

BAND 68

2011

WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilman Reuther

REDAKTION DIESES BANDES

Aage A. Hansen-Löve
Matthias Meindl

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja
Matthias Meindl
Aage A. Hansen-Löve

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. +49/89/2180 2373, Fax +49/89/2180 6263
e-mail: aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

EIGENTÜMER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien
Tel/Fax +43/1/94 67 232

VERLAG

Verlag Otto Sagner, c/o Kubon & Sagner
Heßstraße 39/41, D-80798 München
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/89/54 218-226

DRUCK

Difo-Druck GmbH
Laubanger 15
D-96052 Bamberg

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

Inhalt

E. Кузьмин (Jerusalem), Потустороннее и методология «Новой науки» в повести В.Я. Брюсова <i>Огненный ангел</i>	5
Й. Люцканов (София), <i>Огненный столп</i> Николая Гумилева в свете духовных стихов и книги Павла Флоренского <i>Столп и утверждение истины</i>	55
М. Боровикова (Тарту), Ранняя лирика Цветаевой в контексте поэзии предшественников. Статья 1.	75
A. Burghardt (Salzburg), Mandel'stams Pathosformeln Armeniens	101
K. Ićin (Beograd), Assimilation = Slavery: <i>The City of Truth</i> by Lev Lunts	137
A. Rennert (Berlin), Rodčenko, Majakovskij und der Bärenzwinger im Zoologischen Garten Berlin	149
 <i>POLITISCHE NARRATIVE UND INSZENIERUNGEN, FÜNF ARTIKEL</i>	
M. Meindl (Zürich), Politische Narrative und Inszenierungen in aktueller russischer Literatur	159
A. Krier (Zürich), Vladimir Sorokins „Neues Russland“ zwischen Zuckerkremln und Körperstrafen: Die Zukunft als Vergangenheit	171
O. Matich (Berkeley), Eduard Limonov: Man with a Typewriter, Sewing Machine, and Machine Gun	201
M. Schwartz / N. Weller (Berlin), Putins Matrix: Zur Mystifizierung, Banalisierung und Subversion des Politischen in aktueller russischer Fantastik	225
M. Meindl (Zürich), Politisierung und apokalyptischer Diskurs bei Kirill Medvedev	275
B. Katušić (Wien), Zwei Medien – Eine Ausdrucksweise. Literatur und Photographie in der postmodernen kroatischen Prosa	321

REZENSIONEN

- D. Uffelmann, *Der erniedrigte Christus. Metaphern und Metonymien in der russischen Kultur und Literatur*, Köln/Weimar/Wien 2010 (Ch. Zehnder)

Евгений Кузьмин

ПОТУСТОРОННЕЕ И МЕТОДОЛОГИЯ «НОВОЙ НАУКИ» В ПОВЕСТИ В.Я. БРЮСОВА *ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ*

1. Введение

Повесть *Огненный ангел*, вне всякого сомнения, заслуживает самого пристального, особого внимания исследователей творчества Валерия Яковлевича Брюсова (1873–1924). Она плотно насыщена как воспроизведением личных переживаний, биографического материала, так и разного рода философскими идеями. Повесть является отражением мыслей, занимавших автора долгие годы. Ведь на обдумывание и написание текста у Брюсова ушло очень много времени (1897–1908), при достаточно скромном объеме произведения.¹

Значение повести *Огненный ангел* для изучения жизни, творчества, философских идей Брюсова лежит на поверхности. И все же, как нам кажется, это никогда не было в достаточной степени осознано. Набор базовых вопросов, ответы на которые пытались найти исследователи в *Огненном ангеле*, поразительным образом крайне ограничен. Пожалуй, исключением является статья Белецкого, которая касается чрезвычайно широкого спектра проблем.² Но подобный обзорный характер не позволяет автору слишком углубляться в отдельные темы.

В первую очередь, пристальное внимание было традиционно приковано к автобиографическим мотивам, к соответствию любовного треугольника в повести (Рупрехт – Рената – Генрих фон Оттергейм) отношениям Валерия Брюсова, Нины Ивановны Петровской (1879–1928) и Андрея Белого

¹ А. Белецкий, «Первый исторический роман В.Я. Брюсова», в *Научные записки Харьковского пединститута*, том 3 (Харьков, 1940), 5-32 (<http://www.litrusia.ru/book/export/html/72>); С.С. Гречишкин, А.В. Лавров, «О работе Брюсова над романом «Огненный ангел.» в *Брюсовские чтения 1971 года*. (Ереван, 1973), 121-137 (<http://www.trediakovsky.ru/content/view/56/41>); Е. Чудецкая, «*Огненный ангел*: История создания и печати». В книге: В. Я. Брюсов, *Собрание сочинений*, 7 томов (Москва: Художественная литература, 1973-1975), т. 4, 341-349.

² Белецкий, А. «Первый исторический роман В.Я. Брюсова», 5-32 (<http://www.litrusia.ru/book/export/html/72>).

(1880–1934).³ И это понятно – такой взгляд на повесть методологически вполне оправдан. Он позволяет выяснить соответствия между фактами биографии автора и миром его идей. В случае же с *Огненным ангелом* личная подоплека любовной коллизии повести была широко известна. Андрей Белый описал ее в своих мемуарах.⁴ Однако, широчайшую известность история получила все же благодаря статьям Владислава Фелициановича Ходасевича (1886–1939) «Конец Ренаты» и «Брюсов», опубликованным в его книге *Некрополь*.⁵ Таким образом, тема оказалась на поверхности, и к ее изучению было легко прийти.

Другое важное направление исследований – это рассмотрение повести *Огненный ангел* в качестве исторического произведения.⁶ И здесь также

- ³ С.С. Гречишкин, А.В. Лавров, «Биографические источники романа Брюсова 'Огненный ангел'», *Ново-Басманная*, 19 (Москва, 1990), 530–589. Ранее в: *Wiener Slavistischer Almanach* 1-2 (1978), 79–107; 73–96 (<http://www.trediakovsky.ru/content/view/63/41/>). Рецензия: Бахрах А., «Венские слависты», *Русская мысль* (1978), 3236, 28 декабря, 8; М.А. Бенькович, «'Огненный ангел' Валерия Брюсова (Этап интеллектуальной дуэли)», *Из истории русской литературы и литературной критики: Вопросы русского языка и литературы; Мужевузовский сборник* (Кишинев, 1984), 18–36; М.Л. Мирза-Авакян «Образ Нины Петровской в творческой судьбе В.Я. Брюсова», *Брюсовские чтения 1983 года* (Ереван, 1985), 223–234; Joan Delaney Grossman, «Valery Briusov and Nina Petrovskaja: Clashing Models of Life in Art», *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, edited by Irina Paperno and Joan Delaney Grossman (Stanford, California: Stanford University Press, 1994), 122–150, 256–265; her, «Russian Symbolism and the Year 1905: The Case of Valery Bryusov» *The Slavonic and East European Review* 61:3 (1983): 341–362; З.Г. Минц, «Граф Генрих фон Оттергейм и 'московский ренессанс'», *Символы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации* (Москва, 1988), 215–240; Liliana Kern, *Der feurige Engel: Das Leben der Nina Petrowskaja* (Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2006). Переписка Петровской и Брюсова недавно была опубликована: Брюсов, Валерий и Нина Петровская. *Переписка: Нина Петровская (1904–1913)* (Москва: Новое литературное обозрение, 2004). Несмотря на многочисленные упоминания повести в письмах, здесь можно очень мало почерпнуть о соответствии между текстом произведения и реальными жизненными обстоятельствами.
- ⁴ Андрей Белый, *Начало века* (Москва и Ленинград: ГИХЛ, 1933), 276–285.
- ⁵ Первое издание: В.Ф. Ходасевич, *Некрополь: Воспоминания* (Bruxelles: Petropolis, 1939). Впоследствии книга многократно переиздавалась. Упомянутыми очерками книга начинается.
- ⁶ З.И. Ясинская, «Исторический роман Брюсова *Огненный ангел*». В *Брюсовские чтения 1963 года*, редактор-составитель К.В. Айвазян, 101–153 (Ереван: Армянское государственное издательство, 1964); А. Белецкий, «Первый исторический роман В.Я. Брюсова» в *Научные записки Харьковского пединститута*, т. 3 (Харьков, 1940), 5–32 (<http://www.litrusia.ru/book/export/html/72>); Э.С. Литвин, «Эволюция исторической прозы Брюсова», *Русская литература* 2 (1968): 155–162; Пуришев, Б. «Брюсов и немецкая культура XVI века», *Собрание сочинений*, т. 4, 328–341. Впервые опубликовано в: *Брюсовские чтения 1966 года*, под ред. К. Айвазян (Ереван: Айастан, 1968); В.И. Швыряев, «Концепция истории в творчестве Брюсова», *Вестник МГУ. Филология* 2 (1975): 18–19; Pierre Hart, «Time Transmuted: Merezhkovskij and Brjusov's Historical Novels», *Slavic and East European Journal* 31:2 (1987): 187–201; С.Д. Абрамович, «Вопросы историзма в романе Брюсова *Огненный ангел*» В *Вопросы русской литературы*,

мотивы вполне ясны. Брюсов был профессиональным историком. Он окончил историко-филологический факультет Московского университета (1893–1899), в последствии сотрудничал в *Русском архиве*. Поэтому связь его научных интересов, личных воззрений и творческих установок не может не вызывать интереса. Тем более что *Огненный ангел* – первое большое прозаическое произведение Брюсова на историческую тему. При этом серьезность подхода автора к написанию повести и тщательность в подборе фактов не вызывают сомнения. Достоверности и воссозданию атмосферы эпохи он уделил самое пристальное внимание. Сам В. Я. Брюсов, например, писал в *Miscellanea: Замечания, мысли об искусстве, о литературе, о критиках и о самом себе*.⁷ «Работая над своим *Огненным ангелом*, я изучил XVI век, а также то, что именуется ‘тайными науками’, знаю магию, знаю оккультизм, знаю спиритизм, осведомлен в алхимии, астрономии, теософии».⁸ Брат поэта, Александр Яковлевич Брюсов (1885–1966), сообщает следующее:

Когда же Валерий писал о вещах, ему лично неизвестных, в частности о давно прошедших временах, то он с исключительной тщательностью изучал малейшие подробности жизни в описываемую эпоху, не позволяя себе никакой выдумки в этом отношении, за исключением, конечно, фабулы. Когда он писал свой роман «*Огненный ангел*», он перечитал и просмотрел массу книг и справочников, чтобы выяснить: что ели и пили люди в раннем Средневековье в разных странах; каков был покрой их одежды; как и на чем совершались поездки и т.д. Тут были и «*Молот ведьм*» Шпрегера и Инститора, и «*Адский словарь*», и многотомное немецкое издание с описанием одежды всех веков и народов...⁹

Вып. 2 (22), ответственный редактор М.А. Назарок (Львов, 1973), 88-94; Л.М. Ельницкая, «Своеобразие историзма в романе Брюсова *Огненный ангел*», *Научные труды Тюменского университета*, 30 (Тюмень, 1976), 58-76; Л.М. Чмыхов «Некоторые вопросы брюсовской теории исторического романа», *Брюсовский сборник*, отв. ред. В.С. Дронов (Ставрополь, 1974), 3-36. Историчность, понимание «правды» у Брюсова и его восприятие времени в: Н.В. Барковская, «Поэтика символистского романа», диссертация, Екатеринбург, 1996, 67-102. Разумеется, перечислены работы, в которых тема специально подчеркнута. Но вопрос историчности так или иначе поднимался практически во всех текстах об *Огненном ангеле*.

⁷ По замыслу то должна была быть книга, состоящая из отрывочных мыслей. Но Брюсов так ее никогда и не закончил. Разные короткие тексты, заготовленные для этого сочинения, печатались раздельно.

⁸ Валерий Брюсов, «Моя Юность» В *Из моей жизни: Автобиографическая и мемуарная проза*, редакция и комментарии В.Э. Молодякова (Москва: Терра, 1994), 198, Валерий Брюсов, *Собрание сочинений*, 7 томов (Москва: Художественная литература, 1973-1975), том 6, 400 (далее в тексте – *Собр. соч.*).

⁹ А.Я. Брюсов, «Воспоминания о брате». В *Брюсовские чтения 1962 года*, ответственный редактор К.В. Айвазян, 293-301 (Ереван: Армянское государственное издательство, 1963).

Узость направления исследований обусловила и заметную ограниченность в использовании материалов. А ведь Брюсов долго и тщательно собирал разнообразную информацию для повести. И потому было бы крайне интересно и важно проследить ее использование в других произведениях. Это позволило бы лучше понять как интерпретацию Брюсовым исторических процессов, его подход к истолкованию фактов, так и общие философские, эстетические установки. В конце концов, сам замысел повести можно было бы прояснить через другие сочинения. А параллели между *Огненным ангелом* и многими текстами автора просто очевидны и лежат на поверхности. Иногда это отмечается, но, крайне редко и небрежно.

Приведем очевидный пример продуктивности сопоставления текстов. Идея выдать свое произведение за перевод старинной рукописи появляется как в *Огненном ангеле*, так и в рассказе «В подземной тюрьме: По итальянской рукописи начала XVI века». ¹⁰ В обоих текстах есть ведьма. Хотя в рассказе «В подземной тюрьме» она появляется лишь в эпизодической роли. В обоих произведениях речь идет о XVI веке, о сложных любовных взаимоотношениях. Линия «Италия-Германия» тоже любопытна. В *Огненном ангеле* действие происходит в Германии. Действие рассказа «В подземной тюрьме» разворачивается в Италии. Однако, первоначально, Брюсов планировал сделать главного героя *Огненного ангела* перебравшимся в Германию итальянцем. Можно привести и другие примеры. Но мы ограничимся лишь демонстрацией плодотворности подхода.

Теперь обратимся к содержанию повести. В число центральных мотивов *Огненного ангела* следует включить теоретические рассуждения о контактах с потусторонним, оккультные выкладки, а также их связь с оригинальными философскими построениями самого автора. Эта тема, несмотря на ее очевидную важность для понимания воззрений и творчества Брюсова, никогда не была раскрыта должным образом. Вскользь ее касается Белецкий. ¹¹ Он создает случайную мозаику разрозненных мнений и цитат. Главным образом, он говорит о спиритизме, но не ссылается на статьи Брюсова о нем. Белецкий пользуется терминами «оккультизм» и «мистика», не поясняя их. Получается неточная, нецелостная картина. Что понятно. Задачи Белецкого лежат в другой плоскости. Еще в какой-то мере пробел восполняет статья П. Замбелли. ¹² Но здесь *Огненный ангел* не нахо-

¹⁰ Впервые опубликовано в журнале *Весы* 5 (1906): 17-29. Текст не вошел в самое полное на сегодняшний день собрание сочинений в семи томах (Москва: Художественная литература, 1973-1975).

¹¹ А.Белецкий, «Первый исторический роман В.Я. Брюсова» в *Научные записки Харьковского пединститута*, том 3 (Харьков, 1940), 5-32. (<http://www.litrusia.ru/book/export/html/72>).

¹² Paola Zambelli, „Cornelius Agrippa, ein kritischer Magus“, *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance*, edited by August Buck, 65-89 (Wiesbaden: Otto Harrasswitz, 1992). Тема

дится в центре внимания. Статья в целом об образе Агриппы в литературе. Замбелли обращает внимание на рассматриваемый нами текст и на интерес Брюсова к реальному Генриху Корнелиусу Агриппе из Неттесгейма (1486-1535). Она указывает на конфликт между наукой и религией, между магической практикой и «благочестивой философией» в повести. Это, несомненно, важно и интересно. Только сама повесть *Огненный ангел* рассматривается в статье лишь фрагментарно и очень поверхностно. Иными словами, выходит, что один из основных мотивов повести так никогда специально не изучался.

Следует сделать оговорку относительно термина «оккультный», раз уж он был использован в предшествующем абзаце. Широко пользовался им и Брюсов.

В средние века и на заре Нового времени оккультными свойствами называли те, которые не обнаруживались при помощи органов чувств, умопостигаемые, скрытые. Наука о таких свойствах считалась оккультной. Значительная часть знания, предшествовавшего современным физике, астрономии, химии и другим наукам попадала в эту категорию вместе с магией. Но в последствии термины «оккультные науки», «оккультизм» стали общепринятыми наукообразными терминами для обозначения колдовства, астрологии, любых гаданий, алхимии, спиритизма и даже мистики, иными словами для обозначения разных областей человеческого знания активно отвергаемых современной официальной наукой.¹³ Маргинальный статус, отсутствие признания крупными учебными центрами и государственными учреждениями способствует нестабильности содержания термина. Каждый вправе наполнить его каким-то своим особым содержанием. В текстах Брюсова нет четкой формулировки, определения данного предмета. А обрывочные ремарки не дают четкого понимания точного употребления термина. Каким-то ключом является список оккультистов, который приводит он сам:

... в тех кругах ученых, которым обычно дается название оккультистов и в числе которых можно упомянуть имена: Луи де Сен-Мартена

оккультизма и «новой науки» Брюсова мелькает в книге: Joan Delaney Grossman. *Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985). Особенно см. 164-5. Но и в других частях работы содержится ценная информация о философии Брюсова и о его источниках. Но особой темой «новая наука» здесь не является. Поэтому она и не рассматривается специально.

¹³ Keith Hutchison, "What Happened to Occult Qualities in the Scientific Revolution?", *Isis* 73 (1982): 233-53; Christoph Meinel, „Okkulte und exakte Wissenschaften“, *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance*, ed. August Buck (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1992), 22-43; Paul Richard Blum, „Qualitates occultae: Zur philosophischen Vorgeschichte eines Schlüsselbegriffs zwischen Okkultismus und Wissenschaft“, *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance*, ed. August Buck (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1992), 45-64.

(1743–1803), Фабра д'Оливе (1767–1825), Элифаса Леви (1810–1875), Луи Лукаса (1816–1863), Ш. Фовети (1813–1894), из позднейших – Станислава де Гуайта, Сент-Ив д'Альвейдра и др.¹⁴

Таким образом, оккультизм для Брюсова – это учение перечисленных здесь лиц. Как станет ясно далее в нашей статье, оккультизм у Брюсова был тесно связан с его научными интересами. А они столь очевидны, что не могли не привлекать внимания. Поэтому о науке в произведениях Брюсова писали, но практически без связи с оккультизмом.¹⁵

Для чего нужна наша статья? В ней поднята центральная и практически неисследованная тема повести *Огненный ангел* – общение с потусторонним. Важность данной темы очевидна. Она была значимой для Брюсова, а исследователи его творчества ее фактически проигнорировали.

Мы сочли недостаточным следовать одному лишь тексту повести. Ведь, как было показано, он имеет множество параллелей с другими произведениями Брюсова. Сопоставление разных текстов призвано выявить и максимально прояснить теоретическую подоплеку *Огненного ангела*. В свою очередь повесть подводит итог, суммирует многие, разбросанные по различным книгам, философские, теоретические построения Брюсова. Так что сопоставление текстов позволяет прояснить многие идеи автора, касающиеся потустороннего. И, как будет продемонстрировано в данной статье, эти идеи являются выражением довольно устойчивой системы взглядов Брюсова.

2. Колдовской опыт: Пусть к осмыслению

Одна из центральных тем *Огненного ангела* – интенсивный поиск ответа на вопрос как нужно колдовать. Столкновение с ведовством, с волшебством, с потусторонним так или иначе описывается во всей повести. Однако, первый свой личный колдовской опыт главный герой, Рупрехт, приобретает в третьей главе. То было общение с низшими демонами, которые на

¹⁴ В. Брюсов «Учители учителей», *Собр. соч.*, т. 7, 275–437 (278). Впервые печаталось в журнале Горького *Летопись* в 1917 году, с 5 по 12 номер.

¹⁵ Например: К.С. Герасимов, «Научная поэзия Валерия Брюсова». В *Брюсовские чтения 1962 года*, ответственный редактор К.В. Айвазян, 89–126 (Ереван: Армянское государственное издательство, 1963); Его, «Штурм неба в поэзии Валерия Брюсова», *Брюсовские чтения 1963 года*, редактор-составитель К.В. Айвазян, 130–153 (Ереван: Армянское государственное издательство, 1964) (здесь, впрочем, Брюсову приписываются совершенно несвойственные ему интенции: «Творчество зрелого Брюсова ... свидетельствует о стремлении выбраться из болота мистики и идеализма...»). Упомянутый ранее Белецкий также рассуждает о связи оккультизма, спиритизма, мистики и науки у Брюсова. Но он не углубляется в дотошное изучение источников, ограничиваясь лишь поверхностными замечаниями.

вербально задаваемые вопросы отвечают стуками.¹⁶ Несомненно, в данном случае речь идет о спиритизме. Сам автор указывает на это в примечании к *Огненному ангелу*.¹⁷ Брюсов хорошо знал тему. Он долгие годы активно увлекался спиритизмом, писал о нем, в том числе и для специально посвященного этой теме журнала, для *Ребуса*.¹⁸ Поэтому очень любопытны характерные особенности описанного в повести опыта. Первое, что привлекает внимание – это спонтанность. По сути, из текста на формальном уровне можно сделать вывод – ни Рупрехт, ни участница эксперимента Рената, не иницируют контактов с демонами. Стуки начинают раздаваться сами собой. Хотя текст намекает – Рената могла быть скрытой причиной, хотя ее влияние на происходящее никак не объясняется и не утверждается наверняка. Рупрехт устанавливает систему условных знаков и вступает в диалог. Герои повести контактируют не с душами умерших, а с низшими демонами. Это вступает в противоречие с догмой спиритизма. Обычно считается, что спириты общаются именно с мертвыми. Наконец, общение завершается обманом. Дух вводит в заблуждение Рупрехта и Ренату.¹⁹ Таким образом, спиритизм, по крайней мере, в определенной его форме, показан как интересное, реальное, но практически бесполезное занятие. После, почти в конце повести, Брюсов связывает стуки с «соблазнителями», с «духами коварства».²⁰ И все же, как будет показано далее, этот вовсе не является дискредитацией спиритизма.

¹⁶ *Собр. соч.*, том 4, 57-60, 62-64.

¹⁷ *Собр. соч.*, том 4, 308. Здесь Брюсов ссылается на свою статью как на доказательства существования спиритизма в описываемую эпоху, а значит исторической достоверности опыта Рупрехта и Ренаты: В. <В.Я. Брюсов>, «Спиритизм до Rochesterских стуков» *Ребус* 7 (17 февраля 1902): 69-71; 11 (17 марта 1902): 109-111; 14 (7 апреля 1902): 143-144; 18 (5 мая 1902): 180-181; 29 (21 июля 1902): 271-273.

¹⁸ Увлечение Брюсова спиритизмом широко известно и, так или иначе, упоминается в большом количестве его текстов или текстов о нем. Поэтому представляется нецелесообразным представлять и анализировать многочисленные материалы по данной проблематике в нашей короткой статье. См. на данную тему: Joan Delaney Grossman. „Alternate Beliefs: Spiritualism and Pantheism among the Early Modernists“, *Christianity and the Eastern Slaves*. Vol. 3: *Russian Literature in Modern Times* (1995), 111-133; Н.А. Богомолов. *Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы* (Москва: Новое литературное обозрение, 1999), 279-310 (раздел «Спиритизм Валерия Брюсова: Материалы и наблюдения»). Хотя, при всей серьезности и научной ценности, эти публикации не могут претендовать на полноту.

¹⁹ *Собр. соч.*, том 4, 64. Хотя Брюсов ссылается на свою статью «Спиритизм до Rochesterских стуков», лишь в последней части статьи (5) речь идет об общении с ангелами или демонами. Во всех остальных случаях приводятся явные случаи контактов с душами мертвых. Нет и примеров в статье «Спиритизм до Rochesterских стуков». Есть сходство в многочисленных деталях, присутствующих как в статье, так и в *Огненном ангеле* (общение посредством стуков, со значительными оговорками события в монастыре. Сходства и расхождения между двумя текстами крайне любопытны и заслуживают специального исследования).

²⁰ *Собр. соч.*, том 4, 248-249.

Второй опыт – полет Рупрехта на шабаш. Он отправляется туда по просьбе безответно любимой им Ренаты. Цель – задать вопрос самому Дьяволу. Вернувшись, Рупрехт пытается осознать произошедшее, раздумывая, было ли все наяву или в бреду. Он стремится подойти к проблеме предельно рационально: «Доводы шли ко мне с двух сторон, как войны двух враждебных партий, и мне нелегко было склонить весы моего разума на одну сторону, потому что на обе чаши их я мог класть все новые и новые соображения».²¹ Рупрехт приводит аргументы *pro et contra* реальности полета на шабаш. Особую роль он отводит не отвлеченным рассуждениям, но проверкам. Рупрехт сразу по возвращении исследовал свое тело на наличие знака, оставленного на его груди самим Дьяволом во время шабаша. Знака нет. Нет и садин на ногах, которые должны были образоваться от плясок и бега босиком. Во время присутствия на шабаше Рупрехту показалось, что он заметил там Ренату. Вернувшись или проснувшись, он первым делом бежит проверить спит ли его возлюбленная. Обнаружив ее в постели, можно подумать, будто Рупрехт убеждается в нереальности произошедшего. По крайней мере, он высмеивает свой опыт в разговоре с Ренатой: «Но я, в ответ, только смеялся и над Ренатой, и над своим полетом, говоря, что если все это реальность, то нелепая, если сон, то лживый, если предсказание, то из него из него вывести нельзя ровно ничего».²² Однако, решения, последовавшие за этим действия Рупрехта, свидетельствуют об иных настроениях, о его серьезном отношении к полету на шабаш. Полученный опыт лишь подталкивает главного героя повести к серьезному изучению магии:

Я добавил, что немногого добьешься, обращаясь к Дьяволу, как нищий проситель к заимодавцу, так как Дьявол слушает, видимо, лишь тех, кто приказывает ему, как господин слуге, и что вообще в мир бесов должно вступать силами знания, а не сомнительными чарами волхвования. Немедленно при этом изложил я пред Ренатой и целый план занятий тайными науками, магией, демономантией и дивинаторным искусством.²³

Далее, в другом месте повести, Рупрехт рассказывает о своем полете на шабаш ученику великого чародея Агриппы из Неттесгейма (см. ниже), Гансу, желая выяснить его мнение на этот счет. Ответ вначале получается слишком отвлеченным и общим. В нем магия трактуется с точки зрения медицины. Ганс заявляет: источники сведений о реальности колдовства –

²¹ *Собр. соч.*, том 4, 86 (гл. 5). Здесь и далее все ссылки на это издание текста. В скобках указывается глава, чтобы облегчить читателю поиск цитаты в других изданиях книги.

²² *Собр. соч.*, том 4, 88.

²³ *Собр. соч.*, том 4, 89.

это галлюцинации психически больных людей либо информация, полученная под пытками.²⁴ Когда же он совершенно уходит в абстрактные рассуждения, Рупрехт ему напомнил про состоявшийся, очень реалистично и живо пережитый полет на шабаш. Но ответ следует в начатом ключе: «Пора бы перестать верить в такие бабы сказки, как шабаш: помрачение чувств, воображение – вот что такое шабаш!»²⁵ Рупрехта это не убеждает. Хотя и возражений он тоже не находит, что объясняет своей усталостью и неумением спорить: «На все эти рассуждения у меня тогда не нашлось возражений, как потому, что моя голова была утомлена в тот день, так и потому что я отвык от ученых споров, и я стоял перед маленьким Гансом как противник, выронивший шпагу из рук, или как пристыженный ученик, которого наставник бьет линейкой».²⁶

В пересказанной выше беседе Брюсов обсуждает свое отношение к реально существующей книге. В лице Ганса представлен существовавший в действительности ученик Агриппы Иоганн Вир (1515-1588), о чем сам Брюсов пишет как в авторских примечаниях к *Огненному ангелу* (сообщая и о главной идее книги), так и в основном тексте повести.²⁷ Ссылается автор и на знаменитое сочинение Вира по обсуждаемой проблематике, *De praestigiis daemonum et incantationibus ac veneficiis* (Базель, 1563). Брюсов также упоминает и французский перевод книги, и споры вокруг нее.²⁸ Выводы, которые автор прилагает к библиографической ссылке, фактически являются кратким и сухим пересказом слов Ганса из основного текста повести. А в уста Рупрехта вкладываются «пророческие» слова о книге, которая не должна была еще существовать во время описанного в повести диалога:

²⁴ *Собр. соч.*, том 4, 121-122.

²⁵ *Собр. соч.*, том 4, 122. Любопытным является, что Брюсов использует слово «воображение» для обозначения нереальности воспринимаемого, то есть в общепринятом, современном смысле. Между тем, в описываемое им время под «воображением», «фантазией» понимали уровень восприятия действительности, на котором постигались астральные сущности, ангелы или демоны. См. Leen Spruit, *Species Intelligibilis: From Perception to Knowledge*, 2 vols. (Leiden, New York, Cologne: E. J. Brill, 1994); Евгений Кузьмин, «Учение об ангелах и демонах в трактате 'Об искусстве каббалы' Иоганна Рейхлина.» *Вестник Еврейского Университета* 10:28 (2005), 55-108; Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Philosophia perennis: Historische Umrisse abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit* (Frankfurt: Suhrkamp, 1998), главным образом, 23-42. Проблема реальности шабашей, впрочем, - отдельная и часто обсуждаемая проблема. См. о ней, например, в: Carlo Ginzburg, *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (London, Melbourne and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1983).

²⁶ *Собр. соч.*, том 4, 123.

²⁷ *Собр. соч.*, том 4, 123, 312-313.

²⁸ Есть и очень хороший комментированный английский перевод книги: George Mora, ed. *Witches, Devils, and Doctors in the Renaissance* (Binghamton, NY: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991).

Такое положение не помешало мне, однако, воздать должное остроумию доводов Ганса, и я тут же сказал ему, что, если он сумеет обосновать свои мнения и подкрепить их достаточным числом примеров, ему удастся написать очень примечательное и, может быть, полезное сочинение. И я еще твердо надеюсь повстречать такую книгу. Которая и сделает известным имя моего молодого друга – Йоганна Вейера.²⁹

Каков итог первых опытов Рупрехта? Они неудачны. Рупрехт сомневается в их ценности. И основную проблему, несомненно, представляют бесконтрольное своеволие потусторонних сил, не желающих взаимодействовать с главным героям на удобных для него условиях, и уязвимость опыта с рациональной точки зрения. Герой скован в действиях непониманием происходящего.

Попытка осмысления опыта, чтобы, как уже отмечалось, не являться к «Дьяволу, как нищий проситель к заимодавцу» приводит Рупрехта к стремлению вооружиться книжным знанием. Он принимается за массивное штудирование литературы. В направлении поиска очевидна одна очень характерная черта. Рупрехт ищет практических указаний, а не теоретических выкладок. Это отчетливо видно, например, из его отношения к рассказам книготорговца Глока:

Я пропускал сквозь уши его речи об «уксусе мудрецов», «о голове ворона», «льве зеленом» и «красном», о «парусах Тезея» и тому подобных вещах, для меня лишние, ровно как и его рассказы о знаменитых алхимиках и их баснословных обогащениях, – но зато ловил его драгоценные указания по вопросам оперативной магии....³⁰

Можно, конечно, на это возразить – алхимия также является практическим занятием, а Рупрехт просто увлекался, не ею, а магией. Он ведь не ставил себе в данный момент задач обогащения, которые призвана решать алхимия. Но такой ход мысли перечеркивается утрированным выпячиванием малопонятных, туманных терминов. Они-то и вступают в прямое противоречие с «оперативными» устремлениями героя.

Вообще практичность в высшей степени характерна для Брюсова. Приведем несколько примеров. Широко известно высказывание Брюсова о спиритизме, которое приводит Ходасевич в статье о нем, в *Некрополе*:

Почти окна в окна, наискосок от этой торговли, помещалась нотариальная контора П. А. Соколова. Там в начале девятисотых годов, по

²⁹ *Собр. соч.*, том 4, 123. Вейер – один из вариантов написания фамилии. В русской традиции больше распространена версия «Вир». Брюсов пользуется двумя вариантами.

³⁰ *Собр. соч.*, том 4, 93-94.

почину Брюсова, устраивались спиритические сеансы. Я был на одном из последних, в начале 1905 г. Было темно и скучно. Когда расходились, Валерий Яковлевич сказал:

– Спиритические силы со временем будут изучены и, может быть, даже найдут себе применение в технике, подобно пару и электричеству.³¹

А.П. Остроумова-Лебедева в «Воспоминаниях о Валерии Брюсове» фиксирует похожее высказывание, услышанное ей в Коктебеле, в 1924 году. Слова эти были адресованы Брюсовым мужу Остроумовой-Лебедевой, Сергею Васильевичу:

Окультизм есть наука с точными знаниями. Есть много выдающихся людей, которые признают оккультизм наукой, изучают его. Эта наука в своей истории имеет целый ряд доказательств.³²

По мнению Брюсова из магии должна вырасти новая наука, которая ближе к истине и потому лучше современного знания позволяет человеку *достигнуть своих целей* (см. также далее):

...вот воскрешающие сокровенные учения средневековья (магия) и попытки сношений с невидимыми (спиритизм). Тогда возникнут новое искусство и новая наука, более совершенно достигающие своих целей.³³

Словно в соответствии с этой установкой Рупрехт ищет в магических книгах объективное и практическое знание. В текстах схоластов и теологов он его не обнаруживает. Объяснение этого неприятия методологическое: «Слишком ясно, что все эти построения исходят из общих соображений..., тогда как истинная наука может опираться только на опыт, на наблюдения и на достойные веры показания очевидцев».³⁴ Примечательно, что выше, в том же абзаце, Брюсов как бы вычеркивает библейское свидетельство, основу мировоззрения теологов, из числа «достойных веры показаний очевидцев»: «...пустые рассказы теологов и схоластов, которые думают, что на одних цитатах из Святого писания можно основать какую

³¹ См. прим. 5.

³² А.П. Остроумова-Лебедева «Воспоминания о Валерии Брюсове». В *Неизданное и несобранное Стихотворения. Проза. Венок Брюсову. Воспоминания о Брюсове, Varia*, составление и подготовка текста и комментарии Василия Молодякова, под ред. Б.Н. Романова, 224-235 (Москва: Ключ, 1998), 229-230.

³³ В.Я. Брюсов «Об искусстве». В *Собр. Соч.*, том 6, 43-54 (53-4). Впервые текст опубликован как отдельная брошюра (Москва, 1899). Тираж 500 эк.

³⁴ *Собр. соч.*, том 4, 95.

угодно науку».³⁵ В другом месте книги Брюсов, через Мефистофеля,³⁶ развивает эту мысль: «Особенно же я люблю, когда вы приводите в доказательство тексты Святого писания: это – лучший способ доказать что угодно».³⁷ Выходит, «свидетельства» парадоксальным образом распадаются на достойные веры и недостойные. При этом Библия отвергается, как недостойная веры.

К беспочвенности и опасности для человека необоснованных, по его мнению, теологических рассуждений Брюсов возвращается в конце повести, описывая инквизиционный процесс. Ведет его доминиканец брат Фома, в миру Петр Тейбенер. Это подчеркнуто отрицательный персонаж, жестокость и садизм которого всюду выпячиваются. Для него важна теоретически выверенная чисто формальная классификация, а выяснение истины отходит на второй план: «И какой он философ? Он – ни скоттист, ни альбертист, ни фомист, ни оккамист.»³⁸ После Фома настаивает на интенсивном допросе для выяснения теоретических, сугубо умозрительных вопросов:

Прежде всего должно установить, что здесь имеет место...одержание или овладение, *possessio sive obsessio*... Затем необходимо выяснить, причиняли ли виновные ущерб лишь своей душе или также и окружающим... Наконец, надлежит установить точно, какие именно демоны проявили здесь свою богомерзкую деятельность...³⁹

Ведет это все к допросам Ренаты, лишенным практического смысла. Ведь она признает себя виновной в самом начале и со слезами просит себя сжечь.⁴⁰ Но Фома настаивает на продолжении: «Ты погоди, любезная. Мы тебя будем спрашивать, а ты отвечай».⁴¹ А после, казалось бы, полного выяснения всего, он указывает на необходимость пыток и в этом случае, как на процессуальную норму.⁴²

Теперь суммируем рассуждения Брюсова по данной проблеме. Как нам кажется, хотя он и утверждает, что есть достойные доверия свидетельства очевидцев, но теологи не из их числа.

³⁵ *Собр. соч.*, том 4, 95.

³⁶ В тексте повести «Мефистофелес». Мы решили унифицировать написание с другими текстами Брюсова, в которых всегда встречается форма «Мефистофель».

³⁷ *Собр. соч.*, том 4, 232.

³⁸ *Собр. соч.*, том 4, 240.

³⁹ *Собр. соч.*, том 4, 252-253.

⁴⁰ *Собр. соч.*, том 4, 271.

⁴¹ *Собр. соч.*, том 4, 271.

⁴² *Собр. соч.*, том 4, 279-280. То была действительно процессуальная норма. В том числе и в светских судах. Однако Брюсов сильно подчеркивает и выпячивает важность подобной практики именно для инквизиции.

Теологии противостоит практическое знание, магия. Она – истинная, опытная наука. Ее ограничение – лишь возможности самого человека: «...ибо серьезные исследователи сообразуются не с любопытством читателя, но с пределами своих знаний». ⁴³ Впрочем, дело не только в самом человеке. Есть объективные сложности: «Но природа и жизнь демонов в такой мере трудно поддаются изучению, что до сих пор, несмотря на благородные и бескорыстные труды ученых, древних и новых...– еще очень многое в этой сфере остается сомнительным или вовсе неизвестным...» ⁴⁴ Гносеологические проблемы связаны с превосходством демонов над человеком: «Познать природу демонов и их силу для человека столь же трудно, как муравью понять философию универсального доктора, Фомы Аквината.» ⁴⁵

В конце концов, Рупрехт и Рената проводят магический опыт. Они постарались провести хорошо продуманный и выстроенный по книгам ритуал. Но и это опыт закончился неудачей. При этом сама суть провала является загадкой. Демонов Рупрехт не видел, но ощущал их приближение. Казалось, они ворвались в круг. Это было заметно по лицу Ренаты. Но она вполне могла быть в подобном состоянии и без атаки темных сил. Погасла лампада. Хотя ее могла погасить и Рената. В ответственный момент Рупрехт, глядел в противоположную от основных событий сторону и не сумел выяснить, как точно было нарушено нормальное проведение опыта.

3. Спор Агриппы и Фауста в *Огненном ангеле*

Контакты с потусторонним не принесли Рупрехту желаемых результатов. И тогда он отправляется к человеку, которого признает величайшим авторитетом в магии, к Агриппе из Неттесгейма:

...писатель, сочинение которого о магии было для меня самой ценной находкой среди всего собранного мною книжного богатства и который дал мне наконец ариаднину нить, выведшую меня из лабиринта формул, имен и непонятных афоризмов, – доктор, Агриппа из Неттесгейма... Казалось мне дерзким личными своими делами встревожить работу или отдых мудреца... ⁴⁶

⁴³ *Собр. соч.*, том 4, 96.

⁴⁴ *Собр. соч.*, том 4, 96.

⁴⁵ *Собр. соч.*, том 4, 96.

⁴⁶ *Собр. соч.*, том 4, 110.

Рупрехт жаждал понять причины своих неудач в магии. А книги уже не сообщали ему ничего нового.⁴⁷

Но желаемые и ожидаемые ответы получены не были. На просьбу Рупрехта прояснить некоторые вопросы оперативной, то есть практической, магии, Агриппа заявляет – истинные маги пророчили о Христе, а за фокусами, которые обычно связываются с данным искусством, лучше отправляться к шарлатанам.⁴⁸ Адепт особо подчеркивает, что его цель – знания, а не практика: «...дабы любознательный ум мог проследить все отрасли этой науки, но никогда никого не приглашал я пускаться в темные и не заслуживающие одобрения опыты гоетейи».⁴⁹ Эти, в сущности, вполне рациональные и подходящие случаю разъяснения главный герой не принимает: «Видя, что Агриппа от прямого ответа уклоняется...»⁵⁰ Почему? Очевидно, это лишь отражение презрения Брюсова оторванной от практики теории и к христианской теологии (о чем речь уже шла выше). Нет, кажется, никаких иных явных причин усомниться в прямоте ответа Агриппы. Рупрехт же начинает ставить на вид книгу по *практической* магии, изданную ученым. На что Агриппа отвечает – перед профаном он не вправе открыть ничего серьезного: «Особая клятва воспрещает мне касаться некоторых вопросов перед непосвященными».⁵¹ Брюсов в примечаниях обосновывает данное утверждение – девиз Агриппы призывает к строгому хранению тайны («Sile, cela, occulta, tege, tace, mussa»)⁵²

Между тем, Рупрехт отказывается от сугубо практических вопросов и лишь вопрошает: «Что же такое магия: истина или заблуждение, наука или нет?» Слова эти поразительны и выпадают из общего контекста. Ведь до приезда к Агриппе Рупрехт вовсе не высказывал никаких сомнений в истинности магии, если не считать размышлений о полете на шабаш. Поэтому сам вопрос может показаться бессодержательным. Однако Агриппа снова дает вполне разумный и рациональный ответ, парадоксальным образом опять не удовлетворяющий Рупрехта. Старый чародей рассказывает, что есть два вида наук. Первую практикуют в университетах, она «все предметы рассматривает отдельно, разрывая единый цветок вселенной на части...» Между тем истинная мудрость, второй вид наук, черпает свое знание из глубин человеческой души. Это знание дает понимание промысла божья и позволяет познать мир в его единстве, в связях между разрозненными вещами.⁵³ Все эти разговоры Агриппы могут быть отраже-

⁴⁷ Собр. соч., том 4, 109.

⁴⁸ Собр. соч., том 4, 130-131.

⁴⁹ Собр. соч., том 4, 130

⁵⁰ Собр. соч., том 4, 130.

⁵¹ Собр. соч., том 4, 130.

⁵² Собр. соч., том 4, 314.

⁵³ Собр. соч., том 4, 131-132.

нием каких-то реальных впечатлений из жизни Брюсова, оккультных бесед или прочитанных современных оккультных текстов. По крайней мере, авторское примечание к данному месту повести позволяет это предположить: «Взгляды Агриппы на магию резко отличают его от других магов XVI в., делают его предшественником учения современных ‘окультистов’, которые и ценят высоко его сочинения».⁵⁴ Вот только Рупрехт ответом мага не удовлетворился. Ведь здесь не было желанного и ожидаемого пояснения. Поэтому Рупрехт и посчитал его «двусмысленным».⁵⁵ А позже рассудил, что адепт попросту не пожелал открывать правду по вполне понятным и разумным причинам:

Когда впоследствии я тщательно обсудил все свое посещение Агриппы и внимательно обдумал все его речи, я пришел к выводу, что не каждому сказанному им слову должно придавать веру. В те краткие минуты, которые я, приезжий незнакомец, стоял перед Агриппою, не было у него причин открывать свою душу и высказываться прямо свои сокровенные мысли о предмете столь ответственном, как магия.⁵⁶

Нам же слова Агриппы представляются вполне ясными и непротиворечивыми. Кроме указанной выше его собственной реплики о недопустимости раскрытия тайн непосвященным и ссылки Брюсова в примечании на девиз мага («Sile, cela, occulta, tege, tace, mussa»), мы не усматриваем здесь никакой двусмысленности и утаиванья своей точки зрения. И читатель, как нам кажется, вполне вправе оспаривать мнение Рупрехта, которое, очевидно, является проекцией отношения автора к современным оккультным теориям.

Самое простое объяснением произошедшего видится в следующем: Рупрехт с самого начала ищет практического знания, поэтому все теоретические ответы повисают в воздухе. Даже последний вопрос, который звучит как умозрительный, на деле может иметь практический смысл. Во-первых, в нем логично увидеть проверку, верит ли сам Агриппа в *действенность* магии. Во-вторых, вопрос ведь и о том, стоит ли магией вообще заниматься. Однако, ответ Агриппы касающийся чистой теории и избегающий практических советов в форме инструкции по эксплуатации, не удовлетворяет Рупрехта.

Чистую теорию неподкрепленную практикой Брюсов еще яснее отвергает в описании беседы Рупрехта с графом Генрихом фон Оттергеймом. Генрих, конечно, не может быть сопоставлен с Агриппой, с ученым, пишу-

⁵⁴ Собр. соч., том 4, 314.

⁵⁵ Собр. соч., том 4, 132.

⁵⁶ Собр. соч., том 4, 133.

щим о практических опытах. И данный эпизод не имеет позитивного значения для понимания философских идей Брюсова. Автор лишь выделяет здесь некоторые негативные, по его мнению, сугубо теоретические аспекты оккультизма, гипертрофированно выпячивает их, показывая лишь их плохую, дурную сторону. Так вполне проясняется и резкое неприятие Рупрехтом ответов Агриппы. Главный герой для поддержания беседы с фон Оттергеймом несет откровенную ахиною, которая имеет неожиданный успех: «К моему удивлению, эта речь, наполовину хвастливая, наполовину лицемерная, в которой я постарался выставить напоказ все свои скудные сведения о таинственных орденах посвященных, – была встречена графом Генрихом как что-то, достойное внимания». ⁵⁷ Тогда Рупрехт ставит эксперимент для выяснения ценности оккультного дискурса: «Не преодолел я лукавого соблазна, который поманил меня испытать, насколько сами посвященные понимают друг друга». ⁵⁸ Он говорит чепуху, а граф Генрих ею восторгается, не улавливая подвоха:

Едва произнес я эти совершенно пустые слова, как тотчас раскаялся в своей шутке, потому что Генрих устремился на них с доверчивостью ребенка и воскликнул в таком восторге, словно я открыл ему что-то неведомое и что-то поразительное.

– Ах, вы правы, вы правы! Конечно, конечно! Я сразу понял, что мы с вами – об одном. ⁵⁹

Так Брюсов высмеивает оккультный дискурс, не имеющий практического значения.

После неудачи с запланированной устной консультацией по магии, Рупрехт внезапно, сам не ожидая того, получает желанные разъяснения. Судьба сводит его с другим любопытным действующим лицом и исторической личностью, с Иоганном Фаустом. ⁶⁰ Этот персонаж часто рассматривался

⁵⁷ *Собр. соч.*, том 4, 144.

⁵⁸ *Собр. соч.*, том 4, 134.

⁵⁹ *Собр. соч.*, том 4, 134.

⁶⁰ Впрочем, настоящее имя исторического Фауста, скорее всего, Георгий или Йорг. Литература о нем чрезвычайно обширна. Некоторым ориентиром в море текстов может служить библиографический указатель: Hans Henning, ed. *Faust-Bibliographie*, 3 vols. in 5 (Berlin, Ost: Aufbau-Verlag, 1966-1976). Впрочем, следует иметь в виду, что и после 1976 года поток исследований не ослаб. Среди нашумевших книг следует назвать: Frank Baron, *Doctor Faustus, from History to Legend* (Wilhelm Fink Verlag: 1978); Leo Ruickbie, *Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician* (The History Press 2009). Первая из них интересна новыми подходами к осмыслению фактов. Вторая книга любопытна из-за очевидного влияния оккультного мировоззрения автора на содержание книги. О развитии легенды о Фаусте есть многочисленные новые публикации Рюдигера Бернгарда. Большую ценность с точки зрения собирания конкретных материалов представляет книга, уже упоминавшегося автора: Hans Henning, *Faust-*

как похожий на распространенный в литературе образ Агриппы. Принято считать, что легенды о них похожи, взаимосвязаны, взаимозависимы и оказали влияние друг на друга.⁶¹ Поэтому само наличие этих двух личностей одновременно в одном литературном тексте, кажется несколько неожиданным и достойным внимания. Данную аномалию когда-то подметил Б. Пуришев.⁶² Ему, как специалисту по немецкой литературе и ученику Брюсова, плохая совместимость в одном тексте Фауста и Агриппы должна была сразу броситься в глаза: «Агриппа в гораздо большей мере, чем исторический Фауст, имел право стать героем великой фаустовской легенды».⁶³ Пуришев видит два основания для включения Фауста в текст:

1. Для усиления «местного колорита», который Брюсов всеми силами пытается выпячивать. А ведь история о Фаусте – это немецкая легенда XVI века.
2. Фауст ассоциируется с дерзновениями человека эпохи Ренессанса.⁶⁴

Второе решение проблемы, конечно, никак не объясняет присутствия в повести Агриппы. Остается непонятным, зачем автору понадобилось вводить в текст двух персонажей, обычно ассоциирующихся с дерзновениями человека эпохи Ренессанса.

Первое свое утверждение Пуришев доказывает тем, что Фауст Брюсова выписан по первой книге с легендой, по Иоганну Шпису,⁶⁵ а не по Иоганну Вольфгангу фон Гете (1749-1832).⁶⁶

Г.В. Якушева в своей монографии о Фаусте анализирует *Огненного ангела* Брюсова, исходя из упомянутой статьи Пуришева. Но проблему сосед-

Variationen: Beiträge zur Editions-geschichte vom 16. bis zum 20 Jahrhundert (München, London, New York, Paris: K.G. Saur, 1993).

⁶¹ Литература по этому вопросу довольно обширна. См., например, относительно новую статью: Paola Zambelli, „Cornelius Agrippa, ein kritischer Magus“, *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance*, edited by August Buck, 65-89 (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1992) (библиография в прим. 4,5); рассматривается данная проблема и в классической биографии Агриппы: Charles G. Nauert, Jr. *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought* (Urbana: University of Illinois Press, 1965), 1-2, 195, 226, 328, 330-331.

⁶² Пуришев, Б. «Брюсов и немецкая культура XVI века» в *Собр. соч.*, том 4, 328-341.

⁶³ Пуришев, Б. «Брюсов и немецкая культура XVI века» в *Собр. соч.*, том 4, 340.

⁶⁴ Пуришев, Б. «Брюсов и немецкая культура XVI века» в *Собр. соч.*, том 4, 339.

⁶⁵ Иоганн Шпис переводился на русский язык Р.В.Френклем. Опубликовано в: В.М. Жирмуцкий, изд. *Легенда о докторе Фаусте*. 2-е изд., исправленное, Литературные памятники (Москва: Наука, 1978), 35-109. Первое издание- Москва: АН СССР, 1958 (47-151).

⁶⁶ Пуришев, Б. «Брюсов и немецкая культура XVI века» в *Собр. соч.*, том 4, 337. Пуришев ссылается на «Предисловие к русскому изданию» (часть повести *Огненный ангел*, 8; ср. 319 (*Собр. соч.*, том 4)). Можно к этому добавить, например, в *Miscellanea* (*Собр. соч.*, том 6, 402) ответ на критику Георгия Чулкова («Фауст и Мелкий бес». *Речь* 8 декабря 1908).

ства Фауста и Агриппы она игнорирует, рассматривая этих персонажей как, фактически, единое целое, один образ.⁶⁷ И это очень показательный, красноречивый факт, демонстрирующий нерешенность проблемы, непонимание замысла Брюсова.

Попробуем найти решение в тексте *Огненного ангела*. Если отвлечься от распространенной идеи взаимозаменяемости Фауста и Агриппы, то несложно заметить – Брюсов их сравнивает, он заставляет их вести скрытый диалог.

Обстоятельства знакомства Рупрехта с Фаустом и с Агриппой прямо противоположны. К Агриппе Рупрехт отправляется в другой город, в надежде получить совет. Фауст и Мефистофель находят Рупрехта как бы случайно, на улице и заводят с ним знакомство, обращаясь с просьбой показать город (Кельн).⁶⁸ Такая простота в обращении не может не показаться странной. И Рупрехт реагирует на нее достаточно резко:

– Простите, любезные господа, но меня удивляет, что вы обращаетесь с такими просьбами к человеку, который вас не знает и у которого могут быть более важные дела, чем водить по городу двух приезжих.⁶⁹

Фауст и Мефистофель легко убеждают Рупрехта быть их проводником. И эта легкость в обращении и достижении целей крайне любопытна. И, конечно же, следует особо отметить пассивную роль Рупрехта, который до этого момента был крайне активен в установлении контактов с потусторонним, в изучении магии.

Как уже было сказано выше, Агриппа в разговоре с Рупрехтом в качестве истинных, образцовых магов, назвал волхвов, поклонившихся Христу. Теперь же Фауст, увидев место хранения их останков, Кельнский собор, заметил: «Добрые люди, не сбились ли вы немного с пути, заехав сюда, вместо того чтобы попасть в Вифлеем палестинский!»⁷⁰ Это выглядит как намек на ошибочность их действий. И Мефистофель уточняет этот момент, указывая на жизненную неудачу волхвов и на сомнительность обретенного ими знания:

– Бедные Мельхиор, Балтазар и Каспар, не очень-то вы были удачливы! При жизни крестил вас апостол Фома, который и сам в Иисуса

⁶⁷ Г.В. Якушева *Фауст в искушениях XX века: Гётевский образ в русской и зарубежной литературе* (Москва: Наука, 2005), 58-62.

⁶⁸ *Собр. соч.*, том 4, 201-202.

⁶⁹ *Собр. соч.*, том 4, 202.

⁷⁰ *Собр. соч.*, том 4, 203.

Христа плохо верил, а по смерти положили вас на покой во храме, который сам покоя не ведает!»⁷¹

В том же первом ответе Агриппы Рупрехту содержится рассуждение о двух типах магии, об истинной теоретической философской и о противостоящих ей фокусах шарлатанов, или практической магии.⁷² Фауст и служащий ему демон как бы спорят с великим адептом практикой, действиями. Вначале Мефистофель в трактире, в городе Кельне, в самом начале весны проделывает фокус с появлением винограда.⁷³ Потом он же проглатывает слугу хозяина гостиницы в городе Евскирхен при большом количестве зрителей.⁷⁴ И, наконец, Фауст и Мефистофель вызывают Елену Прекрасную (Спартанскую, Троянскую, Греческую) по просьбе графа Адальберта фон Веллен в его замке.⁷⁵ То есть Фауст и Мефистофель отвечают «фокусами» на гневные филиппики Агриппы против фокусов.

Однако апофеозом противопоставления является разговор Рупрехта с Фаустом об Агриппе. Главный герой, прознав об интересе своего нового знакомого к магии, рассказывает ему о своей поездке к великому адепту. Фауст выслушивает историю с любопытством и дает свое заключение, авторитетное мнение:

– Я читал сочинения Агриппы, и он мне представляется человеком очень трудолюбивым, но не одаренным. Магией он занимается так же, как историей или какой другой наукой. Это тоже, как если бы человек усидчивостью думал достичь совершенства Гомера и глубокомыслия Платона. Все сочинения Агриппы основаны не на опыте магическом, который один открывает дверь к этой науке, а на добросовестном изучении разных книг, – не более.⁷⁶

Потом в разговор вступает Мефистофель. Он доводит мысль Фауста до логического завершения:

– Сколько бы ни потели вы, господа, над формулами и сколько бы ни упражнялись в магическом опыте, все равно уловите вы в свои сети

⁷¹ *Собр. соч.*, том 4, 203. Под храмом, который не ведает покоя могут иметься ввиду две вещи. Во-первых, останки трех волхвов подвергались значительным перемещениям. Императрица Елена привезла их в Константинополь. Позднее они попали в Милан. А в 1164, благодаря содействию Фридриха Барбароссы, их перевезли в Кельн. Второе обстоятельство – Кельнский собор, заложенный в 1248 году, достроили лишь в 1880 году.

⁷² *Собр. соч.*, том 4, 130.

⁷³ *Собр. соч.*, том 4, 206-207.

⁷⁴ *Собр. соч.*, том 4, 211-213.

⁷⁵ *Собр. соч.*, том 4, 224-228.

⁷⁶ *Собр. соч.*, том 4, 205.

только какую-нибудь жалкую тварь из бесовского мира, ради которой и трудиться не стоило.⁷⁷

Похожие практические установки, направленные на практическую результативность в совокупности с принижением теории, прослеживаются и в других замечаниях Фауста и, особенно, Мефистофеля. Например:

– Мой друг и покровитель, доктор Фауст, утомлен бременем познаний, – ибо он человек ученейший, – и пожелал лично убедиться, устроен ли мир согласно с законами науки или нет. А по пути, объезжая страны и осматривая города, мы, кстати, убеждаемся, что вино всюду пьяно и мужчины везде бегают за женщинами.⁷⁸

Разные слова могут быть сказаны об одном и том же явлении. Формулировка не способна включить в себя все стороны истины: «Ведь только глупость односторонняя, а истину можно повернуть любой гранью.»⁷⁹

В мире господствует мимикрия, всюду одни лишь «изображения», а не суть. И здесь кроется насмешка над теорией идей Платона. Получается, мы, имея дело с их воплощениями, далеки от источника, само существование, которого сомнительно:

– Дорогой доктор! Мы все изображаем что-нибудь: я – чародея, вы – ученого, которому ничто не мило. Всякий человек, согласно с Моисеем, только изображение божие. И хотел бы я знать, что вообще известно вам, кроме изображений?⁸⁰

Таким образом, Фауст и Мефистофель настаивают на примате практики над теорией, опыта над знанием, практической результативности над красивым изложением мысли.

При этом нельзя сказать, что значение теоретических построений абсолютно нивелируется. Брюсов восторгается глубиной познаний Фауста:

Говорили мы с ним <Рупрехт с Фаустом> de omni re scibili, если пользоваться любимым выражением Пико дела Миранодола, и я мог убедиться, что области грамматики и натуральной философии, математики и физики, астрономии и юдициарной астрономии, всех медицин и прав, теологии, магии, экономии и других искусств равно знакомы моему спутнику, как хорошему хозяину огород.⁸¹

⁷⁷ *Собр. соч.*, том 4, 205.

⁷⁸ *Собр. соч.*, том 4, 204.

⁷⁹ *Собр. соч.*, том 4, 232.

⁸⁰ *Собр. соч.*, том 4, 213.

⁸¹ *Собр. соч.*, том 4, 210.

Впрочем, в данном случае Брюсов не разделяет цель и средства. Не понятно, получил ли Фауст знания благодаря успешной практике или достиг практических успехов, благодаря обширным знаниям.

Почти всюду Мефистофель занимает более активную позицию, чем его господин. Он больше говорит, перехватывая инициативу в спорах и разговорах. Он выдает свои заключения по любому вопросу, даже если его об этом никто не просит. Но всюду именно бездеятельный Фауст описывается в крайне лестных выражениях. К примеру:

Один из них <Фауст>, человек лет тридцати пяти, одетый, как обычно одеваются доктора, с небольшой курчавой бородкой, – производил впечатление переодетого короля. Осанка его была благородна, движения самоуверенны, а в выражении лица – какое-то утомление, словно у человека, уставшего повелевать.⁸²

Подведем итог этому разделу. Часто отождествляемые в литературе образы Агриппы и Фауста, в повести Брюсова *Огненный ангел* представляют совершенно различные типы мировоззрений. Автор умышленно выводит их в одном тексте, выстраивая таким образом дискуссию. Агриппа – независимый адепт-теоретик, хранитель древнего знания. Фауст – смелый экспериментатор, практик, позволивший демону направлять его действия. Кто из них одержал победу в споре? Брюсов признает победу последнего. Ведь Фауст – истинный интеллектуал. Он блистает знаниями, а не прячет их от непосвященных. Фауст успешен. Мефистофель исполняет все его желания. Тогда как Агриппа слабо преуспел в материальной сфере. И, наконец, грядущие гибель и проклятие Фауста подвергаются Брюсовым сомнению.⁸³

4. Агриппа в других работах Брюсова

Для полноты картины дискуссии Агриппы и Фауста, несмотря на всю ее ясность и отчетливость на страницах повести, следует провести ряд параллелей с другими текстами Брюсова. Слишком важны, слишком долго и упорно прорабатывались автором эти персонажи, чтобы ограничиться одним лишь *Огненным ангелом*.

Начнем с Агриппы. Брюсов читал его тексты и тексты о нем. *Огненный ангел* пестрит ссылками на труды мага эпохи Ренессанса и на его переписку. Брюсов читал, комментировал, издал русский перевод книги Жозе-

⁸² *Собр. соч.*, том 4, 201.

⁸³ *Собр. соч.*, том 4, 231-232.

