Partizipation am Reproduktionsmechanismus der oligarchischen Finanzmachtvertikale. Denn in dem Maße wie sich auch Zacharov selbst als „eine Münze“ des zeus'schen Geldregens in diese ökonomische Reproduktion eingebunden sieht, etabliert die Installation einen apodiktischen Gegensatz von produktiver und transzendental versicherter Kunst auf der einen Seite und unproduktivem und zur Karikatur seiner selbst verzerrtem (philoso-

phischem) Denken auf der anderen. Damit entzieht Zacharov sein *Danaë*-Projekt explizit und programmatisch einer reflexiv-analytischen, philosophischen Rezeption, um so auch jene beiden in der Dramaturgie der Installation angelegten Rezeptionshaltungen abermals zu bekräftigen: das (männliche) Staunen ob der oligarchischen Finanzmacht und das weibliche Empfangen einer durch eine Münze symbolisierten ästhetisch-sakralen Sinn-Gabe.

Drittens korrespondiert dieses Verdikt über eine reflexiv-philosophische Welt- und Kunsthaltung mit Zacharovs im Kontext des Anschlags auf Rembrandts *Danaë* formulierten Kritik an einem darin vermeintlich zu beobachtenden Aufstand gegen eine transzendental begründete Macht. Bedenkt man Zacharovs direkte Hinweise auf die Verklammerung von oligarchischem Geldfluss und Kunstproduktion, so öffnet dieses doppelte Verdikt gegen Reflexion und Aktionismus auch die Perspektive auf die Vorgeschichte eben jener Kunstformation, der Zacharov selbst entstammt – nämlich des Moskauer Konzeptualismus. Mit ihren „kollektiven Aktionen“ und „Fahrten aufs Land“ («Поездки за город») operierte diese Kunstformation seit den späten 1970er und den 1980er Jahren einerseits als eine gegen die totale, gleichsam transzendente offizielle Macht der sowjetischen Ideologie gerichtete Praxis, die andererseits durch anschließende dokumentarische Nachbereitung mit einem maximalen Bemühen um analytisch-philosophische Arbeit verbunden war (vgl. Murašov 2023: 112). In dieser Doppelstrategie von Aktion und Theorie liegt die implizit politische, ideologiekritische Dimension des Moskauer Konzeptualismus, die Zacharov aus seiner Auseinandersetzung mit dem Sujet des Geldes konsequent eliminiert, zugunsten eines durch den Danaë-Mythos in das Transzendente verschobenen Kunstgenusses von Bewundern und Sinn-Gabe.

Gleichfalls unverkennbar in Zacharovs doppeltem Verdikt gegen Aktionismus und Reflexion ist jedoch auch eine *polemische* Wendung gegen jene sich politisch definierenden, aktionistischen und theoretischen Kunstgruppierungen, die sich in der Putin-Ära formieren – namentlich gegen die 2003 in Sankt Petersburg gegründete, marxistisch orientierte Gruppierung *Čto Delat'* (*Was tun?*) mit ihren international wahrgenommenen künstlerisch-politischen Aktionen und Interventionen, Publikationen, Filmen, kunstpädagogischen und politischen Seminaren auf der einen Seite – und gegen die 2007

entstandene aktionistische Formation *Vojna (Krieg)* mit ihren spektakulären Straßenaktionen und institutionellen Interventionen auf der anderen.²⁶

Zacharovs *Danaë*-Projekt auf der Biennale in Venedig 2013 führt an dem machtpolitisch höchst brisanten Thema des Geldes anschaulich vor Augen, wie das durch die Stella Art Foundation koordinierte gemeinsame Interesse der russischen Finanzoligarchie und der Kulturbehörden der Putin-Administration am Moskauer Konzeptualismus von dem Bestreben hervorgebracht und geleitet wird, Gegenwartskunst aus den konkreten regionalen, historischen, gesellschaftlichen und ideologischen Entstehungskontexten herauszulösen, sie in transzendente Erfahrung von Sinn und Bewunderung zu übersetzen und sie so der philosophischen, analytischen Reflexion ebenso wie dem politischen Diskurs zu entziehen.

2.4. Kunsthistorische Ornamente und die „Valuta des Künstlers“

Wie aus unterschiedlichen Theorieperspektiven von Roman Jakobson bis Theodor W. Adorno beschrieben, basieren ästhetische Artefakte auf zwei gegenstrebigen, sich überlagernden Bewegungen: Zum einen lässt sich eine Dynamik der Selektion von Motiven, Sujets, Konzepten und Verfahren beobachten, durch die Kunstwerke semantisch auf signifikante Weise Ort und Zeit ihrer Hervorbringung als „fait social“ Rechnung tragen. Zum anderen werden Kunstwerke durch formale Prozeduren nach innen hin als autonome, geschlossene und immanent zweckmäßige Entitäten strukturiert.

Im Hinblick auf den „fait social“ stellt Zacharovs Wahl, das Sujet vom russischen oligarchischen Gelds im russischen Pavillon als Geschichte von Danaë zu entwickeln, zunächst in dreierlei Hinsicht einen konzeptuellen Coup dar: Zum einen wird von der Macht des russischen, oligarchischen Geldes erzählt, die nicht rechtsstaatlich, sondern durch physische Gewaltverhältnisse poli-

26 Dazu zählen Aktionen wie *Das Gericht der Kakerlaken* (2010), bei der aus Protest gegen die von der Kreml-Administration betriebene gerichtliche Verfolgung von Künstlern und Kuratoren der Ausstellung „Zapretnoe iskusstvo“ („Verbotene Kunst“) im Gerichtsgebäude Tausende von Kakerlaken freigesetzt worden waren, oder die der feministischen Punk-Rock-Gruppe Pussy Riot mit ihrer im November 2011 in der Moskauer Erlöserkirche aufgeführte und als YouTube-Video publizierte Punk-Fürbitte, Russland von Putin zu erlösen. Zum Gesamtkomplex des Aktionismus in der russischen Kunst der 2000er Jahre vgl. die umfangreiche und präzise Studie von Matthias Meindl (2018).

tisch fundiert ist; zweitens wird eben in diesem physischen und mithin familialen Machtzusammenhang auch der Kunstmarkt, die Kunstförderung und die Kunstproduktion selbst situiert; drittens vermag die Identifikation des Künstlers mit der vom zeus'schen Finanzhimmel fallenden Geld-Münze deutlich zu machen, wie unter diesen machtökonomischen Bedingungen die (alt-) russisch-orthodoxe Vorstellung vom Künstler als Medium transzendentalen Sinns wiederkehrt (vgl. Murašov 2016: 293–296).

Allerdings wird diese im Danaë-Mythos verdichtete Verklammerung von Macht, Geld und Kunst in Zacharovs Installation nicht in den Raum der russischen Kultur hinein in ihrer immanenten, syntagmatischen Logik verfolgt und spezifiziert, sondern im Gegenteil zeitlich und räumlich und – wie es die in den Himmel weisende Parabolantenne auf dem Dach des russischen Pavillons anzeigt – in einer globalen, jegliche empirische Realität transzendierenden Sphäre des Bedeutenst entgrenzt.

Diese Anreicherung mit rein ästhetischem Sinn erfolgt dabei durch eine spezifische Poetik der Akkumulation von kunsthistorisch immanenten, wertschaffenden Bezügen, um damit die – von Zacharov diagnostizierte – „Entwertung stabiler Bilder“ («девальвация устойчивых образов», Zacharov 2013: 6) in der globalen Zirkulation von Geld und Information zu kompensieren. Das Danaë-Projekt soll so einen Beitrag leisten zur Restitution von bildlichen „Ding-Bedeutungen“ («вещи-смысла») in einer sich „aufschließenden Unendlichkeit“ («вскрытая бесконечность») der Kunstgeschichte, als deren Teil schließlich auch Zacharovs eigenes Werk erscheint:

Здесь, в залах русского павильона, происходит процесс *самореализации истории искусства*. Дана́я – дверь в *архив* образов. Перед нами всплывают без задержки великолепные образы, выполненные блестящими мастерами: Рембрандтом, Тицианом, Корреджо, Тинторетто, Джентилески, Караччи, Климтом, Роденом и др. Здесь недалеко и до аллюзий к Малевичу (черная квадратная дыра), Дюшану (взгляд через круглое отверстие на обнаженную Данаю, как на его последней работе *Etant donnés*) и к его «Фонтану», Родену («Мыслитель») и даже Хансу Хааке с его работой «Германия» (мы также разрушили пол павильона и сделали в нем большое отверстие). Конечно, здесь присутствуют и многочисленные «комментарии» к работам Вадима Захарова, начиная с ранних, 1980-х годов, и до работ последних лет. Не все они столь явно

просматриваются, но их ассоциативное присутствие создает авторитет художника.

(Zacharov 2013: 6–7; Hervorh. Ju. M.)

Hier, in den Räumen des russischen Pavillons, vollzieht sich die *Selbstrealisierung der Kunstgeschichte*. Danaë – ist das Tor zu einem *Archiv* von Bildern. Vor uns steigen ohne Unterbrechung prächtige, von exzellenten Meistern vollbrachte Bilder auf: Rembrandt, Tizian, Correggio, Tintoretto, Gentileschi, Carracci, Klimt, Rodin u. a. Hier ist es auch nicht weit zu einer Allusion auf Malevič (das schwarze Loch), zu Duchamp (der Blick durch die runde Öffnung auf die enthüllte Danaë wie auf seine letzte Arbeit *Etant donnés*) und zu seinem „Brunnen“, zu Rodin („Der Denker“) und sogar zu Hans Haake und seiner Arbeit „Germania“ (wir haben ebenfalls den Boden des Pavillons aufgebrochen und darin große Öffnungen gemacht). Natürlich sind hier auch zahlreiche „Kommentare“ zu den Arbeiten des Künstlers Vadim Zacharov gegenwärtig, angefangen von den frühen der 1980er Jahre bis zu den Arbeiten der letzten Jahre. Nicht alle von ihnen werden so offensichtlich registriert, doch ihre assoziative Gegenwart begründet die Autorität des Künstlers.