фа Орсье об Агриппе.⁸⁴ Эта книга построена именно на анализе писем. Так что проверка независимости ссылок Брюсова от ссылок Орсье может являться предметом исследования. Мы же не станем специально останавливаться на этом вопросе. Отметим лишь, что среди множества источников Брюсова, основным была книга А. Про,⁸⁵ Брюсов сам ссылается на нее как на лучшую работу по данной проблематике.⁸⁶

Брюсов сам является автором ряда трудов об Агриппе. Все они, правда, опубликованы после выхода повести. Первая статья, «Агриппа Неттесгеймский» увидела свет в журнале *Русская мысль* за 1911 год, отдел II (стр. 234-237). Вскоре Брюсов пишет о нем статью для *Нового энциклопедического словаря* Брокгауза и Ефрона (том I, СПб, 1913, стр. 407-409). В том же году Брюсов издает биографический очерк Жозефа Орсье *Агриппа Неттесгеймский* (см. также выше), снабжая его своими примечаниями и тремя оригинальными статьями: «Оклеветанный ученый» (перепечатка с некоторыми сокращениями статьи из *Русской мысли*), «Легенда о Агриппе», «Сочинения Агриппы и источники его биографии» (стр. 7-16, 97-109).⁸⁷ Итого шесть статей. Правда, одна из них не является вполне самостоятельным текстом. Но зато в списке есть и заметка для солидной энциклопедии.

Во всех перечисленных текстах, за исключением стоящей особняком работы «Сочинения Агриппы и источники его биографии» (она ввиду своеобразности будет обсуждаться в конце и отдельно), характеристики обсуждаемого лица достаточно стандартны и однообразны. Брюсов повторяет одни и те же мысли разными словами. При этом, статья в *Новом энциклопедическом словаре* звучит суше других. Она содержит максимальное число фактов и минимальное оценок. Агриппа здесь просто обозначен как «один из ученейших людей своего времени, характерный представитель немецкого Возрождения», который «остался в памяти потомства преимущественно как чернокнижник». Далее же Брюсов старается не выпячивать свое личное мнение. Поэтому для нас представляют больший интерес статья из журнала *Русская мысль*, версия которой – это «Оклеветанный ученый», а также «Легенда о Агриппе». Перечислим основные тезисы этих работ.⁸⁸ «Потомство оклеветало Агриппу», – пишет Брюсов в статье

⁸⁴ Жозеф Орсье, *Агриппа Неттесгеймский: Знаменитый авантюрист XVI века*, перевод Б. Рунт, под ред. С введением и примеч. В. Брюсова (Москва: Мусагет, 1914).

⁸⁵ Auguste Prost, *Les sciences et les arts occultes au XVIe siècle: Corneille Agrippa, sa vie et ses œuvres*, 2 vols (Paris, 1881-1882).

⁸⁶ *Собр. соч.*, том 4, 311.

⁸⁷ Данный перечень работ можно найти в: Пуришев «Брюсов и немецкая культура XVI века», *Собр. соч.*, том 4, 329.

⁸⁸ Мы сочли нецелесообразным ссылаться на страницы, так как речь идет об очень коротких текстах, легко доступных сегодня в Интернете.

«Оклеветанный ученый» и в статье в *Русской мысли*. За этим мыслителем эпохи Возрождения, по утверждению всех статей, закрепилась слава мага, чернокнижника. Но кем же он был на самом деле? В статье в *Русской мысли* и в «Оклеветанный ученый» Брюсов пускается в рассуждения о противостоянии схоластов («темных людей», «обскурантов») и гуманистов: «Конец XV и начало XVI века разделили людей, особенно население Германии, резко на два круга: проповедников нового, сторонников Эразма и Рейхлина, «гуманистов», и защитников старого, «темных людей», «обскурантов».

Сразу нужно оговориться, классификация Брюсова не соответствует истине. Противостояние, о котором идет здесь речь – «дело Рейхлина», дискуссия вокруг сожжения еврейских книг.⁸⁹ Дезидерий Эразм Роттердамский (1466–1536) и Иоганн Рейхлин (1454/5–1522) были связаны дружбой, но в споре оказались по разные стороны баррикад. Не говоря уже о том, что один из главных «обскурантов», Ортвин Граций, или Гардвин фон Грец (1475–1542) был, вне всякого сомнения, гуманистом. Виденье сути конфликта у Брюсова было общепринятым на рубеже 19–20 веков. Оно сформировалось под влиянием книги *Письма темных людей* (1515,

⁸⁹ Библиография по данной проблеме обширна. Стандартная биография Рейхлина: Ludwig Geiger, *Johann Reuchlin: Sein Leben und seine Werke* (Leipzig, 1871). О юридической стороне спора см. специальные монографии: Guido Kisch, *Zasius und Reuchlin: Ein rechtsgeschichtlich-vergleichende Studie zum Toleranzproblem im 16. Jahrhundert* (Konstanz and Stuttgart, 1961); Elisabeth von Erdmann-Pandžić and Basilius Pandžić, *Juraj Dragišić und Johannes Reuchlin: Eine Untersuchung zum Kampf für die jüdischen Bücher mit einem Nachdruck der 'Defensio praestantissimi viri Joannis Reuchlin' (1517) von Georgius Benignus (Juraj Dragišić)* (Bamberg: Fach Slavische Philologie der Universität Bamberg, 1989). Вопросы антисемитизма, отношения к евреям специально разбираются: Heiko A. Oberman, *Wurzeln des Antisemitismus: Christenangst und Judenplage im Zeitalter von Humanismus und Reformation* (Berlin, 1981) (английский перевод: *The Roots of Anti-Semitism in the Age of Renaissance and Reformation* (Philadelphia: Fortress, 1984)); ero „Johannes Reuchlin: Von Judenknechten zu Judenrechten“, *Reuchlin und die Juden*, edited by Arno Herzig and Julius H. Schoeps, with cooperation of Saskia Rohde, 40–64 (Sigmaringen: Thorbecke, 1993); ero “Reuchlin and the Jews: Obstacles on the Path to Emancipation.” В ero *The Impact of the Reformation: Essays* (Grand Rapids: William B. Eedmans Publishing Company, 1994), 141–170; ero, “Three Sixteenth-Century Attitudes toward Judaism: Reuchlin, Erasmus, and Luther” в ero *The Impact of the Reformation: Essays* (Grand Rapids: William B. Eedmans Publishing Company, 1994), 81–121; Разные аспекты проблемы и разные подходы к проблеме «Рейхлин и евреи» собраны в сборнике: Arno Herzig and Julius H. Schoeps, eds. (with cooperation of Saskia Rohde). *Reuchlin und die Juden* (Sigmaringen: Thorbecke, 1993); ряд статей в сборнике *Reuchlin und die politischen Kräfte seiner Zeit* (Pforzheim, 1998) также посвящены различным аспектам дела Рейхлина. Суть конфликта специально рассматривается в: Н. Peterse, *Jacobus Hoogstraeten gegen Johannes Reuchlin: Ein Beitrag zur Geschichte des Antijudaismus im 16. Jahrhundert* (Mainz: Philipp von Zabern, 1995).

1517).⁹⁰ Джеймс Оверфилд проверил старый миф о борьбе гуманистов и схоластов и пришел к выводу о его несостоятельности. Брюсов, разумеется, не мог об этом знать. Первая публикация Оверфилда на данную тему вышла лишь в 1971 году.⁹¹

Брюсов же хватается за миф о «борьбе гуманистов и схоластов» и абсолютизирует его, делает исходной точкой для своих рассуждений. Он видит трагедию Агриппы в его обособленности, в том, что он не выбрал себе лагерь. Конечно, как утверждает Брюсов в статье в *Русской мысли* и в «Оклеветанный ученый», следует учесть переписку с Эразмом и пропаганду учения Рейхлина. Это склоняет чашу весов на сторону его приверженности лагерю гуманистов. А еще Агриппа был хорошо образован, знал древних, легко и правильно писал по-латыни. Также его также характеризует борьба с монахами. Все это черты, особенности, позволяющие причислить Агриппу к гуманистам. Но с другой стороны, «он никогда не мог освободиться от чисто схоластической манеры излагать свои мысли» и «он как-то чуждался тех тем, которые привлекали особое внимание гуманистов» (В статье в *Русской мысли* и в «Оклеветанный ученый»). Наконец он писал о магии. Впрочем, это не самое главное. Многие его современники, гуманисты, верили в нее и рассуждали о ней. Но магический «трактат Агриппы был весь основан на старых сочинениях такого рода, не был свободным исследованием магических явлений, но был переполнен изложением традиционных мнений» (В статье в *Русской мысли* и в «Оклеветанный ученый»). Это не позволяет Брюсову причислить Агриппу к гуманистам, но отнюдь не мешает охарактеризовать этого мыслителя эпохи Возрождения как авантюриста, искателя, экспериментатора (все статьи). Всюду у Брюсова

⁹⁰ *Письма темных людей (Epistolae obscurorum virorum)* – сатира, высмеивающая противников Рейхлина. Книга задумана как мистификация-противовес *Письмам знаменитых людей*, изданному Рейхлином сборнику писем. Сатира была опубликована в двух томах. Основной автор первого тома, вышедшего в 1515 году – Крот Рубеан (Иоганн Йегер) (1486–1540), второго, вышедшего в 1517 году – Ульрих фон Гуттен (1488–1523). Книга переводилась на многие языки. Первый полный перевод на русский язык выполнил Н.А. Кун. Текст был напечатан в Москве в 1907, в издательстве Высших женских курсов, в серии «Источники по истории Реформации». Повторно текст опубликован издательством Academia (Москва-Ленинград) в 1935 году. Есть также перевод избранных писем, выполненный В. Хинкисом, и вышедший в серии «Всемирная литература», в Москве, в 1971 году, в издательстве «Художественная литература», вместе с некоторыми другими памятниками эпохи Ренессанса. В качестве введения в проблематику см.: Becker, R.P. *A War of Fools: The Letters of Obscure Men. A Study of the Satire and the Satirized* (Berne, 1981).

⁹¹ James H. Overfield "A New Look at the Reuchlin Affair", *Studies in Medieval and Renaissance History* 8 (Lincoln 1971): 165-207. James H. Overfield, *Humanism and Scholasticism in Later Medieval Germany* (Princeton: University Press, 1984). Очень любопытная критика книги Оверфилда с пристальным вниманием к делу Рейхлина: Johannes Helmuth, „Humanismus und Scholastic“ und die deutschen Universitäten um 1500“, *Zeitschrift für historische Forschung* 15 (1988), 187-203.

подчеркивается двойственное, не вполне ясное отношение Агриппы к колдовству. В статье в *Русской мысли* Брюсов особо выделяет примат теоретических, научных интересов Агриппы над практическими, магическими. Пространные рассуждения на эту тему опущены в «Оклеветанный ученый». Брюсов особо выпячивает еще один любопытный момент. Есть в текстах мыслителя эпохи Возрождения и выпады против волшебства и его пропаганда. Особенно Брюсов выделяет борьбу Агриппы с магами-шарлатанами.

Обсужденные здесь статьи Брюсова о биографии Агриппы являются удивительно целостным материалом, который теснейшим образом связан с образом ученого из повести *Огненный ангел*. Двойственность, борьба с шарлатанами – все это выпячивается. Но наиболее любопытен акцент Брюсова на экспериментальном аспекте и решительности в проведении магических опытов. Дерзкий авантюрист и изобретатель Агриппа плурует в делах магических, с которыми больше знаком по книгам, чем по опыту.

Собственно, и обсуждение возможности причислить Агриппу к гуманистам, кажется, состоит из двух важных аспектов. Во-первых, это борьба с закостенелой официальной религией (борьба с монахами). Во-вторых, это степень научной дерзости. Обсуждается причастность Агриппы к новым требованиям образования (здесь он гуманист) и его готовность идти вперед, отбросив стереотипы (здесь он не гуманист).

Особо следует подчеркнуть знакомство Брюсова с близостью традиций преданий о Фаусте и об Агриппе («Легенда об Агриппе»). Это демонстрирует вполне осознанное использование Брюсовым двух схожих в мировой литературной традиции персонажей.

Дополнительный материал и ключ к образу адепта в *Огненном ангеле* дает статья «Сочинения Агриппы и источники его биографии». Большая часть работы довольно сухая. Брюсов обсуждает библиографию. Здесь попытка и составить перечень трудов Агриппы, и продемонстрировать отношение к нему различных авторов. Сквозь века Брюсов приходит к своему времени и делает заключение о состоянии исследований. Все выглядит здесь вполне чинно и академично. Лишь последний абзац раскрывает особое, оригинальное виденье проблемы Брюсовым. Читателю как бы вручается ключ к пониманию текстов и личности Агриппы. Этот отрывок достоин цитирования без сокращений:

Нельзя, однако, сказать, чтобы жизнь и характер Агриппы были теперь выяснены окончательно. В биографии философа осталось еще немало эпизодов, разъясненных не достаточно; свидетельства современников об Агриппе еще никем не были разобраны во всей полноте; из самых сочинений Агриппы еще можно извлечь немало данных, объясняющих различные события его жизни. Еще больше остается

сделать для характеристики Агриппы. Замкнутый в себе, не любивший излишней откровенности, порой сознательно высказывающий мысли, которых он не разделял, Агриппа задал историкам трудную загадку, над разъяснением которой еще предстоит потрудиться. Наконец, учение Агриппы в своей полноте может быть понято только из сопоставления его с учением оккультистов всех времен, с преданиями древнего Египта (сохранившимися для нас традиции Атлантиды), с эзотерическим учением орфиков, с книгами Гермеса Трисмегиста, с идеями неоплатоников, Прокла и их единомышленников, с указаниями, рассыпанными у Горация, Овидия, Апулея, с сочинениями современников Агриппы, например, аббата Тритемия и Парацельса, наконец, с новыми трудами XVIII века, каковы сочинения Клода де Сен-Мартена, Сен-Виктора и др., и XIX века, каковы труды Фабра д'Оливе, Станислава де Гуайта, Элифаса Леви, Мишеля Фиганьера, Сент-Ива д'Альвейдра и др. Эта работа еще предстоит будущему, когда современная наука (а это неизбежно) своими путями и методами подойдет к вопросам, занимавшим всех этих исследователей, и поймет, как неосторожно она поступала, смешивая их с шарлатанами и чародеями и целые столетия пренебрегала их открытиями.

В данном фрагменте представления Брюсова об Агриппе собраны в единое целое. Их изложению предшествуют долгие извинения. Профессиональный историк Брюсов прекрасно понимает научную уязвимость и бездоказательность своих утверждений. Согласно тексту, получается, что есть некая тайная традиция, ведущее свое начало от Атлантиды. Агриппа же, избегая разглашения секретов, не всегда говорил то, что думал. Он явно высказывался противоречиво, потому что ему было что скрывать. Он вовсе не шарлатан и не чародей. Он адепт, оккультист, бережно хранящий древние тайны.

Все это поразительным образом соответствует спекуляциям Брюсова об Атлантиде, изложенные в тексте, специально посвященному данной теме, *Учители учителей* (1917) Ранее мы уже упоминали это сочинение, рассуждая о термине «оккультизм». Любопытно, в настоящий момент, следующее утверждение:

Эта историческая концепция (о культуре атлантов) была не только объектом веры, но и предметом изучения исследований в тех кругах ученых, которым обычно дается название оккультистов и в числе которых можно упомянуть имена: Луи де Сен-Мартена (1743–1803), Фабра д'Оливе (1767–1825), Элифаса Леви (1810–1875), Луи Лукаса (1816–1863), Ш. Фовети (1813–1894), из позднейших – Станислава де Гуайта, Сент-Ив д'Альвейдра и др.⁹²

⁹² В. Брюсов «Учители учителей», *Собр. соч.*, т. 7, 275–437 (278). Впервые текст был опубликован в журнале Горького *Летопись* в 1917 году, с 5 по 12 номер.

Списки оккультистов в двух текстах в значительной степени совпадают. Несоответствия же вполне можно объяснить наличием «и др.»

Таким образом, весьма велика вероятность того, что Брюсов стремится отождествить Агриппу с современными теоретиками оккультизма и вложить в его уста их мысли. Это предположение подтверждается и авторским примечанием к *Огненному ангелу*: «Взгляды Агриппы на магию резко отличают его от других магов XVI в., делают его предшественником учения современных 'оккультистов'». И здесь важно подчеркнуть «традиционность» их знания (см. также выше) восходящего к знанию атлантов, и его теоретический, не проверенный практикой характер.

5. Фауст в других работах Брюсова

Как и об Агриппе, Брюсов немало написал и о его оппоненте, о Фаусте. Но есть существенное различие в характере текстов о каждом из них. Об Агриппе Брюсов писал научные статьи, а о Фаусте литературные тексты. Это не удивительно. Благодаря одноименной пьесе Гете, которую, кстати, Брюсов полностью перевел,⁹³ этот персонаж был слишком тесно вплетен именно в литературную традицию. Как видно, надобности в специальной статье о Фаусте не было. Хотя Брюсов и счел нужным оправдываться, говоря, что его главным источником для образа Фауста в *Огненном ангеле* был Иоганн Шпис, а не Гете.⁹⁴

В 1910-х гг. Брюсов вынашивал идею драмы «Фауст в Москве».⁹⁵ Замыслы так и не были реализованы. Для нас важно, что В.Б. Муравьев видел связь этого плана с *Огненным ангелом*. В повести есть рассказ Мефистофеля о том, как он сопровождал своего господина Фауста в путешествиях. История занимает всего лишь один небольшой абзац, где перечисляются страны и предельно кратко характеризуются приключения в каждой из них.⁹⁶ По мнению В.Б. Муравьева, Фауст выступает активным

⁹³ Хотя Брюсов и перевел всего *Фауста*, но целиком была напечатана лишь первая часть (Москва-Ленинград: ГИХЛ, 1928), а из второй только пятое действие (юбилейный номер *Литературного наследства*, 1932). См.: В.М. Жирмунский, *Гете в русской литературе* (Ленинград: Наука, 1981), глава 7 («Символисты»), 470.

⁹⁴ Брюсов в *Miscellanea* (*Собр. соч.* 6, 402) ответ на критику Георгия Чулкова («Фауст и Мелкий бес»), *Речь* 8 декабря 1908).

⁹⁵ «История Москвы в творческих замыслах Валерия Брюсова: По неизданным материалам» В Валерий Брюсов, *Неизданное и несобранное: Стихотворения. Проза. Венки Брюсову. Воспоминания о Брюсове. Varia*. Составление подготовка текста и комментарии Василия Молодякова, под ред. Б.Н. Романова (Москва: Ключ, 1998), 239-246 (242). Автор текста в книге не указан. Впервые текст печатался в: *Красная стрела: Сборник антология* (Нью-Йорк, 1932).

⁹⁶ *Собр. соч.*, том 4, 204.

действующим лицом только в Московии.⁹⁷ Нам это не кажется верным. Рассказ о московских приключениях не длиннее других историй. И никакой особой, выдающейся по сравнению с рассказами о посещении других мест, инициативы Фауста здесь не проявляется. Но для нас важно отметить – Брюсов желал перенести старого легендарного персонажа на родную, московскую почву, возможно, усматривая какие-то связи между своей жизнью или жизнью своего окружения с судьбой литературного образа. Сам сохранившийся и опубликованный план драмы не дает достаточно полного представления о сути идей Брюсова.⁹⁸ Единственное, что можно сказать наверняка, что в основе сюжета лежит любовная интрига. Фауст закручивает роман с Еленой Глинской и с Анной. Заканчивается все тем, что Елена, охваченная ревностью, бросает Фауста, Мефистофеля и Анну в темницу. Колдун и демон исчезают. Анна же повесилась в заточении.

Подобная одержимость Фауста любовными похождениями показана и в *Огненном ангеле*. Там Фауст влюбляется в Елену Прекрасную (Спартанскую, Троянскую, Греческую).⁹⁹

Стихотворение, озаглавленное именем интересующего нас персонажа, повествует почти исключительно о его романе с Гретхен (26 ноября 1911).¹⁰⁰ В аллюзии на эпизод из третьего акта второй части *Фауста* Гете («Klassische Walpurgisnacht»), написанной в 1920 году, особо подчеркнуты и выпячены эротические символы.¹⁰¹ А еще все сказанное перекликается со стихотворением «Memento mori»:

Ища забав, быть может, сатана
Является порой у нас в столице:

Одет изысканно, цветок в петлице,
Рубин в булавке, грудь надушена.

И улица шумит пред ним, пьяна;

⁹⁷ Вл. Б. Муравьев. «Неопубликованные и незавершенные повести и рассказы: Предисловие и публикация», в *Литературное наследство*, том. 85, 63-72 (68) (Москва: Наука, 1985). Упомянуто в: «История Москвы в творческих замыслах Валерия Брюсова: По неизданным материалам» В Валерий Брюсов. *Неизданное и несобранное: Стихотворения. Проза. Венки Брюсову. Воспоминания о Брюсове. Varia*. Составление подготовка текста и комментарии Василия Молодякова, под ред. Б.Н. Романова (Москва: Ключ, 1998), 239-246 (243).

⁹⁸ «История Москвы в творческих замыслах Валерия Брюсова: По неизданным материалам» В Валерий Брюсов, *Неизданное и несобранное: Стихотворения. Проза. Венки Брюсову. Воспоминания о Брюсове. Varia*. Составление подготовка текста и комментарии Василия Молодякова, под ред. Б.Н. Романова (Москва: Ключ, 1998), 239-246 (243).

⁹⁹ *Собр. соч.*, том 4, 229.

¹⁰⁰ *Соб. соч.*, т. 2, 76-77. Впервые в: Валерий Брюсов, *Зеркало теней. Стихи 1909-1912 гг.* (Москва.: Скорпион, 1912).

¹⁰¹ *Собр. соч.*, том 3, 63-63.

Трамвай мчатся длинной вереницей...
По ней читает он, как по странице
Открытой книги, что вся жизнь – гнусна.

Но встретится, в толпе шумливо-тесной,
Он с девушкой, наивной и прелестной,
В чьих взорах ярко светится любовь...

И вспыхнет гнев у дьявола во взоре,
И, исчезая из столицы вновь,
Прошепчет он одно: *memento mori!*¹⁰²

Есть и другое стихотворение на эту тему, «Бессонная ночь» (26–27 июля 1920), в котором образ Фауста связан с сочетанием успехов в магическом искусстве и, одновременно, с любовной одержимостью:

Бессонная ночь

За окном белый сумрак; над крышами
Звезды спорят с улыбкой дневной;
Вскрыты улицы темными нишами...
-Почему ты теперь не со мной?

Тени комнаты хищными птицами
Все следят, умирая в углах;
Все смеются совиными лицами;
Весь мой день в их костлявых когтях.

Шепчут, шепчут: «Вот – мудрый, прославленный,
Эсотерик, кто разумом горд!
Он не гнется к монете заржавленной,
Не сидит он меж книг и реторт!»

Юный паж, он в наивной влюбленности
Позабыл все морщины годов,
Старый Фауст, в зеркальной бездонности
Он *das Weibliche* славить готов.

Либо нам хохотать Мефистофелем,
В ранний час поникая во мглу,

Над его бледным, сумрачным профилем,
Что прижат к заревому стеклу!»

– Полно, тени! Вы тщетно насмешливы!

¹⁰² *Собр. соч.*, том 3, 44. Впервые в журнале *Москва*, номер 1, 1918. Есть и другая версия окончания стихотворения. См. *Собр. соч.*, том 3, 556.

Иль для ваших я стрел уязвим?
 Вами властвовать знаю! Не те ж ли вы,
 Что склонялись пред счастьем моим?

Вновь ложитесь в покорной продолности, –
 Тайте робко в улыбке дневной,
 Вторьте критику свободной безвольности:
 «Почему ты теперь не со мной!»¹⁰³

Несмотря на явный акцент, сделанный Брюсовым на успехи Фауста в любви, речь, конечно, идет не о привязанности к другому человеку, а об утилитарном отношении к действительности. Это право, возможность соблазнить и бросить. Свою возлюбленную Гретхен Фауст оставляет, не спасая ее. И женщина погибает. Такая же участь постигла и другую возлюбленную чернокнижника, Анну. Согласно замыслу драмы «Фауст в Москве» она повесилась в темнице, из которой чародей и черт предусмотрительно скрылись.

Очевидно, Брюсов лишь подчеркивает утилитарный подход Фауста к окружающему миру. Так он относится к женщинам. Но подобный алгоритм поведения (прийти, взять силой, наплевав на последствия) можно спроецировать и на другие сферы. Военные технологии Брюсов также зачисляет в фаустианскую категорию:

Жизнь, косясь в лихорадке, множит подсчеты
 Броненосцев, бипланов, мортир, субмарин...
 Человечество – Фауст! Иль в музеях еще ты
 Не развесил в досталь батальных картин?¹⁰⁴

Явное подчеркивание описаний отношений Фауста именно с женским полом, может свидетельствовать о желании Брюсова выделить чувственность, эмоциональность персонажа. Это косвенное подтверждение в различных текстах Брюсова, о которых речь пойдет далее.

Есть у Брюсова и одно завершенное, опубликованное прозаическое произведение, имеющее четкую связь с образом Фауста – «Ночное путешествие». Хотя имя знаменитого чернокнижника здесь лишь упоминается, а

¹⁰³ Первая публикация – Валерий Брюсов, *Неизданные стихи (1914-1924)* (Москва и Ленинград: ГИЗ, 1928). *Собр. соч.*, том 3, 402-403. Понятие «das Weibliche» явный намек на термин «das Ewig-Weibliche» из заключительной части *Фауста* Гете. Впрочем, источников и коннотаций может быть значительно больше. Брюсов, очевидно, также намекает на стихотворение Владимира Соловьева «Das Ewig-Weibliche», которое имеет много очевидных параллелей с процитированным произведением. Брюсов упоминает стихотворение Соловьева. См., например: *Собр. соч.*, том 6, 222.

¹⁰⁴ Мы процитировали отрывок из длинного стихотворения, написанного в 1923 году. См. *Собр. соч.*, том 3, 425-426.

сам он не является участником событий, Брюсов отчетливо высказывает здесь свое понимание легенды, демонстрирует свое к ней отношение. Текст не поэтический, и это придает повествованию обстоятельности, развернутости. «Ночное путешествие» впервые опубликовано в 1908 году.¹⁰⁵ Тогда Брюсов пребывал в кругу идей, очерченных *Огненным ангелом*. И действительно текст выглядит как развернутый пересказ спора между Мефистофелем и Фаустом в повести.

В «Ночном путешествии» не названному по имени герою, от лица которого ведется рассказ, является Дьявол. Нечистый утверждает свое превосходство над человеком и предлагает показать человеку удивительные миры, недостижимые для него даже при помощи фантазии:

– Ты хвалишься напрасно, – сказал мне Дьявол, – я покажу тебе миры, которых вообразить ты не мог бы.

Дьявол стремится щеголять в наиболее привлекательной для человека форме. Вначале он является в облике, напоминающем оперного Дон-Жуана,¹⁰⁶ но с мохнатыми ладонями и крючковатыми пальцами («как у духа Тьмы на гравюре Дюрера»). После Нечистый становится «похож на мечту о прекрасном Люцифере, и над его ликом падшего серафима слабо светился венец из неярких алмазов».

Дьявол демонстрирует человеку необычный мир, существующий на далекой звезде, утверждая, что есть и другие, не менее удивительные. Однако человек не восторгается. Он находит все многообразие реальных миров скучным:

– Послушай, мне здесь скучно. Ты обещал показать мне мир, который я не могу вообразить. Уверю тебя, что воображение Фламариона и Уэльса рисовало миры, гораздо более удивительные. Я думал, что ты поведешь меня в области духов света и огня, чьи чувства и понятия в миллион раз сложнее и тонченнее моих; я

¹⁰⁵ Первая публикация – *Весы* 11 (1908), 19–21 (под псевдонимом К. Веригин). Текст включен в книгу Брюсова: *Ночи и дни. Вторая книга рассказов и драматических сцен* (Москва: Скорпион, 1913).

¹⁰⁶ Легенда о Фаусте имеет много общего с легендой о Дон-Жуане. Христиан Дитрих Граббе (1801–1836) даже написал произведение, в котором эти персонажи встречаются (*Don Juan und Faust*). См. например, о сходстве легенд в классической монографии о Фаусте: E.M. Butler, *The Fortunes of Faust* (Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1952) (repr. 1979). Вводная статья здесь носит название «Фауст и Дон Жуан» (xi–xix). Есть и специальная монография по данной проблематике: Hans Mayer, *Doktor Faust und Don Juan* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979). Специально о Граббе и его месте в традиции данной легенды: Hans Henning, *Faust-Variationen: Beiträge zur Editionsgeschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (München, London, New York, Paris: K.G. Saur, 1993), 297–324.

думал, что ты поведешь меня во вселенные иного измерения, где что-то новое прибавится к мере всех предметов, или во вселенные иного времени, где кроме прошедшего, настоящего и будущего окажется нечто четвертое. А ты, во всей беспредельности бытия, не нашел ничего лучшего, как показать мне фейерверк, который можно точно воспроизвести синематографом, да блуд цветов – зрелище, от которого меня тошнит.

И далее Брюсов обращается к образу Фауста. Человек в «Ночном путешествии» упрекает Дьявола: «Знаешь, старший твой брат, Мефистофель, был куда изобретательнее». Впрочем, это утверждение никак не поясняется автором. Остается непонятным, в чем именно заключается изобретательность Мефистофеля. Но критика вызывает гнев Нечистого, который парирует: «Жалкий червяк! А забыл ты, как Фауст пал ничком на пол, когда явился Дух Земли...?» Человек же произносит магическую формулу и посрамленный Дьявол исчезает, он «рухнул... в огненную бездну».

Текст этот напоминает спор в *Огненном ангеле* «о достоинстве человека» (см. ниже) и о возможности его взять вверх над демонами. Мефистофель, служит Фаусту, все время демонстрируя тому разные фокусы. Но Фауста это не забавляет. Однако Нечистый бахвалится:

– Сколько бы ни потели вы, господа, над формулами и сколько бы ни упражнялись в магическом опыте, все равно уловите вы в свои сети только какую-нибудь жалкую тварь из бесовского мира, ради которой и трудиться не стоило.¹⁰⁷

Ответом Фауста может считать его длинную напутственную речь, сказанную Рупрехту при расставании:

– Никогда не верьте, любезный Рупрехт, если кто-либо скажет вам, будто истинный маг заключил пакт с демоном! Может быть, иной несчастный недоучка и отрекается от вечного блаженства в обмен на несколько пригоршней краденых монет, предлагаемых ему мелкими бесами, но справедливость божия, конечно, не карает за такую сделку, в которой больше невежества, чем греха! А чем могут соблазнить демоны человека, познавшего их природу и пределы их сил? Правда, демоны обладают некоторыми способностями, человеку не дарованными: быстро переносятся с места на место, растворяют свой состав до легкого дыма или сгущают его в любые образы, возносятся в воздушные и иные сферы. Но разве желания человека ограничены тем, что можно удовлетворить помощью таких средств? Разве не жаждет человек познать все тайны всей вселенной, до самого конца, и обладать всеми сокровищами, безо всякой меры? Истинный маг

¹⁰⁷ *Собр. соч.*, том 4, 205.

всегда смотрит на демонов как на силы низшие, которыми можно пользоваться, но подчиняться которым было неумно. Не забудьте, что человек сотворен по образу и подобию самого творца и поэтому есть в нем свойства, непонятны не только демонам, но и ангелам. Ангелы и демоны могут стремиться лишь к своему благу, первые – во славу Божию, вторые – во славу зла, но человек может искать и скорби, и страдания, и самой смерти.¹⁰⁸

Итак, в тексте возникает спор между демоном и человеком. Демон может совершать удивительные вещи. Он наделен особыми способностями воздействия на материю. Но человек внутренне выше. Он способен пожелать столь много, что никакой демон не способен уразуметь, вместить всю глубину его мечтаний, дерзновений. А если вернуться к спору Фауста с Агриппой, то именно здесь и кроется вся его суть его. Как уже было сказано, Фауст и попрекает Агриппу за недостаточную научную отвагу, за недостаточную дерзость.¹⁰⁹ А можно добавить к этому и чувственность. Агриппа сух и интеллектуален. Демоны умеют быть такими. А вот Фауст страстен, его наполняют противоречивые желания. Это его и возвышает. Заканчивается речь Фауста словами, которые мы ранее упустили: «Кто хочет душу свою сберечь, потеряет ее, а кто потеряет, тот сбережет».¹¹⁰

Поэтому не так уж страшно продать душу, в сущности. По крайней мере, положительное отношение к этому акту хорошо видно в незаконченном стихотворении 1909 года, то есть написанном вскоре после *Огненного ангела*:

Как старый маг, я продал душу,
И пакт мой с Дьяволом свершен.
Доколь я клятвы не нарушу,
Мне без лукавства служит он.

Он из ночей моих построил
Дворец с бесчисленностью зал,
Их глубь удвоил и утроил
зеркал.

<.....>
И каждый вечер, раб послушный,
Из мира дум, из круга слов

Меня ведет тропой воздушной
В страну неповторимых снов.¹¹¹

¹⁰⁸ *Собр. соч.*, том 4, 232.

¹⁰⁹ *Собр. соч.*, том 4, 205.

¹¹⁰ *Собр. соч.*, том 4, 232. Эту мысль Брюсов вывел из Нового Завета (Мф 16:25; Мф 10:39; Мк 8:35; Лука 9:24).

¹¹¹ Валерий Брюсов, *Неизданное и несобранное*, 23.

Эту концепцию Брюсов излагает во многих своих произведениях. Например, во втором стихотворении цикла «Опять мгновения» (1917 год):

Качели

Вот опять мы уносимся, взброшенные
Беспощадным размахом качелей,
Над лугами, где блещут некошеные
Снеговые цветы асфоделей.

То – запретные сферы, означенные
В нашем мире пылающей гранью...
И сердца, содроганьем охваченные,
Отвечают безвольно качанью.

Лики ангелов, хор воспевающие,
Вопиющие истину божью,
Созерцают виденья сверкающие
С той же самой мистической дрожью.

И свидетель их светлой восторженности,
Робко взор уклоняя незрячий,
Содрогается, в муке отторженности,
Падший дух в глубине – не иначе!

Ветер вьет одеяние жреческое,
Слабнут плечи, и руки, и ноги,
Исчезает из душ человеческое...
«Будьте вы, как боги!»¹¹²

Таким образом, маг должен идти вперед до конца, ничего не страшась. Это делает его подобным Богу.

Подведем итог. Фауст Брюсова – интеллектуал, презревший человеческие и божественные законы во имя самовозвышения. Он бесстрашно движется вперед, стремясь познать все. Но не просто ради самого знания. Фауст овладевает миром, подчиняет его себе, добываясь вполне практических утилитарных целей. И моральные ограничения не должны мешать реализации собственных эгоистических желаний. Фауст идет вперед, ломая чужие судьбы. А Брюсов сочувствует такому поведению, считает его образцовым и правильным. И грех – не помеха. Для достижения положения Фауста, по мнению Брюсова, не жалко и душу черту продать. Тем более что человек выше Дьявола. Нечистый может быть лишь средством в

¹¹² *Собр. соч.*, том. 2, 289-290. 1-ая публикация: Валерий Брюсов, *Неизданные стихотворения* (Москва: ГИХЛ, 1935).

познании мира, он может дать толчок развитию людей. Но человек пойдет дальше, он достигнет высоты, Дьяволу недоступные. И не страшась ничего, смело движущийся вперед, в конечном итоге, опередит, превзойдет, победит и черта, став сам как Бог.

6. Фауст и Агриппа – два образа магии

Таким образом, Агриппа и Фауст представлены как два типа подхода к контактам с потусторонним. Это не просто персонажи из прошлого, хотя Брюсов и стремится к сохранению исторической достоверности, как в *Огненном ангеле*, так и в других своих работах. Через описание былого автор подбирает ключи к современности. В случае с Агриппой, как уже было показано, об этом прямо заявлено в примечании к повести *Огненный ангел* и в статье «Сочинения Агриппы и источники его биографии». Здесь нет сознательной модернизации сведений о прошлом, нет проекции текущих событий на минувшее. Брюсов стремится раскрыть связь времен. Он находит и показывает в Германии XVI века проблемы актуальные и для современности.

Агриппа – собирательное выражение представлений Брюсова о современных ему (19 – нач. 20 века) оккультистах. Но такой подход не является и попыткой модернизации образа мыслителя эпохи Возрождения. Брюсов верит, что реальный исторический Агриппа представляет одну традицию, один тип мышления, одну форму познания с оккультистами 19-20 веков, например, с Элифасом Леви (1810-1875), Луи Лукасом (1816-1863), Ш. Фовети (1813-1894). Поэтому повесть *Огненный ангел* одновременно воссоздает исторический образ и описывает современность, воспроизводя оригинальные идеи Брюсова.

Кто же такой Агриппа в *Огненном ангеле*? Он хранитель знания. Он причастен древних тайн, бережно оберегаемых адептами. В его руках важная, бесценная истина. Ее нужно и важно хранить и анализировать. Дерзновения же опасны, по мнению Агриппы. Истинному магу пристало действовать предельно рационально, систематически, опираясь на знания. При этом опыты для Агриппы, либо существуют для подтверждения давно известных знаний, либо является фиглярством. Истинный адепт охраняет, оберегает вечные религиозные истины.

Фауст являет нам совсем другой тип. Он идет до конца. Он не перед чем не останавливается. Это не означает пренебрежения знаниями. Вовсе нет. Собственно и Агриппа не вполне пренебрегает экспериментами. Разница в том, что для Агриппы опыт нужен лишь для лучшего понимания известных истин. Сам по себе эксперимент – средство, а не цель. Фаусту же важно знать «как делать», «как достичь», «как добиться». Его знание --

либо лишь средство оптимизировать успешность делания, либо само результат успешных действий. Ему важна не теория, а практика. Верно для Фауста то, что работает. Проблема лишь в возможности для человека самостоятельно познать невидимое. И здесь помощь демонов может оказаться весьма полезной. Не нужно ее бояться. Настоящий ученый должен дерзать, не страшась ничего. Это единственный путь к познанию всего мироздания. И такое познание не выражается словесными формулами. Здесь у Брюсова речь идет об *овладении* миром, о подчинении вселенной человеку.

Есть еще одно важнейшее различие между двумя типами магов. Агриппа действует во имя рационального знания. Фаусту необходимо чувственное.

Конфликт, спор двух типов адептов не ограничивается текстом *Огненного ангела*, он выплескивается и в поэзию.

Эмоционально бумаги и свободный полет противопоставляются в стихотворении «Кондор» (1923):

Что ж! клонясь к безвольным бумагам,
Черчу пейзажи планет:
От кондоров горных у мага
Заклинаний испытанных нет.¹¹³

А есть у Брюсова стихотворение, где спор двух концепций, отображенный в *Огненном ангеле*, передается очень точно и ясно. Параллели четки и однозначны. Это стихотворение «Легенда лет» из сборника *Дали* (1922):

Мощь – в плиты пирамиды; гнев холодный –
В сеть клинописи; летопись побед –
В каррарский мрамор; в звоны бронз, в полотна –
Сказанья скорбные торжеств и бед;

Мечты и мудрость – в книги, свитки, томы,
Пергаменты, столбцы печатных строк! –
Клад всех венков, что нищенских котомок
Позорный сбор, – запас на краткий срок!

Тем – статуи, музеи – этим! Читайте,
В преданьях стран, певцов и мудрецов! –
Иной поэт пел в дальней Атлантиде,
Все к тем же звездам обратив лицо.

¹¹³ *Собр. соч.*, том 3, 103. Перекликается со стихотворением Леконта де Лиля «Дремота кондора». Брюсов его переводил. Мы процитировали отрывок из стихотворения.

При прежнем солнце глянет день, и, к тайнам
 Причислен, станет баснословен – слон.
 Бред в смене бредов – Архимед с Эйнштейном,
 Легенда лет – Москва иль Вавилон.

Искать? чего? – крупинки в вихрь вселенной
 Не вдвинуть! Сны? – им все во власть ли ты
 Предашь? Длить вечность Фаусту с Еленой,
 Где призрак-мысль и призрак-страсть слиты!¹¹⁴

Итак, есть поражающая воображения традиция, «Мошь – в плиты пирамид... Сказанья». Накоплены фантастические знания, которые отображены и в памятниках архитектуры (пирамиды, «в каррарский мрамор; в звоны бронз, в полотна», статуи, музеи), и в письменных текстах (клинопись, «книги, свитки, томы, пергаменты, столбцы печатных строк»), и в устных преданиях («в преданьях стран, певцов и мудрецов!»). Очевидно, это и есть оккультизм, представленный в *Огненном ангеле* Агриппой. Оккультизму противостоит современная наука. Но ничем, по сути, она от него не отличается. Поменялся взгляд, подход, но содержание осталось неизменным: «Иной поэт пел в дальней Атлантиде, все к тем же звездам обратив лицо». Архимед от Эйнштейна, Москва от Вавилона отличаются лишь удаленностью от нашей собственной эпохи. Вчера в моде была одна словесная оболочка, сегодня другая, а завтра будет третья. Чего же искать в этой ситуации? Нового практического знания, где слиты воедино страстность, искусство с рациональным познанием: «Где призрак-мысль и призрак-страсть слиты»

В союзе чувственности, страсти с рациональным знанием, которое и провозглашается через образ Фауста, Брюсов прозревает основу науки будущего. Собственно, подтверждения этому видны в различных произведениях. Так Брюсов не видит вообще противоречия между целями науки и искусства: «У всех цель – истина».¹¹⁵ Однако познание, истинную философию нельзя ограничивать одним типом познания мира:

Истинной философии предлежит задача проследить все возможные типы мирозерцаний. Ныне это свершается синтетически, через обозрение уже созданных систем; пора ввести в эту работу анализ. Надо лишь сознать, что все возможные мирозерцания равно истинны; надо, найдя свою истину, не удовлетворяться, а искать еще.

¹¹⁴ *Собр. соч.*, том 3. 26. Впервые в: *Дали. Стихи 1922 года* (Москва: Государственное издательство, 1922).

¹¹⁵ Брюсов, «Литературная жизнь Франции: Научная поэзия» *Собр. соч.*, том 6, 160-175. Впервые: *Русская мысль*, 1909, номер 5, отд. II, 147-158.

Мысль – вечный Агасфер, ей нельзя остановиться, ее пути не может быть цели, ибо эта цель – самый путь».¹¹⁶

А роль чувственного, роль искусства в новом знании состоит в их том, что они могут обеспечить прорыв в вечность, который лежит за рамками рационального. Науки дают лишь приблизительную информацию о мире, но они важны как система, вносящая порядок в хаос:

... искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это – приотворенные двери в Вечность.... Явления мира, как они открываются нам во вселенной – растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности, – подлежат изучению методами науки, рассудком. Но это изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание.... Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их изучение, но не познание.¹¹⁷

7. Потустороннее и новая наука

Наука будущего, по замыслу Брюсова, должна быть тесно связана с сокровенным знанием, с магией, с оккультизмом, со спиритизмом. Так в уже ранее процитированном нами отрывке из работы *Учители учителей* прямо, без оговорок сообщается о «кругах ученых, которым обычно дается название оккультистов». Здесь очевидна слепая вера. Никаких сомнений в эффективности оккультного знания у Брюсова нет.

Еще ранее, в работе *О искусстве* (1899), было заявлено о необходимости построения новой науки, которая бы включила в себя искусство, магию и спиритизм. Важность такого знания обосновывается его предполагаемой высокой практичностью и эффективностью, возможностью наилучшим образом достигать поставленных целей. А еще оно будет непреходящим, не зависящим от велений времени. Это его радикально отличает от современной науки:

В наши дни везде предвозвестники и указатели нового. В душе своей мы усматриваем, чего не замечали прежде: вот явления распада души, двойного зрения, внушения; вот воскрешающие сокровенные

¹¹⁶ «Истины (Начала и намеки)» – Впервые в альманахе *Северные цветы на 1901 год* (Москва, 1901). *Собр. соч.*, том 6, 55-61 (56-7).

¹¹⁷ Впервые: В.Я. Брюсов, «Ключи тайн», *Весы* 1 (1904), 3-21. Статья многократно перепечатывалась. В том числе см. *Собр. соч.*, том 6, 78-93; Валерий Брюсов, *Среди стихов. 1894-1924. Манифесты, статьи рецензии* (Москва: Советский писатель, 1990), 89-101. Цитата из раздела IV. Нужно сказать, что здесь упомянут и Фауст Гете как образец познания через красоту.

учения средневековья (магия) и попытки сношений с невидимыми (спиритизм). Тогда возникнут новое искусство и новая наука, более совершенно достигающие своих целей. Наши наука и искусство временны, сравнительно с духом смерти.¹¹⁸

Скорее всего, желание объединить искусство, которое для Брюсова в первую очередь представлено поэзией, и магию связано с пониманием роли слов в этих двух сферах деятельности. Конечно, невозможно, проследить весь ход мысли Брюсова во всей полноте, но в своих кратких отрывочных дневниках он особо отметил (1898 год):

Авг., 13....Велико таинство слов и их могуществ.... Счастлив, кто знает заклинания...¹¹⁹

Брюсов был убежден – изменился сам человек. А новому, современному человеку необходимо и новое знание: «Новое искусство произошло от того, что человек изменился.... Скоро наука – психология – должна будет измениться».¹²⁰

Брюсов инициировал дискуссию о принципах новой науки и безотносительно к искусству. Эта проблема его занимало долгие годы. Подошел он к ее решению серьезно и основательно, уделяя особое внимание методологии. Брюсов стремился выстроить отточить базовые принципы новой науки, активно вступая в дискуссии по данной проблематике.

В 1900 году Брюсов публикует в основном российском журнале, размещавшем в те годы работы по спиритизму, в *Ребусе*, статью «Метод медиумизма».¹²¹ Здесь утверждается, что «у большинства исследователей медиумических явлений замечается стремление изучать их теми же приемами, как в естествознании изучаются явления физические и химические». И, действительно, продолжает автор, изучать можно любые явления, «в которых замечается повторность». Но, при этом, каждая наука обладает своими особыми специфическими методами исследования. «Никому не приходит в голову применять естественно-научные методы к наукам гуманитарным...» Изучение медиумизма – новая область. И она требует своей

¹¹⁸ *Собр. соч.*, том 6, 43- 54(53-4). Впервые как отдельная брошюра (Москва, 1899).

¹¹⁹ Валерий Брюсов, *Дневники 1891-1910*, подготовила к печати И.М. Брюсова, прим. Н.С.Ашукина (Москва: Издание М. С. Сабашниковых, 1927) (пер. Letchworth-Herts, England: Bradda Books, 1972), 47.

¹²⁰ В интервью о пьесе П.Д. Бобрыкина «Накипь». См.: *Русский листок* 1900, 12 октября. Перепечатано в: Валерий Брюсов, *Среди стихов. 1894-1924. Манифесты, статьи рецензии* (Москва: Советский писатель, 1990), 58-59.

¹²¹ Валерий Брюсов, «Метод медиумизма», *Ребус*, 30 (1900), 257-259. Перепечатано в: Н.А. Богомолов, *Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы* (Москва: Новое литературное обозрение, 1999), 298-302.

методологии. Далее Брюсов пускается на поиски подходов к данному явлению. Он примеряет физику и психологию. Но его вывод – они не годятся. Любое естествознание допускает лишь трехмерное пространство, а медиумизм нельзя объяснить без допущения четвертого измерения. Психология же предполагает временную последовательность явлений. К медиумизму неприменим такой порядок.¹²² Нормальный ход времени исключает предсказания и общение с умершими. Ведь они нарушают нормальную временную последовательность явлений. Выходит, современная наука не может изучать медиумизм, потому что основывается на опыте, предполагающем пространство и время.

Есть еще проблема с наблюдением явлений. В медиумизме видны «лишь проявления неизвестной причины, причем ее *modus operandi* лежит не только за пределами нашего исследования, но, пожалуй, и за пределами нашего понимания».

По мнению Брюсова, именно сложность изучения медиумизма провоцируют недоверие к нему официальной науки. Но это недоверие и мешает изучению реально существующих явлений. Задачей науки должна быть не дискредитация медиумизма любой ценной, а его изучение и объяснение.

Статья заканчивается реальным практическим предложением Брюсова по методологии. Он заявляет, что «ко всем другим фактам природы мы относимся как повелители». Но для изучения медиумизма это не подходит. Поэтому «мы должны стать учениками неизвестных нам интеллектуальных сил». Ведь:

Медиумизм дает знания, быть может, наиболее значительные, наиболее важные для людей среди всех знаний. Зачем же пытаться втиснуть изучение этой науки в рамки, ей несвойственные и слишком узкие.

Статья вызвала споры и отзывы, ознакомившись с которыми, Брюсов написал новую работу «Еще о методах медиумизма».¹²³ Здесь он утверждает – фактов по «медиумическим явлениям» накопилось много. Нужна теория. Но на основании имеющейся информации ничего пока не удастся построить. Виной тому отсутствие продуманного метода исследований. Опытное знание не может притязать «на безусловную (абсолютную) истинность своих заключений». По мнению Брюсова, полученное опытным

¹²² Ср.: «... время для меня остановилось, как для умершего, по спиритической теории, и длится один долгий день разлуки». (Валерий Брюсов, *Переписка: Нина Петровская (1904-1913)* (Москва: Новое литературное обозрение, 2004), 83).

¹²³ Валерий Брюсов, «Еще о методах медиумизма», *Ребус*, 41 (1900), 349-351. Перепечатано в: Н.А. Богомолов, *Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы* (Москва: Новое литературное обозрение, 1999), 303-308.

путем не может претендовать на всеобщность и необходимость. Другое дело, математика. Эта наука не относится к опытным и именно поэтому ее выводы неоспоримы. Однако «она имеет значение лишь для нашего ума». Таким образом, любое объяснение медиумических явлений никогда не будет непререкаемой истинной. Далее, согласно Брюсову, не известно какая сила проявляется в медиумизме. А мы отметим, что это согласуется с описанным ранее сеансом в *Огненном ангеле* (см. раздел 2). Там общение происходит не с мертвыми, что соответствовало бы общепринятому пониманию сути спиритизма, а с демонами. Такая позиция хорошо согласуется со сказанным в «Еще о методах медиумизма». Брюсов, настаивая на наличии противоречия с «самой основной предпосылкой физики», законом сохранения энергии, видит в медиумических явлениях «проявления духа». Это убеждение он считает «краеугольным камнем науки о медиумизме». Ведь «признание изначальности, самобытности духа составляют основное условие для изучения медиумических явлений – подобно тому, как только зрячий может изучать гармонию красок». Это предполагает творческий, разумный источник изучаемого предмета, а простая механическая причинность здесь отсутствует. Сами методы исследования медиумизма Брюсов сводит к трем типам:

1. Наблюдение человеческого духа. Из ссылок Брюсова ясно, что речь идет о наблюдении за медиумом.
2. Непосредственное духовное общение с силой, проявляющейся медиумически. Сюда Брюсов относит и магию, и собственно медиумизм, и деятельность пророков.
3. Наблюдение со стороны «проявлений медиумической силы», под которыми в данном случае Брюсов подразумевает паранормальные явления.

Второй тип методов является самым важным. Ведь «исследователь медиумизма не должен никогда забывать, что его конечная цель – знакомство с духом». Только так могут быть получены главные сведения, «разумные духовные сообщения иной области бытия».

Среди всех работ Брюсова о медиумизме и методологии новой науки наибольшую известность приобрела статья «Ко всем кто ищет». Впервые она была опубликована как предисловие к книге стихов известного спирита, медиума и поэта Александра Александровича Ланга (1872–1917) *Лествица*, выступившего в данном случае под псевдонимом Александр

Миропольский.¹²⁴ Брюсов начинает с апологии спиритизма. Он видит основных критиков с двух сторон:

1. Те, кому нестерпимы разговоры о душе.
2. Для «новых мистиков» (напомним, что Агриппа согласно примечанию Брюсова к *Огненному ангелу* близок новым, а не старым магам) нестерпим спиритизм, потому что «порывается к опытным наукам».

Но, по мнению Брюсова, нужно смело идти вперед. «Созидателям нового, искателям обетованных стран нечего прятаться за окопы и укрепления». Далее, современная наука, основанная на идеях Бэкона и Декарта создала свой «особый замкнутый мир, вовсе не адекватный бесконечной вселенной». Возможности такого узкого мировоззрения вскоре будут исчерпаны и им будет указано их место – «в прихожей и на улице: пусть они зажигают там электрические лампы и катают вагоны». В мире наблюдается кризис духовной жизни и потому необходимо новое знание о духовном. Очень много фактического материала, способного послужить развитию такой науки, осталось от прошлого. Это и вера в различных духов, и ясновиденье, и хорошо разработанные магические и предсказательные практики. Но современный спиритизм, или медиумизм начинается с 1848 года, с «Рочестерских стуков».¹²⁵ Ошибкой изучения его является применение физики, позитивистского подхода. Но есть и положительная тенденция:

Внимание исследователей от физических явлений обратилось к их духовному содержанию. Истинным объектом науки о медиумизме стали те сообщения, которые получают медиумическим путем.

Таким образом, Брюсов снова возвращается к «проявлениям духа» как основе спиритизма. И все же речь идет о вполне материальных феноменах. Духи реально и внятно «проявляются», сообщая необходимую исследователю информацию. Далее Брюсов проговаривает разные гипотезы о сущности спиритизма. Ни одну из них он не считает вполне доказанной и достойно полного доверия. Брюсов разворачивает перед читателем полотно,

¹²⁴ Александр Миропольский (Александр Ланг), *Лествица* (Москва: Скорпион, 1902), 7-22. Перепечатана в: Валерий Брюсов, *Среди стихов: 1894-1924. Манифесты, статьи, рецензии* (Москва: Советский писатель, 1990), 61-68.

¹²⁵ Брюсов сам является автором статьи по истории спиритизма: В. <В.Я. Брюсов>, «Спиритизм до Рочестерских стуков» *Ребус* 7 (17 февраля 1902): 69-71; 11 (17 марта 1902): 109-111; 14 (7 апреля 1902), 143-144; 18 (5 мая 1902), 180-181; 29 (21 июля 1902), 271-273. Здесь, впрочем, Брюсов приводит доказательства того, что спиритизм имеет давнюю преемственность.

понуждая его к самостоятельным выводам. Заканчивается это все программным заявлением:

Невозможно точно дать себе отчет, сколь иной открывается вселенная, и собственное существование, и все наши мыслимые отношения к себе, к другим, к Богу. Познавание этих условий бытия может и должно ускорить шаг человечества по пути к совершенству.

В том же 1902 году был опубликован в газете *Московские ведомости* отзыв на книгу Миропольского *Лествица* и предисловие к ней, «Ко всем, кто ищет». Текст озаглавлен – «Наши декаденты», а подпись под ним – В.Б.¹²⁶ Это не единственный критический текст. Отозвались на построения Брюсова, например, П. Чистяков,¹²⁷ И. Ясинский,¹²⁸ Павел Флоренский (1882-1943).¹²⁹ Для нас же представляет интерес именно статья «Наши декаденты», так как автором ее является сам Валерий Брюсов, пожелавший скрыться за псевдонимом.¹³⁰ Не беремся судить, зачем автору потребовалась эта мистификация. Причины могут быть самими разнообразными. Но независимо от истинных мотивов получилось ощущение диалога. Хотя автор у двух статей один.

Тон рецензии резкий. Это создает иллюзию критики. Хотя содержание несколько не опровергает статью «Ко всем, кто ищет», но, напротив, как бы дополняет ее. В «Наши декаденты», Брюсов, скрывшись за инициалами «В.Б.», обрушивается на символистов. Якобы, в их мировоззрение «играет громадную роль мистический элемент, известного рода туманность». По словам Брюсова-В.Б. этот элемент ничего общего с истинным мистицизмом не имеет. Далее следует защита «положительной» науки. В «Ко всем, кто ищет» было о ней написано очень жестко, но не так уж и отрицательно.¹³¹ В «Наши декаденты» Брюсов сглаживает впечатление от ранее

¹²⁶ В.Б. <В.Я. Брюсов>, «Наши декаденты», *Московские ведомости* 340 (10 декабря 1902): 5. Перепечатана в: Валерий Брюсов, *Среди стихов: 1894-1924. Манифесты, статьи, рецензии* (Москва: Советский писатель, 1990)

¹²⁷ Чистяков П., «*Лествица*. Поэма А.Л. Миропольского» *Ребус* 2 (12 янв. 1903): 20-21.

¹²⁸ <Ясинский И.> «*Лествица*. Поэма в 7 главах А.Л. Миропольского. М., 1903», *Почта-льон* 2 (1903): 95.

¹²⁹ Павел Флоренский, «Спиритизм как антихристианство. По поводу двух поэм: «*Лествица*» А.Л. Миропольского», 1902; А. Белый, «Северная симфония» (1-ая героическая), 1903» *Новый путь* 3 (1904). Статья перепечатывалась. Есть она и в Интернете. См., например: http://krotov.info/library21_f/fo/rensky_001.htm.

¹³⁰ Э.С. Даниелян, сост., *Библиография В.Я. Брюсова: 1884-1973* (Ереван: Издательство Ереванского университета, 1976), 22 (I, 128).

¹³¹ Намного резче Брюсов пишет о науке Бунину в 1899 году: «Я эту самодовольную, эту самоуверенную науку – ненавижу, презираю». Но эти строки не были предназначены для печати и имеют особый контекст, так что не могут рассматриваться как часть продуманной концепции Брюсова. См. И.С. Газер, изд., «Письма В.Я. Брюсова к И.А.

сделанных выпадов. В конце концов, он заявляет – автор «Ко всем, кто ищет» создает науку, но сам в ней не уверен: «Заметьте, что г. Брюсов все время как будто сам не уверен в своей ‘науке’ он почти всегда добавляет слова: некий, может быть, по-видимому и т.д.» В заключение, можно сказать – статья «Наши декаденты» лишь добавляет позитивизма и утилитарности презентацию новой науки.

А в статье «Ключи тайн» (1904, но на основе лекции 1903 года), как уже было отмечено в конце предшествующего раздела, Брюсов вносит предельную ясность в понимании функций рационального и опытного знания vs искусства в составе новой науки. Только посредством искусства можно познать вечное, запредельное, да и вполне земное, но во всей его полноте. Современные же естественные и точные науки удобны как вспомогательные дисциплины. Они удобны для организации и систематизации знаний.

Брюсов дает очень различные характеристики современной науки. Это делается на фоне достаточно ясного, четкого определения ее функций и положения в составе «нового знания». Для чего? Очевидно, Брюсов пытается предельно ясно выразить функцию и степень участия современного рационального и опытного познания в науке будущего.

Как мы уже показали, Брюсов не видит смысла в бесплотных теоретизированиях. Отсюда и его критика современной науки. Ведь ее горизонты ограничены. Классическая наука неуспешна и неэффективна в делах духовных (об этом Брюсов ясно высказался на страницах *Ребуса*). А это значит, она ограничено и в выяснении реальных смыслов явлений, в получении выгоды из контактов с потусторонним. При этом сами «научные эксперименты» граничат с надругательством над человеком. В рассказе Брюсова «Торжество науки: Записка посещения Теургического института» (1918) речь идет о «научном», «материальном» подходе по восстановлению (воскрешению) личностей умерших. Воскрешенных можно наблюдать. Они вполне материальны. Но «внешность восстановленного есть отображение его собственного представления о самом себе» – они предстают как жуткие уродцы. Два восстановленных «объекта», при попытках заговорить с ними требуют еду, а один все время стонет. Главный герой выбегает из лаборатории с мыслями: «Скорее, скорее на волю, к живым людям!»¹³²

Бунину,» в *Брюсовские чтения 1963 года*, редактор-составитель К.В. Айвазян, 554-562 (Ереван: Армянское государственное издательство, 1964), 558.

¹³² См. Валерий Брюсов. *Огненный ангел: Роман, повести, рассказы*, составление и примечания Николая Климова (Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1993), 127-134. Впервые рассказ был напечатан в журнале *Техника – молодежи* (номер 12, 1963) под заголовком «Не воскрешайте меня!»