In verschiedenen Wendungen insistiert Zacharov auf dieser Unabschließbarkeit des (kunstgeschichtlichen) Bildparadigmas, in das sein *Danaë*-Projekt ebenso eingelassen ist wie seine eigenen Arbeiten wiederum im *Danaë*-Projekt komprimiert sind. Diese Präsenz der eigenen Arbeiten im aktuellen Projekt folgt dabei keiner Auswahl unter semantischen oder funktionalen Aspekten, sondern stellt eine umfassende Anhäufung und Verdichtung dar, bei der es darum geht „die gesamte dreißigjährige Arbeitsmenge in einem Projekt zusammenzupressen“ («сжать все мои тридцатилетние наработки в один проект», ebd.: 76).

Diese paradigmatische Verdichtung sowohl der kunstgeschichtlichen Tradition wie auch des eigenen Werkes zielt darauf, eine abstrakte, formalästhetische Konfiguration des „Musters“ oder des „Ornaments“ hervorzubringen. Die in das *Danaë*-Projekt eingegangenen Arbeiten Zacharovs sind dem „Betrachter fast nicht sichtbar [...], jedoch dort aktiv gegenwärtig, indem sie sich in das *allgemeine Muster* der Danaë einflechten“ («почти не видны зрителю, но они там активно присутствуют, вплетаясь в *общий узор* Данаи», Zacharov 2013: 76; Hervorh. Ju. M.) Statt einer „Struktur der Mythen“ (Lévi-Strauss

1978) resp. einer spezifischen Strukturlogik der Danaë-Geschichte, geht es Zacharov um ein „konzeptuelles Ornament“ («концептуальный орнамент», Zacharov 2013: 76), zu dem die Geschichte seines eigenen Oeuvres als Teil der „Selbstrealisierung der Kunstgeschichte“ im *Danaë*-Projekt zu einer ästhetisch wertgewinnenden Figuration arrangiert wird.

An diesem Punkt schließt sich abermals der Kreislauf von Kunst und Geld. Der künstlerische Wert des *Danaë*-Projekts resultiert aus einer Akkumulation von Bezügen auf das eigene Oeuvre ebenso wie auf die sicheren Werte prominenter Werke der Kunstgeschichte. So wie Zacharovs Projekt im paradigmatischen Fluss kunstgeschichtlicher Referenzen an Bedeutung und Wert gewinnt, fügt es sich in den Reproduktionsmechanismus der russischen Finanzoligarchie ein als eine – wie Zacharov es formuliert – „dekorative Matrix“, in der „der Autor lediglich eine Münze <ist>, die vom pyramidenartigen Glasdach fällt“.²⁷

Das Hervorbringen eines solchen aus der Kunstgeschichte Bedeutung und Wert geschöpften „Ornaments“ oder einer „dekorativen Matrix“ begründet „die Valuta des Künstlers“ («валюта художника», Zacharov 2013: 74), von der Zacharov spricht und dies mit „der Überzeugung <verbindet>, dass der Künstler heute seine Präsenz in der Kunstszene dadurch versichern muss, dass er eine persönliche Verantwortung, die von niemanden abhängt, auf sich nimmt“.²⁸

Worin diese „Verantwortung“ des Künstlers besteht, macht Zacharov mit seinem *Danaë*-Projekt auf der Biennale in Venedig unmissverständlich klar: Es geht darum, Kunst zu schaffen, die als spezifisch präpariertes, sich selbst genügendes „Ornament“ ihre materiale Verankerung in den „faits sociaux“ ihrer Hervorbringung in einem Universum kunstgeschichtlicher und kinstimmanenter Bezüge auflöst und sublimiert – ganz analog zur Achronotopie des finanzökonomischen Geldes. Indem dieses Kunst-„Ornament“ Bedeutung und Wert auf der globalen Ausstellungsszene und auf dem Kunstmarkt generiert, leistet es seinen Beitrag zur symbolischen wie auch ökonomischen Reproduktion der russischen Finanzoligarchie und der sie tragenden politischen Strukturen.

27 «В этой „декоративной матрице“ автор лишь монета, падающая с пирамидального стеклянного потолка» (ebd.: 76).

28 «[...] уверенность в том, что художник сегодня должен гарантировать свое присутствие на художественной сцене, неся личную ответственность, не зависящую ни от кого» (ebd.).

Literatur

- Belton, Catherine (2020): *Putins's People. How the KGB Took Back Russia and Then Took On the West*. London: William Collins. – Dt. Übersetzung: Belton, Catherine (2022): *Putins Netz. Wie sich der KGB Russland zurückholte und dann den Westen ins Auge fasste*. Hamburg: HarperCollins.
- Braun, Christina von (2012): *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Chodorkovskij, Michail / Nevzlin, Leonid (1992): *Čelovek c rublem*. Moskva: Menatep-Inform.
- Degot', Ekaterina (2013): „Russkoe iskusstvo na rendez-vous. Postsovetskaja Rossija na Venecianskoj biennale“, in: Stella Art Foundation (Hg.): *Russkie chudožniki na Venecianskoj biennale, 1895–2013*. Zusammengestellt von Nikolaj Molok. Moskva: Stella Art Foundation.
- DeLillo, Don (2003): *Cosmopolis*. Aus dem Amerikanischen von Frank Herbert. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Dubovickij, Natan (2009): *Okolonolja*. Moskva: Russkij Pioner, 2009. – Zit. nach Online-Ausgabe: https://royallib.com/book/dubovitskiy_natan/okolonolja_gangsta_fiction.html (11.01.2025)
- Dubovickij, Natan (2010): *Nahe Null*. Berlin: Berlin Verlag.
- Frimmel, Sandra (2015): *Kunsturteile. Gerichtsprozesse gegen Kunst in Russland nach der Perestroika*. Köln: Böhlau Verlag.
- Graw, Isabelle (2008): *Der Große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln: DuMont Verlag.
- Harten, Jürgen (2000) (Hg.): *Das fünfte Element – Geld oder Kunst. Kunsthalle Düsseldorf 28. Januar bis 14. Mai 2000*. Köln: DuMont Verlag.
- Iselin, David (2022): *Das entfesselte Geld. Transformationen einer Bewegungstechnologie. Essay*. Bern: Bernisches Historisches Museum.
- Jelinek, Elfriede (2012): „Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie“, in: dies.: *Drei Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 207–349
- Kesaeva, Stella (2011): „Ringens um das westliche Auge“, in: *KUNSTFORUM International* 211, 84–99.
- Lee, Gary (1988): „Sotheby's Goes To Moscow“, in: *Washington Post*, 7. Juli. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1988/07/07/sothebys-goes-to-moscow/3903b8c4-06fa-4f42-91ae-6317a825e0b8/> (5. Februar 2023).

- Lévi-Strauss, Claude (1978), „Die Struktur der Mythen“, in: *Strukturelle Anthropologie I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 226–254.
- Meindl, Matthias (2018): *Reiner Aktionismus? Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland*. Köln/Weimar: Böhlau Verlag.
- Minaev, Sergej (2010): *Seelenkalt*. Aus dem Russischen von Olga Kouvchinnikova. München: Heyne Verlag. – Russ. Original: *Duchless. Povest o nena-stojaščem čeloveke* (2006).
- Murašov, Jurij (2016): *Das Unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Analysen zu Literatur, Film und Kunst in Russland*. Frankfurt a. M.: Fink.
- Murašov, Jurij (2020): „Jenseits der Erzählbarkeit. Die Finanzwirtschaft in der Literatur der 2000er Jahre (Don DeLillo, Elfriede Jelinek, Vladimir Sorokin)“, in: *Rechtsgeschichte. Legal History. Zeitschrift des Max-Planck-Instituts für Europäische Rechtsgeschichte* 28, 232–243.
- Murašov, Jurij (2023): „Dekonstruktionen der sowjetischen Akusmatik in der bildenden und performativen Kunst sowie im Film (Erik Bulatov, Kollektive Aktionen, Aleksandr Sokurov)“, in: Asef, Mario / Spieker, Sven (Hgg.): *Akusmatik als Labor*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 97–120.
- Official Journal of the European Union L 110/10 (8. April 2022), in: <https://web.archive.org/web/20230104002016/https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=OJ:L:2022:110:FULL&from=EN> (3. Februar 2023).
- Reckwitz, Andreas (2019): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2021): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sasse, Sylvia / Schramm Caroline (1997): „Totalitäre Literatur und subversive Affirmation“, in: *Die Welt der Slaven* 42, 306–327.
- Sedláček, Tomáš (2013): *Die Ökonomie von Gut und Böse*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.
- Shell, Marc (1982): *Money, Language, and Thought. Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press.
- Simmel, Georg (1996): *Philosophie des Geldes* [1900]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sorokin, Vladimir (2008): *Das Kapital. Ein Stück in zwei Akten*. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. In: *Theater Theater. Aktuelle Stücke* 18, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 579–610.

- Vogl, Joseph (2010): *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: diaphanes.
- Zacharov, Vadim (2004): „Das Archiv“, in: Schulze Altcappenberg, Hein-Thomas (Hg.): *Moskauer Konzeptualismus. Sammlung Haralampi G. Oroschakoff. Sammlung, Verlag und Archiv Vadim Zakharov*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 3–12.
- Zacharov, Vadim (2013): *Danaë. Pavil'on Rossii. 55-ja Meždunarodnaja chudožestvennaja vystavka – La Biennale di Venezia*. Ostfildern/Moskau: Hatje Cantz.

Abbildungen

- Abb. 1: Andy Warhol, Eight Two-Dollar Bills, Front and Rear, 1962. Siebdruck auf Leinwand, 210 × 96 cm. In: McShine, Kynaston (1989) (Hg.): *Andy Warhol. Retrospektive*. Museum Ludwig, Köln 20 November 1989 bis 11. Februar 1990. München: Prestel-Verlag, 161.
- Abb. 2: Joseph Beuys, Kunst = Kapital, 1979, 6,5 × 13 cm. <https://www.artnet.de/Künstler/joseph-beuys/kunst-kapital-OCmnnss009LeO6ea7EdhwA2> (31. März 2023)
- Abb. 3: Danaë und der Goldregen (Detail aus einem rotfigurigen Glockenkrater aus Böotien), 450–425 v. Chr., Höhe 23 cm. Louvre, Paris. https://en.wikipedia.org/wiki/Danaë#/media/File:Danae_gold_shower_Louvre_CA_925.jpg (31. März 2023)
- Abb. 4: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 12–13.
- Abb. 5: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 39.
- Abb. 6: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 18–19.
- Abb. 7: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 16–17.
- Abb. 8: Rembrandt, Danaë, 1636. Öl auf Leinwand, 185 × 203, Ermitage, St. Petersburg. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Har_menz._van_Rijn_026.jpg. (31. März 2023)
- Abb. 9: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 28–29.
- Abb. 10: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 27.
- Abb. 11: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 38.
- Abb. 12: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 32–33.
- Abb. 13: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 35.
- Abb. 14: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 14.
- Abb. 15: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 15.

Miranda Jakiša

“Charged Humor” in der Stand-up Comedy von Migrant:innen in Wien

Abstract: This paper reviews the notion of “charged” (Krefting 2014: 2) or “risky” (Kotthoff 2010b) humor in contemporary stand-up ethno-comedy of South Slavs in Austria. I argue that the chargedness of ‘ethnic’ jokes is disappearing from recent forms of ethno-comedy due to the increasing influence of TikTok and Instagram. Instead, audiences of “charged humor” perceive themselves united in post-migrant “affective publics” (Papacharissi 2015).

Keywords: Comic Performance, Stand-up, Ethno-Comedy, postmonolingual condition, South Slavic migration

Am 31. August 2022 sendete Deutschlandfunk eine Hörbeitrag von Susanne Lettenbauer mit dem Titel „Sterbiens‘ Shootingstar Malarina“. Darin stellte Lettenbauer die Kabarettistin Marina Lacković mit folgendem Satz vor: „Geboren wurde Österreichs Jungstar am Kabarett-Himmel im serbischen Pička Materina *ohne Autobahnanschluss*.“¹ Die ironische Selbst-Balkanisierung im Lebenslauf stammt vom Malarinas Homepage und ist dort in diesem Wortlaut zu finden.² Während die Journalistin Lettenbauer offensichtlich primär die fehlende Verkehrsinfrastruktur aus dem CV herausliest und daher in der Aussprache die Herkunft aus einer zurückgebliebenen Gegend betont (Hervorhebung oben MJ), liegt der eigentlichen Clou natürlich im angegebenen

1 Deutschlandfunk Sendung „Sterbiens‘ Shootingstar Malarina“ vom 31.08.2022 (min. 10:00-10:15) von Susanne Lettenbauer: <https://www.deutschlandfunk.de/sterbiens-shootingstar-malarina-dlf-da5ea699-100.html> (15.11.2024).

2 Vgl. hierzu www.malarina.com.

Geburtsort. *Pička materina* ist kein serbischer Ort, sondern ein verbreiteter vulgärer Ausruf im Bosnischen, Kroatischen, Montenegrinischen und Serbischen und wird in der Region inflationär gebraucht. Die verstörende Beliebtheit vaginaler Metaphorik im südslawischen Fluchen hat Dubravka Ugrešić in ihrem Essay „Mi smo dečki“ („Wir sind die Jungs“) ausführlich kommentiert und sie im patriarchalen südslawischen Kontext verortet (Ugrešić 1995).

Anders als der gewählte Einstieg ins Thema vermuten ließe, geht es mir im Folgenden indes nicht um Konflikte, Missverständnisse und Dysbalancen in kulturellen Übersetzungsprozessen, sondern vielmehr um eine Revision des „charged humor“ (Krefting 2014: 2), des aufgeladenen Humors in der Ethno-Comedy³ südslawischer Migration. Die queer-feministische Künstlerin Malarina, bei der man, mit Sara Ahmed gesprochen, immer wieder Strategien der „feministischen Killjoy“⁴ finden kann, bezieht sich mit der humoristischen Angabe des Geburtsortes mindestens ebenso sehr intersektional auf die übergreifende Herkunft aller aus Gustave Courbets *L'Origine du monde* (1866) und damit auf eine Idee bedingungsloser Gleichheit wie auf ihre spezifische Migrationsbiografie. Lässt sich nicht, so möchte ich fragen, im aufs Ethnische abhebenden ‚aufgeladenen‘ Humor überhaupt eine Funktionsverschiebung verzeichnen, die sich in der von digitalen Medien beeinflussten Stand-up immer mehr abzeichnet?

Um dieser Frage an der Ethno-Comedy nachzugehen, möchte ich die Arbeit zweier weiterer Künstler:innen mit einbeziehen, die mit ihren komischen Performances auf digitalen Plattformen aber auch live auf Kabarett- und Stand-up-Bühnen agieren. Neben Malarina changieren auch die Comedians mit den Instagram- und TikTok-User-Namen Satansbratan und Toxische Pommes medial zwischen kurzen Videos auf sozialen Plattformen und abendfüllenden Bühnen-Live-Performances hin und her. Ihren Bits (thematische Einheit im Set) und Sets (zusammenhängendes Bühnen-Material in der Stand-up), ihrem Storytelling und ihrer Bühnen-Persona ist dabei vordergründig gemeinsam, dass alle drei einen BKMS-Sprach-Hintergrund

3 Der in der Forschung etablierte Begriff der Ethno-Comedy geht u. a. auf Christie Davies' Studie *Ethnic Humor Around the World* (1990) zurück und bezeichnet im weitesten Sinne performative Komik, die mit ethnischen Zuschreibungen und Stereotypen arbeitet, um auf Diskriminierung hinzuweisen.

4 Ahmeds Konzept der „feminist killjoy“ (Ahmed 2023) bezieht sich auf das Schweigen, das jenen Frauen entgegenschlägt, die unbequeme feministische Fragen aussprechen, und formuliert es zum positiven Identitätsangebot um.

(Bosnisch-Kroatisch-Montenegrinisch-Serbisch) und Themen südslawischer Migrationserfahrung verarbeiten. Doch diese ‚Balkan‘-Performanzen werden stets österreichisch gewendet, indem z. B. das Lokale und das Dialektale eine zentrale Rolle einnehmen und indem von einem dezidiert österreichischen Standpunkt aus gesprochen wird. Wenn also Selbstbalkanisierung in ihrer Komik vorkommt, dann führt sie am Anspruch der Subversion und migrantischer Ermächtigung vorbei, denn ein Eigen-Fremd-Machtgefälle, das bloßgelegt wird, lässt sich in ihrer Arbeit nicht wirklich ausmachen. Ein solches wird jedoch in der Forschung als entscheidend für die Ethno-Comedy diskutiert: Der „ethnische Angriffshumor“, schreibt die wissenssoziologisch informierte Linguistin Helga Kotthoff, diene lange vor allem dazu „das positive Image einer Ingroup“ (Kotthoff 2010b: 175) zu bestätigen, wobei in den letzten Jahrzehnten ein Wechsel vom Karikieren der Anderen zur selbstbewussten Artikulation eigener Minderheiten-Identitäten stattgefunden habe (vgl. Kotthoff 2004, 2009, 2010a, 2010b). Bei der komischen Performanz der hier betrachteten Comedians, so lässt sich im Anschluss daran argumentieren, ist vielmehr eine Steigerung dessen zu verzeichnen, was Yasemin Yildiz (am Beispiel der türkisch-deutschen Literatur) als „post-monolingual condition“ (Yildiz 2013) beschrieben hat: eine Entkoppelung des eigenen Sprecher:innen-Standpunkts von emotional aufgeladenen Zugehörigkeiten zu Sprache, Kultur oder Nation.

1. Malarina, Satansbratan und Toxische Pommes

Ich möchte zunächst die drei Performer:innen kurz vorstellen: Marina Lacković ist im deutschsprachigen Raum als Stand-up- und Kabarett-Künstlerin unter dem Namen Malarina bekannt. Ihre Arbeit findet sichtbar Anerkennung: So hat sie 2022 den Österreichischen Kabarett-Förderpreis, 2023 den Salzburger Stier und 2024 den Deutschen Kleinkunstpreis erhalten. Die seit 2020 über 400 mal aufgeführte Bühnenshow „Serben sterben langsam“ stellte den Durchbruch für Lacković dar. Ihre Bekanntheit bestätigen mittlerweile Auftritte in renommierten deutschsprachigen Fernseh-Kabarett: „Die Anstalt“ im ZDF und der „ORF-Kabarettgipfel“.⁵ Lacković wurde 2019

5 Malarina trat u. a. am 11. Juni 2024 sowie am 12. November 2024 in der ZDF Politsatire-Sendung „Die Anstalt“, <https://www.zdf.de/comedy/die-anstalt/die-anstalt-vom-11-juni-2024-100.html> (13.09.2024) und am 6. November 2023 im ORF Kabarettgipfel, <https://kurier.at/kultur/kabarettgipfel-brot-mit-dem-man-autos-zerkratzen-kann/402659843> (13.09.2024) auf.

im Wiener PCCC,⁶ einem „politisch korrekten“ queeren Comedy Club, ‚entdeckt‘. Das Wiener Kabarett Niedermair holte sie dann auf die große Bühne. Vor der Stand-up-Karriere arbeitete Lacković für eine online Redaktion des Österreichischen Rundfunks, ihr Studium der Komparatistik an der Universität Wien blieb (bisher) un abgeschlossen. Lacković wuchs in Tirol auf, wurde aber im walachischen Minderheitsgebiet in Serbien geboren und ist serbisch-, rumänisch- und deutschsprachig. Ihre Familie zog in den 1990er Jahren der Großmutter, einer Gastarbeiterin, nach Österreich nach. Lackovićs Kunstfigur Malarina stellt eine hyperfeminisierte, außen rechts wählende, kein Blatt vor dem Mund nehmende, serbische Migrantin der Arbeiterschicht in Österreich dar, die mitunter aber auch eine queere Perspektive einnimmt und dann z. B. die lesbische Szene Wiens kommentiert. Lacković ist eine versierte Comedienne und verbindet rhetorische mit gestisch-mimischen Stand-up Skills zu einem perfekten Bühnenauftritt.