Итак, по Брюсову, современные духовные знания непрактичны и неконкретны, а возможности официальной науки крайне ограничены. Эти два вида знания завели человечество в тупик. Выход – в поиске синтеза. При этом речь идет не об ассимиляции одного вида знаний другим, а о об их объединении на принципиально новой основе.

Ормузд и Ариман, или моральная проблема

Об отношении Брюсова ко злу, о сатанизме в его текстах было довольно написано. И здесь творчество зачастую сливается с исследованиями. Мы не будем развивать эту тему. Тем более, что обсуждение библиографии, в которой художественные тексты почти неотделимы от научных может лишь запутать и увести в сторону основную линию повествования. Скажем лишь, что подробно эта тема разбирается в сравнительно новой статье Кристи А. Гроберг в широком контексте культуры серебряного века.¹³³ Указанная работа вполне может служить отправной точкой для изучения проблемы. К этому, пожалуй, следует присовокупить исследование М.А. Беньковича. Там много сказано о брюсовском позиционировании себя в качестве черного мага в связи с написанием повести *Огненный ангел*.¹³⁴ Мы же ограничимся некоторыми замечаниями, проясняющими концепцию новой науки.

Уже довольно было сказано о резко негативном отношении Брюсова к официальной религии, к теологии, высказанное на страницах *Огненного ангела* (см. раздел 2). Автор рационально объясняет свою неприязнь. Но, как мы показали, его аргументы не выглядят убедительно. Выпады Брюсова эмоциональны, а их обоснования более чем сомнительны.

Неприязнь иррациональна и потому плохо поддается рациональному анализу. Но, возможно, она связана с одним любопытным аспектом идей Брюсова, который имеет смысл представить для ясного понимания темы, затронутой в данной статье.

Образец ученого, Фауст, продал или «продал» душу. В *Огненном ангеле* автор ему подчеркнуто сочувствует и не видит ничего заслуживающего порицания. Фауст здесь – сугубо положительный персонаж. Как уже было сказано, во многих текстах Брюсова мотив продажи души повторяется и везде он подается как хорошее, похвальное деяние. Это можно увидеть и в стихотворении 1909 года «Как старый маг, я продал душу», и в еще

¹³³ Kristi A. Groberg, "'The Shade of Lucifer's Dark Wing': Satanism in Silver Age Russia", *The Occult in Russian and Soviet Culture*, edited by Bernice Glatzer Rosenthal, 99-133 Ithaca and London, 1997.

¹³⁴ М.А. Бенькович, «'Огненный ангел' Валерия Брюсова (Этап интеллектуальной дуэли)» в *Из истории русской литературы и литературной критики: Вопросы русского языка и литературы: Мужвузовский сборник*, Кишинев, 1984 18-36.

большей степени в «Качели» (1917), наконец, с некоторыми оговорками, идея просматривается и в рассказе «Ночное путешествие» (1908). А в статье «О методах медиумизма» Брюсов дает совершенно ясный и однозначный ключ к данной идее. Сходные утверждения не в столь открытой форме сформулированы и в других перечисленных ранее сочинениях, и в других статьях о новой науке. Очевидно, что эта мысль была важна и изначально для методологии Брюсова. Он ее выразил уже в первой своей методологической статье столь отчетливо, что потом хватало лишь кратких отсылок к ней. Идея проста. В «О методах медиумизма» Брюсов утверждает – «ко всем другим фактам природы мы относимся как повелители», но для изучения медиумизма это не вполне подходит. В других статьях оказывается, что наука о медиумизме универсальна, она должна дать целостное знание о Вселенной. Поэтому здесь Брюсов настаивает на ограниченных возможностях человеческого познания, на наличии сфер, куда человек не может проникнуть самостоятельно. И на этом основании утверждается – «мы должны стать учениками неизвестных нам интеллектуальных сил», то есть духов.

Таким образом, «продажа души» настоятельно рекомендована Брюсовым как ключевое, важнейшее условие развития науки и самого человека. Согласно стихотворению «Качели» – это путь к тому, чтобы самому стать Богом. А Фауст, споря с Мефистофелем, как уже было сказано в пятой части (мы это назвали речью «о достоинстве человека») говорит о наличии у человека жажды познания, которая отсутствует у чертей. Хотя демоны знают и могут многое из недоступного человеку, но человек выше их. Человек создан по образу и подобию Бога. Поэтому люди сильнее демонов и вполне способны подчинить их своей воле, использовать их для своих целей.

Похожие утверждения можно обнаружить и в «Ночном путешествии». Здесь Дьявол демонстрирует человеку свою власть над природой. Но человек, не обладая возможностями Нечистого, внутренне оказывается сильнее. Человек демонстрирует свою власть над Дьяволом, подчиняя его своей воле.

Но не во всех текстах все так радужно, как может показаться на первый взгляд. Интересно в этой связи стихотворение «Ученый» (1895), посвященное Владимиру Максимовичу Фриче (1870-1929), историку западноевропейской литературы, университетскому товарищу Брюсова:

Вот он стоит, в блестящем ореоле,
В заученной, иконописной позе.
Его рука протянута к мимозе,
У ног его цитаты древних схолий.

Уйдем в мечту! Наш мир – фата-моргана,
Но правда есть и в призрачном оазе:
То – мир земли на высоте фантазий,
То – брат Ормузд, обнявший Аримана!¹³⁵

Речь здесь, конечно, идет о союзе интеллектуального знания («цитаты древних схолий») с чувствами, фантазией, искусством («рука протянута к мимозе», «уйдем в мечту», «на высоте фантазий»). Очевидно, что Ормузд олицетворяет собой разумное, позитивное начало, а Ариман – мир эмоций. Это именно тот тип союза, который провозглашается Брюсовым как «новая наука». Он же прославляется в образе Фауста.

Однако письмо Брюсова Павловской (25.11.1896) заставляет взглянуть на все это и под несколько другим углом:

Есть два мира – светлый и желанный мир идей, мир отношен(ий) и сознания – и другой мир – мир темных чувствований. Они борются от века, как Агур(а)мазда и Ангр(о) Манью и вечное торжество суждено Злому Духу! Поклонят(ься) Сатане!¹³⁶

Агур(а)мазда и Ангр(о) Манью – это написанные на персидский манер имена богов. В европейской традиции их чаще называют Ормузд и Ариман. Выходит, что новая наука Брюсова не просто призвана объединить чувства и разум, современные науки и искусство в единое, нераздельное знание о мире. Речь идет о куда более широкой программе. Брюсовская новая истинная наука сливает воедино добро и зло. И речь идет не о каких-то далеких персидских сюжетах. Брюсов переносит все на христианскую почву. Борьба света с тьмой – борьба Ормузда (Бог) и Сатаны (Ариман). А в конце времен одержит вверх именно зло, темное начало. Победит Сатана. Хотя, конечно, данное утверждение Брюсова может быть лишь шуткой, розыгрышем.

Дуалистическое мировосприятие крайне присуще Брюсову и осознается им как в персидских, так и в христианских терминах. Например, это хорошо видно в одном его письме к Самыгину (18-32.01.1900):

Я не знаю третьего пути. Или Сатана или Христос. Сладко быть и тем и другим, но нельзя не быть ни тем ни другим.¹³⁷

¹³⁵ *Собр. соч.*, том 1, 569. Впервые: *Русские символисты*, Вып. 3 (Москва, 1895). В первой публикации без заголовка.

¹³⁶ *Литературное наследство*, ответственный редактор Н.А. Трифонов. Том. 98, кн. 1, 719 (Москва: Наука, 1991).

¹³⁷ *Литературное наследство*. Том. 98, кн. 1, 401.

Здесь Брюсов ратует за объединение добра и зла, но утверждает о недостижимости этой задачи.

При все этом дуализме, Брюсов представляет себе добро и зло, рациональное и иррациональное слитым воедино, сторонами нашего мира, в равной степени важными:

Скала к скале; безмолвие пустыни;
Тоска ветров, и раскаленный сплин.
Меж надписей и праздничных картин
Хранит утес два образа святыни.

То – демоны в объятиях. Один
Глядит на мир с надменностью гордыни;
Другой склонен, как падший властелин.
Внизу стихи, не стертые доныне:

«Добро и зло – два брата и друзья.
Им общий путь, их жребий одинаков».
Неясен смысл клинообразных знаков.

Звенят порой признанья соловья;
Приходит тигр к подножию утеса.
Скала молчит. Ответам нет вопроса.¹³⁸

9. Вывод

Брюсов широко пропагандировал идею создания новой науки, которая бы объединила рациональное и иррациональное, современную науку и искусство, поюстороннее и потустороннее и позволила бы познать человеку мир во всей его полноте. Эта идея появляется во многих его текстах. С середины 90-х можно говорить о ее явном и навязчивом наличии в поэзии. Например, в написанных в 1895 стихотворениях «Ученый» и «Скала к скале; безмолвие пустыни». В 1899 году Брюсов уже публикует работу *О искусстве*, в которой теоретически стремится обосновать необходимость и основные принципы новой науки. Затем следует множество других текстов, развивающих данное направление мысли, что доказывает важность темы для Брюсова. Он спорит и с многочисленными оппонентами, и с самим собой, пытаясь нащупать базовые принципы новой науки. Работа над данной идеей продолжается, очевидно, до конца жизни. По крайней мере, очень важные соображения Брюсов высказывает в своей поздней работе

¹³⁸ Написано 7 января 1895. Первая публикация: *Сборник Chefs d'œuvre. Сборник стихотворений (осень 1894 – весна 1895)* (Москва, 1895); 2-е издание: Москва, 1896. Стихотворение включено в цикл «Méditations». В рукописи помета: «Вечер». Перепечатано также в: *Собр. соч.*, том 1, 579.

Учители учителей (1917), в различных стихах и частных беседах (например, с А.П.Остроумовой-Лебедевой в 1924 году).

Уникальность *Огненного ангела* состоит в том, что здесь Брюсов высказывает свои идеи не туманно, как в стихах и не сухо, как в коротких статьях. В повести картина разных способов исследований, разные опции изучения потустороннего показаны в своей полноте, продемонстрированы на обстоятельно и аккуратно выписанных примерах. Сам текст имеет множество параллелей с другими литературными и теоретическими работами Брюсова. Идеи *Огненного ангела*, поэтому легко проверяется, сверяются с любым иным выражением похожих мыслей. Повесть словно развернуто разъясняет, иллюстрирует мысли Брюсова о новой науке.

Брюсов в *Огненном ангеле* описывает следующие формы изучения потустороннего:

1. Общение Рупрехта с «проявлениями духа», «говорящими» посредством стуков. Опыт носит спонтанный характер. Ему не предшествует теоретическая подготовка. Действия оканчиваются провалом.
2. Полет Рупрехта на шабаш. Полное подчинение потусторонним силам, без отягощения себя теоретической подготовкой. Опыт может показаться успешным. Но здесь человек оказывается в зависимом, подчиненном положении. Он даже не вполне осознает успешность опыта.
3. Агриппа. Древняя оккультная традиция, сохраняемая посвященными. Знания рациональны. Важно и достаточно знать эту освященную древней традицией истину. Опыты вторичны. Они важны лишь для подтверждения сугубо теоретических, уже известных заранее догм.
4. Фауст. Единение знания и чувства. Стремящийся к полному, всеобъемлющему знанию и подчинению Вселенной своей воле, своим эгоистическим желаниям, человек. Методологически это возможно лишь обращаясь к потусторонним силам. Так можно перешагнуть через гносеологический предел, стоящий перед людьми. Но общение с потусторонними силами не означает рабской зависимости от них. Мудрый, подготовленный человек вполне способен к подчинению, на первый взгляд, значительно превосходящих его сил. Такая позиция имеет очевидное антихристианское содержание. Но истинный ученый не должен ничего бояться. Только отважному откроются вершины новой науки.

Уникальность повести *Огненный ангел* состоит в том, что она сама может восприниматься как опыт исследовательской работы, выполненной

по методологическим принципам новой науки. Она является продуктом провозглашенных Брюсовым новых исследовательских принципов. В тексте есть много автобиографического. Известно о проекции на нее романтических отношений автора. Есть основания считать, что и дотошные описания магического и медиумического опыта отражают личный опыт Брюсова. К этому нужно прибавить, что Брюсов соединяет в повести кропотливое, тщательное изучение истории, свои мысли по методологии и художественную оболочку. Получается союз опыта (включающего колдовство), науки и искусства. Это и есть исследование в рамках новой науки Брюсова, основанное на новых методологических принципах.

Йордан Люцканов

ОГНЕННЫЙ СТОЛП НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА В СВЕТЕ ДУХОВНЫХ СТИХОВ И КНИГИ ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО СТОЛП И УТВЕРЖДЕНИЕ ИСТИНЫ

Пользующиеся академическим авторитетом издания указывают на сборник *Огненный столп* как на последний предсмертный сборник стихов поэта и, в согласии с большинством критиков, как на лучший. Предлитературным источником заглавия единодушно признается ветхозаветная книга пророка Иеэмии, отсылающая к истории Исхода из Египта (ночью израильтян водил огненный столп, днем – столп пыли либо облаков).¹ Мнения же о литературных (т.е. вторичных в отношении библейского) источниках можно группировать следующим образом: 1) Михаил Эльзон² и Николай Богомолов³ указывают на Ницше (и на конкретное произведение *Так сказал Заратустра*),⁴ а в отношении первого текста сборника, *Память*, – и на оду Гаврилы Державина *На взятие Измаила*;⁵ 2) Николай Оцуп – на

¹ Но см. и точку зрения, в сущности, оспаривающую общее мнение: Слободнюк, С.Л. *«Идущие путями зла...»: Русская литература 1880–1930-х и древний гностицизм*, С.-Петербург, Алетейя, 1998.

² Гумилев, Н.С. *Стихотворения и поэмы*, Вступ. ст. А.И. Павловский. Сост., коммент. М.Д. Эльзон. Новая библиотека поэта (Большая серия). Изд. 2-ое, испр. С.-Петербург, Гуминат. агенство акад. проект, 2000, 673.

³ Гумилев, Н.С. *Сочинения*. В 3 т. Вступ. статья, составление, примечания Н. А. Богомолова. Москва, Художественная литература, 1991, т. 1, 536.

⁴ Богомолов дает обоснование своего мнения в статье «Гумилев и оккультизм»: Богомолов, Н.А. *Русская литература начала XX века и оккультизм*, Москва, ИЛО, 1999.

⁵ Гумилев, *Стихотворения*, 673. В «Памяти» Н. Богомолов усматривает контаминацию Откровения Иоанна Богослова и названного сочинения Ницше (Гумилев, *Сочинения*: 1, 538-539). В отношении образа огненного столпа исследователь отсылает и к стихотворению Михаила Лозинского *Ночь* (там же, 536). *Полное собр. соч.* (ИРЛИ) добавляет строки стихотворения Гумилева «Много есть людей, что, полюбив...»: «И отныне я горю в огне, / Вставшем до небес от преисподней»; к ним возводил название книги Сергей Маковский (Гумилев, Н.С. *ПСС в 10-и тт.* Ред. колл. Н.Н. Скатов и др. Москва, Воскресенье, Т. 4 (2001), 232-233). – Значение, отдаваемое современными российскими комментаторами при истолковании заглавия сборника наследию Ницше, сравнимо с вниманием (не столь подчеркнутым) комментатора из среды эмиграции к Уильяму Блэйку в том, что касается «мистических», «пророческих», «визионерских» «нот» в стихотворении «Память». См.: Гумилев, Н.С. *Собрание сочинений в 4-х тт.*

духовные стихи. Мы считаем позицию Оцуа плодотворной, но она нуждается в конкретизации и развитии.⁶

С одной стороны, Оцуа говорит в общих выражениях и о всем позднем Гумилеве (начиная со сборника *Костер*, 1918),⁷ с другой – отсылает к конкретным стихам *Памяти*. Из репертуара же «калик переходящих», исполнителей духовных стихов, Оцуа выделяет *Песню о Егории Храбром*.

Мы считаем, что к непосредственным источникам *ОС* следует добавить произведения о святых братьях, князьях-«страстотерпцах» Борисе и Глебе, а также *Столп и утверждение истины* Павла Флоренского. Возможно, хотя и маловероятно, что Гумилев не знал произведений о Борисе и Глебе; книгу Флоренского он читал. В любом случае, прочтение *ОС* в их контексте поможет конкретизировать представления о характере и роли – возможных или действительных, – ориентальной топики и мистицизма в позднем творчестве Гумилева. (Выбор методологической установки – генетической критики или же того или иного варианта интертекстуальной теории – является в данном случае не столь существенным.) Обнаружится и место этого сборника стихов в русле ключевого для русской культуры XX в. развития: к обретению восточной патристики как «классики».⁸

1. Образ огненного столпа появляется в духовном стихе о Борисе и Глебе, первых русских святых, дважды; в некоторых вариантах произведения столп – белокаменный.⁹ Ночью верующим являются свет и огненный либо белокаменный столп, обнаруживая лобное место Бориса и Глеба, злодейски убитых старшим братом Святополком; благодаря знаменю

Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Т. 2. Подг. текста, комм. и вступ. статья Г.П. Струве, Вашингтон, Изд. кн. магазина Victor Kamkin Inc., 1964, с. XXXIV, 292 и др.

⁶ Оцуа, Н.А. *Николай Гумилев: Жизнь и творчество*, С.-Петербург, Logos, 1995 [диссертация, защищенная в Сорбонне в нач. 50-х гг.; пер. с фр. Луи Аллен], 153-154. – Комментарий к эмигрантскому собранию сочинений Гумилева не содержит указаний на источники заглавия, см.: Гумилев, Н.С. *Собрание сочинений*, т. 2, 291 и сл.

⁷ «В чертах личности Гумилева уже проглядывает образ не какого-то Христофора Колумба или другого капитана, когда-то воспетого им, а образ Афанасия Никитина, автора „Хождения за три моря“. Гумилев решительно обращается к Востоку. Восточный мистицизм сливается у него с религиозными чувствами ревностного православного» (Оцуа, 153).

⁸ Последнее утверждение для многих, наверное, неоспорно. Оно коротко пересказывает один из вариантов русской культурной самоидентификации. Насколько я могу судить, об идентификациях – равно как и о личностях – не спорят: их констатируют, эксплицируют, распознают, а уж потом оспаривают их когерентность и прочие самоподразумеваемые достоинства. Распознавание и выбор предшествуют логической аргументации. Это же суждение является результатом уже совершенного нами гносеологического выбора.

⁹ См.: Безсонов, Павел. *Калики переходящие*. Т. I-II. Москва, 1861-1864, т. I, 625-669 (стихотворные тексты под номерами 140-152).

находят их мощи, что и способствует их канонизации.¹⁰ В данном контексте словесное творчество под знаком огненного столпа, выпуск сборника стихов с таким заглавием, можно рассматривать как *Exegi monumentum* («Я памятник себе воздвиг...») Гумилева, после схожих актов Горация, Державина, Пушкина... К этому склоняют аналогия с прагматикой столпа в *Сказании о Борисе и Глебе* и фразеологическая реминисценция: «памятник... выше... александрийского столпа». О каком «памятнике» может идти речь? Кому – памятник (т.е. кто, каков поэт)? Просматривая сборник стихов, мы убеждаемся в том, что здесь оказали почет *не герою* в смысле Геракла, в смысле сверхчеловека Ницше и т.п. Заглавие сборника представляется нам первым шагом к сотворению самоидентификации *имплицитного автора*, антитетической по отношению к культурному типу *героя*.

2. Таким образом, еще заглавием *ОС* востребована антропологическая альтернатива «героизм – подвижничество» в качестве «проявителя» смысла.¹¹ Это одно из ключевых разграничений, при помощи которых (в данном случае тотализируя охват применения)¹² культура антиципируемого (и *Вехами*, и стихами *ОС*) неопатристического синтеза отмежевывается от более ранней религиозной философии и от хронологически современной культуры эгоцентрического модернизма.

В тех случаях, когда соотнесение *лирического «я» ОС* с данной альтернативой представляется возможным (*Молитва мастеров*,¹³ в некоторой

¹⁰ *Сказание о Борисе и Глебе*, см.: *Библиотека литературы Древней Руси*. Под ред. Д.С. Лихачева и др. Т. 1. С.-Петербург, Наука, 1997, 346/347-348/349. – Первое научное издание текстов борисо-глебовского цикла увидело свет в 1916 г. (там же, 529).

¹¹ Парадигма богочеловечества (подвижничества), противопологаемая человекобожеской, заложена Отцами церкви, она разрабатывалась в XIX веке Ф. Достоевским и Вл. Соловьевым (различия между ними, и эфемерные, и существенные, эту их интеллектуально-духовную сопринадлежность не отменяют) и нашла недвусмысленное выражение у С. Булгакова в работе *Героизм и подвижничество*, опубликованной в сборнике *Вехи* (1909).

¹² «Подвижническая» установка транспонируется в сферу познания: познающий должен «склонять» свой ум согласно с догматом (а не его – согласно с умом своим). Персоналистская онтология и данное гносеологическое правило определяют отношение к Преданию, оно мыслимо и переживаемо как некое (множественное) «Ты». Ср.: Лосский, В.Н. *Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие*. Москва, Центр «СЭИ», 1991, 35-36 и 212-213 (и др.).

¹³ «Я помню древнюю молитву мастеров: / Храни нас, Господи, от тех учеников, // Которые хотят, чтоб наш убогий гений / Кошунственно искал всё новых откровений» и т.д. (Гумилев, *Стихотворения*, 341). Лирическое «я» указывает на свою несогласность с «духом» своего времени. Ср. с его краткой характеристикой С. Аверинцевым в работе «Судьба и весть Осипа Мандельштама» (1990): Аверинцев, С.С. *Поэты*, Москва, Языки культуры, 1996, 216-217. – Анализ указанного стихотворения Гумилева см.: Люцканов, И. «Николай Гумильев и стихотворение его «Молитва на майсторите»», *Алтера академика*, (София), II (2008), кн. 1 (пролет), 40-50.

степени *Пьяный дервиш*, *Мои читатели*, *Память*), оно очевидно принадлежит типу «подвижника». *Пьяный дервиш*, *Персидская миниатюра* «радикализируют» тип «художества», наличный в *Молитве мастеров*, и намекают на юродство, сочетающее чистоту духа с кощунственными выходками. *Персидскую миниатюру* («Когда я кончу наконец / Игру в cache-cache со смертью хмурой, / То сделает меня Творец / Персидскую миниатюрой») и т.д.) можно прочесть как остраненное, близкое к кощунству изображение столпничества (православная реалья) и преображения в форму бытия, которая (по мусульманским космологическим представлениям) специфическим образом превосходит человеческую.¹⁴ Смену, сбрасывание душ лирическим «я» в стихотворении *Память*, открывающем собой сборник, можно считать иносказанием воскресения («совлечением риз ветхого Адама»). Этому ряду приписывается смысл восхождения, так что и это стихотворение можно считать «инопоказанием» столпничества¹⁵, а также вступлением в *Вышгород*, «второй Солуни, явившейся на Русской земле», если обратиться к тексту *Сказания о Борисе и Глебе...*¹⁶ (От цитирования *Памяти* воздерживаемся, рассчитывая на доступность текста и очевидность выводимых нами значений.)

И до этого лирическое «я» последовательно ограждало себя от носителей ложной («современной», «протестантской», в плену у сентиментальности пребывающей) духовности, имеющей свои социальные основания в

¹⁴ Ср.: Иванов, С.А. «Византийское юродство между Западом и Востоком», *Византия между Востоком и Западом*. Сборник статей. (Серия Византийская библиотека, раздел «Исследования»). Отв. ред. Г.Г. Литаврин. С.-Петербург, Алетея, 1999, 333-353; Шукуров, Ш.М. *Искусство средневекового Ирана: Формирование принципов образительности*, Москва, Наука, 1989. – В данном перевоплощении можно видеть и попытку заново написать образ, известный из романа Андрея Белого *Петербург*: «Шишнарфне, персидский поданный»... – О типе подвижничества, называемом в восточном христианстве юродством, см.: Ковалевский, Иоанн. *Юродство о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской Церкви: Исторический очерк и Жития сих подвижников благочестия*, Москва, 1895; как об общем для христианства и ислама, см.: Бартольд, В.В. *Ислам*, Петроград, Огни, 1918, 66; Иванов, С.А., указ. соч.

¹⁵ Здесь, как и в *Персидской миниатюре*, обозначающим выступает намек на представление о перевоплощении душ, еретическое в христианском и крипто-еретическое в мусульманском (но ср. суфизм) контексте. Отметим интеллектуальную совместимость с евразийством «в изводе» Трубецкого, с его толерантностью к обусловленным местной культурной традицией разновидностям христианства (см. статью «Вавилонская башня и смешение языков») и, в некоторой степени, к религиям Востока (ср. «Религии Индии и христианство»). О(б)значающее сверх-душевного устояния в *Памяти* множественно – им выступает и намек на алхимическое превращение, и визуальная ассоциация с концентрической очередью цветowych полос в иконописи (имеет вид замкнутой радуги и либо «теплый», либо «холодный» тональный состав).

¹⁶ См.: *Библиотека литературы Древней Руси*, т. 1, 348/349.

Риме, а художественные – в трагедии.¹⁷ См.: *Я вежлив с жизнью современной...* («я не герой трагический / Я ироничнее и суше») – сб. *Колчан; Я и вы* («ваш / Протестантский прибранный рай») – сб. *Костер*; ср. *Слоненок, Мои читатели* – сб. *Огненный столп*, и др. В таких «контр-ориенталистических», основанных на («нео)народнической» идеологии текстах, как *Слоненок* и *Египет* (сб. *Шатер*), актуализируется эстетика «образа несходного», прежде всего через посредство лирики Пушкина – *Поэту, Мирская власть, Я памятник себе воздвиг...*, – и образа Христа в лирике Тютчева, а также путем аналогии в рамках семиотической матрицы *образа несходного*, одной из основополагающих интуиций восточной патристики: Бог «принял человечность, чтобы мы стали Богом», св. Афанасий Великий, «О воплощении», § 54. Европейская «чернь» (*Слоненок*) и англичане (*Египет*) – антропологически и онтологически «безграмотны». Подлинным онтологическим достоинством обладает как раз пренебрегаемое либо ими унижаемое – слоненок/любовь, феллах/Нил. Возможный текстуальный образец – возвышающие Иисуса Христа глумления над «Царем Иудейским» (Мф. 27: 29 и сл.) при подспудном действии логики: чем горше выпиваемая чаша, тем вернее принята человечность во всей ее полноте; чем полнее принята она, тем надежнее обещаемое тем самым спасение человеческого рода – причащением по благодати к божественному естеству. Связь же между указанным местом Нового Завета и двумя стихотворениями Гумилева можно прояснить при помощи таких понятий *автотекстуальной* теории (разновидность интертекстуальной), как «мотивная сеть» и «виртуальная фигура».¹⁸ *Подвижник*, образ Богочеловека или *Друг Господа* (см. дальше) и есть тот, на кого намекали в образе воина святого Георгия, «араба в пустыне» (противопоставляемого «рыцарю» «на картинке»), пьяного дервиша, безымянного «мастера» и «упрямого зодчего».

3. Отсюда понятно, что Ницше и *Так сказал Заратустра* являются в *ОС* предметом отталкивания.¹⁹ Огненный столп отделяет праведных от «неправедных» (см. Исход 14: 19-20). В *Огненном столпе* (так же как и в

¹⁷ Равно как и определенные, значащие и согласующиеся с ними, географические изменения; см.: Люцканов, Й. «География культуры в лирике Николая Гумилева», *2nd International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism*, Proceedings. Vol. I. Ed. Irma Radiani. Tbilisi: Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2009, 438-448.

¹⁸ О виртуальной фигуре: «Трансформация одного текста в другой <...> проходит через промежуточные этапы <...> Часто креативный импульс и программа нового текста начинаются как раз с такой промежуточной структуры, составленной из текстовых фрагментов в памяти, о которых гипотекст прямых инструкций дать не может» (Коларов, Радосвет. *Повторение и сотворение: Поэтика на автотекстуальности*, София, Просвета, 2009, 174-175).

¹⁹ Этот вывод нельзя считать справедливым в отношении самого *образа огненного столпа* из *Так сказал Заратустра...* Образу огненного столпа возвращаются смысл и контекст, на некоторое время забытые «высокой» светской культурой России.

Колчане, и в *Костре*) несправедные указаны – это духовно безучастные, не знавшие «ни славы, ни позора земных дел»²⁰ мещане духа («герои» не одной книги Ницше). Мещанская толпа приобретает относительно конкретные и несколько смещенные, по сравнению с текстами Ницше, культурно-исторические измерения. Может показаться, что намекается на происхождение ницшеанского Сверхчеловека из того самого мещанства, которое тот отвергает. Внушение не выговаривается; оно эффективно лишь при соотнесении гумилевских текстов с антропологической альтернативой «человекобожество–богочеловечество».²¹ Ориентация на Ницше становится «лакмусом», средством проверки читательских ожиданий, инертности и предпочтений (идеологических и тропологических: возбуждение внимания степенями иносказательности и эксплицитности высказывания): кем (не)ощутима интенция отталкивания, причем в еще одном отношении. Ницше располагает фигурой Заратустры, не отсылая к Ирану как к культурно-исторической «самоличности». Персия присутствует у Гумилева в своем *исламском* облике и при этом присутствует здесь в *облике*, а не как абстрактная фигура. Огненный же столб или столп²² – видимое проявление почитаемого в зороастрийском Иране бога. В его свете художественный образ исламской Персии (напр., своеобразная эмблема персидской миниатюры) включается в динамику символа, чье символизируемое – исторически не иссякающая и налично-живая духовность Персии; живая, поскольку исповедуема лирическим «я» поэта.²³

Этот двойной отказ, кодированный в заглавии, интеллектуально современен *Европе и человечеству* Николая Трубецкого, работе, опирающейся на отвержение «романо-германского шовинизма» (шовинизм, который можно понимать как установку на 'человекобожеское' самоутверждение

²⁰ Данте Алигиери, *Божественная комедия*, «Ад», III 36 (пер. М. Лозинского; цит. по электр. изд.: <http://divina.by.ru/>). – Ср. (*Я и вы*, сб. *Костер*): «Чтоб войти не во всем открытый, / Протестантский, прибранный рай, / А туда, где разбойник, мытарь / И блудница крикнут: вставай!»

²¹ Впрочем, тип «сверхчеловека» выработался и устоялся у Ницше не сразу, по убедительно толкованию Вячеслава Иванова (*Ницше и Дионис*, 1904). Сборник же Гумилева можно рассмотреть как осмысление этой ивановской статьи в ментальном мире, более широком, чем эллино-христианский, и сквозь концептуальную призму *Героизма и подвижничества*. У Гумилева прослеживается даже не Ницше, а Иванов, точнее: артефакт *Так сказал...* сквозь произведение *Ницше и Дионис*.

²² У античных авторов (Геродот, Страбон, Аммиан Марцеллин) не раз упоминается персидское огнепочитание. Что касается собственно огненных столб/пов, о них речь заходит лишь как о природных явлениях, превратившихся в объект или знак культа, притом вне Ирана (в Каппадокии, Иудее, Вавилонии; см. Страбон XVI, 1, 15; 2, 44 и др.).

²³ Данный патетический вывод во многом обязан работе: Люцканов, Й. «Персидская миниатюра в лирике Николая Гумилева», *Межкультурная коммуникация и русские литературные модели*. Сост. и ред. И. Володова, Х. Манолакев, Р. Русев, И. Захариева. София, Форум «България – Русия», 2006, 73-86.

данного коллективного субъекта; такое толкование вполне в духе этого и других текстов Трубецкого). Мы не утверждаем, что биографический Гумилев подлинно сумел освободиться от «героизма» и «ориентализма». Но признаки интенции к освобождению имплицитного автора (в паратексте заглавия и в образах, контурах, обличьях лирического «я») недвусмысленны. Две книги похожи между собой и *латентным* евразийством (нерешенностью, предшествующей выбору в пользу/против 'русско-/россиоцентризма')...

4. Мир зороастрийско-исламского Ирана и мир русского средневековья, благодаря взаимному отражению и возможным между ними пересечениям (в т.ч. в исторической ретроспективе²⁴), соучаствуют в сотворении вселенной высшего порядка. Она отождествима с множеством потенциальных и востребованных «духовных отечеств» (или родин) лирического «я»; в сущности, имплицитного автора. Перемещения лирического «я» и других проекций имплицитного автора в данном множественном мире помогают имплицитному автору очертить свою желанную духовную (т.е. не физическую) родословную. Мы не можем судить о степени вовлеченности целостного «я» Гумилева (вкл. биографического) в данное интеллектуальное и духовное предприятие. Но в обращении лирического «я» к Персии мы усматриваем и биографический мотив. В 1917 г. поэт (боевой офицер) приезжает в Париж и ожидает направления на Салоникский, а позже – на Месопотамский фронт Первой мировой войны.²⁵ Тяготение к пути, в 1917-1918 гг. Гумилевым все же не выбранному (поскольку *физически* можно было выбрать только один), наиболее четко находит свое – сублимированное – выражение в стихотворении *Персидская миниатюра*.

Отсылка к произведениям о Борисе и Глебе «открывает дверь» или, точнее, *открыло бы* дверь к этой вселенной многих миров – читателю. Фигура Бориса-и-Глеба – не(до)эксплицированное означающее фрагментарно-эксплицированного означаемого. *Недоэксплицированное*, поскольку приуро-

²⁴ Так, «древнерусская» топка, лишь дважды проступившая в сборнике (*Ольга, Память*), не указывает на огненный столп из духовного стиха о Борисе и Глебе, но действует, при подключении коннотативной ауры словосочетания «огненный столп», отсылке к историческому контексту возникновения духовных стихов и их художественному миру; эта топка, в сочетании с исламской, указывает на поэзию Ветхого завета как на «общий знаменатель». От последней же, возможно, ведет свое происхождение словесный тип духовного стиха. См. уместное в культурном горизонте Гумилева исследование о духовном стихе, в котором указывается и на новозаветную апокалиптику, и на апокрифы; уделяется внимание и гипотезам, отсылающим к арийскому дописьменному язычеству: Мочульский, В.Н. *Историко-литературный анализ Стиха о Голубиной книге. Исследование*, Варшава, типогр. Мих. Земкевича, 1887.

²⁵ Подробнее см.: Гумилев, Н.С. *Стихи. Поэмы*. Ред. и автор предисловия В.П. Енишерлов. Сост., автор биогр. очерка и комментариев В.К. Лукницкая. Тбилиси, Мерани, 1988, 63.

чивание *огненного столпа* к тому или иному источнику (гипотексту) зависит от круга чтения (начитанности) читателя.

Отсылка же к тем мирам фигурой столпа у гроба страстотерпцев обеспечивает биографическому автору оригинальную духовно-генеалогическую связь с Пушкиным (одно из измерений – инверсия: ‘не памятник, а все-таки столп’; другое – косвенная актуализация эфиопского происхождения Пушкина, включение себя в треугольник Артур Рембо, ‘Я’, Пушкин).

5. В период, предшествующий работе над стихами *Огненного столпа*, в 1917 г., Гумилев читает *Столп и утверждение истины* Павла Флоренского (1914).²⁶ Сходство между заглавиями знаменательное; есть и значащее сходство в тематике. Книга Флоренского *диалектически* (в смысле неопосредованной передачи хода мысли и др.)²⁷ излагает его личное исповедание Бога и твари, его «теодицею и антроподицею». Она состоит из предисловия к читателю, послесловия, двенадцати «писем», тематически индивидуальных, и из множества далеко не коротких примечаний (приложений) к тексту писем; она не является произведением богословской литературы в «книжном теле», но *книгой*, в ней каждая типографическая деталь поэтологически осмысленна и предопределена.²⁸ Книга демонстрирует принадлежность к православному исповеданию и *мировоззрению*.²⁹ В XI части (т.е. в письме десятом) развернута софиология, отличная от софиологии Владимира Соловьева. По нашему мнению, важнейшая разница в том, что Флоренский рассматривает византийские и русские средневековые памятники искусства, свидетельствующие об исповедании Софии (Премудрости Божьей) в восточном христианстве – у Соловьева же подход, включающий в себя искусствоведческую осведомленность или ком-

²⁶ Там же, 61.

²⁷ См. вторую часть работы Флоренского *Вступительное слово перед защитой на степень магистра...*: (Флоренский, П.А. «Столп и утверждение истины», *Сочинения в 2-х томах: Столп и утверждение истины; У водоразделов мысли*, Москва, Правда, Т. 1, ([Ч.] I-II), 1990. – ([Ч.] II), 822-826). Диалектический метод Флоренского, согласно его собственным словам, отличается целостностью, отказом рассудка опредмечивать реальность, движением, конкретным и личн(ост)ным характером мысли, нелинейностью и стремлением выявить не-линейный характер реальности.

²⁸ Переиздания (Берлин, 1929; Москва, 1990) подтверждают указанный характер книги.

²⁹ Согласно Сергею Хоружему, автору предисловия к изданию 1990 г., в книге *Столп и утверждение истины* Флоренский выказывает себя «знатоком» и «систематизатором православной духовности во всех ее областях: в “умном художестве” аскетов, в житийных преданиях, иконописи, литургической поэзии... Смелое введение всего этого изобилия в новейшую светскую культуру, в орбиту философского разума *отозвалось почти как культурный шок*» [курсив мой – Й.Л.]. Книга стала событием, «перешагнувшим философские рамки» (Флоренский, 1, ([Ч.] I), с. XV). При этом Флоренский предлагает вниманию «философского разума» основополагающие особенности восточно-христианской философской и богословской культуры – антиномику, относительность закона о тождестве, а также развертывает *философствование в свете Ты* (то ли любого Любимого-и-Друга, то ли особенного Любимого-и-Друга – Бога).

петентность, отсутствует, за исключением известной отсылки к новгородской иконе Премудрости Божьей XI века³⁰ (но и эта икона, и этот жест имеют у Соловьева значение лишь манифеста, «заставки»).³¹ В последующей XII-й части Флоренский излагает и мотивирует свое понимание дружбы. Малейшая единица подлинного человеческого общежития, церковной общины, «не человеческий атом <...> но общинная молекула», – пара друзей (1990, 1, 419); Флоренским это не полагается и не измышляется, но выводится из Св. Писания. Более того: «мистическое единство двух есть условие ведения и, значит, – явления, дающего это ведение Духа Истины», – обобщает Флоренский (430), опираясь и на цитаты из Отцов Церкви. Мы полагаем, что существенные смысловые моменты в сборниках *Огненный столп* и *Шатер* можно объяснить как эффекты рецепции Гумилевым *Столпа и утверждения истины*. Мы уверены в том, что по своим исканиям в 1910-х гг. Гумилев и Флоренский конгениальны (учитывая совершенную разную степень их начитанности).

К 1918 году поэт уже прошел часть своего пути и, в принципе, с него не сходил (*К синей звезде* – остановка, на которой сильно сказалась воля эмпирического «я», – не меняет общей тенденции, структурирования плана ‘дружбы’ за и над «планом» ‘любви’). Женщина теряет исключительную привилегию быть любимой³² – любимыми могут быть друг,³³ родина (*Старые усадьбы* и др.), даже произведение искусства (так толкует *Персидскую миниатюру* Оцуп³⁴). Данная лирическая ситуация³⁵ – в духе

³⁰ В работе «Идея человечества у Августа Конта» (1898), см.: Соловьев, В.С. *Сочинения: В 2 т.* Сост., общая ред. А.Ф.Лосев, А.В.Гулыга. Москва, Мысль, 1988, т. 2, 576.

³¹ Можно усмотреть еще одну, и, возможно, более существенную разницу между двумя «софиологиями». Согласно Флоренскому, Соловьев (в силу общего характера своей философии, характера предмета, подлежащего философскому осмыслению) склоняется к тому, чтобы мыслить Софию как субстанцию, а не как энергию-и-личность (ипостасность); в философии Соловьева Она предстает скорее как «Оно, Она», нежели как «Ты». (См. примеч. 701, к с. 385: Флоренский, (II), 775-776). Хотя опыт Соловьева-провидца, выраженный в лирике, дает как раз ипостасное осуществление Софии (это Флоренский замалчивает)...

³² В то же время *ОС* посвящен тоже женщине, второй жене поэта, Анне Энгельгардт, и содержит ряд «любобных» стихотворений. «Можно считать объяснение в любви, обращенное к предмету искусства, смертельному ударом, нанесенным рыцарю Беатриче поэтом, уставшим от жизни» (Оцуп, 156-157).

³³ Отметим примерную начальную и примерную финальную точки отсчета: *Колчан* начинается с *Памяти Анненского* и кончается *Одой д’Аннунцио*, а *Шатер* посвящен племяннику и другу Н. Сверчкову. Между ними – образы, переводящие маленькую группу (череду) вечных по профессии *спутников* в мистическую (*Пятистопные ямбы, Молитва мастеров*) и мистико-интимную (*Пьяный дервиш*) тональность. Процесс, обратный обмирщению; кеносис (включая анонимизацию); интимизация (а за интимизацией – новый апофеоз, см. *Нигер* в рамках *Шатра*).

³⁴ Оцуп, *Николай Гумилев...*, 156-157.

³⁵ Еще в *Пятистопных ямбах* лирический «я» предпочел любви к женщине и любви женщины – братство (оно всё же не равносильно дружбе). Пусть к кульминации лири-

апологии дружбы, но и оправдания, и апологии ревности, находимой у Флоренского («письма» XI и XII). Симптоматично очищение лирического «я» от муты в душе (*Пятистопные ямбы в Колчане*) и в ‘органе созерцания’ (*Андрей Рублев* и др. в *Костре*), а также признание либо установление родства с природой, творением (в смысле животных, растений, почвы,³⁶ скал и огня, Земли) в *Колчане (Разговор)* и *Костре*. В отношении к «Твари» во всем ее многообразии между стихотворениями *Костра* и «письмом девятым» книги Флоренского (*Тварь*) есть и смысловые, и текстуальные сходства и даже совпадения.³⁷ Огненный столп выступает залогом бого-неоставленности лирического «я»; среди залогов этого залога – исповедание дружбы: будь тот Друг Творец,³⁸ тварь или другой человек. В *Пьяном дереве* это выражено самым решительным образом, хотя там не все понятно для ума. А выбор *исламской* формы, образца *дружбы в Боге*, указывает на некий факт включения себя в духовную и эстетическую ситуацию «Леванта духа», объединяющего восточное христианство и ислам, гностицизм и зороастрийство... В другом тексте сборника, *Молитва мастеров*, ощущается особая моделировка акустики и «сценографии» хронотопа, возможно, подсказанная текстом Флоренского. Мы имеем в виду смысл синтагмы «упреки льстивые и гул молвы хвалебной»³⁹ и мысль Флоренского, что «антиномия *agane* – *филиа* [братство – дружба]» (410 и сл., 417 и сл.) – ключевая для понимания социально-психологической структуры церкви, общины верующих, так, как это подсказано в Ветхом Завете и показано в Новом.⁴⁰ Существенно для нас то, что структура

ческого настроения любовь женщины уже утрачена, но *он* мог бы болезненно переживать, попытаться вернуть утраченное или найти новую любовь (другой женщины) – однако этого нет.

³⁶ А точнее (вместе с тем – метафорически): с чернью, илом – см. *Слоненок, Египет* и др. О христологической и иконологической коннотациях этих слов см. (сжато): Живов, В.М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа», *Художественный язык средневековья*. Ред. В.А. Карпушин. Москва, Наука, 1982, 108-127.

³⁷ См., напр.: Флоренский, 288.

³⁸ «Друзья Бога» (*Аулия Аллах*) – все святые ислама (в том числе *ислама до ислама*), среди них – библейские пророки, а также, конечно, Мухаммад. См.: Корбен, Анри. *История на ислямската философия*. Прев. от фр. Александър Веселинов. София, Фондация Маулана Джалалуддин Руми; Литавра, 2000, 46, 47, 48 и др. (Пер. с изд.: Н. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Éd. Gallimard, 1984).

³⁹ Люцканов, «Николай Гумильов и стихотворението му “Молитвата на майсторите”».

⁴⁰ «Все равны в христианской общине, и, в то же время, вся структура общины иерархична. Около Христа – несколько концентрических слоев, ведающих все больше и глубже по мере своего сужения», начиная «толпами народа», кончая ближайшими учениками Христа и, наконец, парой Сын – Отец [Флоренский, 418; разрядка автора]. Структура типа «Цеха поэтов» отдаленно напоминает такую же конфигурацию слоев.

«поэт–толпа»⁴¹ преодолена, что она осложнена в определенном направлении. Позднейший из сборников Гумилева, *Шатер*, в своей целостности и в силу письменного посвящения в начале текста, предстает как *памятник дружбы и дружбе*.⁴² Стоит вспомнить, что и *Шатер* – бережно подготавливавшееся к печати типографическое целое, вещь, книга, а не напечатанное собрание стихотворений.⁴³

Если мы вправе сказать про кого-то – личность либо *целостность мира*, которая, однако, имела бы личностный (а не субстанциальный) характер, – что он/она является *столпом*, например, веры, то в свете книги Флоренского фигура огненного столпа указывала бы на Софию, Премудрость Божию. На эту мысль наводит рассмотрение Флоренским иконографии одного из типов Софии-Премудрости в русской иконописи (370 и сл.), самый известный образец которой – из Новгорода, XI века (371); в пользу той же связи (огненного столпа с Софией) свидетельствуют и традиционные словесные толкования иконографической композиции во всех ее вариантах. Флоренский о типе новгородской Софии (разрядка здесь и сл. – его же): «Центральной фигурой композиции является ангелообразная фигура <...> Лицо и руки ее – огненного цвета, за спиной – два большие огневидные крыла <...> Это и есть София»; она сидит на золотом престоле, подпираемом «с емью огневидными столпами» (372). «Огненность крыльев и тела – указание на духоносность, на полноту духовности» (374). Согласно толковательной надписи на иконе XVI в. семь столпов означают «семь Духа дарований, пророком Исайей провозвещенные» (386). Читая другой отрывок того же толкования, вспоминаем о конкретном стихотворении из *ОС* – *Дева-птица*... Гравюра в оглавлении XIV части *Столпа*..., «послесловия к читателю», содержит изображение столпа, венчаемого сердцем, над ним – дарящая рука; из облака, по диагонали – солнце, под ним – куст или дерево (483). В книге Флоренского показаны не только разные словесно-выразимые аспекты, толкования Софии (мира в Софии, человека в Софии, не отвернувшегося от Господа и не оставленного Им), но и ее зримые формы – словесным текстом (опосредованно) и гравюрами. Мы в состоянии и вправе рассматривать разнообразные мысленные визуализации, выводимые Гумилевым в *ОС* как вариантные образы *огненного*

⁴¹ Ссылаемся на характеристику этой структуры и на приурочивание ее происхождения к романтизму, предложенные в работе: Аверинцев, С.С. «Риторика как подход к обобщению действительности», *Поэтика древнегреческой литературы*. Отв. ред. С.С. Аверинцев. Москва, Наука, 1981, 15-47.

⁴² Мы принимаем доводы А. Никитина в пользу утверждения, что последняя предсмертная книга Гумилева – не *Огненный столп*, а *Шатер*. См.: Никитин, А.Л. *Неизвестный Николай Гумилев. (Исследование и стихи)*, С.-Петербург, Интерграф сервис, 1996. [Содержит окончательную редакцию сб. *Шатер* (Севастополь, 1921)]. (В виде статьи см.: *Вопросы литературы*, 1994, 1, 32-56; без приложения).

⁴³ Никитин 1996, 31 и 34-39.

столпа, поскольку мы обращаем внимание на свойство слова «удерживать» в своем «уме» живопись, иметь ее как свою внутреннюю форму.⁴⁴ Согласно одному из определений Софии, предельно общему, (см. с. 343-348, 349, 391-392), Она есть *момент вечности в творении (твари)*. В этой ее целостности мы узнаем Ее в книге *Шатер*, направляемые знанием, что средой, способствующей откровению Софии, является *дружба* (390-392);⁴⁵ а в *ОС* выступают ее отдельные аспекты (временные, субстанциальные). И откровение, и понимание Софии со временем становятся богаче. Она и Богородица, и Сын или Слово Божье, и Церковь, короче говоря – Память Божья, «вне которой – Смерть и Безумие» (389-390). Возможно, как раз это состояние безблагодатности пронизывает произведение, на котором оканчивается *Огненный столп*, поэму *Звездный ужас* (см. безликое, хоть и звездное небо, рефрен,⁴⁶ конец).

Попробуем взглянуть со стороны на изображение Софии. Иконография Софии «новгородского типа» характеризуется визуально-установимым ритмом звезд (в большей или меньшей степени геометрических форм) и лиц, ликов. Это присутствие визуальных форм разного вида согласовано отношениями вписанности-описанности, обрамления, смены масштаба, а возможно, и раскладывания, разложения (см. венец как «раскладку» звезды), – см. иконографическое описание Флоренского, 372, 374, и графику (373). Указанный ритм, прежде всего в силу смены масштабов как своей составляющей, воздействует не только зрительно, но и *кинестетически*, т.е. втягивает и выталкивает «выраженческую массу» в лицо воспринимаю-

⁴⁴ Огненный столп в сборнике Гумилева является знаком и Божьего водительства (Исход из Египта), и Божьей кары (Бытие: Содом и Гоморра), и знаменем конца мира (Откровение Иоанна Богослова). И в трех этих значениях он может восприниматься как не-внешний, не-овнешненный в отношении человеческого существа (лирического «я», персонажа); т.е. как душевное состояние. Визуализации столпа, его мысленно-видимые отсветы и их объективации можно усмотреть почти во всех стихотворениях сборника, начиная с *Памяти*: «Сердце будет пламенем палимо/ Вплоть до дня, когда <...> И прольется с неба страшный свет./ Это Млечный Путь расцвел нежданно/ Садом ослепительных планет». Не раз определена и потенциальная персональность столпа, в т.ч. утрированно: «Он видит птицу, как пламя./ С головкой милой, девичьей» (*Девятица*). – Вариантные реализации образа и символа огненного столпа в рамках сборника стихов представляют собой самостоятельный объект исследования. Образ *столпа, указующего на Софию*, присутствует и в упомянутом выше (прим. 5) стихотворении 1917 г. «Много есть людей, что, полюбив...»

⁴⁵ «София – эта истинная Тварь или тварь во Истине, – является *предварительно* как *намек* на преобразенный, одухотворенный мир, как незримое для других явление горнего в дольном. Это откровение совершается в личной, искренней любви двух, – в дружбе, когда любящему дается *предварительно*, без *подвига*, нарушение самотождества, выхождение из себя и обретение своего Я в Я другого, – Друга. *Дружба*, как таинственное рождение **Ты**, есть та среда, в которой начинается откровение Истины» (391-392; окончание части «XI. Письмо десятое, София»).

⁴⁶ «Горе! Горе! Страх, петля и яма / Для того, кто на земле родился...»

щему и порождает осязательность втягивания и выталкивания неиллюзорной физической массы по той же оси (данный прием принадлежит выразительности пластики, преимущественно скульптуры и архитектуры).⁴⁷ Отяжеленное «эхо» этого ритма виртуально осязаемо в поэме *Звездный ужас* – каждый раз, когда небо давит, комкает, пригнетает персонажи к земле.

ОС является не-дискурсивным выражением духовного (в т.ч. эстетического, интеллектуального, этического) опыта, дискурсивно выраженного в *Столпе и утверждении...*

б. Этическое ядро этого опыта различимо при прочтении *Эпоса о Гильгамеше*. Это произведение можно считать также точкой пересечения произведений о Борисе и Глебе и персидской лирики, при ретроспективном сближении их миров.

В 1919 г. Гумилев выпускает отдельной книжкой свой свободный перевод с французского шумеро-аккадского эпоса о Гильгамеше,⁴⁸ опираясь на издание Дорма [Dhorme 1907].⁴⁹ «Скрижали» (или, перевода на метаязык иной культурной традиции, «песни») с VIII-ой по XI-ую содержат рассказ о том, как Гильгамеш обошел всю землю, чтобы спасти своего друга Эбани (Энкиду) от смерти. В начале XII-й (последней) песни Гильгамеш умоляет одного из богов позволить ему спуститься в преисподнюю, чтобы увидеть своего умершего друга.⁵⁰ Если ввести в подходящий контекст одно из посланий «эпоса» или «поэмы», то его можно выразить так: человеку (на самом деле Гильгамеш «две трети бог, одна треть человек» – согласно тексту первой скрижали и у Дьяконова, см. примеч. 49, и у Гумилева) угодно и *своей* смертью – *смерть* товарища *попрать*, ради дружбы. Гумилев мог бы указать на божество, почитаемое в ипостаси и в имени Гильгамеша как на прообраз Христа – с убедительностью,

⁴⁷ См.: Martin, F. David. *Sculpture and Enlivened Space: (Aesthetics and History)*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1981, 10, 34-80 и др. – В конкретном случае, из-за специфической суггестивности вовлеченных форм, фресковых звезд и лиц, – пульсация субтильного вещества, дуновение ветра, дыхание, и брызги, 'брызг' света.

⁴⁸ Гумилев работал над переводом летом 1918 г., в России (Гумилев, *Стихи*, 65). Текст перевода см.: Гумилев, Н.С. *Избранное*. Сост. Ю.Г. Кротов. Красноярск, Красноярское книгоизд-во, 1989, 515-548. Другой русский перевод того времени, В. Богровой, опубликованный в Берлине в начале 20-х гг., см. ниже, опирается на немецкие и на английские издания, но, насколько можем судить, на ту же реконструкцию эпоса.

⁴⁹ Dhorme, Paul. *Choix de textes religieux assyrobabyloniens*. Transcription, traduction, commentaire. Paris, 1907. – См.: Оцуп, *указ. соч.*, 191; Гумилев, *Избранное*, 515; *Эпос о Гильгамеше*. Пер. с аккадского, коммент. И.М. Дьяконов. Москва, АН СССР, 1961, 133.

⁵⁰ В середине XX в. наука (И. Дьяконов) пришла к иному прочтению данного фрагмента, к тому же расценив его как позднее добавление, самому тексту эпоса не принадлежавшее: Эбани/Энкиду, *раб* Гильгамеша, сходит в преисподнюю, посланный туда своим *господином* (*Эпос...*, 83-87). А эпизоды собственно Эпоса о Гильгамеше интерпретированы и скомпонованы в ином порядке.

не уступающей Вячеславу Иванову, указующему на Диониса. (Хотя Гумилев, в отличие от Иванова, не привязан к дискурсивной культурфилософии. Она же сильно зависима от круга текстов, традиционно подвергавшихся экзегезе либо входивших в поле зрения экзегетов. Сопряжение *классической филологии* и библеистики в европейской образованности, в силу своей давности и обычности, составляет фундамент, более вероятный для культур-философских обобщений. Возможная основа гумилевских обобщений, по-видимому, еще не отлилась к данному времени в основу, в фонд, на которые можно сослаться, не будучи специалистом, не рискуя быть заподозренным в измышлениях и не претендуя на позицию философа культуры...)

Вернемся к двенадцатой «скрижали», или «табличке». Мольбе Гильгамеша внимают, инструктируют о должном перед путешествием в преисподнюю поведении, но он нарушает запреты; Гильгамеш терпит наказание – богиня Земли и преисподняя не пускают Эбани на свидание. Гильгамеш все-таки вымаливает свидание с тенью своего друга, тень просачивается сквозь земную скважину. Для нас здесь существенно сходство с мифом об Орфее и Эвридике. Гумилев не отсылает к этому мифу (ни в под- либо паратексте *Гильгамеша*, ни, насколько мы можем судить, в современных этому переводу других своих текстах). Тем самым он избегает ассоциаций, которые сводили бы дружбу к любви между мужчиной и женщиной. (Любовь этого типа – лишь аспект дружбы-любви, часто теряющая духовную полноту, теряющая «партнера»-в-качестве-*Ты*). Он избегает также толкований, которые сближали бы поэта/протагониста и музыканта Орфея (будь личность человеческой или же смесью человечества и божества, она важна в своей обнаженности – из земли (глины) и *слюны*, а не в своей социально-престижной функции), избегает культурной памяти эллинизма (трагедии, оперы...).⁵¹ Данный выбор равнозначен культурфилософскому манифесту.

Мы вряд ли преувеличиваем значение *Гильгамеша* для Гумилева: душевная радость, сообщаемая тайною дружбы, привлекает поэта к *Гильгамешу* – хотя интерес к дружбе просыпается в нем и не под влиянием *Гильгамеша*. Гумилев мог бы обратиться и к романскому эпосу, чтоб созерцать и воссоздать тайну дружбы и братства в лицах. Но опыт рыцарства и выросшего из него духовно-душевного склада оставлен позади

⁵¹ Здесь мы касаемся области шатких отождествлений, весьма зависящих от личных предпочтений и индивидуализированной культурно-исторической перспективы отождествляющего, и созвучных духу XIX – нач. XX в. Так, в одном месте Дмитрий Мережковский упоминает о сентиментальных *семитических* напевах Мендельсона, сопровождающих современную постановку греческой трагедии, как о портящих ее простую и суровую красоту. С ригористических позиций любая форма взаимодействия между «Афинами» и «Иерусалимом» будет казаться плохим смешением, и всегда 'смешением', а отнюдь не 'синтезом'.

(подчеркнутым жестом – в стихотв. *Я и вы*, сб. *Костер*). Ключевого значения не имеет и прочтение *Столпа...*, перелом уже намечен – книга Флоренского будет воздействовать потому, что Гумилев уже был иным.

В *ОС*, в поэме *Звездный ужас*, внятно слышится еще одно послание *Гильгамеша* (оно пронизывает все версии и части древнего произведения) – тварь тленна, человек тленен, и это вызывает острое сопротивление и отчаяние; *Звездный ужас* вбирает в себя пессимизм *Гильгамеша* (но и отрезвление, следующее за преодолением отчаяния и очищением от мути уныния).

Когда и откуда проникает в тексты Гумилева тема ужаса смертного существования? Опыт войны? У нас нет однозначного ответа, но нельзя не указать на подлинное воздействие *Гильгамеша* (своего рода усилителя воздействия). Мы не скрываем свою зависимость от собственного опыта читателя, но и того, что адресовано автором предисловия к «эпосу», Владимиром Астровым, читателю первой четверти XX века, достаточно.⁵² Кстати, Гумилев прикасается к теме еще в *Пятистопных ямбах*: лирическое «я» уезжает на юг, чтоб искать сокровища земли, но *дух земли молчит*, и от этого происходит какой-то внутренний перелом в лирическом «я» поэта, все еще слишком гордом «я»...

«Человек в первый раз пронизывается ужасом вечной скованности, смертности, беспомощности. Он в первый раз со всего размаха ударяется о непроницаемые стены своего бытия и заточения. Ужас, охватывающий его, так велик и оглушитель, переход от прежнего, наивного, бескультурного покоя (воплощенного в друге и сподвижнике Гильгамеша, Забани, или Энгиду) настолько резок, что вся душевная его сила уходит в одно сознание зазиявшей перед ним бездны» (Астров, 9). – Ужас этого предстояния проступает в *Звездном ужасе*, «эхо» его «отражается» в *Заблудившемся трамвае*, в сознании «заблудившегося в бездне времен» беспомощного смертного. Гумилев остро ощущает этот ужас, но и борется с ним – опираясь на унаследованное из этой же, ветхой днями, культуры: на дружбу. *Огненный столп* рассказывает, выражает, изображает перепады души между отчаянием и устоянием, в дружбе и ради дружбы. Эта книга, претворяя ход мысли, чувства, существования, их изнутри пронизывающего, диалектична и в обработке темы (так же, как диалектична книга Флоренского), и своим строем.⁵³

⁵² Астров, В. «Древнеавилонское мировоззрение», *Сказания древнего Вавилона* (Легенды, сказания и мифы народов. Под редакцией Владимира Астрова. [№1]). Перевод В. Богровой и В. Астрова. Изд-во С. Ефрон, Берлин, б.г. [1923?], 7-34.

⁵³ См., напр., контраст между философичным *Память* и оргийным *У цыган*; косноязычным *Леопард* (косноязычие скорее ума, нежели артикуляции), 'хоровой' и выдержанной интонационно *Молитвой мастеров* и индивидуальной исступленности *Подражания персидскому*.

7. Сознание, то подлежащее изображению (а порой и выкрикиванию), то как бы само собой проступающее в поздней лирике Гумилева, раздвигает границы вселенной, покоившейся на «Афинах» и «Иерусалиме». «Разлив» – к подвижничеству ислама (суфизма и, конкретнее, дервишей и дервишских «орденов») и восточно-христианскому, и к древней Месопотамии, сообщившей необходимый для самостоятельного развития культурный и духовный толчок и Иудее, и Греции (Астров, 12). Магистральная дорога, соединяющая эти два мира гумилевского странствующего⁵⁴ человека, – Ветхий Завет.

В силу воздействия письменного первоисточника образа *огненный столп* свидетельствует о том, что *странствующий человек* Гумилева поменял своего «патрона»: Одиссея – на Моисея.⁵⁵ Но этот «патрон» не просто Моисей, а Моисей в свете и в тени Гильгамеша. При этом не имеет значения, кем выступает человек в лирике Гумилева – в роли Гильгамеша или же в роли Эабани, и как выступает – в одеянии лирического «я» или же в третьем лице. Он странствует по «Леванту Духа», подобному и «Святой Руси», и «Евразии», но от них отличному.

Гумилев как бы готовится к *Exegi monumentum Tibi*. Но в *Огненном...* мало гомогенности и «пластической» законченности, много романной подвижности точки зрения (не на персонажи, но на смысл...). Все же финальная строфа *Звездного ужаса* «округляет» тему книги: «около пробуждения сознания, сверхсознания, духа». Памятование Друга – существенное (возможно, самое существенное) следствие пробуждения; залог освобождения от ужаса смерти.

Идеальная ситуация в творимой воображаемой вселенной: дружба под сенью, нет, в пламени Премудрости.

Имплицитный автор не скрывает, но и не манифестирует связь *ОС* со *Столпом...* и *Гильгамешем*. Родословная (и художественная, и религиозная) поэта намечается имплицитным автором на уровне полутекста-полуподтекста.

⁵⁴ Читавший Гумилева знает, что определение «гумилевского» «человека» (лирического героя, лирического я, имплицитного автора) как «странствующего» – не импрессионистическая синекдоха. Но наиболее показательным и весомым архетипически мы считаем не пресловутое *Я конквистадор в панцире железном...*, а современное ему *Я откинул докучную маску...* (анализ его эвристичности для понимания творчества Гумилева в целом см.: Люцканов, Й. «Николай Гумильов: Поетът пред лицето на духовната си родина», *Литературна мисъл*, 2004, № 2, 167-199).

⁵⁵ О странствующем человеке у Гумилева представляется ценной статья: Папля, Эулялия. «*Homo peregrinans* в лирике Николая Гумилева», *Nikolaj Gumilev. 1886-1986. Papers from the Gumilev Centenary Symposium, held at Ross Priory, Univ. of Strathclyde, 1986*. Ed., introd. Sh.D.Graham. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialities, 1987, 215-224. – Но в ней нет различия культурно-исторических (архе)типов.

8. Тем же образом и в то же самое время имплицитный автор у Гумилева очерчивает характер *ОС* как объективацию встречи *литературы* «поздней» поры со *словесностью*.

Перечислим некоторые фрагменты литературной традиции, сотворяемой Гумилевым в качестве собственной родословной в рамках *ОС*: *Гильгамеш*, лирика, эпос и пророчества Ветхого Завета, средневековая русская словесность, Гафиз (и Гете), Пушкин (и Рембо). Упоминание текстов и персоналий вперемежку не случайно. Имплицитный автор *ОС* внушает свою принадлежность одновременно к двум институтам художественной продукции: авторства и авторитета. Он и коллективен (*Молитва мастеров*), и индивидуален; он репрезентирован и как поэт (*Мои читатели*), и как лицо духовного призвания (*Пьяный дервиш*), как влюбленный (подражающий мастерам поэзии) и как визионер (*Память, Заблудившийся трамвай, У цыган*). Книга начинается с исповеди и кончается наивистским рассказом о Новой земле и Новом небе.

К «классике», с которой согласуется *ОС*, можно добавить и космогоническое произведение *Энума Элиш*, освоенное Гумилевым в качестве одного из гипотекстов собственной *Поэмы начала*.

В этой встрече «литература поздней поры» выступает субъектом активным, но пытающимся не *опредметить* Другого (не превратить в 'другое').

И в *этом* своем *опыте* эта литература участвует в рывке к культуре, позднее обозначенной как «неопатристический синтез».

Попробуем описать встречу с точки зрения биографического «полушария» «я». Пользуясь возможностями, открывающимися перед позднейшим адептом традиции, чей образец – «греческая литература», занимая позицию на «правом» «фланге» литературного постсимволизма в России, Гумилев приходит к «автопортрету» участника в иной традиции (в коей можно узнать «ближневосточную словесность»). (Прибегаем к нескольким терминам С. Аверинцева как к общим ориентирам). Самоопределение происходит на уровнях имплицитного автора, лирического Я, персонажа. У Гумилева авто-трансплантация в русло «ближневосточной словесности» едва ли возможна по причинам, аналогичным тем, в силу которых невозможно вышколенному представителю поздней поры какой-нибудь традиции освободиться от наивизма и впасть в примитив. Он не нарушает конвенции *литературной* традиции, вкрапляя в свои тексты и в свое речевое поведение фикциональные объективации ступок традиции *словесности*.

Поздний извод литературной традиции встречается с одним из памятников, конститутивных для традиции словесности (побочно и для литературной). Сближение, тождественное частичной и обоюдной адаптации,

видимым образом зафиксировано у Гумилева в двух произведениях. Одно из них можно считать опытом со стороны литературы приноровить себя под склад словесности: *Огненный столп*; другое – опытом приближения словесности к себе (в данном коммуникативном акте словесность лишена фактического субъекта и обладает в лучшем случае изображаемой субъектностью): перевод *Гильгамеша*. Словесность входит в «объектив» литературы (*ОС*); словесность входит в меру литературы (*ПГ*).

Сближение *ОС* с русской средневековой словесностью и со *Столпом...* должно обнаружить и обнаруживает непроизвольность обращения к *Гильгамешу* (а также специфическую опосредованность этого обращения, понимаемую, согласно внушениям имплицитного автора, как достоинство⁵⁶ и как обоснование само по себе). В свидетели достоверности обоснования приводится трактат Флоренского. Гумилевым, при помощи имплицитного автора, конструируется *предание* от *Гильгамеша* к себе. Трактат Флоренского функционирует как современное дискурсивное толкование сотворяемой традиции, в т.ч. косвенно предписывает согласную с традицией поэтику.

9. Соотнося общий смысл *ОС* (и *Шамра*) с хронологически непосредственным социальным и историческим контекстом, мы приходим к следующему выводу. Опыт войны и революции (переворота 25 октября 1917 г., гражданской войны, военного коммунизма⁵⁷) нашел свое выражение в свете *духовного* (ср. со значением этого субстантивированного прилагательного у В. Кандинского), а не в натуралистических либо натуроподобных образах.⁵⁸ Получается *остраненное* изображение и выражение этого опыта и, конкретнее, – разрывающее с установкой на мимесис. (И та, небольшая, мера миметичности, которой следует ожидать от лирики, оказалась здесь лишней.) Мимесис становится локальным приемом при совершенно иной установке письма. Поэтика подчиненного миметизма согласует *ОС* как *остраненное повествование* (о) Революции и Гражданской войны(-е) с сотворяемой описанным образом традицией.

10. Комментарий к последующим изданиям *Огненного столпа* должен учесть возможность генетической связи между заглавием сборника и конституирующим эту группу гумилевских текстов образом, с одной стороны, и *Сказанием* и духовным стихом о Борисе и Глебе, а также трактатом

⁵⁶ Такова позиция лирического «я» Гумилева в *Молитве мастеров*; она же привела к конкретным следствиям во *Фра Беато Анжелико* (Жолчан), подсказана в стихотворении *Рай* (Костер).

⁵⁷ А почему бы и не НЭП-а? *Дневник* Зинаиды Гиппиус свидетельствует о том, что чуткий петербургский интеллигент мог различать ростки озобоченного мирной наживой 'мещанства' в самом разгуле 'воинствующего хамства'.

⁵⁸ Ср., из дневника В.К. Лукницкой, мнение А. Ахматовой в разговоре «об отражении революции в стихах Н.С.» (Гумилев, *Стихи*, 71-72).

Столп и утверждение истины, с другой. Мы не утверждаем, что такая связь до нас не отмечалась (литературу о Гумилеве трудно обозреть), но показательно безмолвие критических изданий. Данное отсутствие знаменует не историко-литературную «опечатку», а «пробел» в артикуляции пластов культурной памяти.

Мария Боровикова

**РАННЯЯ ЛИРИКА ЦВЕТАЕВОЙ В КОНТЕКСТЕ
ПОЭЗИИ ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ.
СТАТЬЯ 1.**

Повышенная «литературность» ранних стихов Цветаевой не раз отмечалась исследователями,¹ однако зачастую конкретный список предполагаемых источников тем и образов ее ранней поэзии исчерпывается именами Ростана, Лидии Чарской, Марка Твена, Андерсена, Александра Дюма,² – то есть круг чтения лирической героини в читательском (и, к сожалению, в исследовательском) сознании подменяет круг чтения реального автора, который, рискнем предположить, у семнадцатилетней Марины Цветаевой был значительно шире.

Более пристальный взгляд на ранние цветаевские тексты подтверждает наше предположение и, на первый взгляд, показывает, что и в рамках традиции русской классической литературы ее интерес находится в «романтическом» русле: уже одно из первых, дошедших до нас стихотворений Цветаевой, содержит в себе отсылку к творчеству Лермонтова:

Проснулась улица. Глядит, усталая
Глазами хмурыми немых окон
На лица сонные, от стужи алые,
Что гонят думами упорный сон.
Покрыты инеем деревья черные, -
Следом таинственным забав ночных,
В парче сияющей стоят минорные,
Как будто мертвые среди живых.
Мелькает серое пальто измятое,
Фуражка с венчиком, унылый лик
И руки красные, к ушам прижатые,
И черный фартучек со связкой книг.
Проснулась улица. Глядит, угрюмая
Глазами хмурыми немых окон.

¹ См., напр., М. Мейкин, *Марина Цветаева: Поэтика усвоения*, М. 1997, 29; И.Д. Шевеленко, *Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи*, М. 2002, 35.

² См., напр., именно такой перечень в классическом исследовании «чужого слова» у Цветаевой: М. Мейкин, *Цит. соч.*, 29-30.

Уснуть, забыться бы с отрадной думою,
 Что жизнь нам грезится, а это – сон! (1, 10)³

Легкая аллюзия на лермонтовский «гимназический канон» в конце этого стихотворения («Выхожу один я на дорогу»: «Я б хотел забыться и заснуть // Я б хотел навеки так заснуть / Чтоб в груди дремали жизни силы...») и «Дума», попавшая в текст лишь заглавием), быть может, и не заслуживала бы отдельного разговора, если бы в тексте, написанном через несколько месяцев, эта аллюзия не возникла бы с новой силой. (Отметим в скобках, что стихотворения, о которых мы говорим, объединяет тематическое единство – это первые «городские» тексты, написанные Цветаевой и дошедшие до нас, что, безусловно, важно, но в рамках данной статьи мы не будем касаться проблемы цветаевского «урбанизма»).

Месяц высокий над городом лёг,
 Грезили старые зданья...
 Голос ваш был безучастно далёк:
 — **«Хочется спать. До свиданья».**<...>
 Сухо звучали **по камню шаги**
 В шорохе длинного платья.
 Что-то мелькнуло, – знакомая грусть,
 — **Старой тоски** переливы...
 — Хочется спать Вам? И спите, и пусть
 — **Сны** ваши будут **красивы**;
 — Пусть не мешает анализ больной
 — Вашей уютной **дремоте**.
 — Может быть, в жизни Вы тоже **покой**
 — **Муке пути** предпочтёте.
 — Может быть, Вас не захватит волна,
 — Сгубят земные соблазны, —
 — В этом **тумане** так смутно видна
 — Цель, а **дороги** так разны!
 — **Снами отратно страдание гнать**,
 — Спящим не ведать стремленья,
 — Только и светлых надежд им не знать,
 — Им не видать возрожденья,
 — Им не сложить за мечту головы, —
 — Бури – герои достойны!
 — Буду бороться и плакать, а Вы
 — Спите спокойно!

Мы видим в этом стихотворении отступление от лермонтовской схемы («покой» и «мука пути») выражают у Цветаевой разные состояния героев-

³ Стихотворения Цветаевой приводятся нами по изданию: М.И. Цветаева, *Собр. соч. в 7 тт.*, М. 1994-1995; первая цифра указывает том, вторая страницу).

оппонентов), что уже не может быть списано на выхолощенный, освобожденный от смыслов «гимназический сленг». Чтобы лучше понять смысл цветаевской трактовки лермонтовской темы, обратимся вновь к стихотворению «Проснулась улица...». Это один из самых ранних дошедших до нас текстов Цветаевой, написанный Я4 с перекрестной дактилической и мужской рифмовкой и дактилической цезурой – размером, достаточно редким в русской поэзии.⁴ В.В. Семенов в своем докладе о ямбах Цветаевой на Лотмановском семинаре в Тарту приводил пример одного из немногих текстов-ритмических предшественников цветаевского – это «Я, Матерь божия, ныне с молитвою» Лермонтова (классический пример Дк4, который, являясь биметрической структурой, может быть прочитан и как ямб с дактилической цезурой). Однако еще один пример такого размера (с делением на строки вместо цезуры) мы находим в песне из эпилога к поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»:

Средь мира дольного
Для сердца вольного
Есть два пути.

Взвесь силу гордую.
Взвесь волю твердую:
Каким идти?

Одна просторная –
Дорога торная,
Страстей раба,

По ней громадная,
К соблазну жадная
Идет толпа.

О жизни искренней,
О цели выпренной
Там мысль смешна.

Кипит там вечная.
Бесчеловечная
Вражда-война

За блага бранные...
Там души пленные
Полны греха.

⁴ В. Семенов. *Семиозис метра в постметрическом стихе: О ямбе М. Цветаевой 1922–1923 гг.*, Тарту, Лотмановский семинар 27 февраля – 1 марта 2009 г.

На вид блестящая,

Там жизнь мертвящая
К добру глуха... (5, 228-229)⁵

– перед нами Я2 с дактилическим (две первых строки строфы) и мужским (последняя строка строфы) окончаниями. При объединении первой и второй, а также второй и третьей строк мы получим оба ритмических варианта цветаевской строки: «Средь мира дольного для сердца вольного» – «Проснулась улица. Глядит, усталая»; «Для сердца вольного есть два пути» – «Глазами хмурыми немых окон...». (В скобках отметим, что на то, что «в памяти» цветаевского стихотворения находится песня,⁶ косвенно указывает вычурный эпитет «минорные» в отношении деревьев, использованный в этом стихотворении; да и целиком строки про «деревья» отзываются некрасовскими образами: «В парче сияющей стоят минорные / Как будто мертвые среди живых» – «На вид блестящая / Там жизнь мертвящая / К добру глуха»).

На мотивном уровне стихотворение Цветаевой «Проснулась улица...» скорее находится в русле экспериментов XX века с некрасовской традицией, чем развивает темы самого Некрасова (здесь можно отметить таких разных поэтов, как Александр Блок и Евгений Тарасов – революционный поэт, стихами которого Цветаева очень увлекалась в эти годы,⁷ и следы этого увлечения хорошо заметны не только в данном стихотворении, но и в тех текстах, которые нам еще придется цитировать).

Однако один именно некрасовский мотив здесь необходимо отметить. Это тема «двух путей» из песни Гриши Добросклонова («Для сердца вольного есть два пути»), которая, по-видимому, контаминируется в творческом сознании Цветаевой в это время с лермонтовским образом «пути» из стихотворения «Выхожу один я на дорогу» (собственно, и «Дума», которая попадает в текст только заглавием, содержит тот же мотив: «И жизнь уж нас томит, как ровный **путь без цели**»). Этой контаминацией, с одной стороны, объясняется «притягивание» лермонтовских образов к некрасовскому ритму в первом стихотворении, а с другой, она позволяет лучше проследить семантику «разложения» мотивов лермонтовского текста в

⁵ Тексты Некрасова цитируются нами по изданию: Н. Некрасов, *Полн. собр. соч. и писем в 15 тт.*, Л. 1982, с указанием тома и страницы в тексте; первая цифра указывает номер тома, вторая – страницы.

⁶ Размер этого цветаевского стихотворения точно ложится на мотив известной городской песни 1920-х гг. «Бублички» (автор слов Яков Петрович Ядов, автор музыки неизвестен). Соблазнительно предположить существование какой-либо городской песни на эту музыку в 1900-х гг. Однако подтверждения этой версии найти не удалось.

⁷ См. письма Цветаевой к Петру Юркевичу: *Цветаева М.* «Письма к Петру Юркевичу, Юность сестер Цветаевых», *Новый мир*, 6, 1995, 119-143.

стихотворении «Месяц высокий над городом лег...» – в нем «путь борьбы» (в некрасовском значении жизненной позиции, но описанный в лермонтовских образах!) будет открыто противопоставляться «сну», который и становится альтернативной позицией в жизни, некрасовским «вторым путем». Его синонимичные характеристики у Цветаевой, это, с одной стороны, «земные соблазны» (у Некрасова это «блага бренные», характеризующие «второй путь»), а с другой, «дремота» и «покой» (ср. у Лермонтова: «Я ищу свободы и **покоя**», «Чтоб в груди **дремали** жизни силы»). Столкновение Некрасова и Лермонтова подкрепляется здесь еще и цитатой из фельетона Некрасова «Преферанс и солнце» (1844) – «Спи же спокойно!», начинающегося переделкой лермонтовских слов: «И скучно и грустно, и некого в карты надуть».

История о Грише Добросклонове из эпилога поэмы «Кому на Руси жить хорошо», в песне которого поется про два пути, могла привлечь Цветаеву еще и тем, что ее герой биографически близок персонажам ее собственной ранней лирики: это школьник (семинарист), тоскующий в холодной, темной семинарии об умершей матери (смерть матери – автобиографическая подробность, крайне актуальная для ранней лирики Цветаевой и широко проецируемая на других персонажей-детей в ее поэзии):

Тихонько в семинарии,
Где было темно, холодно,
Угрюмо, строго, голодно,
Певал – тужил о матушке
<...>
И скоро в сердце мальчика
С любовью к бедной матери
Любовь ко всей вахлячине
Слилась, – и лет пятнадцати
Григорий твердо знал уже,
Кому отдаст всю жизнь свою
И за кого умрет (5, 227–228).

Почти одновременно с цитировавшимися выше текстами Цветаевой написано стихотворение «Жертвам школьных сумерек», персонажи которого выглядят идеологическими наследниками некрасовского героя:

Милые, ранние веточки,
Гордость и счастье земли,
Деточки, грустные деточки,
О, почему вы ушли? <...>

Смерти довериться, смелые,
Что вас заставило, что?

Ужас ли дум неожиданных,
 Душу зажёгший вопрос,
 Подвигов жажда ль невиданных,
 Или предчувствие гроз, —
 Спите в покое чарующем!
 Смерть хороша – на заре!
 Вспомним о вас на пирующем,
 Бурно-могучем костре.
 — Правы ли на смерть идущие?
 — Вечно ли будет темно? <...> (1, 18-19)

Здесь отметим лишь одну особенность в развитии выделенной ранее темы – стандартная, языковая метафора «сон – смерть» смещает акценты в оппозиции «путь борьбы» – «сон». Восходящий к лермонтовской поэзии мотив «сна» связывается с *героической* семантикой; сон *завершает* собой «путь борьбы»: «Спите в покое чарующем! Смерть хороша – на заре!».

В начале XX века традиция Некрасова нашла свое продолжение не только в революционной поэзии (как в случае Евгения Тарасова), но и в творчестве поэтов-символистов, в том числе Андрея Белого, декларативное обращение которого к Некрасову в сборнике «Пепел» (1908) шокировало своей неожиданностью многих современников. Помимо посвящения Некрасову сборник имел предисловие, в котором с первых строк Белый преодолевает «асоциальность» символистской эстетики и утверждает ценность обыденной жизни: «Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетариата – все это объекты художественного творчества».⁸

Прозаическое пояснение к книге стихов имеет за собой обширную символистскую традицию. Стихотворные сборники Валерия Брюсова, Андрея Белого, Эллиса, Сергея Соловьева, Федора Сологуба и др. были снабжены предисловиями, иногда больше похожими на стихотворение в прозе, иногда – на филологический трактат, предоставляя максимально широкий жанровый диапазон для опытов последователей. Выпуская в 1913 году сборник «Из двух книг» (включавший в себя выборочные стихи из первых двух сборников – 1910 и 1912 гг.), Цветаева предварит его программным предисловием – случай, уникальный в ее поэтической практике – в котором напишет о необходимости расширения объектов поэтического описания: «Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение; обивка дивана – не менее слов, на нем сказанных. <...> Нет ничего не важного! <...> Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, – все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души» (5, 230). Цветаевское пре-

⁸ А. Белый, *Стихотворения и поэмы в 2 тт.*, СПб.– М. 2006, Т. 1, 179.

дисловие, призывая к расширению сферы *поэтического*, по сути, находится в русле того, о чем писал и А. Белый, характерно повторяя не только ядро беловской идеи, но и синтаксис его предисловия к сборнику «Пепел»: «Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетариата – все это объекты художественного творчества. <«Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, – все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души» – Цветаева> Жемчужная заря не выше кабака <«Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение» – Цветаева>...»⁹ Здесь необходимо отметить, что кроме имени Некрасова на первой странице, в посвящении, Белый ставит в качестве эпиграфа к сборнику полное стихотворение Некрасова «Что ни год – уменьшаются силы» (1861):

Что ни год – **уменьшаются силы**,
 Ум ленивее, кровь холодней...
 Мать-отчизна! дойду до могилы,
 Не дождавшись свободы твоей!
 Но желал бы я знать, умирая,
 Что стоишь ты на верном пути,
 Что твой пахарь, поля засевая,
 Видит ведряный день впереди;
 Чтобы ветер родного селенья
 Звук единый до слуха донес,
 Под которым не слышно кипенья
 Человеческой крови и слез. (2, 126)

Цветаева предисловию к сборнику «Из двух книг» также предпосылает эпиграф, но из своего стихотворения «Литературным прокурорам», ранее опубликованного в сборнике «Волшебный фонарь». Она выбирает для эпиграфа последнюю строфу:

Для того я **(в проявленном – сила)**
 Все родное на суд отдаю,
 Чтобы молодость вечно хранила
 Беспокойную юность мою. (5, 230)

Вырванная из контекста последняя строфа не просто отчетливо звучит некрасовскими интонациями (также трехстопный анапест), но и лексически («сила» в рифменной позиции), и ритмико-синтаксической конструкцией первой строки (цезура, усиленная в первой строке использованием тире у Некрасова и скобки у Цветаевой, тире переносится Цветаевой в

⁹ А. Белый, Там же.

другое место этой строки) буквально отсылает к некрасовскому тексту, поставленному эпиграфом к сборнику «Пепел». На этом фоне (очевидно, подчеркнутым автором – спрятанная внутрь стихотворения, эта строка не звучит настолько «по-некрасовски») и все стихотворение «Литературным прокурорам» (первая литературная декларация Цветаевой, по справедливому замечанию исследователя¹⁰) приобретает некрасовскую перспективу с прямыми отсылками не только к стихотворению «Что ни год – уменьшаются силы», но к целому ряду текстов, затрагивавших крайне важную для Некрасова проблему смерти и назначения поэта. Приведем стихотворение Цветаевой целиком:

Всё таить, чтобы люди забыли,
 Как растаявший снег и свечу?
 Быть в грядущем лишь горсточкой пыли
 Под могильным крестом? Не хочу!

Каждый миг, содрогаюсь от боли,
 К одному возвращаюсь опять:
 Навсегда умереть! Для того ли
 Мне судьбою дано всё понять?

Вечер в детской, где с куклами сяду,
 На лугу паутинную нить,
 Осуждённую душу по взгляду...
 Всё понять и за всех пережить!

Для того я (в проявленном – сила)
 Всё родное на суд отдаю,
 Чтобы молодость вечно хранила
 Беспокойную юность мою (1, 174).

Здесь надо упомянуть стихотворение Некрасова «Зине» («Ты еще на жизнь имеешь право...»), которое, в свою очередь, варьирует тему пушкинского «Памятника» (строки из него: «Мне борьба мешала быть поэтом, / Песни мне мешали быть бойцом» впоследствии были использованы Цветаевой в ее статье «Эпос и лирика современной России» для описания разницы между талантами Маяковского и Пастернака) и поднимает темы посмертной славы и путей достижения бессмертия:

Ты еще на жизнь имеешь право,
 Быстро я иду к закату дней.
 Я умру – моя померкнет слава,
 Не дивись – и не тужи о ней! <...>

¹⁰ И.Д. Шевеленко, *Указ. соч.*, 25.

Кто, служа великим целям века,
 Жизнь свою всецело отдает
 На борьбу за брата-человека,
 Только тот себя переживет... (3, 176)

(У Пушкина в «Памятнике»: «Мой прах переживет...»; ср. у Цветаевой: «Все понять и за всех пережить!» – в этом контексте и цветаевское «пережить», несмотря на другое значение, начинает звучать пушкинскими интонациями).

Другое стихотворение Некрасова с тем же названием – «Зине» («Пододвинь перо, бумагу, книги!») развивает также и тему писания как преодоления смерти (у Цветаевой это один из центральных призывов ее «Предисловия», напомним: «Пишите, пишите больше! <...> Записывайте точнее!», только у нее это связано еще и с максимальным расширением сферы поэтического; этого мотива нет в указанном стихотворении Некрасова, но в целом, это отсылает, через голову Белого, конечно, к тому же Некрасову):

Помогай же мне трудиться, Зина!
 Труд всегда меня животворил.
 Вот еще красивая картина –
 Запиши, пока я не забыл!
 <...>
 В торжестве одержанных побед
 Над своим мучителем недугом
 Позабыл о смерти твой поэт! (3, 201)

Как мы уже сказали, в начале XX в. творчество Некрасова привлекало к себе внимание многих современников. 27 декабря 1902 г. отмечалось 25-летие со дня смерти поэта, в связи с чем состоялся ряд памятных мероприятий. В их числе проведенная газетой «Последние новости» анкета, на вопросы которой ответили Брюсов, Чехов, Репин, Андреев, Бунин и др.; на торжественном собрании в честь этой годовщины в Обществе любителей российской словесности выступил Бальмонт (его речь была опубликована в журнале *Новый путь* (1903, № 3) под названием «Сквозь строй (Памяти Некрасова)»). Неоднократно обращался к наследию поэта Брюсов, посвятивший Некрасову ряд статей: «Некрасов и Тютчев» (1900), «По поводу 25-летия со дня смерти Некрасова» (1903), «Некрасов как поэт города» (1912), несколько позднее писал о Некрасове Мережковский («Две тайны русской поэзии. Тютчев и Некрасов», 1915). Символистская интерпретация Некрасова существенно изменила представление о поэте, приблизила проблематику его стихов к современности (особенно это стало очевидно после событий 1905 г.), помогла увидеть в его поэзии «строки, до поразитель-

тельности близкие нашей современной утонченной впечатлительности».¹¹ Б. М. Эйхенбаум, выступая с критикой работы Мережковского «Две тайны русской поэзии. Тютчев и Некрасов»,¹² пенял автору, увлекшемуся после событий Первой русской революции идеями «религиозной общественности», что тот пренебрегает «открытием» Некрасова в статьях современников-символистов: «Странно, что после того, как о Некрасове писали Бальмонт, Брюсов, А. Белый и др., Мережковский повторяет слова Пыпина – “прямо о деле”, находя, что “лучше нельзя выразить сущность этой поэзии”. За “дело” любить Некрасова не трудно – все его так любили! Пора теперь полюбить его за поэзию, за ритм, пора понять, что он, действительно, “единственный художник”».¹³

Особое место среди этих работ занимают статьи В.В. Розанова о Некрасове. Он также отдал дань памяти поэту, опубликовав в «Новом времени» в конце 1902 г. заметку «25-летие кончины Некрасова»,¹⁴ почти сразу им написана для «Мира искусства» статья «О благодущии Некрасова».¹⁵ Говоря о поэте с по-розановски интимной интонацией, называя «благодущие» «небом» поэта, а «гнев» лишь «облаками» на нем, Розанов делает отступление в сторону биографии Некрасова и пишет о его матери в характерном для Розанова национальном ключе: «Грустная мать его легла мостом между нигде и ни в чем не соединенными народностями: русскою и польскою <...> нет от нас нации более далекой и даже, наконец, вовсе неизвестной – как поляки! Если мы спросим себя: да что же разделяет нас? То ответим: польский “гонор”...»,¹⁶ а вслед за этим делает неожиданный «психоаналитический» поворот: «Некрасов совершенно немислим в красоте и силе своей, т.е. вообще во всей значительности, без этой особенной судьбы своей матери. “Муза” его там, около ее могилы; а “печаль и мечь” этой музы было только разросшееся до национальной значительности негодование сына за мать; обобщение обстоятельств личной биографии с обстоятельствами страны».¹⁷ Эту мысль Розанов подробно развивает в еще одной работе о Некрасове, написанной уже в 1908 г., опубликованной в московской газете «Русское слово»,¹⁸ и с большой долей вероятности прочитанной Цветаевой.

Необычен был сам выбранный для статьи жанр – воспоминания о гимназических впечатлениях о поэте. Отгораживание от объекта двойной

¹¹ К.Д. Бальмонт, *О русской литературе*, М.-Шуя 2007, 86.

¹² Б.М. Эйхенбаум, «Мережковский-критик», *Северные записки*, № 4, 1915, 130-138.

¹³ Б.М. Эйхенбаум, Там же.

¹⁴ *Новое время*, № 9630, 1902, 24 декабря.

¹⁵ *Мир искусства*, Т. 9, 1903. № 2 (январь-февраль), 337-342.

¹⁶ В.В. Розанов, «О благодущии Некрасова», *О писателстве и писателях*, М. 1995, 136.

¹⁷ Там же, 137.

¹⁸ *Русское слово*, № 8 и 12, 1908. 10 и 15 января (под псевд. В. Варварин).

стеной субъективности («воспоминания о впечатлениях»), с одной стороны, оправдывало экскурсы в собственную биографию, а с другой, позволяло максимально вольно трактовать творчество поэта. Розанов выбирает для своих воспоминаний переживания поэзии Некрасова в «14–16 лет» и пишет о том, что причина высокой восприимчивости подростков к стихам Некрасова в том, что язык его близок не только простонародью, но и детям: «Одною из причин широкой и необыкновенно ранней усвоимости Некрасова было то, что он называет вещи необыкновенно широкими именами <...> именно так, как говорит простонародье и говорят дети».¹⁹ В устах Розанова Некрасов становится «поэтом для детей», а дети – лучшими читателями поэта. Сама описываемая Розановым гимназическая обстановка, в которой узнаются и читаются некрасовские стихи, должна была отозваться для 16-летней Цветаевой знакомыми мотивами.

В этой статье вновь Розанов возвращается к своей идее связать максимально широкую общественную тематику стихов и деятельности в целом Некрасова с самым узким, интимным, домашним кругом, детерминировать одно другим: «Отчего Некрасов <...> становился с первого знакомства “родным”? Оттого, что он завязывал связь с *ущемленным* у нас, с болеющим, страдающим и загнанным! Это было наше демократическое чувство и социальное положение. Все мы, уже в качестве учеников, были “под прессом”, как члены семьи, мы тоже были “под прессом”».²⁰

Розанов описывает поэтику Некрасова с позиций современной литературной ситуации (сделанный Брюсовым два года спустя упрек Цветаевой в излишней «домашности» ее стихов как будто цитирует описание Розановым поэтики Некрасова²¹): «Как известно, Некрасов не был человеком высшего образования, а среднего. Великий ум его, великое здравомыслие и чуткость сказались в том, что он всю симпатию свою положил не *вперед*, до чего он не дошел, а *назад*, что он прошел... Прошел, видел и ощутил. Отсюда поэзия его налилась соком действительности, реализма и вместе получила крайне простой, немного распушенный вид. Он брал темы “под рукой”, а не “издали”, и обращался с ними “за панибрата”, а не “с почтением”. Это и образовало дух его поэзии и даже выковало фактуру его стиха, немного распущенного, “домашнего”, до известной степени “халатного”».²²

Работа, прделанная Розановым в его статьях о Некрасове, предлагала совершенно новый портрет поэта. Детское восприятие, транслированное (а

¹⁹ В. Розанов, *Указ соч.*, 246.

²⁰ Там же, 247.

²¹ «... непосредственность, привлекательная в более удачных пьесах, переходит на многих страницах толстого сборника в какую-то “домашность”» (В. Брюсов, *Среди стихов. 1894–1924*, М. 1990, 339).

²² Там же.

на самом деле, конечно, сконструированное) Розановым, позволяет произвести с наследием поэта неожиданные трансформации: делает общественную деятельность длящейся всю жизнь борьбой с обидчиками матери, разросшейся до масштабов всей страны; расширение поэтического лексикона и тематическую прозаизацию поэзии дает почувствовать «домашностью» и «распущенностью»; риторiku и язык поэта напрямую связывает с детским языком, мыслящим самыми общими категориями. Но что нам более всего важно, Розанов, по сути дела, пишет о *дневниковости* поэзии Некрасова: симпатия Некрасова обращена не вперед, а «назад, что он прошел... Прошел, видел и ощутил <...> Он брал темы “под рукой”, а не “издали”, и обращался с ними “запанибрата”, а не “с почтением”». Все это представляло поэта Некрасова, и без того, безусловно, прекрасно знакомого Цветаевой, крайне близким ее поэтическому мировоззрению, по-видимому, как раз вырабатываемому в пору чтения (предполагаемого) этой статьи.

Исследователи отмечали, что имя Марии Башкирцевой, «блестящей памяти» которой Цветаева посвящает свой первый сборник, не встречается ни в письмах, ни в ранних стихах; нет в этих источниках и каких-либо иных следов знакомства Цветаевой с *Дневником*. Первое упоминание Башкирцевой встречается в мемуарах Анастасии Цветаевой и относится к началу 1910 г. – это знакомство с художником Леви, знавшим когда-то Башкирцеву в Париже. Там же говорится о переписке старшей сестры с матерью Башкирцевой.²³ Пример Башкирцевой оказался крайне продуктивным для Цветаевой – во-первых, он дал гендерный извод «бытовой» темы («это всегда интересно – жизнь женщины»,²⁴ во-вторых, подсказал оправдание «принципу многописания», очевидно, отражающему внутреннюю потребность Цветаевой и постепенно становящемуся ее собственным творческим методом («...и я говорю всё, всё, всё. Не будь этого – зачем бы...»²⁵). Степень близости, с которой Цветаева восприняла позицию Башкирцевой, видна по сравнению уже цитировавшегося предисловия к сборнику *Из двух книг и Дневника*, а также по стихотворению «Литературным прокурорам», в котором, несомненно, отразились идеи Башкирцевой. Анализ стихотворения с этих позиций дан в монографии И.Д. Шевеленко.²⁶ Автор указывает ряд неоспоримых сходжений, однако нам, в контексте наших исследований, кажется не менее важным обратить внимание и на несовпадения, на то, что в декларации Цветаевой невозможно возвести к *Дневнику* Башкирцевой. Во-первых, задача цветаевской поэзии, сформули-

²³ А. Цветаева, *Воспоминания*, М. 1983, 321, 331-332.

²⁴ М. Башкирцева, *Дневник*, М. 1999, 12.

²⁵ Там же.

²⁶ См.: И.Д. Шевеленко, *Указ. соч.*, 26.

рованная ею в третьем четверостишии стихотворения «Литературным прокурорам»: «Все понять и **за всех пережить**», не совпадает с жизненным *sredo* Башкирцевой. Во-вторых, принцип внимания к внешнему, именно к бытовой стороне жизни, столь ярко сформулированный Цветаевой в «Предисловии», тоже не находит прямых параллелей в *Дневнике*.

Однако можно предположить, что до знакомства с судьбой Башкирцевой и до увлечения ее *Дневником* именно в творческом методе Некрасова Цветаева нашла подтверждение некоторым принципам собственной поэтики. Кроме того, именно в период 1908-1909 годов (когда и написана примерно половина стихов «Вечернего альбома») поэзия Некрасова отражала и ее политические – весьма радикальные, «революционные», что видно по письмам²⁷ – взгляды. К 1910 г. этот – идеологический – интерес к Некрасову затихает, и Некрасов в ее творческом сознании уходит в тень Башкирцевой и ее *Дневника*, принципы которого уже более соответствуют цветаевским изменившимся взглядам. Однако память об увлечении Некрасовым сохраняется и проявляется, в том числе, в ее творческой декларации «Литературным прокурорам», а любовь к его творчеству выходит далеко за рамки рассматриваемого периода ранней лирики – так, в 1926 году, в ответе на анкету для предполагавшегося издания библиографического Словаря писателей XX века, Цветаева, в ответ на вопрос о любимом русском поэте называет два имени: Державина и Некрасова.

Стихотворение «Литературным прокурорам», помимо формулировки собственной поэтической стратегии, содержит и программный перечень поэтических тем. При первом приближении он выглядит резюмирующим списком наиболее частотных образов цветаевской ранней поэзии:

Вечер в детской, где с куклами сяду,
На лугу паутинную нить,
Осуждённую душу по взгляду...
Все понять и за всех пережить!

что, безусловно, верно для образов «детской» и «луга» – это одни из наиболее распространенных, «знаковых» мест действия ее стихов. Совокупно они описывают городское и загородное пространство, границы между которыми четко очерчены в ранней поэзии Цветаевой (это усиливается частым введением в текст рамочных маркеров – заглавий и подписей с географическим уточнением; при этом идеологической противопоставленности этих пространств друг другу в художественном мире ранней Цветаевой нет). Однако образы «паутинной нити» и «осужденной души», стоящие в этом стихотворении в одном ряду с «детской» и «лугом», иначе

²⁷ См. переписку с П. Юркевичем: «Юность сестер Цветаевых», *Новый мир*, № 6, 1995.

корреспондируют с авторским поэтическим миром – и тот, и другой репрезентируют не корпус текстов, не «лирическую тему», а отсылают к конкретным стихотворениям, цитатами из которых они являются. Это вошедшие в тот же сборник «Волшебный фонарь» текст «Осужденные», в котором дан обобщенный элегический женский портрет и названа причина женской «осужденности» – уход от жизни (оставим пока этот образ без объяснения):

Одна, безмолвием пугая,
Под игом тишины;
Ещё изменчива другая,
А третья ждёт, изнемогая...
И все, от жизни убягая,
Уже осуждены.

и стихотворение «Волшебство», в котором герой – Фигаро – заглядывает в дом (или комнату) «раздвинув паутину».

Для того, чтобы понять роль этих отсылок внутри стихотворения «Литературным прокурорам» и описать стоящую за этим тематическим «репертуаром» концепцию, необходимо сделать ряд более общих замечаний и обратиться к структуре сборника *Волшебный фонарь* в целом и к общему литературному контексту эпохи.

Исследователи отмечали, что за видимой «дневниковой» случайностью в организации стихов в ранних сборниках Цветаевой стоит сложная и точно рассчитанная композиция художественного пространства.²⁸ Помимо «нумерологического»²⁹ подхода, Цветаева активно использует возможности создания дополнительных связей внутри сборников путем соотнесенности заглавий текстов между собой. В связи с этим привлекает внимание то, что в финале сборника в близком соседстве оказывается ряд стихов о доме – то есть Цветаева помещает их в очевидно семантически маркированную позицию и в таком соседстве, что связь между ними легко устанавливается с помощью заглавий: «Розовый домик», «Домики старой Москвы», «“Прости” волшебному дому» (два последних, соответственно, 5-й и 4-й с конца). Выделенность их в некоторое надтекстовое единство подчеркивается, с одной стороны, их изометричностью – все эти тексты написаны дактилем³⁰ («Розовый домик» – Дк4/3/3/3 ЖМЖМ, «Домики старой Моск-

²⁸ Р.С. Войтехович, *Принципы композиционных связей в первом поэтическом сборнике Цветаевой*. Доклад, прочитанный на Цветаевской конференции в Москве, Москва, 8-11 октября 2010 г.

²⁹ См.: Р.С. Войтехович, *Указ. соч.*

³⁰ Помимо этого в «Волшебный фонарь» входит ряд других дактилических текстов, в которых тема дома не является ведущей, но обязательно присутствует в первой строке в качестве своеобразной *темы* или фона, на котором разворачиваются описываемые

вы» – ДкЗ ЖМЖМ, «Прости волшебному дому» – ДкЗ ДЖМЖДМ), а с другой, однотипностью заглавий. Дважды использованная здесь Цветаевой схема (определение при лексеме «дом»: розовый дом, волшебный дом) сама по себе имеет цитатный характер и отсылает к творчеству А. Белого, в сборнике которого *Пепел* есть стихотворение «Старинный дом», в свою очередь, напоминающее внимательному читателю его же более ранний текст «Заброшенный дом» (цикл «Прежде и теперь» сборника *Золото в лазури*).

Заброшенный дом

Заброшенный дом.
Кустарник колючий, но редкий.
Грущу о былом:
«Ах, где вы – любезные предки?»

Из каменных трещин торчат
Проросшие мхи –
В дуплистые липы
И в шелест ольхи <...>

И стерся изогнутый серп
Средь белеющих лилий –
Облупленный герб
Дворянских фамилий.

Старинная мебель в пыли,
Да люстры в чехлах, да гардины...
И вдаль отойдешь... А вдали –
Равнины, равнины
<...>

Внимаешь с тоской,
Обвеянный жизнью давней,
Как шепчется ветер с листвою,
Как хлопает сорванной ставней...

Домики старой Москвы

Слава прабабушек томных,
Домики старой Москвы,
Из переулочков скромных
Всё исчезаете вы,

Точно дворцы ледяные
По мановенью жезла
Где потолки расписные,
До потолков зеркала?

Где клавишина аккорды,
Тёмные шторы в цветах,
Великолепные морды
На вековых воротах.

Кудри, склонённые к пальцам,
Взгляды портретов в упор...
Странно постукивать пальцем
О деревянный забор!

Домики с знаком породы,
С видом её сторожей,
Вас заменили уроды, —
Грузные, в шесть этажей.

Домовладельцы – их право!
И погибаете вы,
Томных прабабушек слава,
Домики старой Москвы.

сцены, диалоги или переживания персонажей. Приведем первые строки этих текстов: «Детство: Молчание дома большого...» («Курлык» – Дк4/3); «Скрипнуло... В темной кладовке...» («В сонном царстве» – Дк3); «Слезы? Мы плачем о темной передней...» («Слезы» – Дк4/2).

Стихотворение Белого построено, как и все стихи раздела «Прежде и теперь», в стилизованной иронической манере. Однако ироничность не мешает серьезности заявленной темы³¹ – разрыва между поколениями, постепенного исчезновения патриархального быта, которые получают воплощение в образе дома, разрушающегося под действием времени.

Общесимволистское ощущение распада личных и общественных связей нашло свое выражение не только в творчестве А. Белого. В 1906 году А. Блок пишет статью «Безвременье», центральным образом которой становится противостояние «старой» и «новой» России.³² Статья делится на три части, первая из которых носит название «Очаг», сразу определяя одно из ключевых понятий, связанных со старым миром: «Был на свете самый чистый и светлый праздник. Он был воспоминанием о золотом веке, высшей точкой того чувства, которое теперь уже на исходе, – чувства домашнего очага».³³ Этот положительный идеал дается Блоком с помощью литературной отсылки к произведению «детской» тематики – к рассказу Достоевского «Мальчик у Христа на елке»: «Именно так чувствуя этот праздник, эту непоколебимость домашнего очага, законность нравов добрых и светлых, – Достоевский писал (в “Дневнике писателя”, 1876 г.) рассказ “Мальчик у Христа на елке”. Когда замерзающий мальчик увидал с улицы, сквозь большое стекло, елку и, хорошенькую девочку и услышал музыку, – это было для него каким-то райским видением; как будто в смертном сне ему привиделась новая и светлая жизнь. Что светлее этой сияющей залы, тонких девических рук и музыки сквозь стекло?»³⁴ Анализируя образ «золотого века» в этой статье, З. Г. Минц отмечает, что для Блока этот идеал, генетически связанный с демократической литературой XIX века, становится не антитезой, но аналогом старой русской жизни.³⁵ Картина дальнейшего распада этого «золотого века» дается в двух основных зрительных образах – гниющих, обращающихся в прах барских усадеб (заметим, становятся важны архитектурные детали: «обращаются в прах барские усадьбы с мрамором, с амурами, с золотом и слоновой костью, с высокими оградами вокруг столетних липовых парков, с шестиярусными скульптурными иконостасами в барских церквях»³⁶), и паучихи, окутывающей все вокруг смрадной паутиной. Разрушение оказывается двойным – оно разъедает «золотой мир» не только снаружи, но и изнутри: «...большое серое животное уже вползло в дверь, нюхало, осматривалось, и не

³¹ См. о ироничности как наиболее «благоприятной» точке зрения на «действительность» у Белого в кн.: А.В. Лавров, *Андрей Белый в 1900-е годы*, М. 1995, 151-152.

³² См.: З.Г. Минц, «Блок и Достоевский», *Александр Блок и русские писатели*, СПб. 2000.

³³ А. Блок, *Собр. соч. в 8 тт.*, Т. 5, М.-Л. 1962, 66.

³⁴ Там же.

³⁵ З.Г. Минц, *Указ. соч.*, 95.

³⁶ А. Блок, *Указ. соч.*, 74.

успел доктор оглянуться, как оно уже стало заигрывать со всеми членами семьи, дружить с ними и заражать их. Скоро оно разлеглось у очага, как дома, заполнило интеллигентные квартиры, дома, улицы, города. Все окуталось смрадной паутиной; и тогда стало ясно, как из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая паучиха скуки. Стало как-то до торжественности тихо, потому что и голоса человеческие как будто запутались в паутине». ³⁷

Однако еще за три года до статьи А. Блока в стихотворении «Мир» из сборника «Urbi et orbi» В. Брюсова тема разорванных родовых связей предстала на фоне разрушения внешних форм этой жизни, а точнее (что для нас особенно важно) – воспоминания о детстве на фоне разрушенных старых зданий.

В начале XX века традиционная поэтическая тема дома получает еще одно измерение – архитектурное. Это связано с обширными перестройками, начавшимися в Москве в к. XIX в. и продолжившимися в нач. XX века. Ознаменовавшие серьезные социально-культурные перемены, они сильно изменили вид города и вызвали недовольство среди населения. Бурность строительства, эклектичность «нового стиля», повлекли за собой упреки в избыточности и дурновкусии. ³⁸ В стихотворении «Мир» Брюсова изменившийся городской пейзаж предстает символом кардинальных перемен в жизни поэта:

Воздвиглись здания из стали и стекла,
 Дворцы огромные, где вольно бродят взоры...
 Разрыты навсегда таинственные норы,
 <...>
 Все ново!
 <...>
 Нет даже и во мне тогдашнего былого,
 Напрасно я ищу в душе желанный след...

В душе все новое, как в городе торговли,
 И мысли, и мечты, и чаянья, и страх.

Описание внешних и внутренних перемен возникает в конце стихотворения, тогда как его основной текст посвящен как раз изображению «прежнего мира» и прежнего себя. Стихотворение автобиографично и

³⁷ Там же, 67.

³⁸ Большое место занимает эта тема в поздней «московской» прозе А. Белого: «Вот улица с рядом фасадов – фасад за фасадом (ад адом)» («Москва под ударом»); «точно шмякнули сбитыми сливками» («Москва»). Подробней об этом см. в статье Н.А. Кожевникова, «Улицы, переулки, кривули, дома в романе А. Белого “Москва”», *Москва и «Москва» Андрея Белого*, М. 1999, 90-112.

описывает купеческое детство поэта. Название его, внутри цикла «Думы» замыкающее своеобразный подцикл из «городских текстов» – «Италия», «Париж», «Мир» – в контексте заглавия сборника несомненно представляет собой антонамизию Москвы, отсылая к одному из ее наименований – «третий Рим»:³⁹

Я помню этот мир, утраченный мной с детства,
 Как сон непонятый и прерванный, как бред...
 Я берегу его - единое наследство
 Мною пережитых и забытых лет.

Я помню формы, звуки, запах... О! и запах!
 Амбары темные, огромные кули,
 Подвалы под полом, в грудях земли,
 <...>
 И запах надо всем, нежалящие когти
 Вонзающий в мечты, в желанья, в речь, во все!

Быть может, выросший в веревках или дегте,
 Иль вползший, как змея, в безлюдное жилье,
 Но царствующий здесь над всем житейским складом,
 Проникший все насквозь, держащий все в себе!
 О, позабытый мир! и я дышал тем ядом,
 И я причастен был твоей судьбе! <...>

Тема московского детства в целом нетипична для лирики Брюсова,⁴⁰ воспоминания о ранних годах жизни поэта не входили в его автобиографический миф и не являлись актуальным прошлым лирического героя (ср. в стихотворении «У себя», 1901: «Как змей на сброшенную кожу, / Смотрю на то, чем прежде был»). Стихотворение «Мир» в связи с этим уже обращало на себя внимание исследователей – М.Н. Виролойнен писала о том, что максимальное сужение перспективы в этом тексте противоречит и его заглавию (в контексте названия сборника – «Urbi et orbi» – читатель вправе ожидать от стихотворения «Мир» «резкого расширения исторической перспективы»), и композиционному положению внутри сборника.⁴¹ Однако нам в контексте нашего разговора важно отметить не только то, что идейно-образная структура брюсовского текста в целом выходит за рамки

³⁹ Про общий смысл этого стихотворения в контексте сборника писала М. Виролойнен: М. Виролойнен, «“Рим” и “Мир” Валерия Брюсова», *Toronto Slavic Quarterly*, № 34. (http://www.utoronto.ca/tsq/21/virolajnen21_shtml)

⁴⁰ Ср. там же: «Весь пафос Брюсова - не оглядываться назад, покидать пройденное без сожаления, меняться, обновляться, рождаться заново».

⁴¹ Исследовательница связывает концепцию Москвы в этом стихотворении с рядом тоголевских идей, в том числе, нашедших выражение в его неоконченной повести «Рим».

узкой мемуарной прагматики, но то, что она, в первую очередь, смыкаясь с рядом ключевых для символизма вопросов, связывает московские перестройки с утратой детства-«золотого рая» (понимаемого одновременно и символически, и автобиографически).

Негативное отношение к недавнему историческому прошлому как объединяющую литературное поколение черту описал А. Белый в своей мемуарной трилогии: «Правота нашей твердости видится мне из двадцать девятого года скорее в решительном “нет”, сказанном девятнадцатому столетию, чем в “да”, сказанном двадцатому веку».⁴² Следом Белый прямо переводит разговор от исторических оценок в русло «семейного» противостояния – детей отцу: «“Мы” – сверстники, некогда одинаково противопоставленные “концу века”; наше “нет” брошено на рубеже двух столетий – отцам <...> Мы – юноши, встретившиеся в начале столетия, и те немногие “старшие”, не принявшие лозунгов наших отцов, и одиночки, боровшиеся против штампов, в которых держали нас; <...> мы встречались под разными флагами; знамя, объединявшее нас, – отрицание бытия, нас сложившего; и – борьба с бытом; этот быт оказался уже нами выверенным; и ему было сказано твердое “нет”. В конце прошлого века сидим “мы” в подполье; в начале столетия выползаем на свет...».⁴³

Крайне показательно в приведенной нами цитате то, что Белый не только ретроспективно выделяет некоторый общий для поколения символистов идейный комплекс, но и, по-видимому, фиксирует его в образах, восходящих к общей, сформировавшейся в символистских кругах, метафоре того времени (отметим здесь, что стихотворение «Заброшенный дом», лишненное автобиографичности, но посвященное той же проблеме разрыва с прошлым, выраженной в образе разрушающегося дома, написано, как и «Мир», в 1903 году). Об этом говорит не только совпадение образа «подполья» как универсальной метафоры довлеющего над человеком быта, но и использование Белым гораздо более специфической метафоры, буквально отсылающей нас к стихотворению Брюсова: «Сколько слов о добром и вечном сыпалось вокруг меня; сеялись семена; я ими был засыпан. <...> не быт, а – “кладовая” с семенными мешками; но я, будучи “Боренькой” никак не мог развязать этих туго набитых семенами мешков; и весь перемазался пылью, их покрывающей; и эта пыль – быт квартир, в которых держались мешки с семенами...» (ср. у Брюсова: «Я помню <...> Амбары темные, огромные кули, <...> / Я мальчиком глядел в то пыльное окно, / У сумрачных весов играл в большие гири / И лазил по мешкам в сараях, где темно»).

⁴² Андрей Белый, *На рубеже двух столетий*, М. 1989, 35.

⁴³ Там же, 35-36.

Обращаясь к этой теме в 1929 году Белый достаточно категоричен в своей интерпретации оценки поколением «рубежа» своего прошлого, как исторического, так и родового. Однако в «Мире» Брюсова осмысление своего родового прошлого неоднозначно, читателю предлагается двойственная оценка «старого мира»: с одной стороны, отрицание его бытовой составляющей (ср. нагнетание в стихотворении образов пыли, ядовитого запаха и проч., которые сочетаются с инфернальной символикой: «запах <...> вползший как змея»), а с другой, осмысление его как безусловной ценности⁴⁴ – ср. первую строку стихотворения: «Я помню этот мир, *утраченный* мной с детства». Помимо общеязыкового, здесь реализуются и дополнительные значения лексемы *утраченный*, связанной в поэтической традиции, в первую очередь, с жанром элегии, в которой понятие «утраты» сопряжено с представлением о высокой ценности утраченного (ср., напр., у Жуковского: «О наша жизнь, где верны лишь утраты...» – «На кончину Ее Величества королевы Виртембергской», 1819).

Кроме семантики, связанной с общеэлегическим ореолом, это слово обладает еще одним дополнительным смыслом, входя в состав устойчивого выражения «утраченный рай», которое встречается в русской поэзии уже со второй трети XIX века (ср.: Жуковский «Пэри»: «Никогда не возвратится ей в утраченный Эдем» (1831), В.Г. Тепляков «Два ангела»: «То рай утраченный порою <...> Как арфа чудная поет» (1833), А.А. Голенищев-Кутузов «Мне чувствуется вновь утраченный мой рай» (1894)). Брюсовский образ «мира, утраченного с детства» очевидно отсылает к комплексу идей, трактующих детство как идиллическую, «райскую» пору жизни, как повторенный в онтогенезе «золотой век» человечества.

При этом в стихотворении есть намек на то, что две ипостаси прошлого одновременно сосуществуют лишь в авторском сознании, в описываемом же историческом прошлом они представляли собой два сменяющих друг друга этапа. На это указывает, во-первых, то, что образ ядовитого запаха, олицетворяющего собой бытовую сторону мира детства, представлен в стихотворении в завоевательной динамике:

Быть может, **выросший** в веревках или дегте,
Иль **вползший, как змея**, в безлюдное жилье,
Но **царствующий** здесь над всем житейским складом,
Проникший все насквозь, держащий все в себе!

Во-вторых, сам мир детства подвержен изменениям: если в первых строках о нем говорится: «Я помню формы, звуки, запах...», то в конце

⁴⁴ Ср. также рассуждения М. Виролайнена о связи концепции Москвы в этом стихотворении с идеями, выраженными в «Риме» Гоголя) же как мира утраченного рая, содержащего в себе идею возрождения: М. Виролайнен, *Указ. соч.*

стихотворения перед нами противоположный по своим характеристикам образ: «Тот, мне знакомый мир, был тускл и нем...».

Итак, у Брюсова мы видим двойное разрушение старого мира, как и у Блока в «Безвременье»: «разрытые норы» («разлагающиеся усадьбы») и в запах-змея, вползший и царствующий в доме («вползшая в дверь смрадная паучиха»). Эти идеи нашли отражение и в творчестве младших современников, в том числе, стали важным звеном концепции Эллиса, общение с которым в 1909-1910 гг. стало во многом определяющим для мировоззрения Цветаевой. Эллисовская концепция поэта, выросшая в недрах младосимволистской эстетической утопии, подразумевала мистический путь от «утраченного рая» к попытке его нового обретения через безумие и самоотрицание. Нам важно отметить, что первый этап этого мистического пути поэта традиционно связывается им с миром детства и описание этого мира занимает важное место в его сборнике *Argo*,⁴⁵ часть стихов которого пишутся во время тесного общения Эллиса с сестрами Цветаевыми. См., например, стихотворение «Елка»:

Гаснет елки блестящий убор,
Снова крадутся страшные тени <...>
Темнота, немота, тишина,
Лишь снежинки кружат у окна;
Спят забыты в углу арлекины;
На ветвях золотой паутины
Чуть мерцает дрожащий узор!

Укажем на появление в этих стихах образа золотой паутины, с одной стороны, в празднично-карнавальном контексте, а с другой, как элемента картины сгущающейся темноты и усиливающего страха. Напомним контекст, в котором «паутина» появляется у Цветаевой в «Волшебном фонаре». Это стихотворение «Волшебство», название которого, отсылая к общему заголовку («Волшебный фонарь») максимально повышает репрезентативность этого текста в структуре сборника:

Чуть полночь бьют **куранты**,
Сверкают **диаманты**,
Инкогнито пестро.
(Опишешь ли, перо,
Волшебную картину?)
Заслышав **каватину**,

⁴⁵ О связи цветаевской лирической героини с эллисовской концепцией см. нашу статью: Литературное окружение Цветаевой в 1900-е гг.: «К истории литературного дебюта», *Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века*, Тарту 2006, 41-53.

Раздвинул паутинуЛукавый Фигаро...

Коралловые гребни
 Вздываются волшебней
 Над клубом серых змей;
 Но губки розовой,
 Чем алые кораллы.
 Под музыку из залы
 Румянец бледно-алый
 Нахлынул до бровей.
 Везде румянец зыбкий,
 На потолке улыбки,
 Улыбки на стенах...
 Откормленный монах
 Глядит в бутылку с ромом.
 В наречье незнакомом
 Беседует с альбомом
 Старинный альманах.

Саксонские фигурки
 Устраивают жмурки.
 «A vous, marquis, veuillez!»
 Хохочет chevalier...
 Бесшумней силуэты,
 Безумней пируэты,
 И у Антуанэты
 Срывается кольцо!

Ритмико-синтаксическая структура «Волшебства» отсылает к стихотворению «Старинный дом» А. Белого:

Всё спит в молчанье гулком.
 За фонарем фонарь
 Над Мертвым переулком
 Колеблет свой янтарь.<...>

Проходят в окна свету:—
 И выступают из мглы
 Кенкэты и портреты,
 И белые чехлы.

Мечтательно Полина
 В ночном дезабилье
 Разбитое пьянино
 Терзает в полумгле <...>

Вы где, условны встречи
 И вздох: “**Je t'aime, Poline...**”

Потрескивают свечи,
 Стекает стеарин.

Старинные **куранты**
 Зовут в ночной угар.
 Развеивает банты
 Атласный пеньюар. <...>
 Трясутся папильотки,
 Колышется браслет
 Напудренной красотки
 Семидесяти лет.

Серебряные косы
 Рассыпались в луне.
 Вот **тенью** длинноносой
 Взлетает **на стене**.

Рыдает **сонатина**
 Потокотом томных гамм.
 Разбитое пьянино
 Оскалилось – вон там <...>
 Над Мертвым переулком
 Немая каланча.

Людей оповещает,
 Что где-то – там – пожар, —
 Медлительно взвывает
 В туманы красный шар.

Сходство этих трехстопных хореев⁴⁶ поддерживается обилием однотипных ритмически и морфологически строк – именных словосочетаний (коралловые гребни; саксонские фигурки (Цветаева) – железная ограда, старинные куранты, серебряные косы (Белый)). Кроме этого тексты объединяет важность музыкального «кода», частотное использование заимствованных слов, многие из которых имеют форму множественного числа и стоят в рифменной позиции (вплоть до повторения некоторых «броских» лексем (у Белого: куранты, янтарь, сонатина, кенкэты, портреты, дезабилье, папильотки, гамм и т.д.; у Цветаевой: куранты, диаманты, каватина, силуэты, колье, кораллы, пируэты).).