Toxische Pommes erlangte während der Pandemie-Lockdowns 2020 zunächst in Österreich Bekanntheit, als sie begann, TikTok-Videos zu produzieren, die sich mit der österreichischen Migrationsgesellschaft, allgemein mit Wiener Alltagsszenen und -typen und dabei besonders mit der Entlarvung der Wiener *Bobos* befassen.⁷ Von der privaten Person hinter Toxische Pommes ist nur Weniges öffentlich bekannt: sie ist promovierte Juristin, heißt (bzw. nennt sich) mit Vornamen Irina und ist als Kleinkind mit ihren montenegrinisch-serbischen Eltern aus dem (heute) kroatischen Rijeka während der jugoslawischen Kriegsjahre eingewandert. Sie spricht entsprechend deutsch und BKMS auf Erstsprachen-Niveau. Nach ihrer Bühnenspremiere mit der Show „Ketchup, Ajvar und Mayo“, die seit 2022 vielfach auf verschiedenen Bühnen in Österreich und Deutschland zu sehen war, erschien 2024 auch der Erstlingsroman *Ein schönes Ausländerkind*. Zu beidem, Bühnenshow und Roman, wurde Toxische Pommes aufgefordert, denn Verlag bzw. Kabarett hofften den

6 The Politically Correct Comedy Club, ausgesprochen {pis:sy:sis:sy}ist Wiens erster Queerer Stand-up Comedy Club, dessen Programm dezidiert vorschreibt, dass Witze nie auf Kosten von Minderheiten gemacht werden dürfen.

7 Die Begriffe *Bobo* und *Bobostan* gehen auf ein im österreichischen Deutsch gebräuchliches Akronym (zusammengesetzt aus bourgeois und bohémien) für ‚konservatives Rebellentum‘ zurück, das vom amerikanischen Autor David Brooks geprägt und seither in Österreich für privilegierte Bewohner:innen der reichen Wiener Innenbezirke (*Bobostan*), die den Widerspruch von Kapitalismus und Subkultur in sich vereinen, verwendet wird.

durchschlagenden online-Erfolg der Künstlerin über solche Auftragsarbeiten transferieren und das neue (oft jugendliche) Publikum mitnehmen zu können. Irinas Bühnen-Persona bleibt entsprechend einem authentisch-natürlichen, nicht allzu einstudiert wirkenden Auftreten verpflichtet, welches auf TikTok erfolgsentscheidend ist. Toxische Pomes’ Kabarett gleicht daher auch mehr einer Lesung als einem Comedy-Auftritt: Die in T-Shirt und Doc-Martens-Boots gekleidete Performerin sitzt am Schreibtisch und hält unpräzise ihr Skript unter die Leselampe.

Satansbratan hat erst 2024 den Wechsel auf eine analoge Bühne mit drei ersten abendfüllenden Shows vollzogen. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits über eine halbe Million Follower auf TikTok, wo er neben Marketing Kooperationen (d. h. Werbe-Videos) und politischen Kampagnen⁸ vor allem komische Performance-Kunst produziert: kurze Videos über Wiener Typen vom Hausmeister Seppel aus Favoriten über den Baustellen-Arbeiter und Bundesheerler bis zum Gürtel-befahrenden *Jugo*.⁹ Am bekanntesten ist seine, von ihm selbst mit blonder Perücke und Bademantel gespielte Balkan-Mutter-Figur, die unter dem Label „Balkan-Mütter be like“ Hunderttausende Likes generiert. Ihr Ausspruch „Klabinet“ („Glaube ich nicht“) ist aus den millionenfach gesehen Videos in Österreich so bekannt, dass er sich als Merchandise auf T-Shirts verkaufen lässt. Auch von Satansbratan ist nur ein Vorname, Erik, öffentlich bekannt. Als Sohn eines Wieners und einer Jugoslawin aus Banja Luka ist er als Arbeiterkind in Favoriten aufgewachsen, wo er bis heute mit Eltern und Geschwistern lebt. Nach abgeschlossener Schalungsbauer-Lehre und Wehrdienst arbeitet er hauptberuflich als Influencer.¹⁰ Satansbratan vereint – wie übrigens auch Toxische Pomes – verschiedene Kunstfiguren auf TikTok in sich, die ein Spektrum der österreichischen Gesellschaft abbilden. In seinen

8 Zur Beteiligung an politischen Kampagnen zählen z.B. ein Video gegen Hass im Internet im Auftrag des Justizministeriums, ein Werbe-Video für Lehrberufe in Österreich oder ein Video-Aufruf zur Wahlbeteiligung an junge Menschen im Auftrag der Stadt Wien.

9 Der Gürtel ist ein mehrspuriger viel befahrener Straßenzug, der die Innenstadtbezirke Wiens umfasst. Er kann stadtsemiotisch auch als Trennscheide und Übergang zwischen den mehrheitlich österreichisch geprägten reichen Bezirken innerhalb des Gürtels und den oft migrantisch geprägten Bezirken außerhalb des Gürtels gelesen werden (Jakiša/Tyran 2022:16). Der vormals abwertende Begriff „Jugo“ und „Jugosi“ wird häufig als Selbstbezeichnung von Menschen mit Bezug zum postjugoslawischen Raum verwendet.

10 Mehr zu Satansbratans Hintergrund erfragt Lina Paulitsch im Interview: „Alle, die ich liebe, verarsche ich“, in: Falter. Wochenzeitung aus Wien, Nr. 21/24, 22. Mai 2024, S. 24–26.

Auftritten imitiert er insbesondere dialektale und soziale Unterschiede gekonnt, inszeniert sich dabei als stets ansprechbarer, wenn auch überdrehter Durchschnittsmensch von nebenan und platziert gezielt politisch-gesellschaftliche Statements aus einer Wiener Innenperspektive. Erik spricht Wiener Dialekt und nur eingeschränkt BKMS, das insbesondere im Gespräch mit seiner Großmutter in den „Baba“-Videos und darüber hinaus vor allem in den Flüchen und im Schimpfen der deutsch mit starkem Akzent sprechenden Balkanmutter-Figur vorkommt.

Betrachtet man die drei Comedians und ihre Selbstinszenierung gemeinsam, ergibt sich nahezu ein gesellschaftlicher Querschnitt von südslawischer Migration nach Österreich, der vom gelernten Handwerker zur promovierten Juristin, von den Gastarbeiter:innen bis zu Kriegsgeflüchteten, von BKMS Sprachlevels B1 zu C2 und vom politisch rechten zum alternativ linken Spektrum gespannt ist. Doch anders als im Gros der Literatur und der Song-Lyrics südslawischer Migrant:innen in Österreich¹¹ sind Erfahrungen der Migration und kulturellen Translation nicht motivierende Faktoren der drei Stand-up-„JugoslaWiener:innen“, sich künstlerisch zu äußern. Migration und kulturelle Translationen sind vielmehr im Sinne Peter Bergers und Thomas Luckmanns alltagsweltliche Aspekte einer geteilten Gegenwart, die sowohl der Stand-up Comedy als auch der Gesellschaft unterliegen.¹²

2. *Charged humor in der Ethno-Comedy*

Die alltägliche Erfahrung der Begegnung mit dem Anderen und mit kulturellen Ressentiments in Gesellschaften wurden in den letzten Jahrzehnten zunehmend „im Modus des Lachens und mit den Mitteln des Humors“ (Greilich/Schmelzer 2020: 10) behandelt – und das aus Minderheiten- wie mehrheits-

¹¹ Vgl. dazu Jakiša 2023.

¹² Ich beziehe mich hier auf den Begriff der „Alltagswelt“ aus Peter Bergers und Thomas Luckmanns *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*: „Ich erfahre die Wirklichkeit der Alltagswelt als eine Wirklichkeitsordnung. Ihre Phänomene sind vor-arrangiert nach Mustern, die unabhängig davon zu sein scheinen, wie ich sie erfahre, und die sich gewissermaßen über meine Erfahrung von ihnen legen. Die Wirklichkeit der Alltagswelt erscheint bereits objektiviert, das heißt konstituiert durch eine Anordnung der Objekte, die schon zu Objekten deklariert worden waren, längst bevor ich auf der Bühne erschienen bin“ (Berger/Luckmann 1972: 24).

gesellschaftlicher Perspektive. Im Genre der Ethno-Comedy wurden ab den 1990er und 2000er Jahren mit den Mitteln des Witzes „komplexe Zusammenhänge von Ethnizität, Zweitsprachenerwerb, Mehrsprachigkeit, verschiedener kultureller Verhaltensstandards und soziale Nach- und Vorteile verhandelt“ (Kotthoff 2010b: 147). Dabei fand auch ein Wandel des Einsatzes von Differenzen-Humor statt, der noch bis in die 1980er Jahre hinein diskriminierend ‚nach unten‘ trat. Der Begriff *charged humor*, den ich hier verwende, stammt von der Amerikanistin Rebecca Krefting, die darunter “comic performers who intentionally produce humor-challenging social inequality and cultural exclusion” (Krefting 2014: 2) versteht. Ihre Studie setzt sich mit eben jenen Übergängen auseinander, die den aufgeladenen Humor der Ungleichheit von einem ‚weltverbessernden‘, geteilten und verstandenen Humor trennen. Helga Kotthoff schlussfolgerte aus ihrer umfassenden Forschung zur sprachlichen Komik für den Minderheitenkontext der Jahrtausendwende jedenfalls, dass im Genre der Ethno-Comedy „Ingroup und Outgroup verhandelbar und weniger stabil“ (Kotthoff 2010b: 175) geworden seien. Trotz dieser neuen durchlässigeren Grenzen zwischen *wir* und *die anderen*, gehe es jedoch weiterhin um Zugehörigkeit, wenn ein auf Differenzen basierender „riskanter Humor“ (Kotthoff 2010b:152) zum Einsatz kommt.

Doch lässt sich nicht gegenwärtig beobachten, dass es in der Stand-up Comedy inzwischen gar nicht mehr um kulturelle oder soziale In- und Outgroups geht? Mittlerweile taucht das Einnehmen eines nicht autochthonen Sprecher:innen-Standpunkts in der Stand-up von Migrierten auch lediglich als eine mögliche POV-Perspektive¹³ unter vielen auf. Als solche dient sie nicht (mehr) primär der Zugehörigkeitsverhandlung, sondern vor allem der Authentizitätsperformanz – ein Umstand, der sich aus dem gegenwärtigen medialen Crossover zu digitalen Plattformen ergibt. Der ‚ethnische‘ Humor, so möchte ich argumentieren, verliert dadurch die Qualität, die sich zuvor mit ‚charged‘ oder ‚riskant‘ umschreiben ließ.

Betrachten wir zur Klärung der Frage zunächst den Zugehörigkeitshumor: Tim Höllering versteht in seiner Studie *Weaponized Humor* Ethno-Comedy als Inversion der Überlegenheitsgeste durch Selbst-Herabwürdigung (Höllering

13 POV steht für Point of View, also die Perspektive, die in Instagram- oder TikTok-Videos inszeniert wird. Die Bezeichnung steht für Subjektivität des Dargestellten, für die gewählte Kameraperspektive, ermöglicht aber auch, Videos z. B. aus Haustierperspektive zu erstellen.

2016: 2). Während die vielleicht älteste aller Komiktheorien, Platons Ablehnung des herablassenden Lachens, bereits mit einer Gegenüberstellung von Überlegenheit und Unterlegenheit arbeitet, geht Freud in seiner Entlastungstheorie davon aus, dass der Witz – auch der rassistische – für einen Moment vom Verdrängungsdruck befreit. Verdrängt wird beispielsweise die Erfahrung der Diskriminierung; der Witz erlaubt, die mit dieser negativen Erfahrung einhergehenden Affekte zu überspringen und dadurch einen befreienden, kurzzeitigen Lustgewinn zu erleben (vgl. Freud 1992: 131–152). Umberto Eco wiederum stellt sich – von Bachtins Ambivalenz mittelalterlicher Lachkultur aus denkend – gegen die Vorstellung eines revolutionären Potentials, das von Formen des Dialogischen ausgeht. Im Witz, argumentiert Eco, begrüßen wir schlicht den Regelverstoß, den Tabubruch, der an unserer Statt von einem (dadurch) unterlegenen gleichsam tier-ähnlichen Wesen begangen wurde (Eco 1984: 2). Wir erfreuen uns nicht nur am Verstoß als solchem, führt Eco aus, sondern ebenso sehr an der Lächerlichkeit des gegen Regeln und Tabus Verstoßenden. Damit ist das Komische selbst intrinsisch diskriminierend: Eco geht so weit, es zum Instrument der sozialen Kontrolle zu erklären (Eco 1984: 7), das daher auch kaum zur Verbesserung der Welt taugt.

In diesem Kurzaufsatz von Witz-Theorien zeichnet sich bereits ab, dass jeweils von einem Ungleichgewicht zwischen mächtig–ohnmächtig, bewusst–unbewusst und eigen–fremd ausgegangen wird, an dessen Ausgleich der Witz sich mal mehr mal weniger (gesellschaftlich) produktiv abarbeitet. Auch Rebecca Krefting bekräftigt für die Stand-up Comedy der *charged humor* darin wolle darauf hinweisen, dass nicht alle in einer Gesellschaft “male, wealthy, White, heterosexual, able bodied, and so on“ (Krefting 2014: 6) sind. Aufgeladener Humor erlaubt daher entweder eine Identifikation mit dem/den Dargestellten oder er wird schlicht abgelehnt. Im ersten Fall muss die im Humor aufgerufene Erfahrung, folgt man Krefting, nicht unbedingt geteilt, aber in jedem Fall anerkannt und in der Überzeugung mitgetragen werden; im zweiten Fall wird der Identifikationsprozess durch den ‚falschen‘ Witz unterbrochen und die Stand-up bricht als (nicht mehr komische) Kunstform in sich zusammen. Immer aber, lässt sich schließen, steht bei der Stand-up Comedy ein Wertesystem, eine ‚Ideologie‘ und Weltansicht im Hintergrund, auf der das Funktionieren der Komik – über Akzeptanz oder auch Ablehnung derselben – fußt.

Ich möchte an dieser Stelle zum Eingangsbeispiel und Malarinas witzigem Lebenslauf zurückkehren, um einen Blick auf die Werte und Weltbilder im Hintergrund zu werfen. Obwohl inzwischen verschiedentlich auf die außergewöhnliche Geburtsortangabe hingewiesen wurde, die nicht für offizielle Vorstellungen im Deutschlandfunk taugt, gab es keine Entschuldigung und keine Anklage: beide Seiten scheinen nichts *Riskantes*, nichts sonderlich *Aufgeladenes* erfahren zu haben, keine:r scheint sich über- oder unterlegen zu fühlen. Unabhängig davon, was sich also aus Malarinas Webseiten-Text lesen ließe, es scheint weder eine wissende Insider-Gruppe angesprochen und konspirativ aufeinander eingeschworen zu haben, noch wurde ein Ausschluss oder die Provokation der Anderen, in diesem Fall der nicht BKMS-sprechenden *Švabos*,¹⁴ bewirkt. Für keine der ‚Gruppen‘ ist der Humor in sich zusammengebrochen, für beide funktioniert er weiter. Dies dürfte der Künstlerin selbst recht sein, denn auf der Webseite führt sie über ihre künstlerischen Intentionen in der dritten Person aus: „Malarina <versucht> durch das Kabarett zur Völkerverständigung zwischen den Schwabos, Tschuschen und Elite-Tschuschen beizutragen.“¹⁵ Während vom *charged humor* aus denkend, das Verständnis von „In- und Outgroup“ hier die Opposition von *Jugo* vs. *Švabo* vorhersieht, verläuft die eigentliche Grenze parallel dazu zwischen jenen, die sich als Teil einer post-migrantischen Gemeinschaft verstehen, und jenen, die dies nicht tun.¹⁶ Da es letztere im TikTok geschulten und Instagram sozialisierten Publikum der drei Comedians letztlich nicht gibt, ist der Humor auch in keiner Weise riskant.

Auch Satansbratans Gegenüberstellungsstrategie, die unter „Balkan-Mütter be like“ eine mit Akzent sprechende, mit Gewalt erziehende Jugo-Mutter – auf den ersten Blick kontrastreich – im österreichischen Setting unterbringt, scheint mir ebenfalls nicht durch Ein- und Ausschluss, Macht- und Ohnmacht

14 *Švabo* (von dt. Schwabe) ist ein pejorativer Begriff im BKMS für Deutschsprachige, der über die Vermittlung der Diaspora in Österreich auch unter nicht BKMS-Sprecher:innen Verbreitung fand. Vgl. ausführlicher dazu Jakiša 2022: 42.

15 Siehe Fußnote 2. *Tschusch* ist ein in Österreich gebräuchlicher pejorativer Begriff für Fremde, vornehmlich aus der Balkan-Region. Vgl. dazu Agnes Kim: <https://iam.dioe.at/frage-des-monats/wie-funktioniert-etymologie> (12.11.2024).

16 Der von Shermin Langhoff, der Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters in Berlin, in Umlauf gebrachte Begriff des Post-Migrantischen markiert nicht das Ende der Migration, sondern die Weise, wie über Migration als wesentlichem, andauernden und prägenden Teil der eigenen Gesellschaft gesprochen und gedacht wird.

von Autochthonen und Migrierten zu funktionieren. Denn die Telefonate mit der Schule und die ans Kind gewandte Drohung „deine Papa“ einzuschalten oder die Gewalt-Ausbrüche gegen das Kind auf dem Spielplatz werden zwar als typische Reaktionen von „Balkanmüttern“ in Szene gesetzt, werden aber mit einer gesamtgesellschaftlichen Inklusionsfrage überschrieben: Das Kind in den „Balkan-Mütter be like“-Videos wird von einem kleinwüchsigen Erwachsenen, dem aktivistischen Content-Creator Daniel Burghart, dargestellt.

Toxische Pommès greift ebenfalls in Videos auf Erfahrungen der Balkan-Familie und -Elternschaft – oft im direkten Kontrast zur österreichischen inszeniert – zurück. Das wenige Sekunden lange TikTok-Video „Balkanmütter wenn du dich ih nicht meldest“ spielt den vorwurfsvollen Satz „Imaš li ti majku?“ (sinngemäß: „Hast du etwa keine Mutter?“) ein, während Fazlijas Turbofolk-Song „Helikopter“ eingespielt wird. Die Performerin selbst ist dabei im Video zu sehen, während sie sich mit ausgestreckten Armen, einen Helikopter nachahmend, um sich selbst dreht.¹⁷ Künstlerisch maximal komprimiert findet sich hier eine Erfahrungswelt wieder, die die südslawische Gruppe sofort wiedererkennt. In den Kommentaren zum Video schreibt *lejliće*: „hab noch nie mehr zu einem tiktok related“ und *User3091936103794* ergänzt die Balkanmutter-Erfahrung mit: „gibt’s gleich eine mit den Sandalen“. Doch auch der im deutschsprachigen Bildungsfeuilleton gebräuchliche Begriff der Helikopter-Mutter mischt hier, ohne explizit ausgesprochen zu werden, para- und intertextuell – ausgerechnet in Form eines (musikalisch primitiven) Turbofolk-Songs – mit. Die Bildungskluft, aber eben auch die substanzielle Überschneidung zwischen *Bobostan*- und *Jugo*-Welten in Österreich könnte nicht pointierter zum Ausdruck gebracht werden: Die Helikopter-Performance ist in beide Richtungen wirksam und komisch. Wer hier wen auf welchen Missstand aufmerksam macht und auf wessen Kosten hier ein Witz in Szene gesetzt wird, lässt sich nicht eindeutig beantworten und voneinander trennen. Es lässt sich nicht einmal unterscheiden, inwieweit eine migrierte Jugo-Mutter nicht auch österreichische Helikopter-Mutter ist. Anders funktioniert dies in klassischen Formen des riskanten oder aufgeladenen Humors, der ja von der Gratwanderung lebt, dass das (deutlich) Eine ins (deutlich) Andere, das Komische ins überhaupt nicht (mehr) Komische kippen kann.