Семантика беловского стихотворения находится в русле описанных нами выше идей о внутреннем «гниении» старого мира. Белый создает

⁴⁶ Цветаева использует другую тип рифмовку – парную. Отметим, что в берлинском томе «Стихотворений (1923) и в рукописи из собрания С.Д. Спасского имеются варианты этого стихотворения «Старинный дом», в которых Белый также использует не перекрестную, а парную рифму.

образ дома, сохранного снаружи (в отличие от «Заброшенного дома»), но уже «мертвого» внутри.⁴⁷

Цветаевский текст на первый взгляд рисует легкую «волшебную картину» ночного фантастического преобразования дома, в которой ведущая роль отводится оперному коду (с помощью отсылки к опере Россини «Севильский цирюльник»). Не останавливаясь в рамках данной статьи на анализе мотивной структуры этого стихотворения, отметим лишь, что мотив «паутины» в первой строфе (как мы уже писали выше, маркированный внутри темы дома) «рифмуется» с образом «Антуанетты, у которой срывается кольцо»,⁴⁸ что вводит в текст тему смерти, так как отсылает, по-видимому, к истории казненной в 1793 году королевы Франции Марии-Антуанетты.

Стихотворение «Старинный дом» открывает цикл «Город» в сборнике *Пенел.* Ему предшествует цикл «Паутина», центральным а нем является сложный образ паука, в описании которого меняющаяся авторская точка

⁴⁷ Характерно местоположение дома – Мертвый переулок. Одним из подтекстов этого стихотворения является «Сказка для детей» Лермонтова:

Лермонтов: Но близ Невы один старинный дом
Казался полн священной тишиною;<...>
Украшен был он княжеским гербом;
Из мрамора волнистого колонны
Кругом теснились чинно, и балконы
Чугунные воздушною семьей
Меж них гордились дивною резьбой;
И окон ряд, всегда прозрачно-темных,
Манил, пугая, взор очей нескромных.

Белый: Железная ограда;
Старинный барский дом; Белеет колоннада
Над каменным крыльцом.<...>
Проходят в окнах светы:—
И выступают из мглы
Кенкэты и портреты,
И белые чехлы.

Но главным, конечно, является образ «мертвого дома» у Лермонтова:

Разрытою могилой
Над юной жизнью воздух там дышал.
И в зеркалах являлися предметы
Длиннее и бесцветнее, одеты
Какой-то мертвой дымкою...

Обилие «серого тумана» отмечал Белый в этом тексте Лермонтова в своей статье «Апокалипсис в русской поэзии» (1905).

⁴⁸ Имеется в виду знаменитое ожерелье, ставшее предметом мошенничества с использованием имени королевы Марии-Антуанетты. Послужило основанием для громкого процесса в 1785-1786 гг.

зрения то создает образ на грани сатирического, то сближает с ним лирического героя. Нам важно, что этот образ (и в лирической, и в сатирическом модусах) разрабатывается внутри матримониального сюжета.

Образ «паука-жениха» до стихов «Пепла» был использован Сергеем Соловьевым в его «Сказке об Апрельской розе», которая вошла в сборник *Crurifragium* (1908). Эта сказка (генетическая связь которой с творчеством Белого обозначена автором в предисловии к сборнику) в аллегорической форме описывает противостояние женского начала (Апрельской розы) и стремящегося подчинить его себе города (Чернодума, «города в Верхарновском смысле», «города как центра капиталистической культуры», – уточняет Соловьев в предисловии⁴⁹), сюжетно это противостояние выражено «неудавшейся женитьбой» паука-Чернодума⁵⁰ на Апрельской розе. Современникам хорошо были известны прототипы персонажей Соловьева и его сказочные сюжетные линии легко проецировались знающим читателем на соловьевско-беловское окружение. Женитьба Андрейя Белого (прототип рыцаря из «Сказки о Серебряной свирели») и Аси Тургеневой (прототип Жемчужной головки из той же сказки) в 1912 году стала неожиданным продолжением сказочного сюжета. По крайней мере, можно утверждать, что именно так его восприняла Марина Цветаева, что зафиксировано в обыгрывании ею прототипной структуры соловьевских аллегорий в «Волшебном фонаре»: ⁵¹

Добрый путь, Жемчужная головка <...>
 Добрый путь, погибшая царевна,
 Добрый путь!

Это стихотворение посвящено замужеству А. Тургеневой, называется «Из сказки в жизнь» и следует в «Волшебном фонаре» сразу за стихотворением «Осужденные», которое имеет посвящение «Сестрам Тургеневым», как бы составляя комментарий к предыдущему тексту, поясняя смысл «осужденности». В системе этого текста «замужество» = «смерть» («погибшая царевна»; героиня «Сказки о Серебряной свирели» погибает). Однако это стихотворение имеет в сборнике парный текст, который называется «Из сказки в сказку», и посвящен замужеству Цветаевой, также состоявшемуся в 1912 г.

Собственное замужество (почти совпавшее с выходом второй книги) является важным мотивом в структуре «Волшебного фонаря» (ср. в нем

⁴⁹ С. Соловьев, *Собр. стихотворений*, М. 2007, 581.

⁵⁰ Ср. мотивы смрадности, высохшего тела и др. в описании Чернодума, а также свойства его коня: «Кровь из людей высасывает конь Чернодумов».

⁵¹ Отметим, что С. Соловьев – единственный современный Цветаевой литератор, имя которого попадает в стихи («Сказки Соловьева», «Вечерний альбом»).

раздел «Не на радость» и внутри этого раздела стихотворение, посвященное Сергею Эфрону, будущему мужу – «На радость», где опять возникает мотив дома, но уже в новой трактовке: «**Всюду дома** мы на свете, / Всё зовя своим»). Свое замужество описывается Цветаевой как «правильный» выход из «рая детства», выход без потерь (ср.: «Из сказки в сказку»).

Стихотворение «Из сказки в сказку» одно из последних в сборнике и расположено между текстами «Прости волшебному дому» и «Литературным прокурорам», как бы фиксируя границу между старым и новым мирами – миром детства и миром творчества. Крайне важно то, что биографические сюжеты становятся основой для определения своей литературной позиции. Литературная полемика заменяется показательными биографическими параллелями.⁵²

Таким образом, восходящие к символистской традиции «паутина» и «осужденная душа», равно как и собственный жизненный опыт («детская» и «луг») являются тем, что надо «понять» и «пережить», то есть усвоить и творчески переработать. От символизма наследуется, таким образом, не метод, но опыт, а истоки творческого сознания черпаются в классической русской литературе, в том числе, в описываемый нами период, в творчестве Некрасова.

⁵² Характерно также то, что с «осужденностью» (и «паутиной», хотя, конечно, этот образ менее отчетлив в ее стихах) на мотивном уровне связана пассивность и уход от действительности (тогда как у символистов как раз сама действительность, быт принимают вид «паучихи»). Ср. также в связи с этим еще одно стихотворение – «Сказки Соловьева» (из сборника «Вечерний альбом»), где пересказ сюжетных линий соловьевских сказок перебивается голосом «разумного критика»:

Вдруг чей-то шёпот: «Вечно в жмурки Играть с действительностью вредно. Настанет вечер, и бесследно Растают в пламени Снегурки!

И эта точка зрения признается в стихотворении неприятной, но верной:

– О, ты, кто мудр – и так некстати! – Я не сержусь. Ты прав, быть может...

Anja Burghardt

MANDEL'STAMS PATHOSFORMELN ARMENIENS¹

Я тебя никогда не увижу,
Близорукое армянское небо,
[...]
И уже никогда не раскрою
В библиотеке земли пустотелую книгу
По которой учились первые люди. (xi)

Wie andere Gedichte Mandel'stams, sind auch seine Armeniengedichte von einer Poetik der Erinnerung geprägt.² In dem vorletzten Gedicht des 1930 geschriebenen Zyklus *Armenija*, dem die als Motto zitierten Verse entnommen sind, fasst Mandel'stam das kollektive Gedächtnis des Landes und seiner Kultur in das Bild des „hohlleibigen Buches in der Erdbibliothek“.³ Wie ich in den vorliegenden Ausführungen aufzeige, erschreibt Mandel'stam in seinen Armeniengedichten ein kulturelles Gedächtnis des Landes.⁴ Dabei, so wird zu zeigen sein, integriert er einerseits kulturelle Phänomene und historische Ereignisse in die Gedichte, andererseits stellt er mit der Figur des lyrischen Subjektes die Wirkung der solchermaßen in die Verse eingewobene Kultur dar: Es gelingt dem Sprecher, sich das entfernte Land – im wahrsten Sinne des Wortes – zu verge-

¹ Ich danke Kerstin S. Jobst und Christiane Krause für ihre Anmerkungen zu früheren Versionen dieses Beitrags. Eva Hausbacher danke ich für die Gespräche über Mandel'stam und Erinnerungskultur, die maßgeblich zur Gestalt des Artikels beigetragen haben.

² Zur Poetik der Erinnerung vgl. Renate Lachmann (1984) vgl. auch dies. (1990), insbesondere das Kapitel IV.4. (372-93).

³ Aage Hansen-Löve (1999) verbindet Mandel'stams kulturbewahrende Poetik mit der Erinnerungskultur unter Hinweis auf das Mahnmal der Bücherverbrennung am Berliner Gendarmenmarkt und auf das der Vernichtung der jüdischen Bevölkerung Wiens am Judenplatz, 136f.

⁴ Wie aus Mandel'stams Gedichten und Prosa über Armenien deutlich wird, hat Mandel'stam es sich dabei vor allem um das historische byzantinische Armenien.

genwärtigen. Dieser Prozess der Vergegenwärtigung wiederum ist den Gedichten und damit Mandel'stams Poetik zu verdanken.⁵

Mandel'stams „kulturelle Zitate“ Armeniens geraten insofern zu Pathosformeln, so eine zentrale These, als sie nicht nur die Kultur einfangen, sondern diese kulturellen Momente zugleich emotional aufladen. Ausgehend von Mandel'stams Armeniengedichten soll vor dem Hintergrund seiner Poetik, wie sie sich in dem metapoetischen Essay *Razgovor o Dante* (im Folgenden *Dante*) manifestiert,⁶ Folgendes dargelegt werden: 1. welches Kulturverständnis den Gedichten zugrunde liegt, 2. wie Realia der armenischen Kultur in diese Gedichte eingewoben sind.⁷ In kulturwissenschaftlicher Hinsicht sind diese Gedichte ein Beispiel dafür, wie poetische Texte zur Tradierung einer Kultur beitragen können. Um Mandel'stams Kulturbegriff und sein poetisches Verfahren der Einschreibung zu fassen, greife ich auf Aby Warburgs Konzept der Pathosformeln zurück.⁸ Wie einleitend dargestellt wird, stehen diese Mandel'stams Begriff des Ornaments höchst nahe. Der Rückgriff auf die Warburgschen Pathosformeln erlaubt es dabei, Mandel'stams Ornament klarer zu konturieren und Mandel'stams Poetik in aktuelle Diskussionen zur Erinnerungskultur einzubetten.

Textgrundlage der folgenden Ausführungen sind zunächst die Armeniengedichte, die den zwölfteiligen Zyklus *Armenija* umfassen, den Mandel'stam 1931 in *Novyj mir* veröffentlichte⁹ sowie die Gedichte „Ni govori nikomu“, „Kal-

⁵ Georg Witte (2006) argumentiert ausgehend von Mandel'stams Prosa dafür, dass in seinem Denken zwei Gedächtnistypen miteinander konkurrieren, das kollektive und das individuelle Gedächtnis (vgl. 116). Der Schrift als historisch sekundäres Speichermedium stünden oral-poetische Traditionen gegenüber. In Hinblick auf den Zyklus *Armenija* stellt sich die Frage, ob der Dichter nicht vielmehr in seiner Lyrik eine solche Differenz überwindet (vgl. dafür den vierten Abschnitt der vorliegenden Untersuchung zum lyrischen Subjekt).

⁶ Ausführlicher zu Mandel'stams Poetologie in *Dante* vgl. Anja Burghardt (2011).

⁷ Mit Duna Oraić-Tolić (1989) ließe sich Mandel'stams poetische Einschreibung der Kultur auch als „vertikale Intertextualität“ beschreiben. Sie prägte diesen Begriff für das Zitieren von Kunstwerken in anderen Medien als der Sprache.

⁸ Vgl. dazu auch Witte (2006), dessen Hinweis auf ein „Reservoir einer Kollektivsymbolik“ (124) an die Pathosformeln erinnert.

⁹ Mandel'stam (1967-1981) I, 484. (Ralph Dutlis Sammlung von Mandel'stams Armenientexten (1994) ist dem gegenüber rein thematisch begründet und beinhaltet Texte bis 1933.) Allgemein liegen zur späten Lyrik, also der Dichtung ab 1930, mehr Untersuchungen zu den *Voronežkie Tetradi* (1935-37) als zu den *Novye stichi* bzw. *Moskovskie Tetradi* (1930-1934) vor, Teil derer die Armeniengedichte sind. Mehrere Untersuchungen zu den Texten rund um Mandel'stams Armenienreise widmen sich seiner *Putešestvie v Armeniju* von 1930, also dem Prosawerk zur Reise. Dieses wurde 1933 in der Zeitschrift *Zvezda* veröffentlicht (Mandel'stam (1967-1981) II, 592). In Einleitungen zu Übersetzungen der *Putešestvie v Armeniju* finden sich Kommentare und kurze Interpretationen, vgl. Henry Gifford (1979) oder – eher allgemein gehalten – Bruce Chatwin (1980); vgl. ferner Dutlis Nachwort (1994). Sven Birkerts (1985) argumentiert in seiner Auseinandersetzung mit dem Prosatext dafür, dass Mandel'stam hier eine völlig neue Form der Prosa entwickle, eine poetische Prosa, welche sich die assoziative Dynamik von Dichtung zu eigen mache, vgl. 82. Mandel'stams

jučaja reč“, „Kak ljub mne natugoj živuščij“, „Dikaja koška – armjanskaja reč“ –“, „Na policejskoj bumage verže –“ und „I po-zverinomu voet ljud'ë“. ¹⁰ Die Gedichte entstanden während und nach der Armenienreise der Mandel'stams 1930. Bekanntlich kommt ihnen in seinem Œuvre deshalb eine Sonderstellung zu, da Mandel'stam fünf Jahre lang nur Prosa verfasst hatte. ¹¹ Diese Gedichte zeichnen sich durch eine Poetik aus, die er in *Dante* reflektiert. Dafür spricht u.a., dass er sich bereits zur Entstehungszeit der Armeniengedichte mit Dantes *Divina commedia* auseinandersetzte. ¹² Inhaltlich verbunden sind beide Texte zudem über den Aspekt des Bewahrens, den Mandel'stam in *Dante* mit dem Begriff des Ornaments einfängt. Zunächst soll nun die Nähe des Ornaments zu Warburgs Pathosformeln aufgezeigt werden.

-
- Teppichanalogie aus *Dante* übernehmend (vgl. 86) zeichnet er nach, wie die einzelnen Themen (oder „Fäden“) der Prosastücke zunächst bereitgelegt und dann miteinander verflochten werden (vgl. 88). Den Armeniengedichten widmet Jennifer Baines (1976) einige Seiten, die einen kurzen Überblick über die Texte geben. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Gedichten der Armenienreise findet sich bei Irina Semenko (1986), die sorgfältig die Genese der Gedichte verfolgt. Wie sie darlegt, sind die Gedichte № I-VI des Zyklus *Armenija* sowie „Kak ljub mne natugoj živuščij“ entweder textuell oder motivisch aufs engste mit dem „Kerngedicht“ „Lomaetsja mel i krošitsja“ verbunden (vgl. 51f. zu einem Überblick über die Ähnlichkeiten.). In den Gedichten der zweiten Zyklushälfte (№ VII-XII) sind die Reminiszenzen etwas loser (vgl. 52). In neueren Veröffentlichungen wird nun auch auf Mandel'stams Bezugnahmen auf armenische Kulturgüter Rechnung getragen, vgl. G. Kubat'jan (2005) oder die Anmerkungen in der neuen Werkausgabe, Mandel'stam (2009-11), 591-595.
- ¹⁰ Zitiert wird im Folgenden nach Mandel'stam (1967-1981). Der Text des Zyklus *Armenija* in der von A.G. Mec herausgegebenen Werkausgabe ist identisch, allerdings sind die Gedichte ix und x in umgekehrter Reihenfolge abgedruckt, ebenso xi und xii. – Verweise auf einzelne Verse sind dabei folgendermaßen gestaltet: römische Ziffern verweisen auf das Gedicht im Zyklus, Minuskeln geben die Strophe, arabische Ziffern den jeweiligen Vers im Gedicht an.
- ¹¹ Charles Isenberg (1986) zeigt, dass Mandel'stam in seinen zwischen 1925-1930 verfassten Prosatexten eine Stimme und neue Themenkreise fand, die ihm das Verfassen von Gedichten wieder ermöglichten. Zentraler Teil dessen sei Mandel'stams Selbstpositionierung zum Judentum gewesen. Mandel'stams – durchaus überraschender – Verweis auf die jüdische Kultur im Kontext der Notizen zu Armenien ist ein weiterer Beleg für Isenbergs materialreich belegte These, Mandel'stam habe sich in diesen Jahren intensiv mit seiner eigenen Herkunft befasst. – Eine kontrastierende Darstellung von Isaac Babel's „jüdischer Welt“ mit Mandel'stams Blick auf das Judentum in *Šum vremeni* gibt Efraim Sicher (1995). Wenig überzeugend ist hingegen Michail Epsteins Suche nach Momenten, in denen Mandel'stams Werk auf seine jüdische Familienherkunft verweise, vgl. Epstein (1999).
- ¹² Der Essay wurde 1933 vollendet, also einige Jahre nach der 1930 geschriebenen Armenienlyrik und -prosa. Textuelle Ähnlichkeiten legen nahe, dass Mandel'stam sich bereits zu dieser Zeit mit Dantes *Göttlicher Komödie* auseinandersetzte. Auch das Zitat des Anfangs der *Göttlichen Komödie* im dreizehnten Abschnitt der *Četvertaja Proza*, die vor den Armenientexten entstand (Mandel'stam (1967-1981) II, 604), spricht dafür, dass sich Mandel'stams Arbeit an den Armenientexten und an *Dante* zeitlich überschneidet.

1. Ornament und Pathosformel – ein Bewahren der Herkunft

Gleich zu Beginn des ersten Kapitels von *Dante* führt Mandel'stam das Ornament als zentrales Charakteristikum der Poesie ein:

(1) Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, (2) отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации.

(3) Она – прочнейший ковер, сотканный из влаги, – ковер, в котором струги Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны – в жгутах, фигурах, орнаментах [...]. (4) Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как *разыгранный* кусок природы. (*Dante*: 365; Sperrung: A.V.; Hervorhebung im Original)

Das Ornament bewahrt also die Spuren seiner Herkunft; tritt es neben andere, so werden neue Muster entstehen, ohne dass die Ornamente dabei ein homogenes Gesamtbild ergäben.¹³ In Hinblick auf Mandel'stams Auffassung von kulturellem Gedächtnis ist das Ornament ein Träger des Vergangenen. Es weist in Bezug auf die Entwicklung und Traditionsbildung einer Kultur einige Parallelen zu Aby Warburgs Pathosformeln auf. Eine frühe Beschreibung dieser findet sich bereits in Warburgs Thesen zur Dissertation:

Das den neuen Eindruck apperzipierende Erinnerungsbild an allgemeine dynamische Zustände wird später beim Kunstwerk unbewußt als idealisierender Umriß projiziert.

(Dritte der vier Thesen zur Dissertation)¹⁴

Aby Warburg betrachtet also gewissermaßen die Formengeschichte der Kunst als ein Reservoir von Prozessen. Er wird diese traditionsbildenden Funktionsweisen von Kunstwerken später als Pathosformel bezeichnen.¹⁵ In dieser Vorstufe scheinen bereits verschiedene Aspekte der kulturellen Entwicklung und damit auch des kulturellen Gedächtnisses auf, die sich auch bei Mandel'stam finden: Warburg schreibt den Zuständen, die das Erinnerungsbild einfängt, eine

¹³ Zum Ornament als zentralem Moment von Mandel'stams Poetik vgl. auch Hansen-Löve (1999), insbesondere den 8. Abschnitt.

¹⁴ Aby Warburg (2010): 109.

¹⁵ So bemerken die Herausgeber in der Vorbemerkung zum 1. Abschnitt, „Genese der Pathosformeln“, vgl. Warburg (2010), 34.

allgemeine Dynamik zu. Folgt man Gombrichs Ausführungen, so verbindet sich diese Dynamik immer klarer mit Emotionen als dem dionysischen Prinzip in der Kunst.¹⁶ Die derart in das Kunstwerk eingeschriebene Erinnerung erhält damit eine emotionale Komponente; anders gesagt sind es Emotionen und Werte, die in den Pathosformeln weitergetragen werden.¹⁷ Dass es auch bestimmte Motive und damit auch gewisse Geschichten, Mythen und Figuren sind, die mittels der Pathosformeln weiter getragen werden, scheint sich für den Kunsthistoriker Warburg von selbst zu verstehen.¹⁸ Ein weiteres Moment der Pathosformeln ist der idealisierende Charakter des Erinnerungsbildes, den Warburg konstatiert. Und schließlich ist es das Weitertragen in der (Gebrauchs-)Kunst dieser Erinnerungsbilder, das den sowohl synthetisierenden als auch bewahrenden Charakter der Erinnerung bedingt. Eine klare Definition von Warburgs Pathosformeln ist aufgrund seiner Schaffensweise nicht leicht festzuschreiben.¹⁹ Es sind Motive, Gesten, Themen, in denen sich mit den Emotionen, die in ihnen zum Ausdruck gebracht werden, auch eine bestimmte Haltung oder Wertung einer Kultur mitteilen. Im Laufe ihrer Wiederkehr – sei es innerhalb einer Kultur, sei es im Aufgreifen durch andere Kulturen – tragen sie zum einen diesen ursprünglichen Gehalt weiter. Zum anderen erfahren sie eine Erweiterung – eben um die semantischen Gehalte, welche der neue kulturelle Kontext in sie hineinlegt.

In Mandel'stams oben dargelegten Ornamentbegriff findet sich das Dynamische von Warburgs Pathosformeln neben den Flussvergleichen am deutlichsten in der „ausführenden Färbung“ und der „Partitur sich ständig wandelnder Befeh-

¹⁶ Der Ursprung liegt bekanntlich in Warburgs Suche nach der Antike-Darstellung in der Renaissance-Kunst. Zur Zeit seines Studiums bestand unhinterfragt das Bild der Antike-Rezeption in der Renaissance als ein Aufgreifen allein apollinischer Momente. Die Bewegtheit – beispielsweise der Gewänder oder der Haare von Figuren –, die Warburg in so vielen Renaissance-Darstellungen auffiel, war dann das Moment, das er als emotionales begriff. Die Renaissance nahm, wie Warburg aufzeigte, also auch Dionysisches aus der antiken Kunst auf, vgl. dazu Ernst H. Gombrich (1970), 26f.

¹⁷ Insgesamt spielt in der Diskussion um die Erinnerungskultur der bei Warburg so wichtige emotionale Gehalt keine zentrale Rolle. In Astrid Erlls Ausführungen (2006) scheint er kaum auf; bei Jan und Aleida Assmann (1988) klingt das Moment des Emotionalen am ehesten in den Werten an, die das kulturelle Gedächtnis etabliert, zum Merkmal der „Verbindlichkeit“ des kulturellen Gedächtnisses, das eine klare Wertperspektive impliziert, vgl. 14.

¹⁸ Vgl. dazu beispielsweise auch Erwin Panofskys Schriften zur Ikonologie, in denen er die Bedeutung der Motivgeschichte für alle Kunstgeschichte verdeutlicht, Panofsky (1955). Sehr anschaulich wird das Weiterführen von Motiven und Figuren und damit Warburgs Arbeitsweise auch in Gombrichs Warburg-Biographie (1970).

¹⁹ Gombrich betont, dass Warburgs Schaffen einen ständigen Prozess darstellt und wie sehr sein Denken um gewisse Probleme kreisen – manchmal unlösbar – und wie ein Begriff in immer weitere Problemfelder geführt wird und sich so wandelt. Darin gründe u.a. die Schwierigkeit Warburgs selbst, zu einer klaren Formulierung der Pathosformeln zu gelangen wie auch die Unmöglichkeit den „Mnemosyne-Atlas“ zu vollenden, vgl. dazu insbesondere auch das Kapitel „Das letzte Projekt: MNEMOSYNE“ (375-408).

le“, vgl. (2). Verbunden sind Mandel'stams Ornament und Warburgs Pathosformeln vor allem über das Tradieren: Auch das Ornament geht neue Muster ein, ohne seine Spuren zu verlieren. Warburgs Pathosformeln, in denen die genannten Charakteristika der Dynamik, des emotionalen Gehalts und der motivischen Bewahrung, verbunden mit einer Idealisierung, expliziert werden, schärfen also Mandel'stams Ornamentbegriff. Mandel'stams Armeniengedichte erlauben nun wiederum, diese doppelte Funktionsweise der Pathosformeln, den bewahrenden Charakter, der sich mit einer weiteren Anreicherung verbindet, zu konkretisieren. Zugleich erschließt sich so Mandel'stams Konzept der Weltkultur („mirovaja kul'tura“).²⁰

Alle drei Eigenschaften, Dynamik, Emotionsgehalt und idealisierende Synthese, sind für Mandel'stams Kulturverständnis prägend.²¹ Mandel'stam fängt, so die These, in seinen Armeniengedichten bestimmte kulturelle Momente ein (das bei Warburg als selbstverständlich vorausgesetzte Moment des Weitertragens von Motiven). In *Armenija* zeigt das Zyklus-Subjekt²² die Emotionalisierung und Idealisierung, die diese Motive erfahren. Mandel'stam verlegt das Dynamische, das er in *Dante* als Garant für ein Weiterleben der Erinnerungen bzw. des Erinnerten ansieht, in die Gedichtkomposition hinein.²³

²⁰ Živa Benčić (1999) untersucht Mandel'stams Prosa auf seine Auffassung von Weltkultur hin. Mit einer Einbettung der Antonomasie in die Metaphertheorie arbeitet sie die politische Dimension von Mandel'stams Kulturkonzept heraus, das neben einer kulturellen Isolation Russlands dem Vergessen und Verschweigen entgegengeschrieben sei (vgl. 1): „...в место прогресса предлагает подлинное историческое развитие“ (36). Zu einer Skizze der staatlichen Kulturpolitik und Mandel'stams Haltung dazu vgl. 32-35.

²¹ Isenberg (1986) arbeitet für *Šum vremena* heraus, dass die Distanz gegenüber der Vergangenheit ein zentrales Element von Mandel'stams Konzeption der Erinnerung ist (vgl. insbesondere 67), die sich in der Gesamtstruktur des Textes niederschlägt (78).

²² Der Terminus ist Rolf Fieguth (2005) entlehnt, der damit die lyrischen Subjekte der Einzelgedichte eines Zyklus zusammen nimmt, zum „zyklischen Ich“ vgl. 412.

²³ Viel zitiert ist der folgende Passus, die wohl pointierteste Formulierung für die Verbindung einer ständigen Bewegung des Textes und seinem Erinnert-Werden: „Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. [...] Я хочу сказать, что композиция складывается не в результате накопления частностей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в новое функциональное пространство или измерение, но каждый раз в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации.“ (368) Mandel'stam betrachtet also die besondere Lebendigkeit des Zitats als Resultat der Textkomposition, cf. dafür bereits seinen Essay *O sobesednike*. – Inwiefern Mandel'stams Gedichte selbst eine Dynamik aufweisen, wurde meines Wissens bislang wenig untersucht. Auf der Grundlage von Mandel'stams Gesamtwerk bettet Hansen-Löve (1999) die Dynamik vor dem Hintergrund der „Text-Kombinatorik und des Textwebens“ (78) als zweier verschiedener „Archetypen der Texterzeugung“ (71) in die russische Literaturgeschichte ein, zunächst als akmeistische Selbstverortung zwischen Futurismus und Symbolismus (vgl. insbesondere die Abschnitte 1-3).

2. Mandel'stams Kulturbegriff anhand der Armeniengedichte

Eine Lektüre der Armeniengedichte verdeutlicht, dass Mandel'stam Kultur als ein unteilbares Ganzes begreift.²⁴ In den Gedichten ist diese holistische Kultur-auffassung in das Symbol der Rose gefasst.²⁵ Der Zyklus beginnt nach einem vierversigen Motto mit einer Anrede an Armenien: „Ty rozu Gafisa kolyšeš“.²⁶ Die Rose fängt hier mit dem Verweis auf den Dichter Hafis zunächst Poesie ein;²⁶ über die lange Motivgeschichte nicht nur in der russischen Lyrik ist mit der Rose bereits ein weitgreifendes historisches Moment angelegt.²⁷ Weiter verallgemeinert zu einem Symbol für Kultur ergeben sich aus der Rose zwei zentrale Momente für Mandel'stams Kulturauffassung:²⁸ Die Blütenblätter überlagern einander; sie haben eine gemeinsame Verankerung im Blütenkelch. Ähnlich in einer Kultur: Die einzelnen kulturellen Phänomene sind eng miteinander verknüpft, es gibt Überlagerungen, zugleich haben sie ein einendes Moment, einen schwer zu greifenden inneren Zusammenhalt. Eine Charakterisierung der Kultur als unzertrennbarer Einheit wird im fünften Gedicht des Zyklus, „Ruku platkom obmataj!“, nahezu explizit: Der Sprecher gemahnt hier den Adressaten (in die-

²⁴ Die Armeniengedichte Mandel'stams sind m.E. am besten geeignet seinen Kulturbegriff zu erfassen und darüber hinaus Rückschlüsse auf sein Verständnis von Weltkultur zu ziehen: Die Pluralität verschiedener Ausprägungen der einzelnen kulturellen Elemente – hier sind es Sprache, Religion, Architektur, Hochkultur und Alltagskultur – treten nebeneinander. Stets kann sich die Kultur wandeln, immer adaptiert sie Elemente anderer Kulturen, aber sie behält – in der Landschaft verhaftet und aufgrund der ihr eigenen historischen Genese – ihre Besonderheiten. Weltkultur wäre also die Gesamtheit solcher einander wechselseitig beeinflussender Kulturen.

²⁵ In den Vorstufen zum Armenienzyklus ist das Rosenmotiv mit dem Stier oder mit Säulen verbunden, Semenko (1986), 50, 53. Auch nach dem Eingangsgedicht bleibt die Rose zentrales Motiv. Zudem wird sie in manchen Gedichten über das Epitheton einer verschlungenen Verbundenheit aufgerufen, so beispielsweise im dritten Gedicht über die Straßen Erivans. Wenn die Rose hier zudem mit Nüssen („orešek“, iii: 5. Distichon) verbunden wird, so betont Mandel'stam damit noch einmal sowohl ihren Alltagscharakter als auch ihre lebensspendende Rolle. Das Gedicht spiegelt in der verschränkten Syntax dieser Verse die Krummheit und Verschlungenheit.

²⁶ Hafis ist der Beiname des persischen Dichters Mohammed Schemseddin aus Schiras (14. Jahrhundert) und bedeutet so viel wie „der im Gedächtnis Bewahrende“, „der den Koran auswendig weiß“, vgl. Dutli (1994), 185f. Von Hafis heißt es, er sei ein Gegner aller Doktrinen gewesen, ein großer Anhänger der Freiheit des menschlichen Geistes, Johann Christoph Bürgel (1972), 4. Dieser zeigt ferner, dass in Hafis' Dichtung die literarische Tradition, die vorislamische Überlieferung, die islamische Gedankenwelt und die islamische Mystik miteinander verschmolzen werden (10ff.).

²⁷ Beispielhaft seien hier für die russische Lyrik Anton Del'vigs *Roza* (1822/23), Aleksandr Puškins „Est' roza divnaja“ (1827), Vasilij Žukovskijs *Rozy* (ca. 1852) und Andrej Belyjs *Solnce* (1903), das ebenfalls das Rosenmotiv aufweist, genannt.

²⁸ Neben den bereits angeführten Isotopien beispielsweise „roza“ in i: a1, iv: a1, v: 3, vii: a1 und viii: a1.

sem Falle der Leser oder als eine Selbstapostrophe das – autopoetische – lyrische Ich), sich der Kultur vorsichtig zu nähern. Die Rose, in diesem Gedicht die Heckenrose („šipovnik“), dürfe nicht zerfallen, denn dann bliebe nichts als „Rosenmüll“ („rozovoj musor“). Übertragen auf die Kultur bedeutet dies, sobald ihre einzelnen Bereiche voneinander losgelöst und nicht mehr in ihrer Verbundenheit betrachtet werden, geht ihr Sinn verloren.²⁹ Der zweite Grundzug der im Bild der Rose gefassten Kultur ist ihr grundsätzlicher Aufforderungscharakter, der sich in den Dornen der Rose spiegelt. Wie uns die Poesie „in der Mitte des Wortes aufweckt und rüttelt“ (*Dante*, 375), dürften auch die Dornen der Rose uns stechen und damit für eine Wahrnehmung der Schönheit (im weitesten Sinne) sorgen.³⁰ Mit dieser Dynamik der Kultur – im *Dante* gefasst im Begriff der „poetischen Materie“ („poetičeskaja materija“) – ist deren Tradierung gewährleistet.

Überlagerungen und Zusammenhalt implizieren auf zeitlicher Ebene die Präsenz der Vergangenheit, die sowohl Mandel'stams Ornament-Auffassung als auch Warburgs Pathosformeln prägen. Für Mandel'stam erhalten sie eine besondere Facette durch seine an Bergson angelehnte Zeitauffassung.³¹ Im Zyklus kommt sie insbesondere im sechsten, formal streng durchkomponierten Gedicht zum Tragen:³² Mandel'stam gestaltet hier eine Gegenläufigkeit der Lesechronolo-

²⁹ Das hat weitreichende Implikationen für Mandel'stams Auffassung der wechselseitigen Beeinflussung verschiedener Kulturen: In dem Zyklus rühmt er Armenien dafür, dass es nie seine kulturelle Eigenständigkeit verloren hat. – Hier liegt außerdem der Ursprung seiner Bemerkung, Armenien sei die kleinere Schwester des Judentums: Auch die Diaspora vermochte es nicht, der jüdischen Kultur ein Ende zu setzen. Deutlich wird dieses Beharren auf Pluralität und kultureller Vielfalt auch in manchen Gedichten aus dem Umfeld, beispielsweise die Gedichte „Kak ljub mne...“, „Dikaja koška...“ und „Koljučaja reč...“ Neben dem Lob des Nebeneinanders unterschiedlicher Kulturen steht die Kritik an einer zunehmenden Beschneidung der Kultur und Kontrolle durch den Staat. Auch in der *Putešestvie v Armeniju* könnte die Geschichte von Aršak im letzten Abschnitt des Kapitels *Alagëz* kaum deutlicher sein in der Kritik an der Unterdrückung kultureller Vielfalt (vgl. Mandel'stam (1967-1981) II, 175f). Vgl. zur Wichtigkeit kultureller Eigenheit und Eigenständigkeit auch sein Essay *Koe-čto o gruzinskom iskusstve* (1922), Mandel'stam (1967-1981) III, 36-39. Für Mandel'stams Auffassung der Weltkultur in Essays und in der frühen Lyrik vgl. Jochen-Ulrich Peters (2006), der die „Erinnerungs-Poetik“ über Mandel'stams „Hellenismus“-Begriff anhand der Gedichte *Admiraltejstvo*, *Peterburgskie strofy* und *V Peterburge my sojdemsjja* konkretisiert, insbesondere 314-320; Petra Hesse (1989) interpretiert den Hellenismus als eine Umsetzung von Henri Bergsons *durée* anhand einer Reihe von Gedichten Mandel'stams, vgl. 201-54.

³⁰ Ähnlich Mandel'stams Pfeilmetapher: der uns stechende Pfeil, als den er Dantes Gesänge beschreibt, schreckt uns auf.

³¹ Elena Rusinko (1982).

³² Das Gedicht besteht aus zwei parallel aufgebauten vierversigen Strophen. Einem die Landschaft beschreibenden Vers folgt jeweils der Ausruf „Armenija, Armenija!“. Die beschreibenden Zeilen werden nach und nach immer länger, mit Ausnahme des ersten Verses folgen

logie und der Chronologie zeitlicher Ereignisse. In Verbindung mit „večno“ (vi: b1) und den historischen Anspielungen evoziert die Folge steinern – silbern – golden zugleich die verschiedenen Zeitalter. Im Gedicht ist dabei das Goldene Zeitalter dargestellt als (kultureller) Höhepunkt, wie es ja auch gemeinhin verstanden wird; vom Dichter wird es inhaltlich mit Freiheit, Freigiebigkeit und Helligkeit in Verbindung gebracht. Der üblichen Dekadenfolge von golden zu steinern steht die Lesechronologie entgegen, die bei steinern beginnt und mit golden endet. Da das Gedicht über keine absolute Zeitstufe verfügt (die beschreibenden Zeilen schreiben Armenien in der Form des Partizip Präsens Eigenschaften oder Handlungen zu), wird die Chronologie des Lesens auch zur empfundenen Chronologie der Ereignisse. Diese Gegenläufigkeit der Zeitverläufe, aus der sich eine Synchronie ergibt, unterstreicht auch die Prosodie: Die lautliche Ebene geht mit den verschiedenen Landschaftsbeschreibungen eine Synthese ein; die verschiedenen Zeitalter werden durch die unterschiedlichen Landschaften überhaupt erst evoziert.³³ Die hier dargestellte Einheit von Landschaft und Kultur lässt die armenische Landschaft zur Pathosformel dieser zeitlosen Kultur werden. Die skizzierte Einheit verschiedener Zeitebenen verweist auf den bewahrenden Gehalt der Pathosformeln.

Allgemein entwirft Mandel'stam in diesen Gedichten das Bild einer aufs Engste mit dem geographischen Land verwobenen Kultur. Religion, Architektur und Geschichte³⁴ – Kirchen³⁵ und die Palastanlage von Ėjmiacin – sind in die

sie dem Metrum eines regelmäßigen Daktylus und gehen so mit den eingeschobenen Interjektionen in den Versen des Anrufs einen wechsellvollen Rhythmus ein.

³³ Zur Wichtigkeit von Lautlichkeit und Musikalität für Mandel'stam vgl. „rol' ee [sc. muzyka] i vsasyvajuščaja i rassasyvajuščaja – rol' ee čisto chimičeskaja“ (*Dante*, 394). Im Zyklus ist sie verschiedentlich mit Zeit verbunden, z.B. wird nahezu ein Stillstand der Zeit im Gedicht „Kak ljub mne...“ (= № 217) thematisiert, wenn es heißt, dass für das Volk ein Jahrhundert die Dauer eines Augenblicks habe (217: a 2), zur Lautlichkeit vgl. (b2), zum Aufheben der Zeit vgl. auch im zehnten Gedicht den Besuch der „vodjanaja devuška“ beim unterirdischen Uhrmacher, wo die Zeitlosigkeit seiner Uhren, die zum Messen nicht geeignet sind, ebenfalls lautlich untermalt wird. Die Synchronie tritt hier noch stärker in den Vordergrund, und zwar im Nebeneinander von Texten aus verschiedenen Zeiten, wenn man der Anspielung auf Dantes *Divina commedia* folgt: Das im Gedicht dargestellte Labyrinth wie auch die feuchte Undurchsichtigkeit der Luft sind Verweise auf den dritten und neunten Gesang des *Inferno*, vgl. iii: V. 29 die „zeitlos trüben Lüfte“ („sempre in quell'aura senza tempo tinta“), vgl. auch ix: V. 5-6.

³⁴ Die Wichtigkeit der Geschichte für Mandel'stam betont Gregory Freidin (1978), wobei er den Dichter in die russische Literaturtradition einbettet.

³⁵ Hier lässt sich nur aufgrund der Reiseroute erschließen, welche Kirchen die Mandel'stams besichtigten; die Gedichte sind dafür nicht spezifisch genug. Viele der Kirchen sind achteckig, so auch die Muttergotteskapelle von Ašarak, die Mandel'stam in der Prosa zu Armenien erwähnt (170); für eine Abbildung vgl. beispielsweise Jean-Michel Thierry (1988), 515, Abb. 636f. Zur Gestalt sakraler Bauten vgl. außerdem Mandel'stams Beschreibung der Landzunge Camakaberd bei Sevan „...ostrovok bystro otbežal nazad vyprjamiv svoju medvež'ju spinu s os' migrannikami monastyrej“ (139, Hervorhebung: A.B.).

Gedichte eingeschrieben, ebenso sind Alltagsgegenstände und immer wieder die Sprache die prägenden Elemente der Adressatin Armenien. Auffällig ist zudem, dass Land(schaft) und Kultur derart ineinander greifen, dass sie zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen. Das Zyklusganze erhöht dabei das Spektrum der Kategorien und Phänomene. Im Folgenden wird einigen dieser sich zu Pathosformeln kristallisierenden Elemente nachgegangen, die auf Mandel'stams Kulturverständnis hindeuten. Diese sind ursprünglich religiöse Kunst, das Bergmotiv, Machtverhältnisse, Sprache, Alltagskultur, Klänge und Lehm. Lehm, die zentralste Pathosformel, die Mandel'stam in dem Zyklus prägt, ist auch diejenige Pathosformel, in der sich die Zentralität der Einheit der Kultur am deutlichsten zeigt.

Lehm (im 12. Gedicht im Plural³⁶) geht mit Farben und Klängen (und Klangfarben) eine unauflösliche Verbindung ein. So wird bereits im ersten Gedicht der Laut „chr“ mit ockerfarben („ochroju“) und Lehm semantisiert, wenn es heißt „okrašena ochroju chriploj“.³⁷ Die Verbindung von Lehm mit Gelb-, Ocker- und Rottönen geschieht im Zyklus systematisch.³⁸ „Heiser“, und in diesem Sinne ebenfalls mit dem chr-Laut semantisiert, sind auch die Berge („oruščich kamnej gosudarstvo, chriplye gory“, vi: 1 & 3);³⁹ Teil einer Region (bzw. der Natur und der Landschaft eines Landes) ist der Einfluss des Klimas, der im Heraufbeschwören der Hitze durch die Erwähnung von fiebrigen Krankheiten, wie „lichoradka“ („Dikaja Koška...“: a4) und „želtucha“ („Kak ljub...“,

Die Klöster liegen häufig mitten in den Bergen, oft abgeschieden auf einer Anhöhe, vgl. die Abbildung in Thierry (1988) oder auch die Dokumentation im Ausstellungskatalog *Armenien* (1995).

³⁶ Diese Verwendung von „Lehm“ im Plural deutet darauf hin, dass der Boden über verschiedene Arten von Lehm verfügt; sie legt ferner nahe, dass auch Gebäude, selbst hergestellt aus „geschlagenem Lehm“ („Koljučaja reč'...“: a3), in diese Beschreibung eingebunden sind.

³⁷ Das Farbenspektrum in den Armeniengedichten ist insgesamt begrenzt, Gelb, Ocker, Rötlich, dann Azur und Türkis. Nur vereinzelt treten weitere Farben auf, so z. B. Purpur im neunten Gedicht, Silber im sechsten, Weiß im achten; vgl. auch das dritte Gedicht: „Vsech-to cvetov mne ostalos' liš' surik da chriplaja ochra“, iii: a2. Oft werden Farben und Klänge miteinander vermischt. Zugleich obliegt es aber den Lesenden, die Farbgebung voll auszuschöpfen. Auch Gerüche treten hinzu, nämlich im dritten Gedicht die frischen Brote des Bäckers (iii: c), im fünften die Erwähnung von Rosenöl (v: 7). – Die Wichtigkeit der Synästhesie thematisiert Mandel'stam im *Dante*.

³⁸ Lehm und Stein sind teils direkt, teils über die Farbigkeit mit Klängen verbunden, aber auch mit Musik, so im 10. Gedicht, zudem in dem Vers „k trubam serebrjannym Azii [...] letjašaja“ (vi: b1) und in „[ogromnaja gora] by primanit' kakoj-to okarinoj/ Il' dudkoj priručit' [...]“ (viii: b3-4).

³⁹ Zur von Lehmböden und dornenreicher Vegetation geprägten Landschaft vgl. das Gedicht „Koljučaja reč'...“, in dem von den „armenischen Steppen“ die Rede ist (c4). Vgl. dazu auch das Dornengestrüpp im fünften Gedicht: „...v vencenosnyj šipovnik/ v samuyu gušču ego celluloidnych ternij“. Die Trockenheit wird auch betont, wenn Wasser als „Prunk“ („roskošč“) gefeiert wird (x: a1).

b3) bestärkt wird. Auch hier arbeitet Mandel'stam mit der Prosodie der Verse: Neben „knigoj zvonkich glin“ (xii: 4) gibt es eher klappernde Geräusche (ix: 1 & 4): „o porfirnye cokaja granity“ und „gosudarstvennogo zvonkogo kamnja“. Ähnlich treten in der Darstellung der Sprache eher rauhe Klänge auf, so in „Koljučaja reč'...“, „I po-zverinomu voet ljud'ë“, ebenso in „Dikaja Koška...“, wenn es heißt, die Sprache zerkratze dem lyrischen Ich das Ohr (a2). Das Gedicht „Kak ljub...“ weist darauf hin, dass das lyrische Subjekt diese rauhen Klänge um nichts weniger schätzt als Musik („Vse zvuki emu [sc. tvoe ucho] choroši“). Für den Konsonantenreichtum des Abchasischen, einer der im südlichen Kaukasus auftretenden Sprachen, begeistert sich Mandel'stam in seiner Prosa zu Armenien.⁴⁰ Durchweg sind die landschaftlichen Beschreibungen von Lehmböden und -häusern geprägt, im zwölften Gedicht beispielsweise gibt es nichts als „glinā“ und „lazur“ („Lazur' da glina, glina da lazur' / Čego ž tebe ešče?“).

In seiner Wiederkehr gerät auch das eingangs erwähnte klingende „Erbuch“ aus Lehm zu einer Pathosformel, dem wiederum das zwölfte Gedicht gewidmet ist; im Gedicht „Koljučaja reč'...“ findet sich eine ähnliche Verbindung des Landes mit der Lesbarkeit seiner Geschichte, wie im elften, im Motto bereits zitierten Gedicht.⁴¹ Eine Vollendung im Sinne einer umfassenden Einheit erfährt die Pathosformel des Lehms im letzten Gedicht des Zyklus, abermals in Verbindung mit Klängen.

Над книгой звонких глин, над книжною землей,
Над гнойной книгою, над глиной дорогой

Erde, (klingender) Lehm und Buch werden hier wechselseitig zu Attributen: Das Buch klingt („nad knigoj zvonkich glin“), mittels „gnojnoj“ wird es gelblich eingefärbt, fällt somit farblich mit dem Lehm zusammen (der ja – so die zweite Zeile des Gedichtes – zusammen mit Azur alles erschöpfend beschreibt).

Auch lautlich sind Buch und Lehm hier nicht mehr auseinander zu halten (wenn auch z.T. nur im Schriftbild: „knigoj, gnojnoj, dorogoj“, „glinoj“). Um-

⁴⁰ Zur Sprache vgl. auch 144, 156 & 170 der *Putešestvie v Armeniju*. – Hansen-Löve (1990) beschreibt „Stille und Klang, Schweigen und Sprechen“ (513) als eines der Grundthemen von Mandel'stams lyrischen Euvre, Teil dessen auch das „kollektive Flüstern“ einer ganzen Kultur ist (519).

⁴¹ In „Koljučaja reč'...“ entsteht durch die direkten Attribute „koljučaja reč'“, „chišnyj jazyk“ und „dikaja koška“ das Bild einer rauhen Sprache und (darüber vermittelt) auch das Bild einer ebensolchen Landschaft. Die Trockenheit wird durch „zapekšichsja glin“ noch einmal in der letzten Zeile des Gedichtes aufgerufen, abermals in Verbindung mit der Charakterisierung der Sprache. Die Landschaft wird hier regelrecht in die Sprache eingeschrieben, geschieht doch die gesamte Landschaftsbeschreibung über die Beschreibung der Sprache. Klanglich unterstrichen durch die Vielzahl an Zischlauten entsteht das Bild einer bergigen, trockenen, kargen, dornigen, kratzbürstigen Landschaft, der zudem ihre Geschichte eingeschrieben ist.

gekehrt ist die Erde „buchig“, eine Bucherde („nad knižnoju zemlej“). Die klangliche Ähnlichkeit von *doroga* zum hier verwendeten Adjektiv „*dorogoj*“ evoziert (insbesondere nach dem „*dorožnyj šatër Ararata*“ im vorangegangenen Gedicht, xi: 4) einen Lehmweg. Über die Verschmelzung von Erde und Buch wird das Buch also zum Weg und umgekehrt der Weg zum Buch, wobei die *i*-, *o*- und *oj*-Laute onomatopoetisch den Klang von quatschendem Lehm nachzeichnen.⁴² So kreierte Mandel'stam die beschriebene Verschmelzung in diesen Zeilen selbst, wenn der Text klanglich zu wassergetränktem Lehm wird. Ähnlich wie im Fall der Rose, wo Blütenblätter und Dornen widersprüchliche Eigenschaften evozieren, bleibt die Verschmelzung auch hier brüchig, was der Rhythmus signalisiert: einzig im zweiten Vers ist der sechshebige Jambus mit einer Zäsur nach der sechsten (im ersten Vers nach der fünften) Silbe voll realisiert.⁴³ Nach einem Wechsel in den Amphibrachus im ersten Halbvers der fünften Zeile schließt das Gedicht mit dem Rhythmus *v v v x v v v x v v v x v*, der den metrisch zugrundeliegenden Jambus kaum mehr errahnen lässt. Das Gedicht scheint ruhig auszuklingen.⁴⁴ Dieses rhythmische Gleichmaß wird nun auf semantischer Ebene mit dem Wort „*mučimsja*“ gebrochen, das – hier zwar auch positiv konnotiert – dem Eintreten der Regelmäßigkeit entgegensteht. Mandel'stam unterstreicht diese Spannung, indem er Lehm, ein Material, und Azurblau, eine Farbe, neben einander stellt, was deren Unvermischbarkeit betont. Verstärkt wird diese Brüchigkeit auf bildlicher Ebene über das Motiv des Eiters, „*nad gnojnoj knigoju*“. Impliziert ist damit ein Fremdkörper, etwas, das sich nicht harmonisch einfügt. In den Armeniengedichten gibt es immer wieder solch ein herausfallendes Motiv.⁴⁵ Wie das Ornament seine Spuren dadurch wahrt, dass es nicht in einem Gesamtmuster aufgeht (das Dynamische dessen, was die Pathosformel birgt), so bewahren also auch Mandel'stams Gedichte eine Vielzahl von Motiven. Die Beschreibung des Lehms als Pathosformel zeigt anschaulich, wie vielfältig die Phänomene sind, die Mandel'stam in einem Motiv zusammenfließen lässt.

Die Kreation einer Pathosformel geschieht vorrangig durch die Dichte wiederkehrender Motive, beispielsweise das Bergmotiv: Explizit erwähnt wird es in

⁴² Vgl. dazu im *Dante* die Wichtigkeit, die Mandel'stam dem Rhythmus für die Entstehung des Raumes der poetischen Sprache beimisst (367).

⁴³ Für eine andere Analyse des Metrums vgl. Jurij Levin (1978: 128f.). Er argumentiert dafür, dass Mandel'stams Gedichte *v. a.* der späten Phase letztlich zu einem einzigen Textkorpus verschmelzen und in ihrem freien Reim einen „*kvaziverlibrom*“ darstellen.

⁴⁴ Der Vers knüpft nicht nur durch die Erwähnung von Musik, sondern auch rhythmisch an das zehnte Gedicht an: der angeführte Rhythmus findet sich hier in mehreren Versen.

⁴⁵ Vgl. dazu im Zyklus beispielsweise das achte Gedicht, wo zunächst der Eindruck von vollkommenem Weiß entsteht: Schnee, Kalkböden, Schnee auf Reispapier; darin findet sich aber die Rose; ähnlich im fünften Gedicht, in dem der Stacheligkeit, die alles prägt, die wichen Blütenblätter der Rose entgegenstehen.

i: b2, vi: a3 und viii: b2, bzw. das Motiv des Berges Ararat in xi: 4 und „Kolučaja reč'...“: a1; im ersten Gedicht die „pleč'mi os'migrannymi“ lassen sich im Zykluskontext mit Bergketten assoziieren. Darüber hinaus sind sie im Zyklus sowohl mit Architektur verbunden als auch mit einer bäuerlichen Lebensweise. Im elften Gedicht ruft dann der „dorožnyj šatër Ararata“ die (religiös und historisch aufgeladene) Architektur mit den verschiedenen Bevölkerungsschichten des Landes auf. Eine solche Aufzählung könnte durch die Nennung der in den verschiedenen Gedichten über das Bergmotiv eingebrachten Bilder fortgeführt werden. Wie sich bei Warburg eine Vielzahl von Darstellungen in einer Pathosformel vereinen, so entsteht in diesem Zyklus ein durch vielfältige Attribute angereichertes Bildgeflecht, das – verstärkt noch durch Synästhesie – vor den Lesern die Phänomene aufscheinen lässt. Unvergesslich werden sie eben aufgrund des Reichtums möglicher Facetten und der daraus resultierenden ständigen Bewegtheit des Textes.⁴⁶ So entsteht eine Vielschichtigkeit des Textes mit sich wandelnden, ineinander verwobenen Bildern.

Ähnlich wie im Fall des Berges zitiert Mandel'stam auch hinsichtlich Geschichte, Religion und Architektur verschiedene Realia aus der armenischen kulturellen Tradition. So finden sich Anspielungen auf den Kolophon⁴⁷ oder auf die Kreuzsteine,⁴⁸ um zwei der für die armenische Kunst wichtigen Gegenstän-

⁴⁶ Im Essay *Dante* beschreibt Mandel'stam dieses Geflecht aus Wörtern und Motiven, die sich in ganz unterschiedliche Bilder verbinden, als „poetische Materie“. Ihre verschiedenen Bewegungen verändern den Text ständig. – Lydia Ginzburg (1989) verweist auf die Kontextgebundenheit von Wörtern und „Definitionen“, hinter der die unmittelbare grammatische Verbindung oftmals zurücktritt (118f.). – Jan Meijer (1975) untersucht anhand von Mandel'stams *Grifel'naja Oda* die syntaktische Komplexität von Metaphern, die oftmals zu Gunsten der Semantik von Metaphern vernachlässigt werde. Zu Mandel'stams „Text-Geflechtem“, für deren Arabeskenhaftigkeit die *Grifel-Ode* den zentralen Knotenpunkt bedeute, vgl. auch Hansen-Löve (1999), 106f.

⁴⁷ Der Kolophon ist ein Text, der (in festgelegtem Aufbau) Auskunft über alle an der Entstehung der Handschrift Beteiligten gibt, also zumindest den Auftraggeber des Manuskripts sowie den Schreiber nennt, meist aber über ihre Person auch ausführlichere Mitteilung macht. Darüber hinaus berichtet der Kolophon oft über politische Ereignisse in Armenien und benachbarten Ländern während der Entstehung des Manuskripts, vgl. H. & H. Buschhausen (1995), 192ff; zum Kolophon vgl. weiter A.K. Sanjian (1969). Robin Cormack (2001) hebt hervor, dass damit in den Manuskripten neben den religiösen Texten eine individuelle Geschichtsschreibung vorliegt, die zugleich ein Dokument über die politische und soziale Geschichte des Landes ist.

⁴⁸ Kreuzsteine sind ornamentreiche Denkmäler, deren Funktion im 4.-7. Jh. noch darin gelegen hatte, die christliche Religion zu festigen, dann aber der Rettung der Seelen galt. Die Khatschkare (Kreuzsteine, die das Kreuz als Lebensbaum darstellen) und die Amenaprkitische (Kreuzsteine mit Kreuzigungsdarstellung) wurden zum Symbol der Kreuzigung und Erlösung (Levon Asarian (1995): 110). Sie erinnern aber nicht nur an ihre Stifter, sondern auch an historische Ereignisse, die Fertigstellung von Kirchen, Brunnen, Brücken etc. Sie wurden dann auch als Grabsteine verwendet und waren außerdem magisches Mittel

de zu nennen, die zudem Träger von Erinnerung sind. Die vielen Stifterbilder an Kirchen, die mit „Pleč‘mi os‘migrannymi [...] / Mužickich byčač‘ich cerkvej“ gleich zu Beginn des Zyklus aufgerufen werden, sind ein weiteres Beispiel für die in der armenischen Kultur auffällig zahlreichen Formen des Erinnerns.

Ein weniger konkretes für Armenien prägendes Phänomen als das Gebirge stellt Mandel‘štams Verbindung der historischen Ebene mit Machtverhältnissen dar. Armeniens Stellung „am Rand der Welt“ („na okraine mira“, iv: a3) ist eine der Pathosformeln, die Mandel‘štam im Zyklus dafür kreiert. „Ot gorodov borodatyčh vostoka“ (iv: b2) weist auf die Herrschaftsverhältnisse hin. Die armenische Kultur wahrte ihre Eigenständigkeit und assimilierte sich weder der persischen noch der byzantinischen Herrschaft, später weder dem Osmanischen Reich noch Russland.⁴⁹ Mandel‘štam verbindet die Geschichte in diesem Gedicht u. a. mit dem Aspekt der Unterdrückung und dem des (dieser standhaltenden) Eigensinns,⁵⁰ ähnlich wie bereits im zweiten Gedicht mit den Versen „Ty ryžeborodyčh serdarov / Terpela sred‘ kamnej i glin.“ (ii: b3-4). Machtstrukturen stehen in der dritten Strophe dieses Gedichtes im Vordergrund, abermals kunstvoll mit Landschaftsbeschreibungen verschränkt:

Вдали якорей и трезубцев,
Где жухлый почил материк,
Ты видела всех жизнелюбцев,
Всех казnelюбивых владык.

(Katharin van Loo (1995): 115). Der Vers „terpela sred‘ kamnej i glin“ (ii: b4) lässt sich auch als Anspielung auf die Kreuzsteine lesen.

⁴⁹ Zentral für die Geschichte des byzantinischen Armeniens ist die Position des Landes am Rande von Byzanz; gleichermaßen in der Folgezeit lag Armenien im Spannungsfeld auswärtiger Mächte, also das Osmanische Reich, Persien und Russland; zur Geschichte Armeniens vgl. den von Bernhard Chiari herausgegebenen Sammelband (2008). – Auch geistesgeschichtlich ist die Zwischenstellung zwischen verschiedenen Kulturkreisen prägend, vgl. Christopher J. Walker, der auf die Nähe zu Byzanz sowie zur griechischen antiken Philosophie hinweist, (1989), 1-3; zur armenischen Philosophie vgl. Sen Arevschatjan (1995), 223-25. Sprachlich zeichnet sich das Armenische, innerhalb der indoeuropäischen Sprachen eigenständig, durch eine große Anzahl iranischer Lehnwörter aus, welche eine der Spuren der persischen Herrschaft darstellt.

⁵⁰ Das hier als „Eigensinn“ beschriebene Merkmal weist in eine Richtung, die Michail Gasparov (1995) als biographisch verankertes Charakteristikum von Mandel‘štams Kulturverständnis herausstreicht: Выбор культуры был для него актом личной воли, память об этом навсегда осталась в нем основой ощущения собственной личности в ее внутренней свободой. (328). Die Ästhetik, so fährt Gasparov fort, Träger der Ethik, werde für Mandel‘štam zum Ausdruck dieses freien Willens. – Zur historischen Dimension im Armenienzyklus vgl. auch „Vse utro dnej“ (iv a3), zudem ein Aufgreifen des zweiten Gedichts, das weitgehend zum „Ursprungsgedicht“, „Lomatesja mel i krošitsja“, des Zyklus gehörte. Einzig die erste der fünf Strophen kam später hinzu; die anderen blieben unverändert, vgl. Semenko (1986), 37; vgl. 44 ff. zu Varianten, aus denen letztlich die erste Strophe hervorging.

Der erste und zweite Vers beschreiben zunächst ein vom Meer weit entferntes, trockenes („žuchlyj“), ruhiges („počil“) Land voller lebensfroher Menschen („žizneljubcev“). Wenn der vierte Vers Herrschaft ins Spiel bringt, rückt das die vorangegangenen Zeilen in ein etwas anderes Licht: ein haltloses, von politischen Stürmen umpeitschtes Land, das austrocknend „entschlafen“, also gestorben ist. Denn über die negativen Konnotationen, die „kazneljubivych vladyk“ hervorruft, wird auch das vorangegangene „žizneljubcev“ (beide Hervorhebungen: A.B.) negativ konnotiert, die Menschen kosten das Leben um jeden Preis aus.⁵¹

Als unbeteiligter Zuschauer erscheint das Land in der zitierten Strophe durch die Verbindung von „vdali“ und „ty videla“, die sowohl lautlich (so auch vseh, vladyk) als auch durch die Stellung am Versbeginn unterstrichen wird. „Vdali (...) trezubcev“ ist als Anspielung auf den griechischen Gott Poseidon bzw. sein römisches Pendant Neptun zugleich Ausdruck seiner religiösen Unabhängigkeit. Genau so unbeeindruckt wie von der anderen Religion zeigt sich das Land von den anderen Machthabern („vseh kazneljubivych vladyk“).⁵² Mit der Isotopie von Macht im Zyklus, mit der Mandel'stam bestehende Hierarchien und die Stellung der Großmacht in Frage stellt, werden die verschiedenen Kulturgüter zu Trägern eines insofern subversiven Beharrens auf dem eigenen (vgl. „terpela“, ii: b4), als sich das Land der hegemonialen Macht nicht nur nicht fügen mag, sondern sich gar einzelne Aspekte von deren Kultur aneignet (vgl. dazu die Analyse des siebten Gedichts im folgenden Abschnitt).⁵³ Die Pathosformel der geographischen Lage trägt sowohl historische Aspekte der Geschichte Armeniens als auch die damit verbundenen Machtstrukturen weiter.

⁵¹ Zu Herrschaft vgl. ferner im fünften Gedicht die Opposition „platok – vencenosnyj [šipovnik]“, vgl. auch „[gosudarstvo] solnea persidskie den'gi“ (vi: b3), eine Anspielung auf die Zeit persischer Herrschaft. Das Herrschaftsmotiv wird auch im achten Gedicht aufgegriffen, wo (abgesehen von den Polizei-Forellen in a4) der Berg als bedrohliche Macht erscheint („ogromnaja gora...by primanit' [...] i priručit“, b2-4), im neunten Gedicht (a4) wird die Staatsmacht durch „gosudarstvennogo [...] kamnja“ thematisiert. Vgl. ferner die Gedichte aus dem Umfeld, in denen Beamte und Funktionäre verschiedentlich eine Rolle spielen, so in „Dikaja Koška...“ (dritte und vierte Strophe), in „Na policejskoj bumage...“ (dritter Vers) und in „I po-zverinomu...“.

⁵² Neben dem armenischen Christentum sind explizit der Manichäismus, pagane Religionen und über die Kurden der Islam erwähnt. Zur Religion des historischen Armeniens vgl. Nina G. Garsoïan (1998/2001). Keith Tribble (1999) argumentiert aufgrund der Armenientexte (Prosa und Lyrik) dafür, dass Mandel'stam eine Synthese verschiedener Religionen anstrebe, teilweise unter einer Idealisierung des Islams nach Goethes Vorbild im *West-östlichen Diwan*. Die Idee einer homogenisierenden Synthese, wie sie verschiedentlich in seinen Ausführungen anklängt, steht aber Mandel'stams Poetik und der Wichtigkeit, die Pluralität in seinem Œuvre zukommt, entgegen.

⁵³ Zu einer Diskussion von Mandel'stams kritischer Haltung gegenüber Machtverhältnissen bzw. dem Staat vgl. Vladimir Chazan (1999).

Für Mandel'stams Kulturbegriff zentral ist die Sprache.⁵⁴ Diese erhält in den Armeniengedichten eine Vielzahl von Funktionen und erscheint – sowohl in ihrem Bewahrungscharakter als auch in dem mit ihr verbundenen emotionalen Gehalt – als eine der wichtigsten Pathosformeln. Sie ist Bewahrerin, Anklägerin; über die Verbindung von sprachlichen Lauten mit Erzen ist es möglich, die Klänge, die im Armenienzyklus der Landschaft beigelegt werden, in wechselseitiger Bedingtheit mit der Sprache zu verstehen. Außerdem wird sie zur Vermittlerin, wenn sie als ein Zugang zur Kultur vorgestellt wird: In der letzten Strophe des zweiten Gedichts werden die Wörter als „skoba“ bezeichnet, was hier auch als „Türklopfer“ zu verstehen ist.

Как люб мне язык твой зловещий,
Твои молодые гроба,
Где буквы – кузнечные клещи,
И каждое слово – скоба...

Jedes Wort ist somit eine Bitte um Einlass in die andere Kultur.⁵⁵ Die Buchstaben werden als Inschriften auf Grabsteinen zudem zu einem weiteren Erinnerungsmoment. Zugleich spielt Mandel'stam hier mit der armenischen Sprache: Das Wort für Majuskeln („erkatagir“), die ja gemeinhin für Grabinschriften verwendet werden, bedeutet wörtlich „Eisenschrift“. Er „verbildlicht“ dieses Wort in „Eisenzangenbuchstaben“, wobei die geschwungene Form armenischer Schriftzeichen das ihre zu diesem Zangen-Bild beiträgt. Ein etwas anders gelagertes Spiel mit der armenischen Sprache findet sich im zehnten Gedicht mit „čur-čur“. Wasser heißt auf Armenisch „jur“, lautlich ähnlich ist auch „č'or“⁵⁶ (trocken), ebenfalls das armenische Wort für Dorf („gjur“)⁵⁷ findet hier ein Echo. Wasser und Dorf werden unmittelbar im zehnten Gedicht „besungen“; „čur-čur menja!“ liest sich dann als eine Beschwörungsformel gegen die Trockenheit.⁵⁸ Die bewahrende Funktion von Sprache kommt auch in der *Putešest-*

⁵⁴ Vgl. dazu auch seinen früheren Essay *O prirode slova* (1922).

⁵⁵ Für diese Lesart spricht auch die in der ursprünglichen Fassung folgende Strophe, welche Sprache und Verständnis einer Kultur in ähnlicher Weise verbindet: „V šag potuchajuščeĵ reči / otkroj mne dorogu skoreĵ“, vgl. Semenko (1986), 37.

⁵⁶ Gesprochen wird j als dž; č' ist ein behauchtes č.

⁵⁷ Mandel'stam schreibt in der *Putešestvie v Armeniju*, Dorf heiße auf Armenisch „g'jur“ (142), wobei es sich um das ostarmenische Wort handelt, das in diesem Fall vom Altarmenischen abweicht. Nadežda Mandel'stam (1976) erzählt, dass ihr Ehemann eher Altarmenisch als neues Armenisch lernte, vgl. 156.

⁵⁸ Zur Glossolalie, also dem Neben- und Durcheinander verschiedener Sprachen, vgl. auch Mandel'stams *O prirode slova*, in dem die Unbestimmtheit des zukünftigen Gesprächspartners und damit auch dessen Textverständnis, deutlich wird: Der Dichter weiß selbst nicht, in welcher Sprache er schreibt, i. e. er kennt nicht all die mit russischen Wörtern gleich klingenden Wörter anderer Sprachen. Dass Mandel'stam sich hier dem Spiel mit den Sprachen bewusst war, bestätigt seine *Putešestvie v Armeniju*: vgl. 142.

vie v Armeniju zum Tragen, wo Mandel'stam die kaukasischen Sprachen als „Erze der Phonetik“ (156) bezeichnet. Erneut erfüllt ein in die Gegenwart versetztes Altes, hier die Sprache selbst, eine bewahrende Funktion; über das Bild von Erzen wird die Sprache zu Fossilien und (felsiger) Erde.⁵⁹

Die Landschaft, insbesondere Gestein, Lehme und Berge, die Stellung am Rand der Welt und die Sprache stellen zentrale Größen in Mandel'stams Kulturbegriff dar, in die ganz unterschiedliche Epochen und Phänomene einfließen – anders gesagt: in denen verschiedenste Ornamente neben einander treten. Sie wurden hier als einige der zentralen Pathosformeln angeführt. Ihre Heterogenität erhellt zugleich die schwer greifbare Natur von Warburgs Pathosformeln. Sein Mnemosyne-Atlas steht Mandel'stams Vielfalt an „Ornamenten“ in Heterogenität und Komplexität in nichts nach.

Zentral für ein Verständnis von Mandel'stams Kulturbegriff ist ein weiteres Moment, das in den bisherigen Ausführungen bereits anklang: Mandel'stam hebt den klassischen Gegensatz von Kultur und Natur auf. Mit der starken Akzentuierung der Landschaft wird neben der kulturellen Einheit als einem inneren Zusammenhalt die unverbrüchliche Einzigkeit der entsprechenden Kultur betont.⁶⁰ Die Auffassung der Landschaft als einheitsstiftendes Moment erklärt sich über die Alltagskultur, die Mandel'stam immer wieder zum Mittelpunkt der Gedichte werden lässt: Zu Beginn des Zyklus ruft Mandel'stam sie über die Kirchen im Bild der „mužickich byčač'ich cerkvej“ (Hervorhebung: A.B.) auf. Abhängig von Land und Klima sind die Nahrungsmittel, die Baumaterialien, mit natürlichen Farbstoffen auch das Farbenspektrum, Gewürze und natürlich auch die Handelsmöglichkeiten.⁶¹ Die Alltagskultur steht nicht losgelöst von Hochkultur und literarischer Tradition, wie sich beispielsweise im fünften Gedicht zeigt, in dem „zapacha“ und „masla“ zudem – und hier tritt einmal mehr das Geflecht der Isotopien im Zyklus hervor – auf das Hohelied Salomonis verweisen.⁶² Traditionelles Handwerk und Pflanzenwelt sind weitere in den Gedichten unmittelbar mit der Landschaft verknüpfte Bereiche. Die Untrennbarkeit von

⁵⁹ Semenکو (1986) zeigt anhand einer Variante des Kerngedichts „Lomaetsja mel i krošitsja“, dass die armenische Sprache als „lebende Manifestation von etwas längst Verschwundenen“ vorgestellt wird, vgl. 41.

⁶⁰ Allerdings ohne jeglichen geographischen Gebietsanspruch oder die Notwendigkeit eines Nationalstaates nahezulegen, wie hier aus der Wahl des einstigen byzantinischen Armeniens deutlich wird.

⁶¹ Alltagskultur bestimmt insbesondere das fünfte Gedicht, in dem Rosenblütenblätter in den zwei letzten Versen mit traditionellen Speisen oder Handwerk („šerbet“, „masla“, „zapacha“) bzw. der Gewinnung von Rosenöl in Verbindung gebracht werden. – Zu Vorstufen des fünften Gedichts vgl. Semenکو (1986), 53f.

⁶² Vor dem bereits erwähnten religiösen Hintergrund evoziert „vencenosnyj“ in Verbindung mit Salomon und den Dornen („ternij“, v: a2) die Dornenkrone; zugleich führt es in den historischen Bereich von Herrschaft, insbesondere Königtum.

Natur und Kultur schlägt sich auch in den genannten Materialien (wie Stein und Lehm) nieder, die Mandel'stam mit verschiedenen Berufen verbindet und so den Blick auf die aktive Naturgestaltung durch Menschen lenkt. Von einem Bäcker ist die Rede und dem typischen Brot (iii: c2), Bauer (ix: a2), Steinmetz⁶³ und Schmiedekunst (ii: e3) finden Erwähnung, Fischer (viii: a3) und Uhrmacher ebenfalls (x: b4).⁶⁴ Als Teil der Alltagskultur geraten ferner Nahrungsmittel ins Blickfeld, neben dem gerade erwähnten Brot („javašnye vlažnye škurki“, iii: c2) Weintrauben (iii: g2, vii: 4, „Dikaja Koška ...“: f4), Scherbet, ein orientalisches Fruchtgetränk (v: 6), Forellen (viii: a4), Käse (ix: b1), Gewürze („moskatel'nyj“ in ii: a1 und iv: b3), metonymisch über die Waben Honig (iv: a2).⁶⁵ Diesen Gegenständen des armenischen Alltagslebens kommen in ihrem jeweiligen Kontext außerdem weitere Ebenen zu: Religiöse, architektonische, künstlerische und historische Kontexte werden mit ihnen verbunden und über das dichte Motivgeflecht und die entsprechenden Isotopien in anderen Gedichten des Zyklus evoziert.

Das fünfte Gedicht zeigt das Zusammenfließen von Natur und Kultur bzw. Mandel'stams Auffassung der Landschaft als genuinem Teil der Kultur besonders plastisch. Die Wörter fallen entweder in den Bereich des „Menschlichen“ („ruka“, „platkom“, „nožnic“) oder in den der Pflanzen („šipovnik“, „ternij“, „gušču“, „roza“). „Dičok“ fällt in beide Wortfelder, dient es doch sowohl in der Botanik der Bezeichnung von Sprösslingen als auch umgangssprachlich der von Kindern (wie auch schon zu Beginn des Zyklus, i: a2). Ferner gibt es Dinge, die aus Pflanzen von Menschen hergestellt sind, wie Aromen und Öl. Die Beschreibungen und Metaphern sind in diesem Gedicht so gestaltet, dass jeweils beide Elemente zu einer Einheit verschmelzen, am eindrucklichsten vielleicht in „celuloidnych ternij“, das mit dem Verweis auf den Film zugleich verschiedene Künste bzw. Medien aufruft.⁶⁶ Dieses Zusammenfließen von Natur und Kultur lässt die Breite und Konkrettheit von Mandel'stams Kulturbegriff hervortreten: Kultur wird verstanden als das Ver- und Bearbeiten natürlicher Stoffe und Ge-

⁶³ Dieser Berufszweig wird nur indirekt durch die Buchstaben der „jungen Gräber“ thematisiert (ii: e3).

⁶⁴ Auch im *Dante* gibt es eine Vielzahl von Handwerksberufen und Mandel'stam beschreibt Dante selbst als Färber und Textilarbeiter (407).

⁶⁵ Auch die „achteckigen Kirchen“ (vgl. das erste Gedicht) erscheinen vor dem Hintergrund der Isotopie der Lebensmittel in ihrer wabenähnlichen Form als Lebenselixier.

⁶⁶ Weitere Beispiele sind „vencenosnyj šipovnik“, „rozovoj musor“. – Auch das ist ein Zug, der sich im *Dante* findet, so wenn Mandel'stam Novalis für seine wunderbare Verbindung von Stein und Kultur lobt (409), oder auch wenn er von seinen Erfahrungen mit Steinen am Schwarzen Meer berichtet (408f.). Julija Matveeva (1999) arbeitet die Nähe von Mandel'stams Naturauffassung zur romantischen Naturphilosophie, insbesondere zu Novalis' Naturauffassung, heraus; vgl. auch Victor Terras (1999), der den Einfluss des Symbolismus, insbesondere von Vjačeslav Ivanov auf Mandel'stam aufzeigt.

genstände, wobei deren Stofflichkeit und Materialität ins Blickfeld gerückt wird.⁶⁷ Zugleich richtet sich der Blick auf die Natur selbst, die – verstanden als Landschaft – die Eigenständigkeit einer jeglichen Kultur unaufhebbar macht.⁶⁸

Zusammenfassend lässt sich für die Darstellung Armeniens konstatieren, dass Mandel'stam poetisch die Einheit der Kultur über eine enge Verzahnung verschiedenster Momente kreiert, am eindrucksvollsten vielleicht in der Semantisierung von Lehm, wodurch die Einheit der Kultur rein lautlich die Armeniengedichte durchzieht. Darüber werden das Land, die Region oder die Landschaft nicht einfach detailgetreu vorgeführt, sondern sind derart in poetische Bilder gefasst, dass sie für die Lesenden sinnlich wahrnehmbar ja nahezu erlebbar werden. Die Synästhesie, die in der Verschränkung von Klängen und Farben gegeben ist, verstärkt diese Erlebbarkeit, stürmen doch gleichsam alle Sinneswahrnehmungen auf einmal auf die Lesenden ein, wie das bei der Wahrnehmung der Realität gegeben ist. Aufgrund dieses evozierenden und dynamischen Charakters lassen sich Mandel'stams sprachliche Bilder als Pathosformeln beschreiben. Das Zyklus-Subjekt, so soll im letzten Abschnitt gezeigt werden, führt dieses Lebendigwerden des Landes aus den Pathosformeln vor, in welche die Erinnerungen eingeschrieben sind. Nach diesen Anmerkungen zu Mandel'stams Kulturverständnis in den Armeniengedichten insgesamt, werde ich nun beispielhaft das siebte Gedicht analysieren. Es wird gezeigt, wie Mandel'stam einen Erinnerungstext schreibt, der sich treffend mit Aby Warburgs Begriff der Pathosformeln charakterisieren lässt. Denn in diesem Gedicht werden sowohl das Einschreiben von Realia in die Gedichte besonders deutlich, als auch die umfassende Einheit, die für Mandel'stam eine Kultur bildet: eine Einheit aus Hochkultur,

⁶⁷ In Goethes *Italienischer Reise*, Mandel'stams einziger Reiselektüre (Notizbücher zur *Putešetvje v Armeniju* im Kapitel *Alagëz*, Mandel'stam (1967-1981) III, 168), gibt es ganz ähnliche Beispiele der freilich auf der Hand liegenden Verbindungen von Landschaft und Klima, vgl. beispielsweise 18f. Mandel'stam schreibt in *Dante vom Stein* als „Tagebuch des Wetters“ und erwähnt dort auch die Wechselbeziehungen von Stein (oder eher Gestein) und Kultur (409). Für die Verbindung von Klima und Kultur vgl. auch in der Prosa zu Armenien: „Что сказать о севанском климате? – Золотая валюта коньяку в потайном шкапчике горного солнца.“ (140) – ein kaum zu entwirrendes Geflecht von Natur und Kultur.

⁶⁸ Das Interesse hat sich – im Vergleich zu frühen Gedichten wie etwa *Ajja Sofija* oder *Notre Dame* – also verschoben, weg von einzelnen Kunstwerken hin zur Alltagskunst. Levin weist auf die Wandlung von Mandel'stams Kulturbegriff hin (124); die Hinwendung zu Alltäglichem, so legt er weiter dar (insbesondere 135-145), spiegele sich auch sprachlich: in der Wortwahl, die in den späteren Gedichten sehr viel mehr umgangssprachliche Elemente enthalte, vor allem aber in der „Kommunikativität“ der Gedichte selbst (141). Dagegen ist allerdings zu bedenken, dass Mandel'stam schon im Essay zu Georgien die Einfachheit und Archaik der etwas grobschlächtigen Kunst lobt; fassungslos steht er davor, wie bereitwillig georgische Künstler die ihnen eigene Kunsttradition aufgeben wollen. Er widmet sich in früheren Gedichten meines Wissens aber nicht dieser Kunst selbst.

Alltagskultur – mit Sprache, Geschichte und Religion als zentralen Momenten – und Landschaft.

3. Pathosformeln der Architektur

Mandel'stam beschreibt im siebten Gedicht eine Tempel- oder Kirchenruine. Dies wird – neben der einleitenden Bemerkung, es handle sich nicht um eine Ruine – nur über die ausdrückliche Erwähnung von „kapiteljach“ (vii: 3) deutlich. Die gesamte Beschreibung erwähnt Gegenstände verschiedenster Art, darunter jedoch kaum kunsthistorische. Es handelt sich um die Ruine von Zvart'noc⁴, unweit von Ējmiacin; die Palastanlage wurde bei einem Erdbeben zerstört.⁶⁹ In der Beschreibung setzt Mandel'stam gleich im ersten Vers dem Begriff der Ruine den des Frevels entgegen, also den natürlichen Verfall gegen die gewaltsame und unerlaubte Zerstörung. Um Letztere handelt es sich dem Gedicht zufolge hier.⁷⁰

Betrachtet man Bilder dieser Ruine, so erweist sich Mandel'stams Gedicht als eine treffliche Beschreibung des Gesehenen: Die verbliebenen Säulen – manche stehend, andere liegend – könnten tatsächlich von einem Waldstück nach laienhaften Rodungsarbeiten herkommen („porubka [...] cirkul'nogo lesa, / Jakornye pni povalennyx dubov [...]“, vii: 1-2). Besonders auch seine Beschreibung des „aufgeplusterten Adlers mit Eulenflügeln“ ist eine erstaunlich treffende Versprachlichung des in kunsthistorischen Quellen oftmals hervorgehobenen Adlerkapitells.⁷¹

⁶⁹ So auch Dutli (1994), 188.

⁷⁰ Der „mächtige Zirkelwald“ („mogučego cirkul'nogo lesa“) dürfte eine Anspielung auf die Höllenkreise von Dantes *Göttlicher Komödie* sein; dem entsprechend lässt sich ein lyrisches Ich vorstellen, das hilflos und verzweifelt in der „selva oscura“, der Mitte des Lebenswegs, umherirrt.

⁷¹ Das wiederum ist für Mandel'stams Poetik bezeichnend: Wie Mandel'stam im *Dante* hervorhebt, ist der Dichter kein erfindungsreicher Phantast, sondern ein aufmerksamer Beobachter, der seine Umwelt in lebendige sprachliche Bilder zu fassen vermag, vgl. *Dante*, 392, 406. Eine Lektüre der Armeniengedichte, welche die Realia mit betrachtet, kann insofern also auch Mandel'stams Poetik erhellen, als sich hier Mandel'stams Text direkt zu diesen in Bezug setzen lässt, so dass damit seine Ausführungen zur poetischen Materie eine Konkretheit erhalten. – Die Abbildung ist dem Bildband *Armjanskije sobory* (1970) entnommen, o.S.



Zvart'noc':Adlerkapitell

Bereits im ersten Gedicht wurden Armeniens Kirchen über die Metapher von Atmungsorganen zum Körperteil eines Lebewesens. Hier wird nun in der Beschreibung der Säulen als Baumstümpfe die Ruine verlandschaftlicht. Der Beschreibung der Säulen soll nun Vers für Vers nachgegangen werden.

Якорные пни поваленных дубов звериногo и басенногo христианства, (V. 2)

Die hier mittels „zverinogo i basennogo christianstva“ benannten Eigenheiten des armenischen christlich orthodoxen Glaubens zeigen sich in der armenischen Ikonographie in der selten durchgängigen Verbindung der Evangelisten mit bestimmten Tieren.⁷² Für die bildliche Tradition zentral sind außerdem die Kanon-

⁷² Neben den gängigen Zuordnungen des Adlers zum Evangelisten Johannes, eines Stiers für Lukas und des Löwen für Markus, ist in der armenischen Ikonographie der Löwe auch mit

tafeln, in denen es Pfauen, Adler, Enten und allerlei andere Vögel gibt, aber auch Affen, Hunde und andere Tiere.⁷³ Die Vielzahl der Vögel in diesem Gedicht („golubinoj“, „sovinymi“, „orly“) spiegelt also ein Charakteristikum der armenischen Ikonographie wider. Mandel'stam lässt hier außerdem die christliche Tierwelt mit einer Märchenwelt zusammenfließen.⁷⁴ Damit treten neben den nochmaligen Verweis auf das Alter des Christentums in Armenien einerseits eine enge Verflechtung mit dem Alltag, denn Märchen werden häufig im Alltag erzählt, andererseits mit dem Erzählen die Tradierungsweise einer oralen Kultur. „Jakornye“ ist hier in erster Linie metaphorisch zu verstehen, also als etwas, das Halt gibt. Historisch scheint das Ankermotiv eine Anspielung auf die Tatsache, dass das Gebiet Armenien zwar häufig unter den beiden Großmächten Persien und Byzanz aufgeteilt war, dabei jedoch immer an seiner Kultur festhielt, insbesondere an der armenischen Ausprägung der christlichen Religion.⁷⁵ Die Stabilität unterstreicht der erste Vers, in dem „zverinogo i basennogo christianstva“ den „Ankerbaumstümpfen“ als (Genitiv-)Attribut zur Seite gestellt ist.

Mandel'stam fährt im letzten Vers mit einer solchen Historie und Religion engführenden Darstellung fort:

И нахохленные орлы с совиными крыльями, еще не оскверненные
Византией. (V. 5)

Der Dichter entwirft hier das Bild von – sei es aus Wut, sei es aus Angst – sich sträubenden Vögeln; allerdings lässt sich auch eine Gebärde des schützenden Umfassens mit den weit ausgebreiteten Vogelflügeln assoziieren. Die Eule ist eher ein der byzantinischen Kunst entnommenes Symbol: In dieser wird sie als Weissagerin der Zukunft, aber auch als Todes- und Unglücksvogel angesehen.⁷⁶ In der Beschreibung des Adlers „s sovinymi kryl'jami“ werden die Attribute der Eule auf den Adler übertragen. Auf die Kulturen Byzanz und Armenien gewendet, beschreibt Mandel'stam ein Bild, in dem die byzantinische Kultur in der armenischen aufgeht.

der Kreuzigung verbunden, vgl. Vrej Nersessian (2001), 70ff.; vgl. dazu im Zyklus *Armenija* ii: a2-4. Häufig ist in der Ikonographie auch die herab fliegende Taube zur Versinnbildlichung des Heiligen Geistes zu finden, eine Verbindung, die bekanntlich dem Lukasevangelium folgt (Lk 3.21-22).

⁷³ Nersessian (2001) verweist mit dem Untertitel zum Kanontafel-Kapitel, „Theology of Colour and Ornamentation“, auf das Besondere von deren Gestaltungsweise.

⁷⁴ Zu Tieren in Mandel'stams Armeniengedichten vgl. auch „sinica“ (iii: b2), „ptica“ (iii: d1). Mandel'stam deutet – ähnlich wie bei Kultur und Natur – eine Verschmelzung von Mensch und Tier an, so über „zverušek-detej“ (i: a2) und „I po-zverinomu voet ljud'ë / I po-ljudski kuralesit zver'ë“ (a1-2).

⁷⁵ Zum Motiv des Ankers vgl. auch das oben diskutierte zweite Gedicht, dessen historisch-politische Ebene (neben der zunächst offensichtlichen geographischen) durch die im siebten Gedicht deutlich metaphorische Verwendung des Motivs hervorgehoben wird.

⁷⁶ G. Spitzing (1989), s. v.

In dieses religiös-kulturelle Bild tritt die historische Ebene, evoziert über die Zeitangabe „ešče“ und die Erwähnung der Großmacht Byzanz. Außerdem ist der Adler selbst ein historisch aufgeladenes Symbol, ist er doch das Symboltier der in Armenien regierenden iranischen Artaxiden.⁷⁷ Byzanz ist – so wird durch „oskvernennye“ deutlich – dabei als negativ konnotierter Eindringling vorgestellt. Das Ende greift so den Anfang des Gedichtes thematisch wieder auf – der Bogen zur eingangs erwähnten „porubka mogučego cirkul'nogo lesa“ wird mit der Nennung von Byzanz geschlagen: Byzanz hat mit seinem Eindringen einen Frevel begangen (wenn Armenien diesen auch durch eine Aneignung der ursprünglich fremden Züge abzuschwächen vermochte). „Nachochlennye orly s sovinyi kryl'jami“ wird in diesem Sinne zu einer Pathosformeln, die sowohl das Adlerkapitell der Ruine von Zvart'noc' einfängt als auch das Thema von Macht und Herrschaft umfasst.

Neben solchen historisch und religiös aufgeladenen architektonischen Beschreibungen fällt die Verwendung von nahezu absurd erscheinenden Materialzusammenstellungen auf, mittels derer die Säulen beschrieben werden:

- (1) Рулоны каменного сукна на капителях, (2) как товар из
языческой разграбленной лавки,
(3) Виноградины с голубиное яйцо, (4) завитки бараньих рогов
(V. 3 & 4)

„Rollen von steinernem Tuch“ (1) ist deutlich mehr als eine poetische Beschreibung eines Kapitells. Im obigen Zitat von Mandel'stams Ornamentbegriff, für dessen Nähe zu den Pathosformeln oben argumentiert wurde, verbinden sich Dynamik und Ornament. Wie in einem Teppich oder Gewebe bleiben die einzelnen Ornamente eigenständig erhalten, gehen zugleich aber auch mit den anderen neue Bilder ein – ein Nebeneinander, wie es auch Warburgs Pathosformeln prägt. „Sukna“ finge eine Verflechtung solcher Pathosformeln (im weitesten Sinne: Themen oder Motive) ein. Im Einrollen („rulony“) wiederum kommen andere Ornamente nebeneinander zum Liegen als in dem Teppichgewebe beieinander stehen. Angesichts dessen, dass Mandel'stam in dem Zyklus Motive verschiedentlich zeitlich auflädt,⁷⁸ führt das Bild von eingerolltem Gewebe zur Synchronie. In der Überblendung mit „kamennogo“ erhalten die Motive das Charakteristikum des Fortdauerns; zugleich wird dem Stein eine Bewegtheit beigelegt (was die im Fortdauern angelegte Möglichkeit der Erstarrung unter-

⁷⁷ *Armenien* (1995), 98; der Adler ist ferner Sonnensymbol, *ibid.*, 88.

⁷⁸ Vgl. dazu die obigen Bemerkungen zum sechsten Gedicht.

bindet).⁷⁹ Die Dynamik betont auch der in (2) folgende Vergleich: allerlei Alltagswaren, wohl im bunten Durcheinander eines kleinen Ladens.

Diese Verse stellen mit „jazyčnyj“ selbst eine Pathosformel bereit, der im Folgenden nachgegangen wird. Die primäre Wortbedeutung ist „heidnisch“. Wortgeschichtlich allerdings handelt es sich um ein Beziehungsadjektiv zu „jazyk“. In der Komposition des Gedichtes werden die Bedeutungen (1) „Sprache“, (2) „Volk“ und (3) „Zunge“ aktualisiert: (1) Im Sprachkontext bezeichnet „rulony“ üblicherweise Papier- oder Pergamentrollen. Zusammen mit der bereits erwähnten Vielzahl historischer und religiöser Anspielungen ergibt sich das Bild von Schriftrollen historischer und religiöser Texte.⁸⁰ (2) Verschiedene Völker werden indirekt beschrieben und sind jeweils synekdochisch zu ergänzen, so Armenier (mit ihrem Christentum), und Byzanz, das als Großmacht selbst ein Gemisch verschiedener Völker (und entsprechend Sprachen) darstellte. (3) Schließlich wird durch die Erwähnung auch anderer Körperteile im Gedicht („rogi, kryl'ja“) die Bedeutung „Zunge“ im anatomischen Sinn aktualisiert, die zum bereits erwähnten Motiv der erzählenden Überlieferung weiterführt. Als unerlässlich für das Sprechen führt der Raub der Zunge zum Verstummen, einer der im Zyklus wiederholt thematisierten Gefahren. Dieses drohende Verstummen, gewissermaßen ein Versteinern, wird durch das Erwähnen der steinernen Gemäuer unterstützt, wobei der Eindruck von Versteinern durch „jakornye pni“ noch verstärkt wird. Angesichts der häufigen Anthropomorphisierung Armeniens⁸¹ wäre über „jazyčnyj“ als die Zunge dann auch die Kultur selbst und damit auch seine Natur und geographische Beschaffenheit evoziert.

Allerdings bleibt das Land hier als ein redendes bestehen. Wie bei Warburgs Pathosformeln eine Geste, der Faltenwurf eines Gewandes oder das Wehen des Haares, so ruft im Fall der Dichtung ein Wort die früheren Sprachschichten wieder auf. Und auch innerhalb eines Textes oder Textkorpus werden ähnlich Warburgs Pathosformeln frühere Texte aufgerufen. Kiril Taranovskij und in seiner Nachfolge O. Ronen haben für Mandel'stams Œuvre aufgezeigt, wie eng das Textgeflecht der Gedichte aus unterschiedlichen Schaffensphasen ist. Man könnte einwenden, dass die Beschreibung von Mandel'stams Armeniengedichten über Pathosformeln nichts weiter ist als eine Neu-Benennung verschiedener intertextueller Verfahren des Dichters. Hinsichtlich des bloßen Zitatcharakters mag das stimmen; hinsichtlich der Bedeutung, die in diesen Gedichten vor allem die vertikalen Zitate erhalten, erlauben die Pathosformeln aber den emotionalen

⁷⁹ Dass hier keine Versteinern im Sinne eines Erstarrens eintritt, sondern der Stein in Bewegung gerät, liegt in der Textgestalt begründet.

⁸⁰ Der Zusammenhang historischer und religiöser Texte ist auch durch den oben erwähnten Kolophon gegeben, vgl. Buschhausen (1995).

⁸¹ Vgl. im vierten Gedicht: „zakutav rot“, vgl. auch das erste und das achte Gedicht.

und den idealisierenden Charakter zu betonen, den Mandel'stam in den Einschreibungen Armeniens in die Gedichte vornimmt. Sie rücken zudem noch einmal die Wichtigkeit der Tradierung und Pluralität für Mandel'stams Dichtung in den Blick und verdeutlichen seine Kulturkonzeption.

Zurück zum Zitat: Die Erwähnung der „jazyčnye lavki“ (2) legt nahe, dass es sich bei den Waren vor allem um für das armenische Alltagsleben typische Dinge handelt; Eier und Weintrauben sind Beispiele (3). Durch die auf Materialien fokussierte Beschreibung der „rulony kammenogo sukna“ (1) tritt im zweiten Halbvers „zavitki baran'ich rogov“ (4) ebenfalls das Material, also Horn, in den Vordergrund. Auch hier lässt Mandel'stam eine historische Ebene in die Beschreibung einfließen, und zwar vermittelt einer Anspielung auf das Schicksal der paganen Bewohner, die Plünderung und Vertreibung ausgesetzt waren („razgrablennoj“). Auf welche Zeit und welche ethnische(n) Gruppe(n) er damit anspielt bleibt allerdings im Dunkeln: die armenische Religion und den Staat „damals“, z. B. in byzantinischer Zeit oder im Mittelalter? Bezugspunkt können auch der Genozid von 1915-16, auf den möglicherweise die „molodye groba“ im zweiten Gedicht hinweisen, sein oder das Armenien seiner Zeit, für das Mandel'stam einen zunehmenden Machteinfluss Stalins befürchtet.⁸² Entsprechend weit ist das Spektrum, das die Lesenden in diese Verse hineinlesen können – ganz gemäß Mandel'stams Auffassung von Dialogizität als einem kreativen Weitertragen des kulturellen Erbes.⁸³

Über „zavitki“ (4) wird die Verschmelzung der Ruine mit der Landschaft wieder aufgegriffen, bedeutet das Wort doch (neben „Spirale“ oder „Schnecke“ als Säulenschmuck) auch „gewundene Ranke“. Wie in dem Bild der Rollen von steinernem Tuch (1), so prägen also auch die „Ranken von Schafhörnern“ (4) einander entgegenstehende Materialzuschreibungen. Dabei wird die Bedeutung „Ranken“ erst über die Waldbeschreibungen („cirkul'nogo lesa“, vii: 1, „pni [...] dubov“, vii: 2) aktualisiert. Die Isotopie von Musik und Klängen aktualisiert für „rogov“ auch die Bedeutung „Signalhorn“ oder „Horn“. Neben anderen klanglich aufgeladenen Gedichten kommt auch diesem eine eigene Lautlichkeit zu, wobei „Signalhorn“ wie auch die genannten Vögel einen eher spitzen, warnenden Laut assoziieren lassen. Das wiederum fügt sich inhaltlich in den „Frevel des mächtigen Zirkelwaldes“: ein Warnruf oder eine Klage ob des Frevels.

Eine weitere Entgegensetzung erwächst aus „golubinoe“, das einerseits als „Tauben-“ zu übersetzen ist, in übertragener Bedeutung aber auch so viel wie „sanftmütig“ bedeutet; ähnlich verhält es sich mit „zverinogo“, dem als übertragene Bedeutung „grausam“ zukommt. Diese Opposition dient jedoch nicht einer kontrastierenden Strukturierung des Textes, indem die einen Motive der Sanft-

⁸² Vgl. dafür insbesondere die Gedichte aus dem Umfeld des Zyklus *Armenija*.

⁸³ Vgl. *O sobesednike*, insbesondere die Flaschenpostmetapher, Mandel'stam (1967-81) II, 235.

mut, die anderen der Grausamkeit zugeordnet werden können. Vielmehr lebt das Gedicht davon, dass beide Elemente ineinander greifen, vielleicht besonders prägnant in dem bereits ausgeführten Beispiel der „nachochlennyje orly s sovinyymi kryl'jami“: Die Adler können die Flügel zum Angriff plustern oder zum Schutz ausbreiten; die Eule kann als sanfter Vogel der Weisheit oder als nächtlicher Raubvogel vorgestellt werden. Dadurch, dass die Eule mit „s sovinyymi kryl'jami“ dem Adler als Attribut beigelegt ist, fasst das Adlerbild alle diese Momente in sich. In ähnlicher Weise ließen sich die anderen Zeilen ausführen. Das Verschwimmen der Bilder wird dabei durch die Syntax unterstützt: der einzige vollständige Satz ist „net“, „es gibt nicht“; und zwar gibt es keine Ruine, vielmehr handelt es sich um ein Verbrechen; alle weiteren Verse sind eine Reihung und Verschränkung von Beschreibungen. Auch das Versmaß, das kaum Regelmäßigkeiten aufweist, steht der Versteinerung im Sinne einer (starr)en Ordnung entgegen; die Verse sind von unterschiedlicher Länge; es gibt keine Reime.⁸⁴ Die formale Ebene unterstreicht damit das Bild der Säulen als gefällte (und nun kreuz und quer umherliegende) Eichen.

Die Komplexität des Gedichts gründet sprachlich darin, dass es kaum möglich ist festzumachen, welches Motiv mit welchem verglichen wird. Der eigentliche Träger der Reihe von Bildern ist der erste Vers, der konstatiert, dass es sich nicht um Ruinen handelt, sondern um den „Holzfrevel in einem mächtigen Zirkelwald“. Im Gedichttext selbst bewahrheitet sich dieses Urteil über die historische Stätte. Versteht man Ruine als das erstarrte Festhalten des Zusammenstürzens einer im Bauwerk sich manifestierenden Staatlichkeit, so stellt das Gedicht tatsächlich keine Ruine dar. Denn in der Bildlichkeit sind die Epitheta so gewählt, dass sie – je nach Perspektive – eine immer andere Bedeutung aktualisieren. Indem in einem einzelnen Bild verschiedene Widersprüche eingefangen werden, verändert sich dieses Bild ständig. Anstelle einer starren Ruine entsteht somit das Bild des eingestürzten Palastes von Zvart'noc' als lebendiges, beredtes Kulturgut und metonymisch Armenien als erzählende Kultur.

In den Anmerkungen zu diesem Gedicht wurde verschiedentlich auf andere Gedichte aus dem Zyklus verwiesen, wie schon im ersten Abschnitt auf die Wiederkehr und Verschränkung von Motiven hingewiesen wurde. Betrachtet man Warburgs Pathosformeln, so fällt deren Vielfalt auf: fließende Gewänder, die eine Figur charakterisieren, und die teilweise mythische Erzählungen evozieren, vor allem aber frühere Kunsttraditionen.⁸⁵ Diese können die konkrete Figur

⁸⁴ Die auftretenden Binnenreime sind grammatischer Natur und fallen damit kaum auf, dementsprechend spielen sie auch keine besondere Rolle in semantischer Hinsicht.

⁸⁵ Auch die Ebenen der Zusammenstellungen von Bildtafeln im Mnemosyne-Atlas sind vielfältig, orientieren sie sich doch mal an Bewegungen, mal an Mimik oder wiederkehrenden Motiven oder auch an den Bildkompositionen.

in einem anderen Licht erscheinen lassen. Ganz ähnlich zeigt sich für Mandel'stams Verse, dass die kreierte Pathosformeln eine Vielzahl von teilweise widersprüchlichen Aspekten weitertragen.

In der Betrachtung des Zyklus wurden an einzelnen Stellen explizit Pathosformeln angeführt, auf Wortebene beispielsweise „jazyčnyj“, auf Motivebene Lehm, Berg oder die Rose, aber auch einzelne Wortverbindungen wie „nachochlennye orly“. Ähnlich wie Warburgs Pathosformeln ist auch Mandel'stams eigener Begriff des Ornaments auf diese ganz unterschiedlichen Ebenen anwendbar. Gemeinsam ist den so verschiedenen Ebenen das Bewahren und damit die zentrale Rolle des kulturellen Gedächtnisses. Während ein Wort wie „jazyčnyj“ gewissermaßen seine Geschichte in sich trägt, die Mandel'stam in seinem Gedicht lediglich aufgreift (und so dazu beiträgt, dass Sprachschichten nicht in Vergessenheit geraten), kreierte er sie für die anderen Motive und Verbindungen im Zyklus selbst, beispielsweise die Kirchen. Der Bezug auf Realia Armeniens garantiert dabei die Spezifik der Erinnerung und Tradierung dieses Landes und seiner Kultur. Indem etwas dynamisch und emotional aufgeladen wird, kann es bewahrt werden, und in diesem Sinne kreierte Mandel'stam Pathosformeln für Armenien. Folgt man der Verbindung von Dynamik mit emotionaler Anteilnahme, die der Zyklus über die Veränderung des lyrischen Subjektes zeigt, so erlaubt diese Verbindung den Rückschluss auf Mandel'stams Kunstauffassung, dass es ohne eine emotionale Anteilnahme keine Kunst geben kann, dass – so ließe sich zusammenfassen – die Kunst also sowohl des dionysischen wie des apollinischen Moments bedarf.

4. Lebendiges Bewahren

Abschließend wird auf die Darstellung des lyrischen Subjekts eingegangen, um so die Wichtigkeit des emotionalen Gehalts der Pathosformeln aufzuzeigen. Mandel'stam zeichnet den Sprecher im Dialog mit Armenien, unterbrochen nur von einzelnen Leseransprachen bzw. Selbstapostrophen. Er fängt so die Kraft der poetischen Erinnerung auf der narrativen Ebene des Zyklus ein.

Um zunächst einige Facetten des lyrischen Subjekts nachzuzeichnen:⁸⁶ Der Sprecher ist in den Gedichten immer wieder von Freude erfüllt. Beispielsweise

⁸⁶ Levin (1978) verfolgt die Entwicklung des lyrischen Ich in Mandel'stams Dichtung (Abschnitte 1.1 und 1.3) und Mandel'stams Selbstcharakterisierung (Abschnitt 2 seines Essays). Er betont, dass v. a. das lyrische Ich der späten Dichtung nicht mehr von der Person des Autors trennbar sei (110) und zeichnet die Entwicklung dorthin nach. Der zweite Abschnitt seiner Darstellung ist der Frage gewidmet, wie sich der Autor seiner Epoche gegenüber positioniert. „Эволюция мандельштамовского в самоощущения и сознания своего места в мире идет (...) из метафизического в социально-историческое пространство. Она проходит через промежуточные этапы несколько отчужденного приобщения к исто-

erscheint im zweiten Gedicht ein ausgelassener, kindlicher, malender Löwe, der Armeniens Wunsch nach Farbenvielfalt erfüllen möchte. Das lyrische Subjekt scheint regelrecht angesteckt von dieser Stimmung, was formal durch eine Sequenz von Enjambements über vier Verse hinweg unterstrichen wird. Ähnlich geht die Schilderung des Versteck spielenden Bäckers im dritten Gedicht einher mit spielerischen Inversionen, die den „nussgleich gewundenen Gassen Jerevans“ (iii d) nachempfunden scheinen. Für das Ich dürfte die im achten Gedicht dann explizit mitgeteilte Freude darin gründen, dass es gelingt, sich das Vergangene wieder vor Augen zu führen. Damit klingt bereits die narrative Ebene des Zyklus an: Im Verlauf der zwölf Gedichte glückt dem lyrischen Ich die Vergewärtigung des Landes, die sich vor allem in der Spanne zwischen dem ersten und dem achten Gedicht vollzieht; danach ist die Gegenwart Armeniens gegeben.

Zu Beginn entsteht der Eindruck von Sehnsucht des lyrischen Subjektes, der durch einen Metrumwechsel unterstrichen wird. Mit „Ty vsja daleko...“ (i: b2) tritt an die Stelle des Jambus ein Amphibrachus. Die Sehnsucht gründet vor allem in dem Gegensatz zwischen dem schützenden, entfernten Land – Armenien wiegt die Rose („kolyšeš“) und „umsorgt“ die „Wildlingskinder“ („njančiš' zverušek-detej“, i: a1-2) – und der offenbar tristen Gegenwart des Sprechers. Eine Erinnerung an das Land ist zwar noch gegeben, präsent ist dem Sprecher aber vor allem die Entfernung („A zdes' liš' kartinka nalipla / iz čajnogo bljudca s vodoj“, i: b3-4).⁸⁷ Das zweite Gedicht schließt mit der Konstatierung, wie sehr das lyrische Ich die armenische Sprache mag, bereits ohne die Ferne der Adressatin zu thematisieren. Hier tritt ein erzählender Sprecher in Erscheinung, dessen Zuneigung zur Adressatin erst in den letzten der insgesamt fünf Strophen deutlich wird. Das dritte Gedicht bedauert zunächst abermals den Verlust der Adressatin, markiert durch die Form von Distichen und Interjektion (vgl. für den Verlust Jerevans und des damit verbundenen Reichtums an Sinneseindrücken den Beginn des dritten Gedichts, „Ach, ničego ja ne vižu i bednoe ucho oglochlo“). Der Kummer weicht aber schon im zweiten Distichon dem Traum von einem

рии в акмеистий период и осторожного времени с резка отталкиванием – вхождением в современность в *Tristia* и *Смуху 1920-25*“ (123). Freidin (1987) betont, wie wichtig es für einen Dichter im Russland des frühen 20. Jahrhunderts war, seinem Publikum auch als literarische Persönlichkeit entgegenzutreten.

⁸⁷ Zu früheren Varianten dieser Verse vgl. Semenko (1986), 50f. In der Verschränkung von Orient und Russland über das Teemotiv veranschaulicht diese Stelle Lydia Ginzburgs Ergebnis, dass es „das Bedürfnis [Mandel'stams ist], Kulturen historisch zu verstehen und im Kontext des russischen kulturellen Bewusstseins zu lokalisieren“ (114). Sie verknüpft das Hauptcharakteristikum für Mandel'stams Lyrik, seine in jeder Werkperiode anders in Erscheinung tretende Assoziativität, mit Kultur, die in ihren vielfältigen historischen Formen die Quelle von poetischem Wert sei, vgl. 111ff. zu einer Diskussion seiner poetischen Technik und 118f., wie diese sich im Lauf seines Schaffens ändert.

Morgen in der armenischen Hauptstadt, offenbar in so lebendigen Bildern, dass das lyrische Subjekt zum Ende des Gedichts seine wunschlose Zufriedenheit konstatiert („ničego mne bol'se ne nado“, letztes Distichon).

Ein Schritt in der langsamen Vergewärtigung des Landes ist die Identifikation des Sprechers mit Armenien über das Motiv des sorgsamem Umgangs, abermals vermittelt über die Rose. Bereits im vierten Gedicht wird das Motiv der Rose wieder aufgegriffen:

Закутав рот, как влажную розу,
Держав в руках осьмигранные соты, (iv: a1-2)

Zunächst werden Bilder von wärmendem Einhüllen durch den Vergleich des Mundes mit der „vlažnaja roza“ evoziert. Taufeucht bedarf sie einer schützenden Wärme.⁸⁸ Mit dem Bild des Schutzes („zakutav“) wird auch das Halten der Waben in den Händen zu einer bewahrenden Geste. Das einzige finite Verb ist hier „[ty] prostojala“, womit das Überdauern ein besonderes Gewicht erhält. Die übrigen Beschreibungen verschwimmen ineinander: „zakutav rot“, „derža v rukach“, „glotaja slezy“, formal unterstützt durch die Syntax, eine Folge von attributiven Partizipialkonstruktionen. Armenien erscheint als eine die Rose schützende und alles überdauernde Gestalt. In der Parallelisierung des lyrischen Ich mit Armenien im fünften Gedicht, in dem es sich in einer Selbstapostrophe zur Vorsicht gemahnt bei der Annäherung an die Heckenrose, eine Metonymie für die Kultur, setzt es sich einmal mehr in die Rolle des Bewahrenden.

Eine weitere Emotion, die abermals die Empathie des Sprechers aufscheinen lässt, ist die Trauer: „Ty prostojala, glotaja slezy“ (iv: a4), und weiter „I otvernuľas' so stydomy i skorb'ju“ (iv: b1). So erscheint das folgende fünfte Gedicht auch zugleich ein Versprechen Armenien gegenüber, alle Sorgfalt und Vorsicht walten zu lassen in dem Versuch, seine Kultur weiter zu tragen. Im Bild des verhüllten Mundes tritt neben das Motiv des Beschützens aber auch die Gefahr des Verstummens. Wenn aber die Kirchen in den Händen gehalten werden,⁸⁹ lässt sich das als eine Geste des Tradierens verstehen; und der Empfänger kann weiter erzählen, falls Armenien selbst verstummen sollte. Dass das lyrische Sub-

⁸⁸ Das achte Gedicht beginnt mit dem Vers „Cholodno roze v snegu“; in der Lektüre des Armenienzyklus wird die Notwendigkeit, die Rose zu wärmen, auf das Bild des vierten Gedichts übertragen.

⁸⁹ Darüber hinaus kann das Bild auch ein endgültiges Abgeben oder Aufgeben vermitteln, so dass die Kultur dem Vergessen ausgeliefert wäre. Im Fall des Todes, der in diesem Gedicht als Gefahr beschrieben ist („i s tebja snimajut smertnuju masku“, iv: b4), kann freilich nichts mehr weitergegeben werden. Semenکو (1986) betont wiederholt die fast paradoxe Verbindung von jung und alt bzw. Leben und Tod, vgl. 40, 48, 53; vgl. auch Hansen-Löve (1999), der auf die Nähe von Mytho- und „Thanatopoetik“ für Mandel'stam hinweist. Aus dem Zyklus *Armenija* zitiert er – angesichts der Bienen als zentrales Todes- wie Kultursymbol für den Dichter – unter Verweis auf die Waben das vierte Gedicht, 11. Abschnitt.

jekt seine Angst um den Fortbestand der armenischen Kultur, die das vierte Gedicht prägt, mit dem fünften Gedicht überwunden hat, wird auch mittels der Freude im fünften Gedicht deutlich.⁹⁰

Endgültig präsent ist das Land dem Sprecher im achten Gedicht: Von der Rose, die im Schnee friert, schlägt er den Bogen zu dem Schnee in seiner eigenen Sprech- und Schreibgegenwart. Mit dem Wechsel zum Amphibrachus, der schon im ersten Gedicht das schützende Wiegen Armeniens quasi illustriert, wird des Sprechers Gefühl von Geborgenheit im Angesicht der Adressatin markiert. In der Parallelisierung seiner selbst mit der Rose scheint auch das Ich in die Obhut der Adressatin zu treten. In der Präsenz des Berges wird diese Annäherung spürbar:

Весь воздух выпила огромная гора,
Её бы приманить какой-то окариной
Иль дудкой приручить, чтоб таял снег во рту. (viii: b2-4)

Luft und Wasser (die Luft wird hier zum Getränk) sind hier gleichermaßen fürs Atmen (und also Leben) unablässig. Dieser Auffassung folgt der Wunsch des erst im letzten Vers des achten Gedichts erwähnten lyrischen Ich, den Berg zu zähmen und so den Schnee zu schmelzen. Das dabei entstehende Wasser – so folgt aus dieser Verbindung – kann die Atemluft ersetzen; da Luft getrunken wird, kann Wasser denselben lebenserhaltenden Zweck erfüllen. Wenn das lyrische Ich am Ende konstatiert, dass der Berg zu den Lippen schwimme, so ist nicht – wie noch im ersten Gedicht – nur ein Bildchen in der Tee-Untertasse vorhanden („kartinka nalipla / iz čajnogo bljudca“, i: b3-4), sondern der Berg selbst spiegelt sich.

Der Eindruck unmittelbarer Gegenwart des Landes wird dann im zehnten Gedicht sprachlich durch direkte Fragen unterstrichen („Čto éto? prjaža? zvuk? predupreždenie?“, x: a1). Das lyrische Subjekt erweist sich hier als äußerst aufmerksamer Beobachter seiner – freilich imaginären, hier aber als real dargestellten – Umgebung. Im vorletzten Gedicht bestätigt das Ich zwar die Endgültigkeit des Abschieds, allerdings spricht es in gefasstem Ton: Ohne Interjektionen wird in den Repetitionen der Parallelismen allenfalls eine Melancholie deutlich. Seine

⁹⁰ Möglich, dass es sich auch um eine Anspielung auf das Hohelied Salomons handelt, in dem „kostbare Salben und herrlicher Duft“ mit Freude in Verbindung gebracht werden (Hld 1.3), allerdings mit anderen Wörtern als Mandel'stam sie verwendet, „miro“ und „vino“. Die gewählte Form des Liebesgedichts im ersten Gedicht des Zyklus spräche für eine solche Anspielung. Auf die Mandel'stam'schen Verse lässt sich auch übertragen, dass Armenien verschiedentlich als seine Glücksbringerin auftritt, am deutlichsten im dritten Gedicht. Auch die letzte Strophe des achten Gedichts, in dem das lyrische Ich innerhalb Armeniens, genauer in Sevan, situiert ist, verdeutlicht dessen Fröhlichkeit über seine Lage, die es mit der Rose teilt, vgl. „Cholodno roze v snegu“ (viii: a1) und „Mne cholodno. Ja rad“ (viii: c3).

Gelassenheit erklärt sich durch das letzte Gedicht des Zyklus, das abermals eine erfüllte, zufriedene Person entwirft: Es bedarf weiter nichts als Azur und Lehm. Die Frage „Lazur' da glina, glina da lazur' / Čego ž tebe ešče?“ (xii: a-b) wird damit beantwortet, dass Azurblau und Lehm alles in sich zu fassen vermögen, Himmel und Wasser, Landschaft und Häuser, Materialien, Farben und Klänge mit ihrer jeweiligen Geschichte und all ihren Einschreibungen der Kultur, wie im vorangegangenen Teil dargestellt.

An einem Punkt geht Mandel'stams Einbinden der armenischen Kultur in seine poetischen Bilder sicherlich über Warburgs Pathosformeln hinaus: Dem Ich glückt die Selbstvergewisserung in seiner Erinnerung an seine offenbar noch nicht lange zurückliegende Zeit in Armenien. Der Adressatin kommt für das lyrische Subjekt auch die Funktion der Beruhigung und Ermutigung zu. Das Überdauern verschiedener Gewaltherrschaften, die Zeitlosigkeit seines lebendigen kulturellen Gedächtnisses lassen Armenien zum Inbegriff des Lebens und zum Bild der Pluralität bei einer unbedingten, fraglosen Eigenständigkeit werden.⁹¹

5. Abschließende Bemerkungen

Der bewahrende Charakter der Gedichte, der sich aus dem Einweben von Realia der armenischen Kultur ergibt, wird durch Mandel'stams poetische Verfahren noch verstärkt, wie in den Ausführungen vor allem zur Pathosformel der Architektur im dritten Abschnitt deutlich wurde. Über die Pathosformeln Rose, Lehm, Alltagskultur, Sprache, Berg, „na okraime mira“ und die Klänge wurde das dichte Textgeflecht der Armeniengedichte beschrieben. Wie eng die Motive in den Gedichten zusammengeführt werden, unterstreicht auch ein Vergleich mit Mandel'stams *Dante*, in dem sich das Oszillieren des Textes etwas anders gestaltet als in den Gedichten: Im essayistischen Prosatext benutzt Mandel'stam immer wieder dieselben Attribute in unterschiedlichen Kontexten. Damit werden verschiedene Phänomene miteinander verbunden und überlagern sich gewissermaßen; die verwendeten Epitheta werden darüber angereichert. In den Gedichten hingegen obliegt es den Lesenden, sich die Epitheta auszumalen und den unterschiedlichen Konnotationen, wie sie in den Versen angelegt sind, nachzugehen. Während im *Dante* vorrangig mittels Adjektiven und Verben Gegenstände plastisch dargestellt werden, geschieht in den Gedichten ein Großteil der Beschreibungen über Genitivattribute bzw. Vergleiche, so dass hier die Substantive noch stärker ineinander verschränkt sind. In Mandel'stams Suche nach Pluralität, wie

⁹¹ Vgl. zur Wichtigkeit des Überlebens die *Putešestvie v Armeniju*: Jemand erhält Applaus dafür, dass er lebt. Auf die politische Dimension in Mandel'stams Konzeption der Weltkultur weist für die frühe Lyrik Peters (2006), 312 hin.

sie in den obigen Ausführungen herausgearbeitet wurde, behält das solchermaßen poetisch Eingefangene seine Dynamik.

In den vorangegangenen Ausführungen wurde gezeigt, wie die armenische Kultur in die Gedichte eingeschrieben ist und wie Mandel'stam sie in verschiedenen Pathosformeln (in seiner eigenen Bezeichnung: „Ornamenten“) einfängt. Der Rückgriff auf Warburgs Pathosformeln legt eine Differenzierung offen, die Mandel'stam für sein Ornamentbegriff nicht explizit macht, nämlich den emotionalen Gehalt, der sich mit den Erinnerungsmomenten verbindet. Wie wichtig eine emotionale Verbindung zu dem Vergangenen auch für Mandel'stam ist, konnte im vierten Abschnitt aufgezeigt werden, indem der Prozess der Vergewärtigung Armeniens aufgrund der Erinnerungsbilder durch das lyrische Subjekt nachgezeichnet wurde. Die Pathosformeln erlauben so gesehen also eine Klärung von Mandel'stams Ornamentbegriff. In Hinblick auf die Gedächtniskultur wird die extreme Vielschichtigkeit eines kollektiven Gedächtnisses anschaulich, das sich aus so heterogenen Elementen wie einzelnen Wörtern, Landschaftsbildern und Kunstwerken konstituiert. Auch die beiden anderen bei Warburg explizierten Aspekte der Pathosformeln, Dynamik und idealisierende Synthese, zeichnen Mandel'stams Armeniengedichte aus. Die Dynamik, so wurde im Aufzeigen des Changierens vieler Verse deutlich, verlegt der Dichter in die Komposition der Gedichte. Die Dichte des Textes und die Ästhetisierung zeigen zudem die idealisierende Synthese, die er in den Versen vornimmt. Für Warburg wie für Mandel'stam stellen Kunstwerke insofern herausragende Träger des kulturellen Erbes dar, als sich in ihnen der soziohistorische Kontext genauso spiegelt wie die Kunst- bzw. Literaturgeschichte und kulturelle Traditionen.

Die Lektüre von Mandel'stams Armeniengedichten mit Warburgs Pathosformeln erlaubt es, (scheinbar) „verschüttete“ Erinnerungsschichten aufzuspüren, die aufgrund der Spuren der Geschichte, aufgrund der Vielfalt möglicher Bedeutungen des Textes und aufgrund des vom jeweiligen Kontext eröffneten Variationsreichtums Phänomenen und insbesondere Kunstwerken gegeben sind.