17 toxische_pommès auf TikTok, https://www.tiktok.com/@toxische_pommès/video/7032310677121420549 (02.11.2024)

In diesem Lichte betrachtet lässt sich behaupten, die Comedy Malarinas, Satansbratans und Toxische Pommes’ ist – auch wenn sie zunächst so erscheint – überhaupt keine Ethno-Comedy, denn das entscheidende Moment, einer Mehrheit die eigene Diskriminierungstendenz vor Augen zu halten, fehlt. Das Publikum der post-migrantischen Gesellschaft ist letztlich eines, in der angedeuteten Unterscheidung von Jugo und Švabo ist eine eindeutige Grenze weder sprachlich, ethnisch, noch ideell mehr auszumachen.

Die gemeinsame Teilhabe an der akzeptierten post-migrantischen Gesellschaft hat Unter- und Überlegenheit also ineinander kollabieren lassen.¹⁸ Durch dieses Verständnis des Migrantischen als eigenes (aller) verändert sich nicht nur der Blick auf Zugehörigkeiten, sondern auch auf Sprache(n) substantiell. Obgleich die drei Comedians mit fake-Akzenten und gebrochenem Deutsch (analog zu Evelyn Chiens *Weird English* (2005)) arbeiten, verwenden sie dialektales und hochsprachliches Deutsch mit ebensolcher Sicherheit. Weder das österreichische noch das ‚Balkan‘-Publikum stören sich dabei an ihrer jeweiligen stereotypen Darstellung, stattdessen wirkt die Stand-up der drei Künstler:innen auf verschiedenen Ebenen simultan für die post-migrantisch Autochthonen und Migrierten gleichermaßen – auch sprachlich. Lebensweltlich Aspekte aus geteilten Gegenwartskontexten werden aufgerufen, erlebt werden sie von den Comedians sowie ihrem Publikum gemeinsam. So ist im Sprachgebrauch Vielsprachigkeit nicht mehr nur eine Erfahrung Migrierter, sie ist gelebte Praxis aller im post-migrantischen Kontext. Verschiedene Sprachen sind im öffentlichen wie privaten Raum allgegenwärtig, sie umgeben alle zu jeder Zeit und postmigrantische Subjekte erwarten oder erbitten keine die Einsprachigkeit restituierende Übersetzung! Begriffe und Sprechweisen aus migrantischem Sprachgebrauch sind Teil des Alltagsvokabulars auch der autochthonen Bevölkerung geworden und Codeswitching – besonders ins Englische – ist geteilte Praxis aller europäischen Nationalsprachen-Sprecher:innen und kein Mangel migrantisch-defizitären Sprechens (mehr). Die Realität der “post-monolingual condition” jenseits der Muttersprache, wie Yildiz sie für die deutsch-türkische Literatur ausbuchstabiert hat, hat auch zu einer affektiven Umwertung und solidarischen Vergemeinschaftung jenseits der Erstsprachigkeit auf TikTok und Instagram geführt.

¹⁸ Entsprechend ist auch das Publikum (des Gorki-Theaters ebenso wie der Stand-up Comedy, die hier betrachtet wird) nicht migrantisch, sondern post-migrantisch denkend.

3. Verbundenheit in „affektiver Öffentlichkeit“ jenseits von Muttersprachen

Im Januar 2024 beschrieb Elahe Ezadi in der Washington Post ein neues, dem Artikel zufolge internationales Phänomen: “How TikTok and Instagram supercharged stand-up comedy”.¹⁹ Auf beiden Plattformen sei Stand-up Comedy international explosionsartig angestiegen und die Performer:innen erreichten über sie ein gänzlich neues Publikum, das zuvor nie live eine Bühnenshow gesehen hat. Nicht nur erreiche Comedy über TikTok und Instagram neue Adressat:innen-Kreise, sondern unbekannte Comedians könnten zudem als Amateure ohne Bühnenausbildung über Nacht bekannt werden.

Auch die drei ‚Quereinsteiger:innen‘ Malarina, Satansbratan und Toxische Pommes bespielen inzwischen sogar traditionsreiche österreichische Polit-Kabarett-Bühnen und sind darin kommerziell und künstlerisch erfolgreich. Ihre komische Performance-Kunst speist sich dabei nicht primär aus der europäischen Kabarett-Tradition, welche sich ab 1881 vom Pariser „Chat Noir“ ausgehend verbreitete. In den 1930er Jahren erreichte es den deutschsprachigen Raum: in Wien zuerst in Cabarets wie „Der Liebe Augustin“, „Die Fledermaus“ oder dem „Biercabaret Semplicissimus“. Die Ethno-Comedy, der die hier betrachteten Comedians weitaus näherstehen, kommt stattdessen aus der US-amerikanischen Stand-up-Comedy Tradition von Minderheiten, in der sich jüdische, schwarze, asiatische und andere in den USA lebende Minoritäten seit der zweiten Hälfte des 20. Jhs. auf der Bühne emanzipatorisch ausdrückten. Ziel der Ethno-Comedy im Stand-up war, Sichtbarkeit für Minderheiten und ihre Benachteiligung herzustellen. Doch durch den Einfluss digitaler Performanz hat die Minderheiten-Comedy entscheidende Wendungen erfahren: hin zu einem Publikum, das Zugehörigkeit sowie emotionalen Bezug zueinander über eine geteilte Alltagswelt der Migration „jenseits der Muttersprache“ herstellt.

Den sozialen digitalen Plattformen, die in diesem Prozess eine zentrale Rolle spielen, eignet ein Demokratisierungspotential und das Versprechen künstlerischer Öffnung, die von der gegenwärtigen Stand-up Comedy einverleibt werden. Stand-up für sich alleine wird bereits als “most democratic art form” (Lintott 2020: 397) umschrieben und sei: “clearly an art that is of

¹⁹ <https://www.washingtonpost.com/entertainment/2024/01/05/tiktok-comedy-instagram-stand-up/> (12.11.2024)

the people and for the people”. Gegenwärtig wird die Form und der Vibe von online-Comedy zusätzlich auf analoge Stand-up-Bühnen übertragen, darunter der *open-mic*-Spirit, der allen eine Plattform anbietet, die Inszenierung des Amateurhaften, bei der nicht nach Credits gefragt wird, die niederschwellige Produktion, die zugleich eine gefühlte Nachbarschaft herstellt, indem z. B. per Handy-Video aus der heimischen Küche performt wird, sowie die kommunikative Nahsituation, die sich u. a. aus dem Close-up aufs Gesicht ergibt und die in der klassischen live-Bühnenshow mit viel Aufwand und Können erst aufgebaut werden muss.

Die beiden Social-Media-Stars Toxische Pommes und Satansbratan gestalten entsprechend den live-Auftritt formverweigernd um, indem sie die Kabarett-Bühne, auf die sie geholt wurden, mit Video-Zügen aus Social Media ausstatten. Theatrale Entlehnungen gestisch-mimischer, stimmlicher und performativer Art, unterhaltende musikalische Elemente wie Singen auf der Bühne, fast alle klassischen Qualitäten des Kabarett- bzw. Stand-up-Auftrittes, die bei Malarina durchaus vertreten sind, werden bei Toxische Pommes und Satansbratan ausgespart und Bühnenpräsenz durch den Appeal einer Relativity- und Authenticity-Performanz ersetzt. Dieser Wechsel der Genre-Register im (politischen) Kabarett, überwirft sich mit der Wiener Bühnentradition auch darin willkommen, dass sie bisher vornehmlich von alteingesessenen, etablierten, österreichischen und männlichen Kabarettisten dominiert war.²⁰

Da in der Comedy aller drei eine kulturell wie sprachlich österreichische Innenperspektive eingenommen wird, ohne diese in Widerspruch zur parallelen diasporisch-südslawischen in Stellung zu bringen, besuchen ihre Shows entsprechend Menschen in Österreich, die die komplette Skala möglicher Migrationsgeschichte abdecken: von keine bis eigene.

Zizi Papacharissi konnte in der Studie *Affective Public* (2015) überzeugend zeigen, dass Gefühle von Verbundenheit, die aus der Vermittlung durch digitales Storytelling resultieren, Politik verändern. Die „micro-video“ Plattform TikTok “as a popular hub for self-expression and social activism”, spielt eine entscheidende Rolle bei der Herstellung von solchen “affective communities” (Hautea et al. 2021: 1). Die Plattform ermögliche “creators to construct and propagate multi-layered, affect-laden messages with varying degrees of

20 2024 erhielt mit dem deutschen „Numerus-Clausus-Flüchtling“ Sonja Pikert erstmals seit 24 Jahren wieder eine Frau den österreichischen Kabarett-Hauptpreis.

earnestness, humor and ambiguity” und “facilitate the formation of affective publics” (ebd.). Diese „affektive Öffentlichkeit“, die die hier betrachteten Comedians über TikTok und Instagram herstellen, ist die der Postmigrant:innen, welche zugleich das Publikum der live Stand-up Shows in Wiener Kabaretts stellen. Die Frage allerdings, wer und was sich jenseits dieser “imagined community” (Anderson) befindet, die das National(sprachlich)e durchs Post-Migrantische ersetzt, ist eine gänzlich andere.

Stand-up Comedy vereint Schlüsselwerte ihrer Gegenwart im performativen Setting, das für eine von den Performer:innen und dem Publikum geteilte Welt steht.

In post-migrantischen affektiven Öffentlichkeiten wird das Machtgefälle zwischen autochthoner und migrantischer Bevölkerung gegenwärtig jedenfalls durch vermittelte Verbundenheitsgefühle des komischen Storytellings digitaler und im Nachgang analoger Bühnen überwunden.

Literatur

- Ahmed, Sara (2023): *The Feminist Killjoy Handbook*. London: Penguin.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1972): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Chien, Evelyn Nien-Ming (2005): *Weird English*. Cambridge: Harvard University Press.
- Eco, Umberto (1984): “The Frames of Comic Freedom”, in: Sebeok, Thomas A. (Hg.): *Carnival! Umberto Eco, V. V. Ivanov, Monica Rector*. De Gruyter Mouton, 1–10.
- Freud, Sigmund (1992): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten – Der Humor*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Greilich, Susanne/Schmelzer, Dagmar (Hgg.) (2020): *Culture Clash und Lach-Gemeinschaft. Interkultureller Humor in den frankophonen Gegenwartsgesellschaften*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Hautea et al. (2021): „Showing they care (or don't): Affective Publics and Ambivalent Climate Activism on TikTok”, in: *SM+S Social Media + Society*, April–June, 1–14.
- Höllering, Tim (2016): *Weaponized Humor: The Cultural Politics of Turkish-German Ethno-Comedy*. Vancouver: Thesis University of British Columbia.