Literatur

- Arevschatian, S. 1995. „Armenische Philosophie im Mittelalter“, *Armenien*, 223-25.
1995. *Armenien. 5000 Jahre Kunst und Kultur*, Hg., Kristin Platt, Tübingen [Ausstellungskatalog].
1970. *Armjanskije sobory svjatoj Ėčmiadzin*, o.O.
- Asarian, L. 1995. „Die Kunst der armenischen Kreuzsteine“, *Armenien*, 109-113.
- Assmann, J. und A. 1988. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, J. Assmann/T. Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/Main, 9-19.
- Baines, J. 1976. *Mandelstam: the Later Poetry*, Cambridge et al.
- Benčić, Ž. 1999. „Antonozmazija v proze Mandel'stama kak «toska po mirovoj kul'ture»“, Potthoff, Wilfried (Hg.), 1-38.
- Birkerts, S. 1985. „On Mandel'stam's Journal to Armenia“, *Pequod. A journal of contemporary literature and literary criticism*, 1985/19-21, 79-92.
- Bürgel, J. Ch. 1972. „Einleitung“, Hafis, *Gedichte aus dem Diwan*, Stuttgart.
- Burghardt, A. 2011. „Manifestation der Poetik: Osip Mandel'stams „Razgovor o Dante“ als literarisches Kunstwerk und poetologischer Essay“, *Zeitschrift für Slawistik* 56, 18-36.
- Buschhausen, H. & H. 1995. „Das illuminierte Buch Armeniens“, *Armenien*, 191-210.
- Chatwin, B. 1980. „Introduction“, Osip Mandelstam: *Journey to Armenia*, transl.: Clarence Brown, London.
- Chazan, V. 1999. „K utočneniju semantiki stichotvorenija O. Mandel'stama *Komu zima – arak i punš goluboglazyj*“, Potthoff, W., 163-174.
- Chiari, B. (Hg.) 2008. *Wegweiser zur Geschichte Kaukasus*, Paderborn et al.
- Cormack, R. 2001. „Introduction“, in: Nersessian (2001), 11-13.
- Dutli, R. (Hg.) 1994. Osip Mandelstam, *Armenien, Armenien!: Prosa, Notizbuch, Gedichte 1930-1933*, Zürich.
- Epstein, M. 1999. „Judaic Spiritual Traditions in the Poetry of Pasternak and Mandel'shtam“, *Symposium* 52, 205-31.
- Erl, A. 2006. „Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen“, D. Bachmann-Medick (Hg.), *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek b. Hamburg, 156-85.
- Fieguth, R. 2005. „Goethes Prosa-Anhang zum West-östlichen Diwan als Theorie des Gedichtzyklus gelesen“, *Architektur in den Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Bern et al., 407-26.
- Freidin, G. 1978. „The Whisper of History and the Nose of Time in the Writings of Osip Mandel'shtam“, *The Russian Review* 37, 421-437.

- (1987): *A Coat of Many Colours. Osip Mandelstam and his mythologies of selfrepresentation*, Berkeley et al.
- Gasparov, M. 1995. „Poët i kul'tura. Tri poëtiki Osipa Mandel'stama“, *Izbrannye stat'i*, Moskva, 327-370.
- Garsoïan, N.G. 1998/2001. „Die Kirche im nichtgriechischen Osten (5.-6. Jh.): 2. Kapitel: Armenien“, N. Brox: *Geschichte des Christentums: Religion, Politik, Kultur*, Freiburg et al., 1187-1230.
- Gifford, H. 1979. „Mandel'stam and the Journey“, Osip Mandel'stam, *Journey to Armenia*, transl.: Sidney Monas, San Francisco, 7-34.
- Ginzburg, L. 1989. „The Poetics of Associations“, *Russian Literature Triquarterly* 22, 105-142.
- Gombrich, E.H. 1970. *Aby Warburg, eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 2006.
- Hansen-Löve, A. 1990. „Der späte Mandel'stam. Felix Philipp Ingolds Übersetzung“, *Akzente* 6, 513-28.
- 1999. „Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen“, O. Egger (Hg.), *Anschaulichkeit (bildlich)*, *Der Prokurist* 16/17, Wien, Lana, 71-152.
- Hesse, P. 1989. *Mythologie in moderner Lyrik: Osip Ė. Mandel'stam vor dem Hintergrund des „Silbernen Zeitalters“*, Frankfurt/Main et al.
- Isenberg, Ch. 1986. *Substantial Proofs of Being. Osip Mandelstam's Literary Prose*, Columbus.
- Kubat'jan, G. 2005. „Ot slova do slova: Kommentarij k ciklu O. Mandel'stama „Armenija“, *Voprosy literatury* 5, 146-182.
- Lachmann, R. 1984. „Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik“, K. Stierle/R. Warning (Hg.), *Das Gespräch*, München, 51-62.
- 1990. *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt/Main.
- Levin, Ju. 1978. „Zametki o poëzii O. Mandel'stama tridcatyč godov“, *Slavica Hierosolymitana* 3, 110-173.
- Loo van, K. 1995. „Zur Ikonographie des armenischen Kreuzsteins“, *Armenien*, 115-118.
- Mandel'stam, N. 1976. *Vospominanija*, New York.
- Mandel'stam, O. 1967-81. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Hg., G.P. Struve/B.A. Filipoff, 2. überarb. Aufl., New York, 4. Suppl.bd., Paris.
- 2009-11. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v trech tomach*, Hg., A.G. Mec, Moskva.
- Matveeva, Ju. 1999. „Priroda u Mandel'stama i Novalisa“, Potthoff, W. (Hg.), 205-215.
- Meijer, J.M. 1975. „Metaphor and Syntax, in particular in Mandel'stam's Poem *Grifel'naja Oda*“, *Russian Poetics* 83, 263-283.

- Nersessian, V. 2001. *Treasures from the Ark. 1700 years of Armenian Christian Art*, London.
- Nitz, G. „Adler“, *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, s.v.
- Oraić-Tolić, D. 1989. „Zitathaftigkeit“, A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, Wien, 489-511.
- Panofsky, E. 1955. „Ikonographie und Ikonologie“, *Ikonographie und Ikonologie. Interpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln 2006, 33-60.
- Peters, J.-U. 2006. „Sehnsucht nach Weltkultur. Das Konzept der Erinnerung in der Essayistik und frühen Lyrik von Osip Mandel'stam“, E. Binder (Hg.), *Zeit – Ort – Erinnerung*, [Festschrift für Ingeborg Ohnheiser, Christine Engel], Innsbruck, 309-21.
- Potthoff, W. (Hg.) 1999. *Osip Mandel'stam und Europa*, Heidelberg.
- Rusinko, E. 1982. „Acmeism, Post-symbolism, and Henri Bergson“, *Slavic Review* 41, 494-510.
- Sanjian, A.K. 1969. *Colophons of Armenien manuscripts 1301-1480. A Source for Middle Eastern History*, Cambridge, Mass.
- Semenko, I. 1986. „Rannie redakcii i varianty cikla Armenija“, *Poëtika pozdnego Mandel'stama. Ot cernovykh redakcij k okoncatel'nomu tekstu*, Rom, 36-55.
- Sicher, E. 1995. „The 'colour' of Judaism: Osip Mandel'stam's *Noise of Time*“, *Jews in Russian Literature after the October Revolution. Writers and Artists between Hope and Apostasy*, Cambridge et al., 112-38.
- Spitzing, G. 1989. *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens*, München.
- Terras, V. 1999. „Mandel'stam and Novalis“, Potthoff, W. (Hg.), 327-343.
- Thierry, J.-M. 1988. *Armenische Kunst*, Freiburg et al.
- Tribble, K. 1999. „Sinergizm Iudeo-Christianstva i Islama (Razmyšlenija Mandel'stama navejannye čteniem tvorčestva Gete)“, Potthoff, W. (Hg.), 345-56.
- Walker, Ch.J. (ed.) 1989. *Visions of Ararat*, Oxford.
- Warburg, A. 2010. „Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance“, „4 Thesen“, *Schriften. Werke in einem Band*, Hg.: Martin Treml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Berlin, 39-117.
- Witte, G. 2006. „Autobiographisches Rauschen und kultureller Text bei Mandel'stam“, K. Städtke (Hg.): *Dichterbild und Epochenwandel in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bochum, 116-136.

Kornelija Icin

**ASSIMILATION = SLAVERY:
THE CITY OF TRUTH BY LEV LUNTS**

Lev Lunts entered literature as a romantic (which conditioned both the character and fervour of his declarations), and as a writer of Jewish nationality; not only was his romanticism a general hindrance for him, as he was treated as a part of a “криминальное” течение¹ in his own time, but his Jewish origin also raised anxiety, especially within the context of semi-official reasoning that a Jew cannot be a “русским писателем”.² All in all, editors were reluctant to publish Lunts, and he was better known as “an author of polemical articles” and as a member of the Serapion Brothers than as a writer (Schriek 1978, 352).³ Thus it did not come as a surprise that at the moment when his tragedies were coming under increasing attack, he received an invitation from the Jewish Habima Theatre to move to Moscow and work in the Jewish cultural scene (Schriek 1978, 352).⁴ If it hadn't been for Gorky and his journal *Beseda* as well as some journals which did not mind Lunts's origin or his view of Russian literature, who knows what this author's literary destiny would have been like even in his lifetime. One may recall that Gorky published the play

¹ From Lunts's letter to his parents from 25 November 1922 (Schriek 1978, 352).

² Lunts wrote about this in the first preserved letter to Gorky from 16 August 1922. He openly asked his famous patron if it was right that he “удариться в литературу” with regard to his Jewish origin. Lunts stressed that he felt himself a Russian author and that he loved Russia more than any other country, and yet that he preferred western to Russian literature and didn't want “густого областного языка, мелочного быта, нудной игры словами, пусть цветистой, пусть красивой”. This part of the letter ends with a bitter remark regarding his origin: “Я могу молчать и хочу молчать [...] еще 10 лет, потому что верю в себя. Но кругом говорят, [...] что я люблю сюжет потому, что я не русский” (Čudakova 1994, 141; see also: Evstigneeva 1994, 336, 337).

³ It is striking that the journal *The Red New*, edited by Voronsky, was closed to Lunts, even though other Serapions were accepted, including Vsevolod Ivanov. Pilnakov's review of Lunts's story *Homeland*, included in his letter to Voronsky on September 8th 1922, is representative in this sense: “Это рассказ о еврейском национализме, причем написанный неровно, первая и последняя главы просто слабые. По сути, это и не рассказ, а парабола. Если этот рассказ Луниц приведет в порядок («почистит»), то он бы мог быть опубликован в «Круге», поскольку «Красной нови» тематически не подходит” (*Literaturnoe Nasledstvo* 1983, 568).

⁴ From Lunts's next letter to his parents, sent on January 30th 1923, one learns that he translated *Absalom's Curls* for the Habima Theatre (Schriek 1978, 358).

City of Truth after Lunts had died, in the fifth issue of *Beseda* in 1924, supplying the publication with a foreword cum obituary (Lunts 1924, 63-101).

Lunts's fundamental intertextual analysis of the eternal theme of the leader and masses with regard to utopia and anti-utopia involves a dialogue with a large number of literary and other sources (ranging from Shang Yang, Plato, Aristotle, Marx and Engels, and Berdyaev to works encompassing both Aristophanes and Lunts's contemporaries Gorky, Blok, and Mayakovsky). This dialogue addressed a question which turned out to be of the utmost importance for the 20th century, namely the problem of the individual who has been driven out of an intimate, psychologically determined lifeworld and must now face harsh historical circumstances.

Lunts's philosophy of life (of "living life" = "кровавая, несправедливая, веселая жизнь" [Lunts 1994, 193]), which may be summed up in the idea that "there is no last revolution", that the dynamics of eternal movement and change are more important than the static state of achieving a goal (i.e., absolutising a certain phenomenon, state or idea), is close to the views of Zamiatin, but was in its essence based on the storylines from the Old Testament.

As a Jew, Lunts was surely imbued with lessons from the Old Testament as well as with its depiction of harsh scenes of life taking place under the cruel eye of God. However, rather than submitting to them and being respectful of the commands inscribed on the tablets, Lunts uses them to show the flux of the "living life" which constantly violates them, since "living life" is an eternal struggle involving the strongest passions (independent of any ethical code). From the story *In the Desert* to the play *The City of Truth*, one can observe Lunts's ideological struggle with canonised legends from the Old Testament, in particular as formulated in *Exodus*.

The most striking coincidence between *The City of Truth* and *Exodus* relates to the parts assigned respectively to Moses and the Commissioner. The former is supposed to take the sons of Israel from Missir to "the promised land", and the latter from China to "the promised land" once more – to Russia. However, whereas the Israelites' exodus from slavery in Missir is guided by the Lord himself (who is supposed to take them to the land of Canaan, i.e., to the land where "milk and honey flow"), the Lord, as one would expect, is absent from Lunts's anti-utopia, and liberation from slavery to the Chinese is entrusted to the Commissioner. In this sense, the migration of a vast number of soldiers in *The City of Truth* from East to West (from China to Russia) is contrasted with the movement of the Israelites from West to East (from Missir to the "promised land") – to the life-giving Sun. Nevertheless, Lunts portrays the soldiers' attitude towards the Commissioner, at the moment when he finds himself in the middle of the Gobi Desert, in the same manner in which he portrays the rebellion of Israel's sons against Moses, which breaks out while they are crossing the desert. The Israelites'

doubts about the possibility of reaching "the land of milk and honey" and the expression of their wish to return to Missir are best represented in their words of opposition to Moses: "Didn't we say to you in Egypt, 'Leave us alone; let us serve the Egyptians'? It would have been better for us to serve the Egyptians than to die in the desert!" (Exodus 14:12).

The soldiers' opposition to the Commissioner in Lunts's play is also the same as in the Bible. Whereas the Commissioner reminds the soldiers of their years of slavery in China ("Пять лет погибали мы у косоглазых, у чужих, как волы работали"), the crowd opposes him, crying, "Устал! Устал! Мы были сыты там! А здесь смерть!" (Lunts 1994, 169). Characteristically, in both camps the rebellion breaks out after they have walked for six weeks through the Desert Sin (or to be more precise, "on the fifteenth day of the second month" [Exodus 16:1]) and, respectively, through the Gobi Desert (Lunts 1994, 170); in both cases the dissatisfaction is caused by hunger. Thus the memory of substantial meals in Missir ("The Israelites said to them, If only we had died by the LORD's hand in Egypt! There we sat round pots of meat and ate all the food we wanted, but you have brought us out into this desert to starve this entire assembly to death" [Exodus 16:3]) and in China („Как вспомнишь: пятница – отварное мясо с рисом и хлеба сколько хочешь" [Lunts 1994, 176]), tempts the two groups of people to return to slavery in Missir, or, respectively, in China.

Their wish to return and remain assimilated in Egypt is incited by evil rumours about the land of Canaan, which in turn cause the Israelites to start a new uprising against Moses: "Why is the LORD bringing us to this land only to let us fall by the sword? Our wives and children will be taken as plunder. Wouldn't it be better for us to go back to Egypt?" (Numbers 14:3).

In Lunts's play, the Doctor urges the soldiers to rise against the Commissioner again, explaining that life in Russia is all about working day and night: "Думаете, в России нет работы!?!.. Днем и ночью. Тут хочешь – работай, хочешь – нет, а там должен: коммуна!" This, in turn, provokes the cry: "Назад! Не пойду дальше!" (Lunts 1994, 176-177). However, unlike the Torah, which does not depict the Israelites' arrival in the land of Canaan, and which ends with the repetition of the laws of the Lord referring to, among other, the behaviour of the Israelites in the land of Canaan (east of the river Jordan), whose lords they are to become, Lunts offers his model of "the promised land" (embodied in the City of Equality), which is in turn inspired by a catastrophic perception of a world ready to realize philosophical and literary utopias. Thus the eventual arrival of the Israelites in the land of Canaan takes a different turn in Lunts's play: the soldiers, led by the Commissioner, flee the City of Equality – the paradise on earth – and continue their quest for "the promised land".

The philosophical character of Lunts's play implies that the author of *The City of Truth* was engaging in a dialogue with certain philosophical texts, with the in-

tent of offering a critique of the ideal state. Hence the recognizable parallels between Lunts's play and certain parts of Plato's *Republic* and *Laws*.

Conceived as an ideal state, Plato's *Republic* has in its foundations only in "justice" (Plato 1991, 111), and this ideal became part of the very title of Lunts's anti-utopian play (*The City of Truth*). But how does Plato perceive just life in a state? It is as a community comprising three castes: philosophers, soldiers, craftsmen or farmers, where the best soldiers climb the social ladder and enter the cast of philosophers after they have reached the age of fifty. Let us note that the distribution of powers is almost identical in Lunts's *City of Equality*, in which there are three old men in the role of philosophers, i.e., the seniors who rule the City and invite soldiers to move there ("Город Правды и Равенства – наш город <...> Мы все равны. Мы работаем равно, живем равно. Вы искали правды, счастья, работы. Придите, работайте, живите с нами" [Lunts 1994,178]). Following in the footsteps of Plato, who sees the absence of citizens' unity in one's eternal need to put one's property in the forefront ("Doesn't that sort of thing happen when they don't utter such phrases as 'my own' and 'not my own' at the same time in the city, and similarly with respect to 'somebody else's'?" [Plato 1991, 141]), Lunts also creates his own "citizens" who live in a state in which "все владеют всем, ни один не владеет ничем" and "все равны перед законом" (Lunts 1994, 186). Moreover, his citizens explain that they are "все, как один", because everything they do they do together: "Мы говорим вместе, думаем вместе, работаем вместе" (Lunts 1994,186).

Plato's ideal state, in which there will be no place for "the growth of insolence and injustice, of rivalries and jealousies" (Plato 1961, 175), is transformed into its opposite in Lunts's description of the *City of Equality*, and the Doctor's words are quite contrary to Plato's principles: "жизнь несправедлива" (Lunts 1994, 183). Thus, life knows no equality, the very *City of Truth* is lifeless.

Furthermore, Lunts's play also echoes the remark made in *Laws*: "In the first place, owing to their desolate state, they were kindly disposed and friendly towards one another" (Plato 1961, 173); the echoes of this line of thought can be found in the conversation among the three *City* seniors, who resent the differences among the soldiers ("Чужие, не похожи на нас. Не схожи между собой. Каждый особенный") and the fact that they are not respectful of order ("Нет порядка и закона. Это не люди"), which is why they decide to banish the soldiers from the *City of Truth* and *Equality* (Lunts 1994, 179, 180).

Nonetheless, the notion of truth as the utmost value in Plato's *Laws*⁵ is subjected to doubt and rethinking in Lunts's play. This can be seen in particular in

⁵ "All the goods, for gods and men alike, truth stands first. Thereof let every man partake from his earliest days, if he purposes to become blessed and happy, that so he may live his life as a true man so long as possible. He is a trusty man; but untrustworthy is the man who loves the

the figure of the Commissioner, who rejects the truth about the City of Truth (which he cites as the final destination in his attempt to keep his soldiers alive on their way through the Gobi Desert), and superimposes upon it a lie about the existence of another, true land of justice and happiness where he intends to take the remaining soldiers. Belief in a lie, which finds expression in the Commissioner's line "Там равны, но не одинаковы, счастье, но не покой. Покоя нет, покой для мертвых" (Lunts 1994, 195), is accompanied by "uncertainty" (also discussed by Plato), which results in the Commissioner's decision to kill the Doctor, whose voice is reminiscent of the Commissioner's earlier words when expresses disbelief in the existence of such a country, warning them that there is no end of the road and simultaneously accusing the leader of the soldiers of having rooted out and betrayed justice: "Ты искал правды, вот нашел ее. Что сделал с ней? Растоптал, растерзал, бросил. Всех до одного – убил... Что такое правда? Скука. Что такое равенство? Скука. Все честное, чистое – мертво. В неправде – жизнь, в убийстве – жизнь, в борьбе! [...] Опять пойдешь дальше, будешь обманывать их и себя, искать уже раз найденное и – брошенное?" (Lunts 1994, 193).

Hence it is only logical (and somewhat predictable) that Lunts, in bearing witness to a philosophical utopia being "finally" put into practice on the territory of Russia, constructs his anti-utopian play through recourse to the utopian visions of antique and other authors on the one hand and by describing the way utopia turns into anti-utopia at the very moment of its implementation on the other. What is striking in this context is Lunts's recourse to Aristotle's *Politics*, which, by way of a dialogue with Plato's *Republic*, presents its own model of an "ideal state" as a counterweight to Plato.

Thus the Doctor's rebellion against the Commissioner and his search for paradise, where everyone is equal ("Рай на земле, и все как один? <...> А если и так, если и верно – так я не хочу твоего рая!" [Lunts 1994, 174]), is reminiscent of Aristotle's rebellion against Plato's image of a state of equals, which Aristotle formulates as follows: "And not only does a city consist of a multitude of human beings, it consists of human beings differing in kind" (Aristotle 1959, 71-72). For this reason, having discovered the City of Equality of his dreams, the Commissioner desperately cries out that he does not want "такого счастья, такого равенства" (Lunts 1994, 183). Aristotle's critique of Plato's unique state in which "all the citizens say 'Mine' and 'Not mine' at the same time" (Aristotle 1959, 75), may be found in Lunts's play both in the scene with the Young Man asking the Girl from the City of Equality to love "не всех – одного", and in the scene with the Boy who wonders, "Что такое 'мой'?" (Lunts 1994, 180, 184).

After the inequality between the inhabitants of the City and the soldiers has become evident, a rebellion of the “citizens” necessarily follows. Once more, this is in line with Aristotle’s view that “for generally the motive for factious strife is the desire for equality” (Aristotle 1959, 375). However, unlike Aristotle’s concept of rebellion as something that either changes or cements the existing social system, Lunts offers a genuine rebellion that develops in a manner typical of its initiators: living as Equals in the City of Equality, the “citizens” go to their death on equal footing, which we learn from the observation made by the First Soldier that “целый народ в ночь уокошили” (Lunts 1994, 192).

Reflections on the “ideal state” preoccupied not only antique philosophers; there was also a sudden surge of interest in this topic in the Renaissance which found its characteristic expression in the works of Thomas More, Tommaso Campanella, Francis Bacon and Cyrano de Bergerac. However, with the exception of Campanella’s *City of the Sun*, Lunts’s attention was not attracted by the utopias of the aforementioned authors.

The connection between Campanella’s dialogue and Lunts’s play can be established immediately, due to the similarity between the two titles (although both are based on the old Greek tradition of founding a city-state). However, it can also be found on a deeper level, in the similarities and contrasts between the two authors’ ideological solutions for the “perfect system”. Thus, Campanella’s Genoese emphasizes the world view of the citizens of the City of the Sun: “But when we have taken away self-love, there remains only love for the state” (Campanella 1901, 282), which he perceives as a virtue. In Lunts’s play, care for the community is most vividly illustrated in the conversation of the three seniors of the City as they evaluate the newly arrived soldiers (“Нет порядка и закона. Это не люди”, “Погубят Город”, “Розобьют порядок” [Lunts 1994, 180]) and in the “citizens’” confrontation with the soldiers, where absence of any interest for the individual is evident (Lunts 1994, 185-187). However, love for the community is also expressed “less fond of property”, which is explained by the fact: “Whatever is necessary they have, they receive it from community” (Campanella 1901, 283). Here we can recognize the remark of the citizens of the City of Equality that “Все владеют всем, ни один не владеет ничем” (Lunts 1994, 186).

Lunts’s images of an “ideal state” as represented by the City of Equality reflect a polemic attitude towards utopian literature, among other things because the cited works served as a source for the communist utopia of Marx and Engels, which was realized in Russia with consequences that may be likened to a catastrophe for civilization. The ideas of Plato, More and Campanella, which are aggressively sublimated in *The Communist Manifesto* by Marx and Engels, are met with utmost resistance in Lunts’s *City of Truth*. Starting with the Commissioner’s first line, when he renders a description of Russia as the “promised land” to his soldiers (“Только работай, слышь, работай – и нет никого лучше

тебя. Никто не скажет: "Я богаче тебя" – денег нет больше, нет мощны. И никто не скажет: "Я знатней тебя" – одна кровь у всех, красна кровь у всех" [Lunts 1994, 169]), one can easily conclude that the state in question is the one from *The Communist Manifesto*, whose main protagonist is the working class. Here one may recall that the call for communist revolution "путем насильственного ниспровержения всего существующего общественного строя" is based on the abolition of differences "между городом и деревней", as well as on solving the property issues, as "пролетариям нечего в ней [в революции – К.И.] терять кроме своих цепей", as opposed to – "приобретут же они весь мир" (Marx, Engels).

On the basis of the material cited above it is not difficult to conclude that Lunts, with his City of Equality, which embodies an ideal of parity based on the abolishment of individuality and hence on the intrusion of the community into all areas of life, is trying to demonstrate that utopian visions of social systems (from Plato on through Marx and Engels) are fatal to life; the catastrophic denouement of Lunts's play involving all the citizens of the City of Equality emphatically underlines this point.

Interestingly enough, Lunts found confirmation for his anti-utopian reflections in the books of a Russian contemporary, the philosopher Nikolai Berdyaev. The publication of Berdyaev's two books *The Meaning of History* and *Philosophy of Inequality*, which appeared during his German émigré phase (in 1923), coincides with the last year of Lunts's life in German hospitals and sanatoria (1923 and 1924).

In the foreword of Berdyaev's book *The Meaning of History* one finds a striking coincidence between Berdyaev's vision of Russian thought as one directed towards "эсхатологической проблеме конца", "апокалиптически" coloured (Berdyaev 1990a, 3), and Lunts's meditations on The End in *The City of Truth*. Berdyaev's emphasis on "еврейское требование земного блаженства в социализме" employed by Marx as he transposed the Messianic message of people „на класс, на пролетариат" which should "освободить и спасти мир", earning bread "в поте лица своего" (Berdyaev 1990a, 70), corresponds with Lunts's perception of the soldiers whose quest for "the righteous land" encompasses both the Jewish exodus from Egypt and Marx's project of achieving a "heaven on earth" materialised in the rule of the proletariat. It is no accident that from the very beginning of *The City of Truth* the Commissioner's dream implies equality in work ("Только работай, слышь, работай – и нет никого лучше тебя" [Lunts 1994, 169]).

Accented by Berdyaev as the main character trait of the Jewish people, reflected in the philosophy of Marx, – "земная справедливость, земная правда, земное благо", that is "победа над неправдой" and their desire to create "царства Божия на земле" (Berdyaev 1990a, 72, 73, 75) is also found in the medita-

tions of Lunts's Commissioner, who muses about a land in which there is "правда и по правде люди живут", in which there are "правды и счастья" (Lunts 1994, 169, 195). Likewise, Berdyaev's remark that Jewishness is "коллективистично", and that it finds the idea of "индивидуальной свободы" alien (Berdyaev 1990a, 75, 76), has an analogy in the *The City of Truth* in the attitude of the soldiers, for whom any expression of personal freedom must be punished (cf. the murder of the Gloomy Soldier", Vanya, and the Doctor). Thus Berdyaev sees the ideal of social justice in direct correlation with "антихристом, с принудительно-революционным осуществлением правды на земле", which implies the "отрицание свободы духа" (Berdyaev 1990a, 81). Both "paradise" in the City of Equality and the soldiers' migration to the "righteous land" can be interpreted in this regard. If we consider the soldiers' belief that "конец есть", that is, that they will reach the end of the road and find "the promised land", as well as the Doctor's objection to this idea (for him "конца пути нет" – Lunts 1994, 196), we can establish two concepts of historical time: linear (progressive) and circular (cyclic). This also corresponds to Berdyaev's opinion about "утопии земного рая", which is, in effect, "тесно связана с учением о прогрессе" or false learning, as it implies that "в будущем, в грядущем разрешима трагедия времени" (Berdyaev 1990a, 149).⁶

Berdyaev's speculative preoccupations in his *Philosophy of Inequality* are much the same. His view that "революцию не делает человек", but that "революция делается над человеком", that is, "случается с человеком, как случается болезнь, несчастье" (Berdyaev 1970, 10) is vividly illustrated in the example of a citizen from Lunts's City of Equality, whose human character in the materialised paradise of social equality bears no resemblance whatsoever to previous human beings: it is precisely due to the perceived change – revolution against the man – that the soldiers continue their quest for the land not only of "равенство", but also of "жизнь" (Lunts 1994, 190). Recognizable in the behaviour of the Commissioner and the soldiers, who long to see their (revolutionary) ideal come true, is Berdyaev's belief that "дух революции, дух людей революции ненавидит и истребляет гениальность и святость", that "одержим черной завистью к великим и к величию", so that it "не терпит качеств и всегда жаждет утопить их в количестве" (Berdyaev 1970, 11).

It is instructive to examine the reactions of the Gloomy Soldier in this context ("В России Бога нет") or that of the soldiers ("А где же твой Бог? Каков из

⁶ Here we should also mention Berdyaev's observation from his *Will for Life and Will for Culture*, published as a supplement to his book *The Meaning of History*, that «организованность убивает органичность» (Berdyaev 1990b, 168), which is illustrated with this example, «жизнь делается все более и более технической» (Berdyaev 1990b, 168); the same line of thought may be discovered in the impeccable work organization of Lunts's citizens of the City of Equality, whose organic decay can be seen in their conflict with the soldiers.

себя?"), both of which follow the Old Man's call for prayer (Lunts 1994, 171, 174). However, the desire to substitute quantity for quality is perhaps best expressed in the murder of the Doctor, as he is the only character who reveals the truth and is therefore singled out by the group of soldiers who believe in a lie. Let us also note that Lunts's soldiers – the people of revolution – represent a condition that could accurately be described by Berdyaev's words that "революция лишь внешне динамична", and that "в этих движениях есть безвыходное кружение" (Berdyaev 1970, 11), which is also confirmed by the Doctor in his last line, "Конца пути нет!" (Lunts 1994, 196). The traits of revolutionaries described by Berdyaev, who unmasks their "безверие и безбожие", and "дух небытия", which instils them with "эгалитарные идеи и страсти" and "закон энтропии", and which is enacted through them "в жизни социальной" (Berdyaev 1970, 24), is equally valid both for the soldiers obsessed by the idea of finding the "land of equality" and for the citizens of the City of Equality, who, in realising their idea in material terms, fall prey to entropy. Berdyaev's conclusion that the time of collapse of all the "утопий земного рая, серых, безличных, пустынных утопий, утопий предельного равенства и предельного счастья в небытии" has come (Berdyaev 1970, 26), is also applicable to Lunts's example of a "utopia" in the City of Equality, against which the Commissioner and the soldiers rise: they do not want "такого счастья, такого равенства", they find the life with the dispassionate citizens of the City of Equality monotonous (Lunts 1994, 183).

On the one hand, Berdyaev's accusation that the revolutionaries have taken the idea of brotherhood from Christianity, or that they have stolen it, to be more specific, and that in their kingdom a man "может стать лишь 'товарищем'" to his fellow man, because "братство без Христа, товарищество, есть соединение безличное, в котором нельзя различить ликов" (Berdyaev 1970, 157, 158, 159), is also evident in Lunts's play, when it comes to the impersonal "citizens" who address each other as "брат" and "сестра" (Lunts 1994, 188, 191). On the other hand, Berdyaev's insistence on the fact that by nature "человек человеку не брат, а волк", and that "люди ведут ожесточенную борьбу друг против друга" (Berdyaev 1970, 158), is mirrored in the soldiers' beliefs in *The City of Truth*, which stand for the principle of life. Finally, the main thesis of Berdyaev's *Philosophy of Inequality*, "С неравенством связано всякое бытие" (Berdyaev 1970, 166), is closest to the soldiers' objection to the ideal of the City of Equality, whose dwellers are perceived as dead in their parity (Lunts 1994, 189); however, the Commissioner's dream about the land of both life and equality, seems to be in conflict with itself (in line with Berdyaev), which can also be heard in Doctor's warning, when he denies the possibility of existence of such a land (Lunts 1994, 190, 196). This supports the view of the Russian philosopher that equality goes hand in hand with non-existence and inequality with existence.

For Lunts, the fight for the right to inequality, to difference, was closely allied with the fight against assimilation and slavery in living life. As it turns out in the course of the play, for Russia the never-ending quest for the “promised land” is nothing but a dream of freedom, inequality and existence. Thus, the Commissioner’s initial depiction of the ideal land where “не течет больше кровь”, in which there is “мир в избе, мир в доме, и в поле, и во всей стране”, is transformed into an apology of life achieved “в ненависти”, “в борьбе”, “в убийстве” и “в любви” (Lunts 1994, 169, 186, 187).

Regarding the ending of the play, one may conclude that the events in the City of Equality are merely an episode on the never-ending path to the “promised land”, where the Doctor’s words, “Конца пути нет!”, “Вы дойдете и не найдете!.. Конца нет!” (Lunts 1994, 196) reverberate as a leitmotif. In this way, Lunts remains unwavering in his interpretation of the Books of Moses as an eternal journey to the “land of milk and honey”, whereby the Books ultimately serve as the cornerstone of *The City of Truth*, the first anti-utopian play.

Literature

- 1983, *Литературное наследство. Том девяносто третий. Из истории советской литературы 1920-1930-х годов. Новые материалы и исследования*. Наука. Москва.
- Бердяев, Н. 1970, *Философия неравенства*. Умса-Press. Paris.
- , 1990а, *Смысл истории*. Мысль. Москва.
- , 1990б, *Воля к жизни и воля к культуре*. In: Бердяев, Н. 1990а.
- Евстигнеева, А.Л. 1994, *Переписка Л.Н. Лунца с М. Горьким*. Приложение. Л. Лунц, *Через границу*. In: *Лица. Биографический альманах*. Вып. 5. Феникс. Москва – Санкт-Петербург.
- Лунц, Лев. 1924, *Город Правды*. In: *Беседа*. Vol. 5.
- Лунц, Лев. 1994, *Вне закона. Пьесы. Рассказы. Статьи*. Советский композитор. Санкт-Петербург.
- Маркс, К. Энгельс, Ф. *Манифест коммунистической партии*. In: www.skmrf.ru/library_files/manifest.htm.
- Чудакова, М.О. 1994, *Письмо Горького Л.Н. Лунцу и письма Лунца Горькому*. In: *Неизвестный Горький (к 125-летию со дня рождения). Горький и его эпоха. Материалы и исследования*. Вып. 3. Наследие. Москва.
- Aristotle, 1959, *Politics*. William Heinemann Ltd. - Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. London.
- Campanella, T. 1901, *City of The Sun*. In: *Famous Utopias*. Tudor Publishing Co. New York.

- Plato, 1961, *Laws*. In two volumes. I. Willian Heinemann Ltd. - Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. London.
- Plato, 1991, *The Republic*. Basic Bookd. A Division of Harper Collins Publisher.
- Schriek, W. 1978, *Letters from Lev Lunts*. In: *Russian Literature Triquarterly*. Vol. 15.

Anne Rennert

RODČENKO, MAJAKOVSKIJ UND DER BÄREZWINGER IM ZOOLOGISCHEN GARTEN BERLIN¹

Als der russische Künstler Aleksandr Rodčenko (1891–1956) im März 1925 mit dem Zug von Moskau nach Paris reiste, hatte er nur elf Stunden Aufenthalt in Berlin. In der französischen Hauptstadt sollte er an der Gestaltung des russischen Pavillons auf der Ausstellung *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* beteiligt sein. Zeitlebens blieb dies seine einzige Auslandsreise. Aus Berlin schickte er seiner Familie eine Postkarte vom Pariser Platz mit dem Brandenburger Tor.² Doch was er im Einzelnen in der Stadt besichtigte, ist bisher nicht bekannt. Rodčenko berichtete lediglich: „In Berlin war ich nur kurz, von 10 Uhr morgens bis 9 Uhr abends, deshalb habe ich nur wenig gesehen. Obwohl ich mit sehr gierigen Augen beobachtete.“³ Der Künstler nannte kein Datum für seinen Zwischenhalt in der Reichshauptstadt, doch lässt sich Sonnabend, der 21. März 1925 rekonstruieren.⁴ An diesem Tag beschäftigte die Presse ein abendlicher „Hofball bei Zille“ mit sechs Orchestern und Gesang von Claire Waldoff. In Anwesenheit des Malers Heinrich Zille sollte im Großen Schauspielhaus das Stück *Mein Milljöh* uraufgeführt werden.⁵ In Rodčenkos *Briefen nach Hause* aus Paris, die er 1927 auszugsweise in der Zeitschrift *Novyj Lef* veröffentlichte, hieß es über Berlin:

¹ Der vorliegende Aufsatz basiert in Teilen auf meiner Dissertation *Rodčenkos Metamorphosen: zur Dynamik der Form in fotografischen Werk*, München 2008 (Kunstwissenschaftliche Studien, 150).

² Siehe *Rodčenko and Stepanova in Paris*, hrsg. v. Krystyna Gmurzynska-Bscher u.a., Ausst.-kat. Galerie Gmurzynska, Köln 1993, 1 / Abb. 15, o. Paginierung.

³ „V Berline ja byl očen' malo – s 10 utra do 9 večera, početomu malo čto videl. Čotja i smotrel očen' žadnymi glazami“, Brief v. 24. März 1925, *Novyj Lef*, 2 (1927), 11.

⁴ Am 19. März schrieb Rodčenko aus Riga, am folgenden Tag ginge es weiter nach Berlin. Nach einem ganztägigen Aufenthalt in Köln erreichte er am 23. März Paris, siehe *ibid.*, 9 u. 11.

⁵ Siehe *Berliner Tageblatt*, 54/137, 21. März 1925, o. Paginierung.

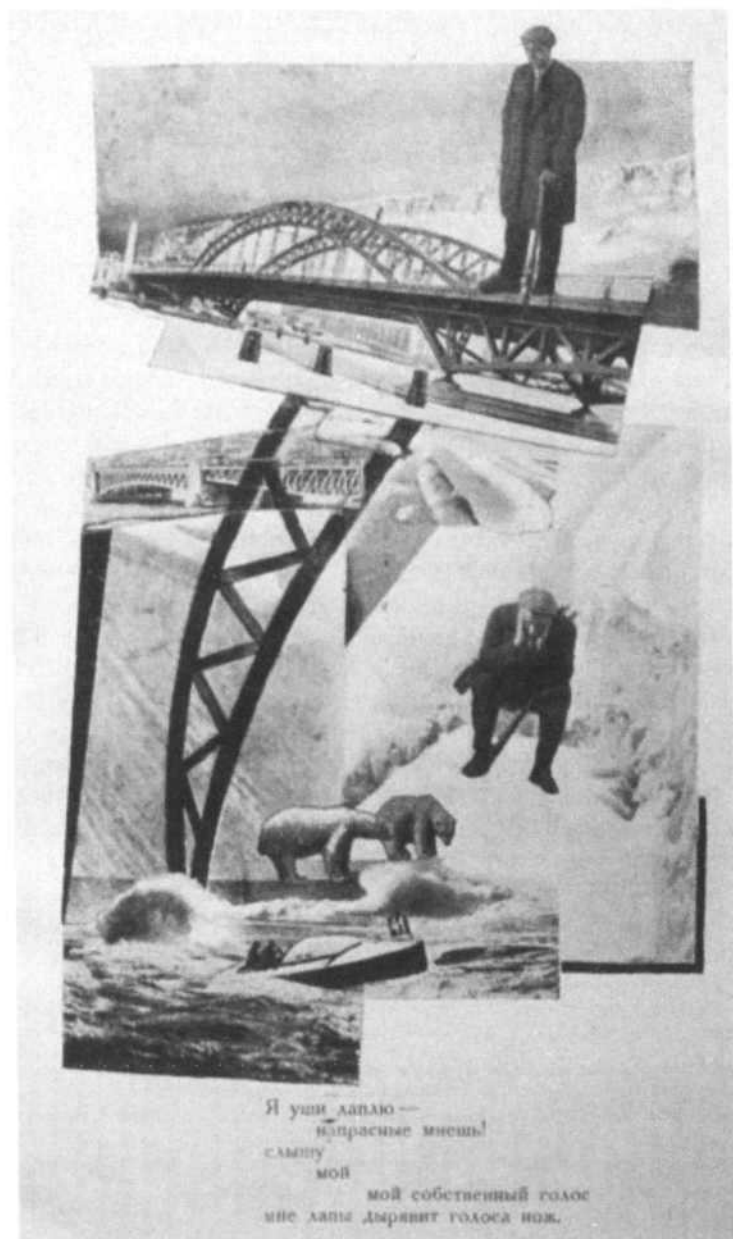


Abb.1: Seite aus: Vladimir Majakovskij, *Pro eto*, Moskau, Petrograd 1923,
Illustration v. Aleksandr Rodčenko, Teil I, nach S. 16

Die Deutschen sind sehr eigentümlich. Man bekommt den Eindruck als bestünden sie nur aus Zigarrenrauch. Grosz hat das Charakteristische in der Berliner Gesellschaft sehr gut herausgestellt, sie ist wirklich so.⁶

Von George Grosz besaß Rodčenko ein Album mit Zeichnungen. Über den Schriftsteller Vladimir Majakovskij sowie über Osip und Lilja Brik, die regelmäßig nach Berlin reisten, hatte er mit Beginn der 20er Jahre Verbindungen zur damaligen Metropole. Als Avantgarde-Künstler und Fotograf war er hier inzwischen bekannt und wurde 1924 in Franz Jungs Monografie *Das geistige Rußland von heute* namentlich erwähnt.⁷ In einem bisher unveröffentlichten Brief bat Rodčenko Osip Brik ausdrücklich, er sollte von seiner Reise nach Berlin berichten, wie es Grosz dort gehe.⁸

Immer wenn Majakovskij nach Moskau zurückkehrte, brachte er „Koffer voller Zeitschriften, Kataloge und Bücher“⁹ mit und übergab Rodčenko die Kunstpublikationen. Auch an den Kiosken in Moskau konnte der Künstler in den frühen 20er Jahren die Berliner Zeitschrift *Die Woche* erstehen, deren Illustrationen er ausschnitt und nach Motiven sortierte. Als er im Frühjahr 1923 auf Bitten seines Freundes das Liebespoem *Pro éto (Das bewusste Thema)* illustrierte, sollte er jene Bildausschnitte verwenden.¹⁰ Es entstanden acht Fotomontagen mit Zusatzvarianten, welche die Liebeslyrik des Dichters kongenial verbildlichen. Majakovskij hatte das Poem in einer achtwöchigen Trennungszeit von seiner Geliebten Lilja Brik verfasst und den widersprüchlichen Empfindungen in Metaphern und Verwandlungen Ausdruck verliehen. Als er Lilja Jur'evna im Sommer 1915 kennenlernte, war diese bereits seit drei Jahren mit Osip Brik verheiratet. In Majakovskijs Verserzählung *Pro éto* durchläuft das lyrische Ich als Folge der Eifersucht eine Zoomorphose, in der es sich in einen Bären verwandelt:

⁶ „Nemcy už očen' specifičny. Kažetsja, čto sploš' sigarnyj dym. Gross očen' zdorovo vyjavil samoe charakternoe v berlinskom obščestve, kotoroe i est', dejstvitel'no, takovo.“, *Novyj Lef*, 2 (1927), 11.

⁷ Berlin 1924 (Wege zum Wissen, 25), 98.

⁸ RGALI, Moskau, Fond Osip Maksimovič Brik, f. 2852, op. 1, ed. chr. 248. Undatierter eigenhändiger Brief Rodčenkos mit der Ziffer 1 oben rechts, von fremder Hand hinzugefügt. Der Bogen wird gemeinsam mit einem Brief aus Vachtan in einem am 30. August 1930 abgestempelten Umschlag aufbewahrt, siehe *Rodčenkos Metamorphosen*, FU Berlin, Diss., 2005, 242f.

⁹ „Rabota s Majakovskim“, *Opyty dlja buduščego: dnevniki, stat'i, pis'ma, zapiski*, hrg. v. V. Rodčenko u. A. Lavrent'ev, Moskau 1996, 236.

¹⁰ Bisher belegt werden konnten ein amerikanischer Raupenschlepper, die Dicke Berta sowie Likörflaschen der Oppacher Firma E.L. Kempe & Co und der schlesischen St.-Barbara A.G., vgl. *Rodčenkos Metamorphosen*, München 2008, 85, 105 u. 119f.



И она
— она зверей любила —
тоже ступит в сад.

Abb. 2: Seite aus: Vladimir Majakovskij, *Pro èto*, Moskau, Petrograd 1923,
Illustration v. Aleksandr Rodčenko, Teil III, nach S. 42

Noch gestern ein Mensch,
 bin ich im Handumdrehn,
 Eckzähne vorstoßend,
 zum Raubtier geworden.
 Mein Hemd ward zum Haarkleid, die Zotten gesträhnt.
 Auch du strebst dorthin!?
 Liegst dem Draht in den Ohren?!

Kein Waldbär, ein Eisbär.
 Will heimkehrn zum Eismeer.¹¹

Rodčenko hat diese Mutation in der dritten Fotomontage zu den Versen *Ich halt mir die Ohren zu..* (Abb. 1) visualisiert. Aus Verzweiflung über die Trennung von seiner Geliebten droht sich der Poet in die Neva zu stürzen. Der Künstler montierte Majakovskij mit Spazierstock aus einem Foto von Abram Šterenberg rechts oben auf eine eiserne Brückenkonstruktion. Darunter hockt der Dichter ein weiteres Mal, von Bären umgeben, im arktischen Eis. Eine Keilform und gezeichnete diagonale Linien führen „konstruktivistisch“ in die Tiefe. Hier hält sich Majakovskij die Ohren zu, um den Hilferuf seines anderen, selbstmörderischen Ichs nicht hören zu müssen und fleht: „Verlaß mich nicht, halt ein! / bleib stehen! Wladimir! / Was vereiteltest du damals / den erlösenden Sprung? / Wärs nicht besser, / am Pfeilerrand wär mein Herz zerschellt?“¹² Als Eisbär vermag sich der Dichter vor der „Neva-Tiefe“ auf ein „Kissenfloß“ zu retten und paddelt mit der Tatze weiter ins „Grön- / Lapp- / Liebe-Land?“¹³

Die Verserzählung kulminiert in einem Tiergarten, welcher Majakovskijs Liebe künftige Auferstehung und Erlösung verheißt. Rodčenko illustrierte diese letzte Fotomontage zu den Versen ... *denn auch sie liebte Tiere* ... (Abb. 2) mit fotografischen Fragmenten, die erstmals als Bauten des Zoologischen Gartens in Berlin identifiziert werden können. Im Zentrum der Collage verwandte er den Ausschnitt eines Pressefotos von der Elefantenpagode, die 1873 im indischen Stil errichtet worden war.¹⁴ Vor das Dickhäuterhaus montierte der Künstler eine indische Leopardenjagd, flankiert vom Lama und einem Papagei, dem er die langen Schwanzfedern stützte. Drei Löwenbabys sind Lilja Brik zugeordnet, die in Šterenbergs Porträt den Betrachter direkt fixiert. Hinter ihren Kopf und die linke Schulter klebte Rodčenko das Foto des Bärenzwingers aus dem Berliner Zoo. Diese Neue Bärenburg war eine massive Festung für die Symboltiere der

¹¹ Majakovskij, *Pro èto*, Übers. v. H. Huppert, Berlin 1994, 109. Der russische Originaltext lautet: „Вчера человек / единым махом / клыками свой размедведил вид я! / Косматый. / Шерстью свисает рубаха. / Тоже туда-ж!?! / В телефоны бабахать!?! / К своим пошел! / В моря ледовитые!“, *ibid.*, 12.

¹² *Ibid.*, 113.

¹³ „Gren / lap / ljub-landija“, *Pro èto*, Moskau 1923, 18; Berlin 1994, 114 ff.

¹⁴ Siehe Hans-Georg u. Ursula Klöbs (Hrg.), *Der Berliner Zoo im Spiegel seiner Bauten: 1841-1989; eine baugeschichtliche und denkmalpflegerische Dokumentation über den Zoologischen Garten Berlin*, Berlin ²1990, 70-73.



Abb. 3: Postkarte um 1930

Stadt, die in der Hauptachse des damaligen Eingangs lag und 1968 abgerissen wurde. An ihrer Stelle befindet sich heute das Tigergehege. Als dritter Bau für verschiedene Bärenarten war das historistische Tierhaus 1870 im Stil der italienischen Festungsarchitektur des 15. Jahrhunderts errichtet worden. Einige Klinker des Rundbogens sind in der oberen rechten Bildecke deutlich zu erkennen. Das Foto zeigt eine Innenansicht des zentralen Mittelkäfigs, in dem ein Eisbär am Gitter entlang läuft. Vor den Stäben reihen sich die Kinder einer Schulklasse dicht aneinander. In Begleitung des strengen preußischen Lehrers mit Hut und Stock halten sie sich artig am Geländer fest. Über eine Treppe an der Rückseite des Zwingers konnte man auf eine Plattform gelangen und die Tiere von oben beobachten.¹⁵ Von dieser erhöhten Position über den Käfigen wurde die Schwarzweißfotografie aus *Pro étó* aufgenommen. Rodčenko wählte mithin nicht die traditionelle, noch in den 30er Jahren übliche Postkarten-Ansicht (Abb. 3), welche die Front nach Nordost abbildete. Der Künstler, der erst im Winter 1923/24 selbst zu fotografieren begann, verwandte hier bereits ein Lichtbild, das seinen späteren Blickwinkel „von oben nach unten“ (*sverchu vniz*)¹⁶ antizipiert.

¹⁵ Vgl. „Zoologischer Garten Berlin, Bärenzwinger: Grundrissanlage der Stallungen“, *Zeitschrift für Bauwesen*, 25 (1875), Blatt 41.

¹⁶ Rodčenko, „Puti sovremennoj fotografii“, *Novyj Lef*, 9 (1928), 39.

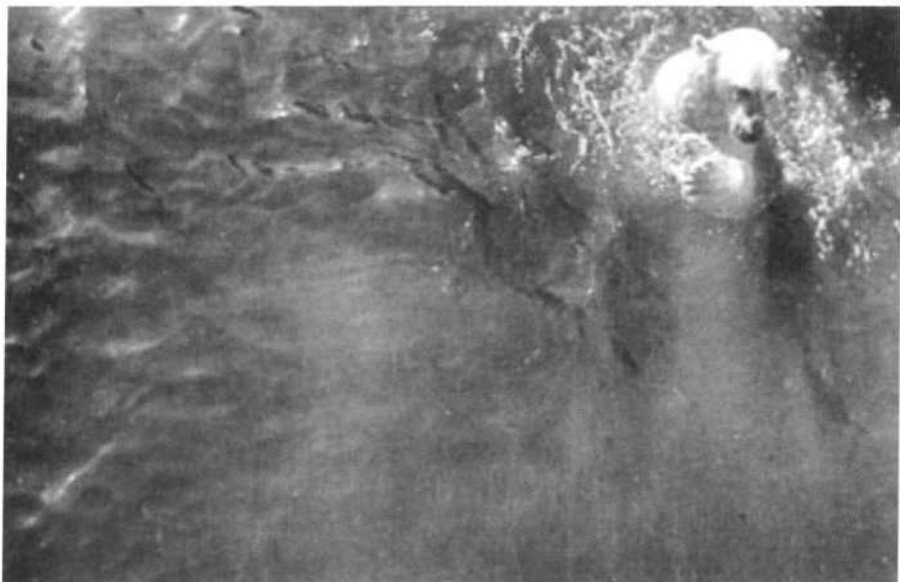


Abb. 4: Aleksandr Rodčenko, *Eisbär*, Silbergelatine-Abzug, 1947

Nicht erst der Aufenthalt 1925 in Paris, wo er eine Luftaufnahme der Stadt erwarb, sollte sein Interesse an der Vogelschau wecken.¹⁷ Die Überwindung der herkömmlichen Perspektive des „Bauchnabels“ (*s pupa*)¹⁸ wurde schon mit der Berliner Aufnahme initiiert.

Im Innern der Burg konnten auch die Bären auf dem ansteigenden Felsen und den Bäumen hochklettern. Der Schriftsteller Viktor Šklovskij, der den Berliner Tiergarten im Exil häufig aufsuchte, schrieb in seinem Briefroman *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe* über das Gehege: „Oh, Garten! [...] Wo die Bären behend hochklettern und hinunterblicken, in Erwartung der Anweisungen des Wärters.“¹⁹ Seine Zeilen vom Frühjahr 1923 waren an die Schwester Lilja Briks, Elsa Triolet, adressiert, die seine Zuneigung indes nicht erwiderte.

Im bildlichen Kontext der Collage wird jener einsame Eisbär zum Symbol für Majakovskij und dessen „Bärwerdung“ (*razmedvežen'e*).²⁰ Die Innenansicht des Käfigs kehrt die Betrachterperspektive um, sodass das Raubtier neugierig die Besucher hinter den Gitterstäben zu beobachten scheint. Über das Bassin, in

¹⁷ Vgl. *Alexander Rodchenko: abangoardiako argazkigintzea, fotomontaketea eta zinemagintzea*, hg. v. Steve Yates u. Nancy Foley, Ausst.-kat. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao 2003, 220 u. 223.

¹⁸ Rodčenko, „Krupnaja bezgramotnost' ili melkaja gadost'“, *Novyj Lef*, 6 (1928), 43.

¹⁹ Übers. v. A. Kaempfe, Frankfurt a. M. 1980 (Bibliothek Suhrkamp, 693), 11-12.

²⁰ *Pro éto*, Moskau 1923, 12.

dem die anderen Bären schwimmen konnten, wie eine Fotografie von Hans G. Casparius dokumentiert,²¹ klebte Rodčenko eine Löwin, die den Käfig bewacht. Majakovskij hatte wie die zahlreichen russischen Emigranten den Berliner Zoo persönlich besucht, in dem es zu dieser Zeit einen russischen Pavillon gab. Er fotografierte hier seine Freundin Lilja vor einem Marabu²² und erwähnte diese Aufnahme ausdrücklich in *Pro ёto*:

Vielleicht,
vielleicht,
daß irgendeinmal,
in einer Tiergarten-Allee
(denn auch sie liebte Tiere)
sie die Wege betritt im Gehege
und lächelt, genau so,
wie ich sie auf dem Foto im Tischfach seh.
Sie ist schön.
Sie läßt man sicher auferstehn.²³

Doch anders als in den von Rodčenko illustrierten Versen, welche die „Erlöserin Liebe“ („spasitel' ljubov'“) topografisch mit dem Zoo verknüpften,²⁴ fand der Dichter im realen Leben keine Erlösung. Vladimir Majakovskij erschoss sich am 14. April 1930 aus Enttäuschung über die Liebe und die Politik, wie es in seinem Abschiedsbrief hieß.²⁵ Sein Leichnam wurde umgehend in die Wohnung der Briks in die Gendrikov-Gasse gebracht, dort gebettet und von Aleksandr Rodčenko fotografiert. Siebzehn Jahre später nahm der Künstler mehrfach einen Eisbären im Moskauer Zoo auf. Eine seltene Fotografie (Abb. 4) zeigt das kräftige Tier von oben, wie es mit Kopf und Pfoten aus dem dunklen Wasser auftaucht. Die Aufnahme des Polarbären erscheint als Hommage an den Dichtergefreunde und jene weit zurückliegenden Jahre einer sehr fruchtbaren Zusammenarbeit. Über diese urteilte der Literaturtheoretiker Roman Jakobson retro-

²¹ *Zoologischer Garten Berlin, Eisbären*, Silbergelatine-Abzug, um 1930, Landesarchiv Berlin.

²² Siehe Bengt Jangfeldt (Hrg.), *Ljubov' ёto serdce vsego: V.V. Majakovskij i L.Ju. Brik; perepiska 1915-1930*, Moskau 1991, Abb. 16.

²³ Übers. v. H. Huppert, *Pro ёto*, Berlin 1994, 147. Der russische Originaltext lautet: „Может / может быть / когда-нибудь / дорожкой зоологических аллей / и она / – она зверей любила – тоже ступит в сад / улыбаясь / вот такая / как на карточке в столе. / Она красивая – / ее наверно воскресят“, *ibid.*, 42.

²⁴ *Pro ёto*, Moskau 1923, 16 u. 42f. Zum Tierpark als Reservat der Liebe siehe Johannes Holtzhusen, *Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde (1909-1923)*, München 1974 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 1974/12), 55ff.

²⁵ Siehe Nyota Thun, „*Ich – so groß und so überflüssig*“: *Wladimir Majakowski; Leben und Werk*, Düsseldorf 2000, 340.

spektiv: „wie er [i.e. Rodčenko] *Pro èto*, die Semantik von *Pro èto*, verstanden hat, ist erstaunlich.“²⁶

Abbildungsnachweis

1, 2 – Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Abteilung Historische Drucke. 3 – Archiv der Autorin. 4 – Privatsammlung.

²⁶ „[...] kak on ponjal *Pro èto*, semantiku *Pro èto*, èto udivitel'no.“ „Budetljanin nauki“ [1977], *Jakobson-budetljanin: sbornik materialov*, hrg. v. B. Jangfeldt, Stockholm 1992 (Acta Universitatis Stockholmiensis: Stockholm studies in Russian literature, 26), 26.

Matthias Meindl

POLITISCHE NARRATIVE UND INSZENIERUNGEN IN AKTUELLER RUSSISCHER LITERATUR

Bei der Vorstellung seines neuen russischen antiutopischen Romans im Literarischen Colloquium Berlin Anfang 2008 erklärte ein Autor, dass der Roman eine spezifisch russische Tradition der Machtausübung widerspiegeln. Die Macht („vlast“), das seien in Russland immer ‚sie‘ („oni“), man rede von der Macht also immer mittels des Personalpronomens Plural der dritten Person und drücke somit ihre Abgesondertheit aus. Es gibt häufig eine Art narzisstischer Ökonomie in derartigen deutsch-russischen Dialogen. Wie Slavoj Žižek feststellt, ist das im Demokratisierungsprozess begriffene Osteuropa eine Art Ichideal, der Punkt, von dem aus sich der Westen in seiner lebenswerten, idealisierten Form erlebt (Žižek 2000, 594). Aber auch im Bild des ewig autoritären Russlands, dem einmal mehr die Transition zur Demokratie nicht gelingt, integriert der westliche Gesprächspartner jubulatorisch sein Selbst. Diese Ökonomie regelt auch den Diskurs in unserem Beispiel und lässt den deutschen Gesprächspartner an dieser Stelle eben nicht explizieren (seinem russischen Gesprächspartner und sich selbst), wie man denn hier von ‚der Macht‘ spräche (würde er denn antworten: „Ihr in Reußen sprecht über Eure Potentaten mit ‚sie‘, während wir in Preußen vom ‚Staat‘ als Verkörperung von Vernunft und Notwendigkeit sprechen“?).

Die vor allem im deutschen Feuilleton und im Literaturbetrieb gepflegte Praxis, anhand von Werken der Belletristik Russland die Krise zu diagnostizieren, ist sehr fragwürdig. Regelmäßig wirft die Lektüre eines neuen antiutopischen Romans aus Russland die Stirn des Verlagsangestellten, des Übersetzers und des Rezensenten in Sorgenfalten und nur die zu erwartende Nachfrage scheint tröstlich. Die Diagnose des ‚Demokratiedefizits‘ und der ‚sozialen Ungerechtigkeit‘ trifft dabei immer ins Schwarze. Die kritische Nachfrage aber sollte lauten – und diese ist umso mehr am Platz, wenn es, wie hier, um das Politische der Literatur im wissenschaftlichen Kontext geht: Warum sich mit Vampiren, Opričniks und literarischen Putin-Stellvertretern beschäftigen, wenn es doch eine gut informierte politologische Literatur gibt, die schärfer als die belletristische Literatur Herrschaftsverhältnisse in Russland zu analysieren vermag? Überhaupt: Welchen spezifischen Beitrag vermag fiktionale Literatur zu einer Analyse von politischer Macht leisten? Oder umgekehrt – sollte unser Interesse doch dem litera-

rischen Analyse-Gegenstand gelten: Ist dieser denn lediglich als imaginatives Epiphänomen der politischen Prozesse zu betrachten?

‚Narrative‘ und ‚Inszenierungen‘ waren die Leitbegriffe unseres Workshops am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Zusammenarbeit mit der Slawistik der Humboldt-Universität im Sommer 2009. Diese Begriffe waren nicht eng gefasst, sondern sollten lediglich heuristische sein, anhand derer die ‚Politisierung‘ von aktueller russischer Literatur konkreter beschrieben werden sollte. Gemäß einer axiomatischen Definition von Pierre Bourdieu zielt das politische Handeln darauf ab, „Repräsentationen der sozialen Welt zu schaffen und durchzusetzen, mit denen die Vorstellungen der sozialen Akteure und damit die soziale Welt selbst beeinflusst werden können“ (Bourdieu 2010, 11). Politisches Handeln beruht auf diesen ‚Repräsentationen der Welt‘, die sich die Akteure freilich gemäß ihren Interessen und ihrer ‚objektiven‘ sozialen Position schaffen, ohne die sie aber keine politische Subjektivität entfalten könnten. Zwischen „Beschreiben und Vorschreiben“ (ebd.) besteht der grundsätzliche Nexus der Performativität. Weil die Literatur gleichfalls Repräsentationen der sozialen Welt schafft und Subjektivität vermittelt, kann sie auch politisch wirken. Diese Verwandtschaft von Politik und Literatur ist aber keine geradlinige. Als Bajan Širjanov 1996 den ersten seiner seine Drogenerfahrungen in einem adäquaten Stil verarbeitenden Romane *Nizšij pilotaž* im Internet veröffentlichte, intendierte er sicher nicht, die ‚Putin-Jugend‘ Idušćie vmeste („die gemeinsam Schreitenden“) herauszufordern. Andererseits hingegen entfalten oft gerade Romane, die sich an den Themen und Begebenheiten des politischen Felds orientieren, kaum politische Wirkung, sondern dienen etwa der Unterhaltung. Unser Workshop machte einzelne Stichproben betreffend was eigentlich passiert, wenn Literatur sich an eine ‚politisierte‘ Öffentlichkeit richtet, wobei hier das ‚politisiert‘ nur sehr bedingt meint, dass in der Gesellschaft konkrete Handlungsmöglichkeiten erarbeitet würden, vielmehr erscheint das ‚Politische‘ als ein medial befeuertes Imaginäres. Der Begriff ‚Narrative‘ verwies dementsprechend vor allem auf die Vielzahl politischer oder pseudopolitischer Sujets in der erzählenden Prosa, wobei sich hier das Augenmerk besonders auf die Konjunktur der Antiutopie in der aktuellen Russischen Literatur der 2000er Jahre richtete (s. den Beitrag von Schwartz/ Weller).

Neben den von Russlands Schicksal bewegten antiutopischen Narrativen sollte aber auch analysiert werden, wie bestimmte kursierende Narrative eher politischer Öffentlichkeit (Verschwörungstheorien, populärgeschichtliche Erklärungsversuche) in die Literatur Einzug halten. Wie komplex solche literarischen Anverwandlungen sind, wird in den Beiträgen immer wieder deutlich, etwa wenn in Dmitrij Gluchovskijs Roman *Metro* (2005) eine typische orthodoxe Perestrojka-Verschwörungstheorie – von den bolschewistischen Dämonen der Revolutionszeit – zum esoterischen Leitwissen einer obskurantistischen Geisteseli-

te wird (s. den Beitrag von Schwartz/Weller). Der Begriff der Inszenierung sollte den Blick auf das literarische Leben lenken und zumal auf die Person des Autors, die freilich in den Debatten der kulturellen Öffentlichkeit sehr viel leichter zum Vehikel ‚transitiver‘ politischer Interventionen werden kann als der literarische Text selbst. Dabei sollte für den Literaturwissenschaftler hier eigentlich nicht die sterile ideengeschichtliche Aufarbeitung der mehr oder weniger konsistenten politisch-philosophischen Ansichten eines Autors interessant sein, als vielmehr das Verhältnis seiner aktiv oder unfreiwillig politisierten *persona* zum literarischen Werk. Um dies hier zu konkretisieren, sei auf den Schriftsteller und Politiker Édouard Limonov verwiesen, der in einem großen, im Gefängnis geschriebenen Artikel für die *Literaturnaja gazeta* vielleicht nur vorgeblich ironisch auf die große Ehre verweist, nun in der langen Reihe in Lefortovo eingekerkelter großer Schriftsteller zu stehen (s. Limonov 2001).

Besonders interessant ist in seiner Aufzählung der Name Kondratij Ryleevs (1795-1826), denn anhand dieses Dichters und dekabristischen Revolutionärs hatte der im Umkreis der russischen Formalisten tätige Literaturwissenschaftler Viktor Gofman die Politisierung der Lyrik nach bzw. parallel zu Puschkin untersucht. Der äußerst bemerkenswerte Aufsatz Gofmans „Ryleev-Poët“ zeichnet sich dadurch aus, dass er auf dem Fundament immensen Wissens über das poetische Feld der Zeit, die Entwicklungen der Lyrik aufzeigt, welche den bestimmten politischen ‚Gestus‘ (Gofman 1929, 28: „žest“) Ryleevs – „Ja ne poët, a graždanin“ („Nicht Dichter bin ich, sondern Bürger“) – ermöglichten und die Lyrik zum politischen Verständigungsmittel im Dekabristismus machten. Gofman zeigt einerseits, welche ‚formalen‘ Voraussetzungen in der Sinnkonstitution der Lyrik das Bild oder ‚Image‘ („obraz“) des revolutionären Dichters bei Ryleev ermöglichten, und wie andererseits die Projektion der biographischen Persönlichkeit auf diesen „Helden“ („geroj“) dazu beitrug.¹

Diese Begriffe mögen nach dem Einsetzen der strukturalistischen Erzählforschung der 1960er Jahre nicht mehr scharf genug erscheinen; der Rückgang zum späten Formalismus und seinen literatursoziologischen Versuchen zeigt dennoch das Desiderat an, im Hinblick auf Politisierungseffekte, gerade unter den Bedingungen einer Medienlandschaft, in der das Lesen des literarischen Werks selbst in den Hintergrund gedrängt wird, über die Wechselbeziehungen von biographischer Person, medialem Image des Autors und Textproduktion und -rezeption erneut nachzudenken. Wenn die Literaturwissenschaft dies bisher vernachlässigt, dann vor allem wegen einer Art *déformation professionnelle* (Bourdieu) – weil sie ihre eigenen professionellen Maßstäbe für die Lektüre eines literarischen Textes, die sie ja performativ in der Unterrichtssituation erzeugt, den von den Texten intendierten Lesern unterstellt, welche diese Maßstäbe wenig beach-

¹ Zum komplexen Verhältnis ‚biographischer‘ und ‚literarischer Persönlichkeit‘ in der Theorie des späten Formalismus s. auch Hansen-Löve 1996, 414-425.

ten. Und dies gilt bei Weitem nicht nur für das Feld der populären Literatur. Wenn etwa Kirill Medvedev im komplexen Langgedicht „3%“ (s. den Beitrag von Meindl) eine Art politischer Subjektivität erzeugt, dann hängt dies auch mit dem Performieren des Textes in politischen Zusammenhängen (etwa bei einer antifaschistischen Kunstausstellung) zusammen – im Publikum kennt man ihn als linken Verleger und politischen Aktivist. Der Begriff des ‚lyrischen Ichs‘ verliert bei der Interpretation von Medvedevs Werk deshalb nicht seine Notwendigkeit, deutlich wird jedoch seine Sterilität spürbar.

Zwischen „politischem Feld und künstlerischem Feld keinen Unterschied machen“ – genau darin bestünde, nach Pierre Bourdieu „die Definition von gesellschaftlich engagierter Kunst“ (Bourdieu 1999, 151): das ist ein wirkungsmächtiger Imperativ im gegenwärtigen literarischen Leben Russlands. Und leider entfaltet er seine Wirkung in Russland, mit seiner ideologisch unübersichtlichen Landschaft, anders als im historischen Kontext der 1968er Revolution, also nicht unter einer Hegemonie linker Emanzipationsgedanken. Und so muss besonders sorgfältig analysiert werden, was ‚Politisierung‘ im Einzelnen bedeutet. Den Gegensatz zwischen Limonovs Show und Kirill Medvedevs behutsamem Experimentieren mit den Grenzen der Felder ließe sich vielleicht gewinnbringend anhand der berühmten Unterscheidung Walter Benjamins von „Ästhetisierung der Politik“ vs. „Politisierung der Kunst“ (Benjamin 1980, 508) bestimmen, die weniger direkt auf das Ideologische abhebt als darauf, inwiefern das ästhetische Gebilde der Gemeinschaft die Selbstreflexion ermöglicht, oder lediglich den Ritualwert des Kultwerks wieder einsetzt.

Das intellektuelle, am westlichen Post-/Marxismus orientierte Projekt Kirill Medvedevs wird bei den meisten Lesern dieses Bandes/Dossiers mehr Verständnis finden als Limonovs Selbstinszenierung. Letztere verdient jedoch aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive die gleiche Beachtung und Geduld des Interpreten, nicht zuletzt, weil es sich um ein kulturelles Phänomen handelt, dessen soziale und geographische Reichweite über die Moskauer und Petersburger Intelligenzija hinausgeht. Hinter dem Radikalismus, der flagranten Zitierung von Symbolen geächteter totalitärer Regime könnte man insbesondere anhand der ästhetischen Produktion im Umkreis der *Limonka*, der Zeitschrift Limonovs, die Komplexität dieses Ausdrucks von Marginalität während einer Zeit der Hegemonie des Nationalismus analysieren. Auf die Wirkung eines den ‚radical chic‘ nachfragenden medialen Rummels wird man das Phänomen Limonov nicht reduzieren können. Dazu ist es zu facettenreich, und zu komplex ist das soziale Begehren, auf das er antwortet.

Deswegen ist es auch besonders interessant, dass sich Olga Matich in ihrem Beitrag über Édouard Limonov dem ‚Realen‘ (the ‚real‘) als einem Schnittpunkt verschiedener ästhetischer Strategien nähert, mittels derer sein Schreiben die postmoderne Ästhetik hinter sich lässt. Limonov treibt schon seit seinem Kult-

roman *Èto ja, Èdička* aus dem Jahre 1979 ein Spiel mit seiner biographischen *persona*. Die mythopoetische Gestalt Èdičkas wurde in den 1990er Jahren im Bürgerkrieg in Jugoslawien um den vom Tod angezogenen Abenteurer, im Bürgerkrieg in Transnistrien gar um den Freischärler, im vom Bürgerkrieg bedrohten Russland 1993 um den Putschisten und danach schließlich um die Gestalt des radikalen Führers einer Politik ästhetisierenden, radikalen Jugendbewegung, der National-Bolschewistischen Partei, erweitert. Limonov konnte nicht mehr nur die Grenzen des guten Geschmacks, sondern auch die zwischen Kunst und Politik hinter sich lassen. 2001 wegen unerlaubtem Waffenerwerb und Aufruf zum Staatsstreich verhaftet, schrieb Limonov im Gefängnis eine ganze Reihe von Büchern. Zwei davon, *Kniga vody* (2002) und *Po tjur'mam* (2004), analysiert Olga Matich in ihrem Beitrag. Insbesondere in *Po tjur'mam* beweist Limonov eine besondere Beobachtungsgabe. In den Beschreibungen des Gefängnisalltags und seiner Mitinsassen, in der Repräsentation abjekter Marginalität, taucht das ‚Reale‘ als Ergebnis des radikalen Limonov’schen Experiments mit der eigenen Biographie auf. Im ‚Realen‘ bündeln sich viele seiner Strategien – Tabubruch, Faszination für Gewalt, aber auch die Erzeugung einer authentisch affektiven Auktorialität. Dabei steht es allerdings, so möchte man Matichs Themen fortspinnen, in einem komplexen Spannungsverhältnis zu Limonovs Mythopoetik. Unter den Bedingungen des in Russland besonders hohlen Spektakels des politischen Felds erscheint Limonov aktuell tatsächlich als einer der wenigen namhaften, vom Kreml’ unabhängigen Akteure im politischen Feld. Limonovs Eifer, sich in die Mitte des Geschehens zu werfen, dazu sein Habitus, sich permanent selbst in seinen Schriften zu bespiegeln – eine Aufgabe, die Limonov mittlerweile zum Teil an die Massenmedien outsourcen konnte – lassen ein merkwürdiges Vexierbild entstehen. In diesem erscheint das Virtuelle real, und – zumindest dem Beobachter mit Reflexionsgabe – das Reale virtuell.²

Warum aber haben Grenzgänge zwischen literarischem und politischem Feld in Russland aktuell eine solche Konjunktur? Die Voraussetzungen der politischen Signifikanz der Literatur in der Sowjetunion – die Repression der politischen Dissidenz und eine systematische staatliche Vorzensur – bestehen nicht mehr.³ Ist der Grund eine spezifische russische, weit in die vorrevolutionäre Zeit

² Das ‚Virtuelle‘ wird hier nicht im Sinne Jean Baudrillards gebraucht, weil dessen Theorie eine nicht haltbare Isolierung medialer Effekte von den von Marx kommenden Grundlagen der Gesellschaftsanalyse vollzieht. ‚Virtuell‘ wird hier gebraucht im Sinne des ‚Spektakulären‘ Debords. Für Guy Debord ist der Schein Ergebnis der sich im kapitalistischen Verwertungsprozess und der Spezialisierung auftuenden Kluft zwischen gesellschaftlicher Praxis und ihrer Repräsentation. Das Spektakel kann nicht „als Produkt der Techniken der Massenverbreitung von Bildern begriffen werden“ (Debord 1996, 14), die Massenkommunikationsmittel sind lediglich die Spitze des Eisbergs. Das ‚Bild‘, wie Debord das Spektakel oft abstrakt nennt, ist der „Tätigkeit der Menschen“ (ebd., 19) entzogen.

³ Sicherlich unterliegen insbesondere die Fernsehkanäle einer Art Selbst-/Zensur, und kritischer oder gar investigativer Journalismus ist in Russland ein gefährliches Gewerbe. Fraglich

zurückgehende Tradition eines „hypertrophen literarisch politischen Nexus“ (Parthé 2004, 1: „hypertrophied literary-political nexus“), der Habitus des Dichters/Schriftstellers als *truth teller*? Wird dieser Habitus beharrlich von den Feldern kultureller Produktion reproduziert, obgleich schon nach dem Prozess gegen Julij Daniél' und Andrej Sinjavskij sich die politische Dissidenz als Bürgerrechtsbewegung mehr und mehr von ihren Wurzeln in der inoffiziellen literarischen Kultur entfernte (s. Daniél' 2002)? Liegt es dennoch an der weitgehenden Gelenktheit des politischen Felds, das sich gegen zivilgesellschaftliche Interventionen abriegelt hat, so dass der Widerstand in eine Off-Culture verlegt wird? Gibt es einen Nachholbedarf bei den Künstlern im Bezug auf die im Stalinismus auf grausame Weise zerrissene Traditionslinie der Avantgarden, die im Westen noch diverse Spätavantgarden (vor allem den Situationismus) ausbildete, bevor sie in der Postmoderne versandete?⁴

Trifft Russland, mit Boris Groys (2005) gefragt, die ‚postkommunistische Situation‘ in besonderem Maße, nachdem es gezwungen wurde, aus der postapokalyptischen Zukunft des Kommunismus, nach dem Ende der Geschichte, in die historische Gegenwart zurück zu kehren, die sich aber ihrerseits, mangels einer tragfähigen Utopie, gleichfalls am Ende der Geschichte wähnt? All diese Erklärungen stellen einzelne Bausteine zu einem Gebäude dar, das von vornherein zum Einstürzen verurteilt ist. Zumal in Zeiten der Globalisierung ist Russland kein separat zu betrachtender Kosmos mehr. Medvedevs apokalyptische Erzählung in „3%“ speist sich aus der Tradition apokalyptischer Verweissysteme in der russischen Literatur (vgl. Hansen-Löve 1996b) genauso wie aus dem westlichen post-/marxistischen Nachdenken über ‚Universalismus‘ bei Isaac Deutscher und Alain Badiou, und seine Bezugnahme auf den apokalyptisch-utopischen Sprechgestus kennt wenig Ironie, sicherlich jedoch keinerlei postkommunistischen Zynismus. Als Verleger antwortet Kirill Medvedev mit seinem Freien Marxistischen Verlag, der im Wesentlichen westliche post-/marxistische Literatur herausgibt, auf ein spezifisch russisches Defizit: das Abreißen eines kritischen linken Diskurses im Stalinismus und die Identifizierung alles Linken mit der offiziellen sowjetischen Ideologie in den 1990er Jahren. Es ist dies eine besondere kulturelle Situation, in der aus Medvedevs Sicht viel Nachholbedarf be-

aber muss erscheinen, ob die exzessive Gewalt gegen Journalisten oder gar ihre Ermordung, welche Russland, mit leichter Verbesserung gegenüber 2009, immer noch nur Platz 140 im Ranking von Reporter ohne Grenzen für das Jahr 2010 belegen lässt (im Feld mit Kolumbien, Afghanistan und der Demokratischen Republik Kongo), wirklich wie der Bericht der Organisation andeutet, auf eine enge staatliche Kontrolle zurückzuführen ist („The system remains as tightly controlled as ever“, Reporters without Borders 2010, 2) oder nicht vielmehr auf rivalisierende und korrupte Strukturen. Die EU-Gründungsmitglieder Frankreich und Italien nehmen in dem Bericht wegen grober Einflussnahme der politischen Führung auf die Medienberichterstattung übrigens nur Platz 44 und 49 ein.

⁴ Vgl. für eine Klassifizierung bestimmter Modi der Wiederanknüpfung an die Avantgarde-Tradition im postsowjetischen Russland: Arns 2003.

steht – das heißt jedoch nicht, dass man nur nachholen würde. Weder eine einfache Wiederkehr noch ein einfaches Nachholen der Geschichte kann es geben. Oder erlauben wir uns einen Seitenblick in die Kunstszene. Mit *Čto delat'* ist ein personell schwer eingrenzbares Netzwerk von Künstlern und Intellektuellen entstanden. Sicher fordern sie für manchen westlichen Beobachter überraschend vehement die Notwendigkeit des Engagements der Kunst ein: diese besondere Vehemenz kann mit gewissem Recht als ein Produkt der russischen sozialen Missstände interpretiert werden.⁵ Das größte Interesse und die nötigen Mittel für ihren politisch-künstlerischen Aktionismus finden sie jedoch bei Ausstellungsmachern und Intellektuellen im Westen⁶ (wo die politische, sozial engagierte Kunst schließlich seit den 1990er Jahren, insbesondere seit ihrer Popularisierung durch die documenta X, eine akzeptierte und auch gut vermarktete Strategie der Kunstproduktion ist – s. Kube Ventura 2002), während der weitgehend kommerzialisierte künstlerische Sektor in Russland ihnen kaum die Möglichkeit der Realisierung ihrer Projekte ermöglicht.

Kehren wir aber noch einmal zurück zu der Frage nach den aktuellen literarischen Narrativen und deren Besessenheit für Sujets über politische Macht. Wie sind diese Narrative zu betrachten? Eine anspruchsvolle Antwort auf die Frage, wie die Betrachtung von Literatur die Sphäre der Politik erhellen kann, hat Eva Horn 2007 mit der Studie *Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und moderne Fiktion* vorgelegt. Für Horn nimmt die Analyse der Spionageromane, der politischen Thriller und anderer literarischer und filmischer fiktionaler Genres eine privilegierte Stellung in der „Analytik“ des „Staatsgeheimnisses“ (Horn 2007, 10) ein, denn auf diese Weise erschließe sich „die Struktur einer Wissensform, die Wissen und Unwissen, Wahrheit und Lüge in eine unauflösbare Verbindung bringt“ (ebd., 11) Das ‚Arkane‘ der Macht ist nach Horn das dem Blick der Öffentlichkeit entzogene staatliche Handeln, das, worüber man in den auf Moral perspektivierten Debatten der bürgerlichen Öffentlichkeit nicht reden kann, weil es der Geheimhaltung unterliegt. Stellte das Arkane der Macht in der vorbürgerlichen Zeit eine legitime Herrschaftstechnik dar, stehe es seit der Aufklärung, die Moral und Transparenz zu Maßstäben der Politik mache, unter Generalverdacht. Weil „secret intelligence“, so Horn, nicht primär der Wahrheit verpflichtet sei, sondern der Einführung einer Logik der Feindschaft in den Bereich der Politik diene, sei es in seiner Struktur, seiner „Irrealität“ (ebd., 145) der Fiktion sehr viel näher als es den Produzenten dieses Wissens lieb sein könnte. „Im Reflex seiner Fiktionalisierungen wird damit das politische Geheimnis sichtbar als etwas, das in seinem Kern selbst fiktiv und nicht anders als im Modus des Fikti-

⁵ Vgl. für eine in diese Richtung argumentierende Selbstbeschreibung der eigenen Politisierung ein Interview mit der Künstlerin Natal'ja Peršina-Jakimanskaja (Meindl 2010).

⁶ Vgl. zu den Produktionsbedingungen kritischer engagierter Kunst das Gespräch des Soziologen Aleksandr Bikbov mit Dmitrij Vilenskij von *Čto delat'* (Bikbov/Vilenskij 2009).

ven adäquat thematisiert werden kann“ (ebd., 33). Es ist hier nicht der Ort, den methodischen Ansatz, den disziplinären Schachzug zu diskutieren, eben das Studium der fiktionalen Literatur, nicht die Recherche in den geheimen Staatsarchiven könnte die Struktur des Staatsgeheimnisses enthüllen. Wenn es sich nicht um den Fall handelt, dass ein Film, ein Roman im Modus der Fiktion die skandalöse ‚eigentliche Wahrheit‘ enthüllt – dies geschieht derzeit in dem von einem hypertrophen und korrupten Geheimdienst geplagten Russland oft genug –, sondern darum, dass jede Geschichte nur die halbe Wahrheit, die „cover story“ für eine andere ist (vgl. ebd., 32), so kommt damit vielleicht eigentlich weniger die Struktur des Staatsgeheimnisses in den Blick als seine Phänomenologie im Bezug auf die demokratische Öffentlichkeit. Staatsgeheimnisse können gelüftet werden, oft allerdings erst wenn die, deren Interessen sie dienen, ihre Macht verloren haben oder das Geheimnis seine Sprengkraft verloren hat und längst von den Spatzen von den Dächern gepiffen wird.⁷

Die Literatur mit ihren sich überschlagenden konspirativen Sujets gibt indes vielleicht vor allem den Ausdruck des Unverständnisses und der Ohnmacht des „sujet“ (franz.: Subjekt, Untertan) angesichts des heillosen politischen Prozesses wieder, und wozu sollte man leugnen, dass das „sujet“ erschauernd seine eigene Ohnmacht genießt und wir damit eine jener ästhetischen Funktionen erkennen, in der die negative gesellschaftlich-ethische Valenz neutralisiert wird und der Gegenstand sowie dieser zum Genuss freigegeben wird. In diese Richtung weist der Beitrag von Matthias Schwartz und Nina Weller in diesem Dossier, die eine Art Phänomenologie des Verhältnisses des Subjekts zum Politischen anhand der aktuellen russischen fantastischen Literatur erarbeitet haben. Insbesondere die literarische ‚Mystifizierung‘ der Macht, die Darstellung der Macht im Modus des Mystischen lässt aufhorchen, sind doch eigentlich die „arcana und secreta des Politischen [...], so unergründlich sie im Einzelnen sein mögen, endliche Geheimnisse, lösbare Rätsel, Dinge dieser Welt“ (Horn 2007, 107).

⁷ Weil Macht bei Horn, Giorgio Agamben und Carl Schmitt folgend, im Sinne einer Theorie der Souveränität konzipiert wird, bedingen einander das Öffentliche und das Arkane, der Raum der legitimen Mittel und der rechtsfreie Raum, wechselseitig, wenn sie einander auch inkommensurabel gegenüberstehen (s. Horn 2007, 21). Es ist bezeichnend, dass Horn, die keine Kritik und keine Apologie des Staatsgeheimnisses liefern möchte (s. ebd., 10), im konkreten Fall, in ihrem Kommentar zum Skandal um Wikileaks und Julian Assange, das Staatsgeheimnis weitgehend in Schutz nimmt, weil sie es im Sinne Schmitts (vgl. ebd., 116) als „Betriebsgeheimnis“ (s. Horn 2011) versteht. Diese ‚realistische‘ Haltung ergibt sich insofern durchaus aus ihrer theoretischen Konzeption, als der Staat von vornherein als monolithisch und entweder nur sich selbst und seinem Fortbestehen (Staatsraison) oder dem individuellen Rechtssubjekt des Staatsbürgers (Öffentlichkeit, Recht) verpflichtet erscheint. Dass der Staat aus dem Widerstreit innerhalb der Gesellschaft hervorgeht und Herrschaftsinstrument einzelner ihrer Teile über andere ist, gerät in dieser Theorie weitgehend aus dem Blick.

Wenn auch, wie im Falle Horns, die kulturwissenschaftliche Herangehensweise an literarische Texte sehr produktiv sein kann, so eint die hier in diesem Dossier/Band vereinten Beiträge, dass die Analyse der Funktion der literarischen Texte ergebnisoffen war, ja sogar irreduzibel ästhetische Funktionen herausgearbeitet wurden. So analysiert Anne Krier in ihrem Beitrag den Roman *Sacharnyj kreml'* einerseits innerhalb der Gattungstradition der Anti-Utopie und streicht damit die Warnfunktion des Romans hervor. Das von Sorokin imaginierte Russland im Jahre 2027 versammelt Praktiken des Überwachens und Strafens aus mehreren Jahrhunderten seiner Geschichte, ist eine sich im Bewusstsein neu wöhnende Wiederkehr des immer gleichen autoritären Russland. Krier untersucht jedoch auch sorgfältig die ästhetischen Verfahren Sorokins, der in *Sacharnyj kreml'*, indem er frühere Prosawerke neu schreibt, eine Art Selbstverdauung betreibt. Michail Iampolski hat den *Trash* als postsowjetische Dominante der kulturellen Produktion beschrieben, in der die Geschichtlichkeit der Zeichen in einer mythischen Zeitlosigkeit aufgehoben ist (s. Iampolski 2005; vgl. die Beiträge von Krier und Meindl). Sorokins lustvolle Recycling-Ästhetik hat diese Ästhetik des „Trash“ von Anfang an reflektiert, ja war seine raffinierteste und reflektierteste Ausprägung. Vielleicht ist die Selbstverdauung, die Assimilation der eigenen sowjetischen Texte ein logischer Kulminationspunkt. Jedenfalls könnte aus Kriers Darstellung gefolgert werden, dass Sorokins Roman nicht einfach eine düstere Zukunftsvision ist. Sein Schreiben ist Ausdruck einer bestimmten postmodernen Ökonomie kultureller Produktion in Russland, welche selbst geschichtlich ist. Einerseits bestimmt ein gehöriges Maß an Kontingenz die Geschichte, andererseits scheint unsere Epoche, anders als zur Zeit des Kalten Kriegs und der Konkurrenz der politischen Modelle, wieder deutlich unter der Ägide des – Marx hatte ihn schon in der Einleitung zur *Deutschen Ideologie* analysiert –, Weltmarkts zu stehen. ‚Mauerbau‘ ist wohl keine genuin russische Reaktion darauf.

Am Ende der Lektüre wird man sich mit unvollständigen Befunden zufrieden geben müssen, zumal der kleine Workshop der Berliner SlawistInnen und ihrem Gast aus Amerika keine systematische Antwort anstrebte und keine Konstruktion eines Felds politisierter Literatur leistete. Dafür hofft der Herausgeber, dass die einzelnen, bunten und nach dem Workshop sehr sorgfältig geschliffenen Steine, die hiermit dem Leser vorgelegt werden, dennoch anregen werden, über das große Mosaik ‚Politisierung der aktuellen russischen Literatur‘ nachzudenken.

Mein Dank geht an Prof. Sylvia Sasse, zu dieser Zeit Professorin am Institut für Slawistik der Humboldt Universität zu Berlin, mittlerweile am Slavischen Seminar der Universität Zürich, sowie an Dr. Franziska Thun-Hohenstein vom Zentrum für Literaturforschung, Berlin, für die Hilfe bei Organisation und Finanzierung des Workshops.

Literatur

- Arns, I. 2003. *Object in the mirror maybe closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel: Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*, Berlin, [Diss., CD-ROM].
- Benjamin, W. (1980) [1939]. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrg.), *Gesammelte Schriften*, Band I, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 471-508.
- Bikbov, A. / Vilenskij, D. 2009. „Proizvodstvo kritičeski angažirovannogo iskusstva: Beseda Dmitrija Vilenskogo i Aleksandra Bikbova“, *Neprikosnennyj zapas*, 5 (69), 171-181.
- Bourdieu, P. 1999. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- 2010. „Beschreiben und Vorschreiben: Die Bedingung der Möglichkeit politischer Wirkung und ihre Grenzen“, Franz Schultheis und Stephan Egger (Hrg.), *Politik: Schriften zur Politischen Ökonomie*, 2, Konstanz: UVK. 7-22.
- Daniël', A. 2002. „Istoki i korni dissidentskoj aktivnosti v SSSR“, *Žurnal'nyj zal*, <http://magazines.russ.ru/nz/2002/21/dan-pr.html>
- Debord, G. 1996. *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Edition Tiamat.
- Gofman, V. 1929. „Ryleev-Poët“, Ėjchenbaum, Boris / Tynjanov, Jurij (Hg.). 1929. *Russkaja Poëzija XIX veka: sbornik stat'ej*, Leningrad: Akademija, 1-73.
- Hansen-Löve, A. 1996 [1978]. *Der Russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- 1996b. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden“, Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hgg.), *Das Ende: Figuren einer Denkform*, München: Fink, 183-250.
- Groys, B. 2005. „Die postkommunistische Situation“, Groys, Boris (Hg. u.a.) 2005a. *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 36-48.
- Horn, E. 2007. *Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und modern Fiktion*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch.
- Hugendick, D. / Horn, E. 2011. „Totale Transparenz ist auch totale Überwachung“, *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/kultur/2011-02/interview-eva-horn>
- Iampolski, M. 2005. „Die Gegenwart als Vergangenheit“, Groys (Hg., u.a.) 2005a, 153-167).

- Kube Ventura, H. 2002. *Politische Kunst Begriffe – in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien: edition selene.
- Limonov, É. 2001. „Otravlenyj podarok. Éduard Limonov: tjuremnyj konflikt pisatelja s obščestvom“, *Literaturnaja gazeta*, 37 (12.-18. Sept.).
- Matic, O. 2005. „Eduard Limonovs Poetik der Verärgerung“, Groys (Hg., u.a.) 2005a, 738-757.
- Meindl, M. 2010. „Wir arbeiten ja mit Menschen. Das sind nicht Leinwände und Farben. Das ist unglaublich schwer: Interview mit Natal'ja Peršina-Jakimanskaja (Gljuklja) aus der Gruppe Factory of Found Clothes und der Gruppe Chto delat“, *Novinki.de*, www.novinki.de/html/zurueckgefragt/Interview_Gljuklja.html
- Parthé, K. 2004. *Russia's Dangerous Texts: Politics Between the Lines*, New Haven: Yale Univ. Press.
- Reporters without Borders. 2010. *World Press Freedom Index*, https://www.reporter-ohne-grenzen.de/fileadmin/rte/docs/2010/101019_Europa_GB.pdf
- Žižek, S. 2000. „Enjoy your nation as yourself!“, *Theories of Race and Racism: A Reader*, London: Routledge. 594-606.

Anne Krier

**VLADIMIR SOROKINS „NEUES RUSSLAND“ ZWISCHEN
ZUCKERKREMLN UND KÖRPERSTRAFEN:
DIE ZUKUNFT ALS VERGANGENHEIT**

„Heutzutage wirkt Russland wie eine Landschaft, die mit allegorischen Ruinen übersät ist [...]. Sie wirken wie die Ruinen von Atlantis – eine Vergangenheit, die ohne rechte Bedeutung ist.“

(Iampolski 2005, 164)

Vladimir Sorokin ist ein Schriftsteller, der seine „eigene Uneigentlichkeit“ im Spiel mit dem von Zitaten durchwirkten oder gar aus Zitaten gewebten Text bis zur Neige auskostet: Die Zitation ist Verfahren der Textproduktion und Thema des Texts zugleich, sie wird implizit verwendet oder ostentativ vor- bzw. aufgeführt. Sorokin schreibt, so Sasse (2003, 193ff.) aus der Perspektive des Lesers und des Hörers sowjetischer und anderer Sprechweisen. Er reproduziert, zitiert und simuliert fremde Schreibweisen oder wiederholt in seinen Texten die Rede eines kollektiven Körpers wie jenes der Warteschlange im Roman *Očered'* (Die Schlange).¹ In seinem schon quasi als obsessiv zu bezeichnenden Verhältnis zum fremden Text, seiner gesteigerten Sensibilität für die Frage nach Zitation und Verantwortung,² für die Enteignung und Selbstentmündigung des Autors sowie für den Bezug zwischen Schriftsteller und Text offenbart sich Sorokins

¹ Erstmals publiziert 1985 bei Syntaxe; zur Reproduktion der rituellen Rede eines kollektiven Körpers bei Sorokin G. Witte (1989, 156ff.); Michail Ryklin spricht vom „gewaltsamen Tun der Rede“ in Sorokins Texten (Ryklin 1997, 141-172); Sven Gundlach hat Sorokins Schreibweise 1985 mit dem Konzept des „personažnij avtor“ (Autor als Figur) bezeichnet (Gundlach, 1985, 76f.); Dies impliziert, dass Sorokin seine Texte aus der Perspektive einer erfundenen Autorsperson schreibt. Sorokin schreibt jedoch, so Sylvia Sasse (2003, 208), zusätzlich noch in der Sprache eines anderen: Seine Autorschaft „konstituiert sich [im Verhältnis zu anderen literarischen Texten und Verfahren]“. Dabei „tauch[t Sorokin] als Autor auf, indem er die Diskurse arrangiert und sie knetet“.

² „Er stellt die Leser vor die Frage, ob der Zusammenhang von Unschuld und Zitation auch für ihn als Autor gilt. Kann Sorokin sich als Autor freisprechen, wenn er die Sprache des Anderen spricht? Kann Sorokin als Autor schuldig werden, wenn er nicht selbst der Autor seiner Texte ist, bzw. wenn er so tut, als sei er nicht der Autor seiner Texte?“ (Sasse 2009, 392); sein Spiel mit Zitaten hat Sorokin jedenfalls nicht davor bewahren können, dass der Vorwurf der Pornographie gegen ihn erhoben wurde.

Nähe zu – seine Herkunft aus – dem Kreis der Moskauer Konzeptualisten, die der sowjetischen Kultur mit dem Verfahren der „subversiven Affirmation“, dem Nachvollzug und der gleichzeitigen Verfremdung „totalitärer, ideologischer und schließlich auch postmoderner Theorien“ (Sasse 2003, 14) entgegentraten. Sorokin begann seine schriftstellerische Laufbahn als Medium, das das kollektive Andere durch sich sprechen lässt, bemerkt Michael Ryklin (2003, 192). Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion muss er jedoch einen Wandel vollziehen: „Die Nicht-Autor-Position in Reinform zu erhalten war nicht mehr möglich, aus dem Medium begann sich ein neuer Autor herauszuschälen: Vladimir Sorokin II. Dem ist selbstverständlich das Medium nicht fremd. Doch die Tatsache bleibt: Aus dem altbekannten Medium bricht vor unseren Augen ein neuer Autor mit seinen eigenen Leidenschaften und Interessen hervor.“ (Ryklin 2003, 192)

Hatte der 1998 erschienene Roman *Goluboe salo* (*Der himmelblaue Speck*) einen Skandal hervorgerufen – Kritiker wie Basinskij forderten kurzerhand, Sorokin sei zu verhaften, die Jugendorganisation Iduščie vmeste ging zur öffentlichen Zerstörung seiner Bücher über und gegen Sorokin wurde wegen Verbreitung pornographischer Materialien (§ 242 des Strafgesetzbuchs der Russische Föderation) ermittelt – wurde es, ausgenommen die Proteste gegen die Auf-führung der Oper *Deti Rozentalja*, deren Libretto Sorokin geschrieben hatte, in den folgenden Jahren stiller um Sorokin, bis dieser mit den Romanen *Den' opričnika* (2006) (*Der Tag des Opričniks*) und *Sacharnyj kremľ*' (2008) (*Der Zuckerkremľ*) wieder das Interesse einer breiten Öffentlichkeit erregte. In vorderster Linie funktioniert *Sacharnyj Kremľ*' als Pendant zu *Den' opričnika*, dessen Handlung im „Neuen Russland“ des Jahres 2027 spielt: Hatte hier der Opričnik Komjaga das Wort ergriffen, der den Leser als Ich-Erzähler durch einen Tag des Lebens eines Mannes aus dem inneren Kreise der Macht führte und war so ein zusammenhängender Erzähltext entstanden, funktioniert *Sacharnyj kremľ*' nicht als zusammenhängender, ein Sujet entfaltender Text. Denn im Gegensatz zum Vorläufertext macht *Sacharnyj kremľ*' den Leser nicht mit dem „Neuen Russland“ aus der Perspektive der Machthaber bekannt: In 16 heterogenen Kapiteln eröffnet sich eine bruchstückartige Einsicht in jenes Reich, das vom Gossudaren und seinen Opričniki beherrscht wird. Beide Bücher wurden von der Kritik als Anzeichen der Rückkehr der politischen Literatur nach Russland gefeiert: So wurde *Den' opričnika* sofort als düstere Prophezeiung und als Pamphlet gegen das Russland Vladimir Putins verstanden.³ Sorokin selbst ließ verlauten, er habe vor allem einen Ort in der Zukunft erschaffen wollen, von dem aus man das heutige Russland betrachten könne: „Но одновременно это и антиутопия [...] она позволяет как бы получить площадку в обозримом будущем, чтобы взглянуть на современную Россию.“ (Rešetnikov,

³ So etwa Valentin Kolesnikov in *Vzglyad. Delovaja gazeta* am 16. 08. 2008.

2008). In einem Interview bemerkte er, dass er, als er *Den' opričnika* geschrieben habe, zwar einerseits auf der Suche nach einer Metapher für das heutige Russland gewesen sei, er aber gleichzeitig gehofft habe, dass sich das Land nicht in diese Richtung entwickeln würde. Bei der Arbeit an *Sacharnyj kremľ'* hingegen habe er sein eigenes Schreiben durchaus schon als prophetisch empfunden, ebenso wie auch die ersten Leser des Texts diesen als bei Weitem erschreckender als den Vorläufer *Den' opričnika* empfunden hätten (Štepa, 2008).

Die Bezugnahme von *Sacharnyj kremľ'* auf *Den' opričnika* funktioniert nicht in Form einer einfachen Fortsetzung des Buches, sondern auf der Ebene der Weiterverwertung des Settings, d.h. von Zeit und Ort der Handlung bzw. auf der Ebene des weiterhin verwendeten politischen Hintergrundes der Textfragmente. Ein schon bekanntes Universum „revisited“: Vom Zentrum der Machtausübung bewegt sich der Fokus diesmal jedoch fort, kaleidoskopartig gezeigt wird nun auch die Peripherie des „Neuen Russland“. Sowohl der geographische Rand des Imperiums, als auch die Ritzen, in denen die sozial Randständigen ihr Dasein fristen müssen, rücken ins Blickfeld des Texts: Es erscheinen Landstreicher, Prostituierte, „Erniedrigte und Beleidigte“. Darüber hinaus ruft Sorokin den Vorläufertext punktuell auch auf der Figuren- und auf der Handlungsebene auf, wenn dem Leser etwa die schon bekannten Figuren der *Opričniki Komjaga* und *Ochlop* oder der Frau des *Gossudaren* erscheinen.

Sacharnyj kremľ' zeigt die Auswirkungen der Machtausübung der *Opričniki* ohne den genussvollen Kommentar eines in die Zerstörungsaktionen involvierten Ich-Erzählers:⁴ So beschreibt etwa das Kapitel *Underground* durch die *Opričniki* zerstörte Moskauer Geschäfte und die Rachegeleüste derjenigen, die durch sie erniedrigt wurden.⁵ Sorokin erzeugt somit eine Differenz zum Vor-

⁴ Andreas Tretner beschreibt das Verhältnis zwischen Ich-Erzähler und Text wie folgt: „Das Buch hat in *Opritschnik Komjaga* einen homogenen, charakterlich ausgeformten, psychologisch grundierten Erzähler, ein Täter-Ich, an dem sich Zerstörung und Selbsterstörung in ihren somatischen wie semantischen Verläufen genauso gut studieren lassen. Das Referat der eigenen Gewalttaten im beherrschten, soldatisch-patriotischen Tonfall demonstriert Panzerung, selbstverordnete Fühllosigkeit. [...] Der massiven körperlichen Enthemmung entspricht die sprachliche Restriktion. Humor geht dem Erzähler ab, nur nicht rasselnder Hohn gegenüber den Opfern. Selbstironie, auch Zynismus sind kaum gebrauchte Register. Zwischen- durch wird routinemäßig moralisiert und gefrömmelt, mit regulierten Ausbrüchen von Pathos, Hurrapatriotismus in verknöchert Form, einem penetranten Hang zum Volkstümeln. [...] Ein sprachlicher Sodomasochismus in institutionalisierter Form.“ (Tretner 2007, 13)

⁵ „Здесь было грязно, сумрачно и многолюдно: валом валили приехавшие после рабочего дня, сидели по углам нищие [...] и [она] вышла к пятиэтажному, недавно сожженному зданию торгового товарищества Буслай. На черном от копоти здании висел стандартный знак опричников: собачья голова и метла в красном круге.“ (Sorokin 2008, 270). „Hier war es schmutzig, dunkel und voller Menschen: In Scharen nach der Arbeit Ankommende, in den Ecken sitzende Bettler [...] und sie ging zu dem fünfstöckigen Haus der Handelsgesellschaft *Buslaj* hinaus, das nicht vor allzu langer Zeit abgebrannt worden war. Am schwarzen Ruß des Hauses hing das Zeichen der *Opričniki*: Ein Hundekopf und ein Besen in einem schwarzen Kreis.“ [Ü.d.V.]

gängertext, die im Kontrast zum Blick des Machtmenschen besteht, ohne sich jedoch einer sich einmischenden Erzählerinstanz zu bedienen, die den Leser lenken und gegen den Vorläufertext argumentieren würde – es gibt keine übergeordnete ethische Position. Die Rezeption des Vorläufertexts wird durch die Lektüre von *Sacharnyj Kreml'* dennoch nachträglich beeinflusst, da *Sacharnyj Kreml'* den Blick irritiert, den der Opričnik auf „seine“ Welt und seine Handlungen geworfen hatte – sie war heil, sein Text war ganz,⁶ während die Welt in *Sacharnyj Kreml'* eine kaputte, in Textsplitter fragmentierte Welt ist, die durch den Bau der „Großen Russischen Mauer“ künstlich zusammengehalten wird.

Das de Sadesche Diktum „j'aime tous les genres“ als literarische Handlungsmaxime befolgend, reiht Sorokin in *Sacharnyj kreml'* das Pseudo-Volksmärchen Kočerga an den Einakter Kaliki und den in eine Beichte mündenden Brief Pis'mo an den einzig aus Figurenrede bestehenden Text Očered'.⁷ Ebenso variieren die Figuren und variieren Ort und Zeit der Handlung⁸ von Kapitel zu Kapitel: Der Text beginnt in jenem kleinbürgerlichen Moskauer Milieu, innerhalb dessen die kleine Marfušenka, die Hauptfigur des ersten Kapitels, aufwächst und wechselt im zweiten Kapitel abrupt vor die Tore Moskaus, wo vier Landstreicher versuchen, sich bettelnd und Lieder vortragend durchs Leben zu schlagen. Im weiteren Verlauf des Texts erscheint ein ganzer Reigen weiterer Figuren und somit auch sozialer Milieus: Ein Staatsanwalt und ein Untersuchungshäftling, die Frau des Gossudaren, Häftlinge, die in Ostsibirien beim Bau der „Großen Russischen Mauer“ eingesetzt werden, Liliputaner, die an die Zwerge im Dienste Peters des Großen erinnern, Henker, Studenten und Prostituierte, Provinzbürger, Arbeiter und Künstler, Bauern und Geheimpolizisten.

Ein Querschnitt durch die Gesellschaft, doch die Figuren aus unterschiedlichen Milieus interagieren nicht oder nur sehr wenig da ihr Handlungs- bzw. Entfaltungsraum auf je ein Kapitel angelegt ist. Aufgrund der kurzen Zeitfenster der einzelnen Kapitel – der starken Gegenwartsbezogenheit des Texts, der ohne jegliche Prolepse und mit nur wenigen Analepsen funktioniert – kann der Leser die

⁶ „Von den Techniken postmoderner Dekonstruktion aus Sorokins früheren Werken ist aber – zumindest an der Textoberfläche – wenig übriggeblieben. Das Buch hat in Opirtschnik Komjaga einen homogenen, charakterlich ausgeformten, psychologisch grundierten Erzähler, ein Täter-Ich, an dem sich die Zerstörung und Selbsterstörung in ihren somatischen wie semantischen Verläufen genauso gut studieren lassen.“ (Tretner, 2007, 13)

⁷ Die meisten Kapitel funktionieren als Prosaerzählungen; Ausnahmen sind Kapitel 2 „Kaliki“ (Einakter), Kapitel 4 „Kočerga: Russkaja narodnaja skazočka“, das, wie der Titel besagt, in Form eines Märchens beginnt (dann jedoch wieder zu einer Erzählung wird); *Očered'*, das Sorokin wie den gleichnamigen Roman von 1985 aus Figurenrede aufbaut und Pis'mo, ein Kapitel, das als Brief beginnt und als Schuldgeständnis endet.

⁸ Neben Moskau, das klar den Schwerpunkt der räumlichen Verortung der Kapitel bildet, werden die Gegend um Moskau, Perm und Ostsibirien als Orte der Handlung genannt; zeitlich gesehen, verlässt keines der Kapitel den Zeitraum des Jahres 2028 (eine Ausnahme bilden kurze Erinnerungssequenzen wie die des Staatsanwalts Sevast'janov, der sich an das Jahr 2008 und an seine Jugend erinnert), das Datum jedoch verschiebt sich.

Figuren nicht in ihrer Entwicklung verfolgen. Ihre Geschichte liegt hinter ihnen, Früheres wird manchmal erinnert, ohne dass jedoch der narrative Bogen zur Handlungsgegenwart geschlagen würde, ohne dass die Biographie der Figur so offengelegt würde, dass der Leser die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart verstehen könnte. So etwa die Figur des Sevast'janov: Der Leser kennt Sevast'janov als folternden Staatsanwalt, als „großen Inquisitor“ und erlebt ihn dann in einer Erinnerungssequenz als jungen Mann im Jahre 2008:

Это было известная песня, привет из далекого 2008-го, когда Коля Севастьянов, благополучно окончив московскую школу №120, поступил на экономический факультет Московского университета, ездил на метро и маршрутках, на первом курсе носил дреды, потом обрился наголо, напяливал огромные штаны, занимался любовью с Соней на даче ее родителей в Крекшино, читал Елизарова и Бегбедера, слушал Марка Рибо и „Гогол Борделло“, курил траву и пил пиво „Арсенальное“, смотрел Вырыпаева и Альмадорова, играл в волейбол, в „Mortal Combat“ и раз в месяц ходил с Олесей в В-2. (Sorokin 2008, 103f.)⁹

Auf die mögliche Entwicklung zum Staatsanwalt, zum Verfolger von „schlechten Russen“ und Staatsfeinden lässt das erinnerte Fragment aus Sevast'janovs Jugend prinzipiell nicht schließen: Er erscheint somit als Konformist, der jenes – „verwestlichte“ und dekadente – Russland, in dem seine Jugend sich abgespielt hat und das untergegangen ist, hinter sich gelassen und sich dem Wandel der russischen Gesellschaft angepasst hat.

Kohärenz entsteht in diesem fragmentarischen Text über die Verbindung einzelner Kapitel durch einen Akt, genauer, den Akt des Erhaltens/Kaufs oder den Verzehr des Zuckerkremls, einer aus Zuckerguss geformten Nachbildung des Kremls – dem Symbol der Machtvertikale –, der dem Leser allerdings nie zur Gänze, sondern immer nur in Fragmenten präsentiert wird. Marfuša, die Landstreicher, der Staatsanwalt Sevast'janov, die Schlangestehenden in Perm, die Frau aus der Filmcrew in „Kino“, die Lagerinsassen und die Mädchen des „dom terpimosti“,¹⁰ sie alle „essen Kreml“. Ob die Figuren der anderen Kapitel Kreml prinzipiell verschmähen oder nur gerade in der Situation, in der sie gezeigt werden, nicht dazu kommen, Kreml zu essen, bleibt unklar: So hat z.B. Staatsanwalt Sevast'janov im dritten Kapitel während des Verhörs keine Zeit, sich ein Stück

⁹ „Es war ein bekanntes Lied, ein Gruß aus dem fernen Jahr 2008, in dem Kolja Sevast'janov, nach erfolgreicher Beendigung der Schule № 120 an der ökonomischen Fakultät der Moskauer Universität aufgenommen wurde, Metro und Maršrutka fuhr, im ersten Semester Dreadlocks trug und sich dann eine Glatze scheren ließ, riesige Hosen anzog, mit Sonja auf der Datscha ihrer Eltern in Krekšino Liebe machte, Elizarov und Beigbeder las, Mark Ribot und „Gogol Bordell“ hörte, Gras rauchte, Bier der Marke „Arsenal“ trank, Vyrypaev und Almadorov schaute, Volleyball und „Mortal Combat“ spielte und einmal im Monat mit Olesja ins В-2 ging.“ [Ü.d.V.]

¹⁰ Es handelt sich um die Kapitel 1, 2, 4, 5, 9, 12 und 14.

Kreml zu genehmigen (er tut dies am Ende des vierten Kapitels nach getaner Arbeit¹¹) – dass sein Gegenüber, der Angeklagte Smirnov als Staatsfeind an der gesamtrussischen Kreml-Kommunion hingegen nicht teilhaben kann, scheint logisch. Die Frau des Gossudaren wiederum (Kapitel „Son“) lebt im Kreml, hat Teil an der Macht und bedarf des Kremlverzehr wohl nicht. Dafür träumt ihr, das gesamte Bauwerk sei aus Kokain – als Droge sorgt das Symbol der Macht für Hochgefühle, funktioniert nebenbei als Jungbrunnen bzw. Bestandteile des Bauwerks – die Kanonen – lassen sich, zumindest im Traum der Herrscherin, als Sexspielzeug verwenden. Im Kapitel „Pis’mo“ erscheint der Kreml ebenfalls als Bauwerk mit einer sehr speziellen Auswirkung: Der weissgestrichene Kreml scheint beim Betrachter eine Art Trance auszulösen, wobei die Erinnerung an diesen Moment der kollektiven Trance und der Halluzination einer glücklichen Zukunft zum Auslöser des Schuldbekenntnisses der Briefschreiberin wird. Kapitel 11 wiederum („Na zavode“) führt den Leser direkt in die Fabrik, in der die Zuckerkreml verpackt werden. Hier nutzt der Chef („master cecha upakovki“) Afanasij Nosov den Lagerraum, um sich (gegen Geld) mit seinen Arbeiterinnen zu vergnügen. Nicht fern bleibt das Kreml-Universum auch im Kapitel „Underground“ (Anspielung an Vladimir Makanins Underground): Die junge Ariša, eine der vielen, deren Leben durch das Regime der Opričniki zerstört wurde, nimmt an einem illegalen Treffen teil, bei dem die Teilnehmer nach Einnahme einer Pille auf einen kollektiven Rachetrip an der Gossudarenfamilie gehen (man denkt an Dostoevskij Trip¹²) – Ort der (halluzinierten) Handlung ist also wiederum der Kreml.

Durch den Akt der Einnahme einer Pille bzw. die in der Halluzination erfolgende Fressszene – d.h. im den Akt des Verzehr, des Aufnehmens einer Sub-

¹¹ Das Kapitel beginnt mit einem ausgiebigen Frühstück, das Sevast’janov sich nach seiner Ankunft im Tajnyj prikaz genehmigt; nach dem Verhör geht er zum Mittagessen über. Am Ende seines Arbeitstages genehmigt er sich ein Stück Kreml: „[...] в синей пометочной бумаге лежал маленький сахарный двуглавный орел, отломанный дочкой Севастьянова от башни сахарного Кремля, который она получила еще на Рождество на Красной Площади. По семейной традиции двуглавных орлов, или орликов, как она их называла, дочка всегда отламывала от башен кремлевских и отдавала папе. Всего их было семь. [...] Положил орла на язык [...] Сахарный орел капитана Севастьянова приятно треснул и развалился на три части.“ (Sorokin 2008, 102ff.); „[...] in blaues Papier eingeschlagen lag ein kleiner doppelköpfiger Adler aus Zuckerguss, den Sevast’janovs Tochter vom Turm jenes Zuckerkremls abgeschlagen hatte, den sie Weihnachten auf dem Schönen Platz erhalten hatte. Gemäß der Familientradition schlug die Tochter die doppelköpfigen Adler oder Adlerchen, wie sie sie nannte, von den Kremltürmen ab und gab sie dem Papa. Insgesamt waren es sieben. [...] Er legt sich den Adler auf die Zunge [...] Kapitän Sevast’janovs Zuckeradler bekam einen angenehmen Riss und zerbrach in drei Stücke.“ [Ü.d.V.]

¹² In Dostoevskij Trip findet sich eine Gruppe Junkies nach der Einnahme einer Pille mit dem Namen „Dostoevskij Trip“ in Dostoevskijs *Idiot* wieder. Der Literaturtrip findet jedoch keinen guten Ausgang, da, wie der Dealer es formuliert, „[...] Dostoevskij tödlich wirkt“. (Sorokin, 2001, 57).

stanz in den Körper – ist Underground natürlich auch mit jenen Kapiteln verbunden, in denen Kreml gegessen wird (nur wird hier gegessen, was/wer sich im Kreml befindet). Doch bleibt die Frage offen, welche Wirkung stärker ist – jene der zuckersüßen Replik des Machtsymbols oder jene der Droge? Der Effekt der Droge mag kurzfristig stärker sein, besteht er doch in Halluzinationen; der Effekt des Zuckerkremls als einmal im Jahr ausgegebener Volksdroge liegt hingegen auf der Ebene einer Kommunion in der Dauer, über die Spitze der Machtvertikale wird eine Kohäsion des Volkskörpers hergestellt, von dem der Leser jedoch, wie im Falle des allgegenwärtigen Zuckerkremls, nie das Ganze, sondern nur einzelne Teile gezeigt bekommt: Die Existenz dieses Ganzen wird somit im Text sowohl vorausgesetzt und also in gewissem Sinne bestätigt, als auch in Frage stellt.

Die Beziehung zum direkten Vorläufertext ist nicht die einzige Verbindung, die *Sacharnyj kreml'* zum früheren Schreiben Sorokins unterhält. Vielmehr treibt der Text Sorokins Zitierwut auf die Spitze, da er sich als ein „Netz von Zitaten“ aus dem gesamten Feld der vergangenen Textproduktion Sorokins präsentiert. Prägnantestes Beispiel für diese Weiterverarbeitung literarischer Altlasten ist das Kapitel *Očered'*: Hinter dem Zitat des Romantitels von 1985 verbirgt sich eine verkürzte Aktualisierung des frühen Prätexts.¹³ An dieser Stelle möchte ich nun beispielhaft zeigen, wie die Verwandlung von Altem in Neues, von Sowjetischem in „Neurussisches“ funktioniert. Vergleichen wir den Beginn von *Očered'* mit dem von *Očered'*:

- Товарищ, кто последний?
- Наверно я, но за мной еще женщина в синем пальто.
- Значит я за ней?
- Да. Она шас придет. Становитесь за мной пока.
- А вы будете стоять?
- Да.

¹³ Standen in *Očered'* von 1985 die Moskauer um etwas nicht näher Benanntes (wahrscheinlich ein Kleidungsstück) Tage und Nächte lang an, liegt der Ort der Handlung in *Sacharnyj kreml'* in Perm; im Gegenteil zur sowjetischen Schlange ist die neurussische Schlange überschaubar kurz und findet sogar ein Ende, da es den Figuren gelingt, das zu kaufen, worum sie anstehen: Zuckerkreml (in *Očered'* verlässt die Figur Vadim die bei einem Platzregen auseinander stiebende Schlange und lernt durch Zufall eine der Verkäuferinnen kennen, die es ihm möglich machen wird, sich direkt im Lager zu bedienen – allerdings wird die Inbesitznahme des begehrten Objekts nicht gezeigt, sie bleibt in einer Zukunft liegen, die der Text nicht mehr zeigt). Ganz der offiziellen Prüderie des 'Neuen Russland' (nur für Opričniki, die Gossudarin und den Vorarbeiter Nosov wird eine Ausnahme gemacht), endet das Kapitel auch nicht, wie sein sowjetisches Vorbild, mit Lust und ob der Lust zerfallender Rede, sondern mit einem mehr oder minder keuschen Auseinandergehen und dem Versprechen eines Treffens am Abend. Auch auf der Figurenebene hat sich einiges verändert: aus Vadim und Lena sind Trofim und Vera geworden, aus dem verkrachten Studenten und einer jungen, ledigen Frau ein Heilpraktiker und eine Computerspezialistin mit Ehemann und drei Kindern.

- Я на минуту отойти хотел, буквально на минуту...
- Лучше, наверно, ее дожждаться. А то подойдут, а мне что объяснить? Подождите. Она сказала, что быстро...¹⁴
- Православные, кто крайний?
- Наверно, я, но за мною еще женщина в синей шубе.
- Стало быть, я за ней?
- Стало быть, так. Становись-ка, мил человек, за мной.
- А вы стоять будете?
- А как же!
- Я на минутку отойти хотел, на минутку токмо...
- Ты сперва ее дождишься, а после уж ступай с Богом, куда хочешь. А то подойдут, отойдут, а мне объясняйся.¹⁵

Am augenfälligsten sind die sprachlichen Veränderungen,¹⁶ die auf den ideologischen Umbruch verweisen, der zwischen 1985 und dem „Neuen Russland“ 2028 stattgefunden hat: Die alltägliche Rede ist durchdrungen von Ausdrücken aus dem kirchlich-religiösen Bereich wie „pravoslavnye“ („Rechtgläubige“) als Anredeform und „stupaj s Bogom“ („geh’ mit Gott“). Ebenfalls gebräuchlich scheint die alte Anrede „mil čelovek“ („guter Mensch“), sowie der Gebrauch des volkstümlichen „Du“ anstatt von „Sie“ („Stanovites’ za mnoj poka“ versus „Stanovis’-ka, mil čelovek, za mnoj“) – in der Unterhaltung zwischen Trofim Il’ič und Vera Konstantinovna wird allerdings wieder die Sie-Form gebraucht. Es finden sich auch obsoleete Wortformen wie „tokmo“ für „tol’ko“ („nur“) und die typische historisierende Umstellung der Wörter wie in „vy stojat’ budete?“ (vs. „vy budete stojat“; „Sie bleiben stehen?“).¹⁷ Der Inhalt des Gesprächs

¹⁴ „- Genosse, wer ist der letzte? - Ich wahrscheinlich, aber nach mir kommt noch eine Frau im blauen Mantel. - Dann komme ich nach ihr? - Ja. Sie kommt gleich wieder. Stellen Sie sich so lange hinter mich. - Und Sie bleiben stehen? - Ja. - Ich müsste nämlich für eine Minute weg, wirklich nur für eine Minute. - Es ist sicher besser, Sie warten. Sonst kommen andere, und was soll ich denen dann erzählen? Sie hat gesagt, sie käme gleich wieder.“ (Sorokin 1990, 5)

¹⁵ „- Rechtgläubige, wer ist der letzte? - Ich wahrscheinlich aber hinter steht noch eine Frau im blauen Pelz. - Dann stehe ich also hinter ihr? - Ja. Stell dich hinter mich, guter Mensch. - Und Sie bleiben stehen? - Und wie! - Ich wollte für ein Minütchen weg, nur für ein Minütchen... - Warte erst auf sie und dann geh’ mit Gott, wohin du willst. Sie kommen und gehen und ich muss es dann erklären.“ [Ü.d.V.]

¹⁶ „Dem politischen Isolationismus entspricht ein verordneter Sprach-Artefakt“, schreibt Andreas Tretner (2007, 12) hierzu. Englische Fremdwörter sind nun tabu: So spricht man nicht mehr von Computern, sondern von „intelligenten Maschinen- („umnaja mašina“ oder einfach „umnaja“), Hologramme werden als „lebende Bilder“ („živaja kartinka“) bezeichnet (Mobiltelefone jedoch als „mobilo“, was jedoch, wie Andreas Tretner treffend bemerkt, „dezent archaisch – beinahe wie rubilo“