- Jakiša, Miranda/Tyran, Katharina (2022): „Das Südslawische Wien. Zur Sichtbarkeit und Präsenz südslawischer Sprachen und Kulturen im Wien der Gegenwart“, in: Jakiša, Miranda/Tyran, Katharina (Hgg.): *Südslawisches Wien*. Wien: Böhlau, 9–17.
- Jakiša, Miranda (2022): „Keep it Jugo, do it Švabo: Wien im Tschuschen-Rap“, in: Jakiša, Miranda/Tyran, Katharina (Hgg.): *Südslawisches Wien*. Wien: Böhlau, 21–48.
- Jakiša, Miranda (2023): „Künstlerische *gastarbajt* für Österreich: Zu mehrsprachigen Texten der Selbst-Tschuschisierung“, in: Doschek, Jolanta/Korotkich, Krzysztof/Ławski, Jarosław (Hgg.): *Österreich und die slawischen Länder: Fragen des Kulturtransfers im Lichte von Literatur- und Kulturgeschichte*. Berlin: Peter Lang, 219–246.
- Kotthoff, Helga (2004): “Overdoing culture. Sketch-Komik, Typeninstillierung und Identitätskonstruktion bei Kaya Yanar“, in: Hörning, Karl/Reuter, Julia (Hgg.): *Doing culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: Transcript-Verlag, 184–201.
- Kotthoff, Helga (2009): „Ethno-Comedy zwischen Unterlaufung und Bestätigung von Stereotypen. Potentiale für den Deutsch-Unterricht“, in: Nauwerck, Patricia (Hg.): *Kultur der Mehrsprachigkeit in Schule und Kindergarten. Festschrift für Ingelore Oomen-Welke*. Freiburg: Fillibach, 37–55.
- Kotthoff, Helga (2010a): „Humor mit Biss zwischen sozialer Exklusion und Inklusion“, in: Krämer, Sybille/Koch, Elke (Hgg.): *Gewalt in der Sprache*. München: Fink, 61–97.
- Kotthoff, Helga (2010b): „Ethno-Comedy und riskanter Humor in der Clique: Rassistisch, einfach spaßig oder besonders cool?“, in: Pułaczewska, Hanna/Lewandowska-Tomaszczyk, Barbara (Hgg.): *Intercultural Europe: Arenas of Difference, Communication and Mediation*. New York: Columbia University Press, 145–179.
- Krefting, Rebecca (2014): *All Joking Aside: American Humor and its Discontents*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lintott, Sheila (2020): “Introduction: Stand-Up Comedy Today and Tomorrow”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 78/4 (Fall 2020), 397–400.
- Papacharissi, Zizi (2015): *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*. Oxford: Oxford University Press.

- Ugrešić, Dubravka (1995): „Wir sind die Jungs“, in: *Die Kultur der Lüge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 163–181.
- Yildiz, Yasemin (2013): *Beyond the Mother Tongue. The Post-Monolingual Condition*. New York: Fordham University Press.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBÄNDE

Gegründet und bis 2020 herausgegeben von
Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther

Ab 2021 herausgegeben von
Ilja Kukulj, Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr (Literaturwissenschaft)
und Tilmann Reuther (Sprachwissenschaft)

104. Didier Dupuy / Volodymyr Dubichynskyi: Русско-французские лексические параллели / Les parallèles lexicaux russes-français: Теоретическое обоснование и словарь / Fondements théoriques et Dictionnaire, 2024. 655 S.
103. Nikolaj Plotnikov: Konzepte der ‚Person‘ in der russischen Ideengeschichte. Studien zum interkulturellen Begriffstransfer, 2024. 324 S.
102. Svetlana Efimova / Philipp Kohl (Hg.): Sehen, Hören, Berühren: Multisensorische Perspektiven auf Medialität in Osteuropa, 2024. 400 S.
101. Leonid Iomdin, Jasmina Miličević, Alain Polguère (Hg.): Lifetime Linguistic Inspirations: To Igor Mel’čuk from Colleagues and Friends for His 90th Birthday, 2022. 529 S.
100. Elena Tolstaja: Aleksej Tolstoj v uragane vremeni (1910-e – 1920-e gody), 2022, 307 S.
99. Volodymyr Dubichynskyi / Tilmann Reuther: Lexikografie lexikalischer Parallelen: Theoretische Grundlagen und ukrainisch-deutsches Wörterbuch. Monografie, 2020, 415 S.
98. Evgeny Soshkin: Bottlenecks. Hypotextual Levels of Meaning in Russian Literary Tradition, 2020, 213 S.
97. Salvatore Del Gaudio (Hg.): Італійсько-Українські Контрастивні Студії: Мовознавство, Літературознавство, Переклад Studi Contrastivitalo-Ucraini: Linguistica, Letteratura, Traduzione – Italian-Ukrainian Contrastive Studies: Linguistics, Literature, Translation, 2019, 240 S.
96. Ingeborg Jandl / Gernot Howanitz (Hg.): Ich-Splitter. (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen, 2019, 408 S.
95. Anja Schloßberger-Oberhammer: Leonid Lipavskijs Gedankenwelten. Zum paradoxalen Diskurs der russischen Dichter des Absurden, 2018, 387 S.
94. Salvatore Del Gaudio: An Introduction to Ukrainian Dialectology, Wien/Leipzig 2017, 110 S.

93. Lea Pil'd (Hg.): Ideologiĉeskie konteksty ruskoj kul'tury XIX–XX vv. i poetika perevoda, Frankfurt 2017, 210 S.
92. Michał Mrugalski / Schamma Schahadat (Hg.): Theory of Literature as a Theory of the Arts and the Humanities, Wien/Leipzig 2016, 321 S.
91. Sonja Koroliov / Andrea Zink (Hg.): Muße – Faulheit – Nichts-Tun. Fehlende und fehlgeschlagene Handlungen in der russischen und europäischen Literatur seit der Aufklärung, Frankfurt 2017, 293 S.
90. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom vos'moj. Gedichte No. 1820–2220 (1965–1975). Herausgegeben von Alexei Kassian, Wien/Leipzig 2016, 450 S.
89. Gennadij Zel'doviĉ: Diskursivnye otnošenija v liričeskoj poezii, Wien/Leipzig 2016, 213 S.
88. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom sed'moj. Gedichte No. 1439–1819 (1983). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien/Leipzig 2016, 428 S.
87. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom šestoj. Gedichte No. 1143–1438 (1982). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien/Leipzig, 2015, 335 S.
86. Elena Graf / Imke Mendoza / Barbara Sonnenhauser (Hg.): Dekonstruktion und Konstruktion. Zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Festschrift für Ulrich Schweier zum 60. Geburtstag, Wien/Leipzig, 2015, 340 S.
85. Valentina Apresjan / Boris Iomdin (Hg.): Meaning-Text Theory: Current Developments. München/Berlin/Wien, 2013, 295 S., mit Tab.
84. Jeanette Fabian: Poetismus. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis der tschechischen Avantgarde, München/Berlin/Wien, 2013, 635 S.
83. Ursula Doleschal / Imke Mendoza / Tilmann Reuther / Alois Woldan (Hg.): Österreichische Beiträge zum Internationalen Slawistenkongress Minsk 2013, München/Berlin/Wien, 2013, 190 S.
82. Johannes Reinhart (Hg.): Hagiographia Slavica, München/Berlin/Wien, 2013, 299 S.
81. Brigitte Obermayr (Hg.): Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma, München/Berlin/Wien, 2013, 417 S.
80. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' P. Smirnov / Irina Wutsdorff (Hg.): Konzepte der Kreativität im russischen Denken. Literatur und Philosophie II, München/Berlin/Wien, 2012, Geb., 200 S.
79. Bettina Lange / Nina Weller / Georg Witte (Hg.): Die nicht mehr neuen Menschen. Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende, München/Berlin/Wien, 2012, 321 S.
78. Gun-Britt Kohler (Hg.): Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel, München/Berlin/Wien, 2010, 511 S.
77. Il'ja Kukuj: Konzept „vešč“ v jazyke russkogo avangarda, München/Berlin/Wien, 2010, 223 S.
76. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' P. Smirnov / Irina Wutsdorff (Hg.): Das Konzept der Synthese im russischen Denken. Künste – Medien – Diskurse. Philosophie und Literatur I. München/Berlin/Wien, 2010, Geb., 290 S. mit Literaturverz.

75. Salvatore Del Gaudio: *On the Nature of Suržyk: a Double Perspective*, München/Berlin/Wien, 2010, 328 S. mit CD.
74. Björn Hansen / Jasmina Grković-Major (Hg.): *Diachronic Slavonic Syntax. Gradual Changes in Focus*, München/Berlin/Wien, 2010, 208 S.
73. Tilman Berger / Markus Giger / Sibylle Kurt / Imke Mendoza (Hg.): *Von grammatischen Kategorien und sprachlichen Weltbildern. Die Slavia von der Sprachgeschichte bis zur Politsprache. Festschrift für Daniel Weiss zum 60. Geburtstag*, München/Berlin/Wien, 2009, 650 S.
72. Björn Wiemer / Vladimir A. Plungjan (Hg.): *Lexikalische Evidenzialitäts-Marker in slavischen Sprachen*, München/Wien, 2008, 400 S.
71. Anke Hennig / Georg Witte (Hg.): *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, München/Wien, 2008, 511 S.
70. Veronika Halser: *Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič*, München/Wien, 2008, 330 S.
69. Kim Gerdes / Tilmann Reuther / Leo Wanner (Hg.): *Meaning – Text Theory 2007. Proceedings of the 3rd International Conference on Meaning-Text Theory*. Klagenfurt, May 20–24, 2007, München/Wien, 2007, 471 S.
68. Tanja Zimmermann: *Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde*, München/Wien, 2007, 380 S.
67. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom pjatyj. Gedichte No. 864–1142 (1979–1981)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, München/Wien, 2009, 362 S.
66. Ursula Doleschal / Edgar Hoffmann / Tilmann Reuther (Hg.): *Sprache und Diskurs in Wirtschaft und Gesellschaft: Slawische Perspektiven*, München/Wien, 2007, 323 S.
65. Johannes Reinhart / Tilmann Reuther (Hg.): *Ethnoslavica. Festschrift für Professor Gerhard Neweklowsky zum 65. Geburtstag*, München/Wien, 2006, 361 S.
64. Anna Brodsky / Mark Lipovetsky / Sven Spieker (Hg.): *The Imprints of Terror. The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture*. In memoriam Marina Kanevskaya, München/Wien, 2006, 286 S.
63. Anke Hennig / Brigitte Obermayr / Georg Witte (Hg.): *Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, München/Wien, 2006, 393 S.
62. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' Smirnov (Hg.): *Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*, München/Wien, 2005, 508 S.
61. Julia Kursell: *Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*, München/Wien, 2003, 344 S.
60. Jurij D. Apresjan (Hg.): *Novyj ob"jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka. 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akad. Ju. D. Apresjana*, München/Wien 2004, LXVIII + 1418 S.

59. Aleksandr V. Isačenko: Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija. Čast' 1. Čast' 2. Reprint. Nachdruck der Ausgabe Bratislava, 1965–1960. Predislovie Tilmann Reuther, Ľubomír Ďurovič, Moskau/Wien, 2003, 570 S.
58. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom čtvrtýj. Gedichte No. 660–845 (1978). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien, 2003, 229 S.
57. Gerhard Neweklowsky (Hg.): Bosanski – Hrvatski – Srpski (Bosnisch – Kroatisch – Serbisch). Međunarodni skup „Aktuelna pitanja jezika Bošnjaka, Hrvata, Srba i Crnogoraca“, Beč 27.–28. Sept. 2002, Wien, 2003, 326 S.
56. Mirjam Goller / Susanne Strätling (Hg.): Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne, München 2002, 430 S.
55. Jiřina van Leeuwen-Turnovcová / Ursula Doleschal / Franz Schindler (Hg.): Gender-Forschung in der Slawistik. Beiträge der Konferenz „Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur“. 28. April bis 1. Mai 2001. Institut für Slawistik, Friedrich Schiller-Universität Jena, Wien, 2002, 644 S.
54. Wolfgang Weitlaner (Hg.): Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien 3.–5. Dezember 1999, München/Wien, 2001, 512 S.
53. Elena Zemskaja (Hg.): Jazyk russkogo zarubež'ja. Obščie processy i rečevye portrety (kollektivnaja monografija), Moskau/Wien/München, 2001, 492 S.
52. Nirman Moranjak-Bamburac (Hg.): Bosnien – Herzegovina. Interkultureller Synkretismus, Wien/München, 2001, 310 S.
51. Mirjam Goller / Georg Witte (Hg.): Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess, Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999, München/Wien, 2001, 521 S.
50. Irina Sandomirskaja: Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik, Wien/München, 2001, 281 S.
49. Svetlana Grigor'eva / Nikolaj Grigor'ev / Grigorij Krejdlin, Slovar' russkich žestov. Wien/Moskau, 2001, 256 S.
48. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom tretij. Gedichte No. 402–659 (1977). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien/München 1999, 341 S.
47. Il'ja Kabakov: 60-e – 70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve, Wien/München, 1999, 267 S.
46. Gennadij M. Zel'dovič: Russkie vremennye kvantifikatory, Wien/München 1998, 190 S.
45. Vladimir V. Dubičinskij: Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikografija, Wien/Char'kov, 1998, 160 S.
44. Aage A. Hansen-Löve (Hg.): „Mein Russland“. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München, München, 1997, 526 S.

43. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom vtoroj. Gedichte No. 154–401 (1975–1976)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien, 1997, 334 S.
42. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom pervyj. Gedichte No. 1–153 (1963–1974)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1996, 230 S.
41. Rolf Fieguth (Hg.): *Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen. Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Friebourg, Wien, 1996, 411 S.*
40. Natal'ja N. Percova: *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova*. Eingeleitet von Henrik Baran, Wien/Moskau, 1995, 560 S.
39. Igor' A. Mel'čuk: *Russkij jazyk v modeli „Smysl \Leftrightarrow Tekst“*. Sbornik statej, Wien/Moskau, 1995, 684 S.
- 38/1. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Vvedenie. Čast' 1*, Wien/Moskau, 1997, 392 S.
- 38/2. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii, Čast' 2*, Wien/Moskau, 1998, 544 S.
- 38/3. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 3. Čast' 4*, Wien/Moskau, 2000, 368 S.
- 38/4. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 5*, Wien/Moskau, 2001, 584 S.
- 38/5. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 6. Čast' 7*, Wien/Moskau 2005, 542 S.
37. Uwe Junghanns (Hg.), *Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich. II. JungslawistInnen-Treffen (Leipzig 1993)*, Wien, 1995, 295 S.
36. Viktor Ju. Rozencvejg (Hg.): *Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII–XIX siècles*. Einleitende Artikel von Ju. M. Lotman und V. Ju. Rozencvejg, Wien/Moskau, 1994, 454 S.
35. Andrej Nikolev (Andrej N. Egunov): *Sobranie proizvedenij*, hrsg. von Gleb Morev, Valerij Somsikov. Reprint des Romans „Po tu storonu Tuly“ (Leningrad 1931) sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik, Wien, 1993, 364 S.
34. Walter Koschmal: *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Re-deformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts*, Wien, 1992, 218 S.
33. Tilmann Reuther (Hg.), *Festschrift für V. Ju. Rozencvejg zum 80. Geburtstag*, Wien, 1992, 293 S.
32. Lev. A. Mnuchin (Hg.): *Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty*, Wien, 1992, 252 S.
31. Aage A. Hansen-Löve (Hg.), *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“ (München 1991)*: Wien, 1992, 574 S.
30. Svetlana El'nickaja, *Poetičeskij mir Cvetaevoj. Konflikt liričeskogo geroja i dejstvitel'nosti*, Wien, 1991, 396 S.
29. Vladimir N. Toporov: *A. S. Puškin i Goldsmith v kontekste ruskoj Goldsmithiany (k postanovke voprosa)*, Wien, 1992, 222 S.
28. Igor' P. Smirnov: *O drevnerusskoj kul'ture, ruskoj nacional'noj specifikje i logike istorii*, Wien, 1991, 196 S.
27. Boris M. Gasparov: *Poetičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*, Wien, 1992, 396 S.

- 26/1. Jurij K. Ščeglov: Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja. 2 toma. 1-yj tom. Vvedenie. „Dvenadcat' stul'ev“, Wien, 1990, 377 S.
- 26/2. Jurij K. Ščeglov: Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja. 2 toma. 2-oj tom. „Zolotoj telenok“, Wien, 1991, 336 S.
25. Gerhard Neweklowsky: Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, Wien, 1989, 228 S.
24. John E. Malmstad (ed.): Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin, Wien, 1989, 212 S.
23. Lev A. Mnuchin: Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910–1941 gg. i 1942–1962 gg., Wien, 1989, 151 S.
22. Jerzy Faryno: Poetika Pasternaka („Putevye zapiski“, „Ochrannaja gramota“), Wien, 1989, 316 S.
21. Konstantin Kuz'minskij / Gerald Janeček / Aleksandr Očeretjanskij (Hg.): Zabytyj avangard. Rossija – pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov, Wien, 1988, 355 S.
20. Wolf Schmid (Hg.): Mythos in der slawischen Moderne. Symposium 3.–5. September 1986 in Hamburg, Wien, 1987, 421 S.
19. Gerhard Neweklowsky / Károly Gáal (Hg.): Totenklage und Erzählkultur in Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch. Zum 200. Geburtstag von Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864), Wien, 1986, XLVII + 315 S.
18. Jerzy Faryno: Mifologizm i teologizm Cvetaevoj („Magdalena“ – „Car'-Devica“ – „Pereuločki“), Wien, 1985, 412 S.
17. Igor' P. Smirnov: Poroždenie interteksta. Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka, Wien, 1985, 205 S.
16. Igor' A. Mel'čuk: Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyraženij, Wien, 1985, 509 S.
15. Ivan Martynov (Hg.): Gumilevskie čtenija. Vypusk vtoroj, Wien, 1984, 214 S.
14. Igor' A. Mel'čuk / Aleksandr K. Žolkovskij: Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisanija russkoj leksiki. Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian. Semantico-Syntactic Studies of Russian Vocabulary, Wien, 1984, 992 S.
13. Gerhard Neweklowsky / Rudolf Neuhäuser / Herta Lausegger / Klaus Detlef Olof / Martina Orožen / Ljubinica Črnivec (Hg.): Protestantismus bei den Slowenen. Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, Wien, 1984, 280 S.
12. Boris Gasparov: Poëtika „Slova o polku Igoreve“, Wien, 1984, 406 S.
11. Wolf Schmid / Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität 3.–5. Juni 1982, Wien, 1983, 404 S.
10. Gerhard Neweklowsky / Károly Gáal (Hg.): Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch, Wien, 1983, LXX + 339 S.

9. Thomas Lahusen: Autour de „l'homme nouveau“. Allocution et société en Russie au XIXe siècle. Essai de sémiologie de la source littéraire, Wien, 1982, 338 S.
8. Savelij Senderovič: Aleteja. Elegija Puškina „Vospominanie“ i problemy ego poëtiki, Wien, 1982, 280 S.
7. Marina Cvetaeva: Krysolov – Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Marie-Luise Bott mit einem Glossar von Günther Wytrzens, Wien, 1982, 326 S.
6. Elizaveta Mnacakanova: Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, Wien, 1982, 216 S.
5. Alice Stone Nakhimovsky: Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij, Wien, 1982, 191 S.
4. Igor' P. Smirnov: Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, Wien, 1981, 262 S.
3. Horst Lampl / Aage A. Hansen-Löve (Hg.): Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, Wien, 1981, 310 S.
2. Aleksandr K. Žolkovskij / Jurij K. Ščeglov: Poetika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, Wien, 1980, 256 S.
1. Jurij D. Apresjan: Tipy informacij dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli „Smysl–Tekst“, Wien, 1980, 125 S.

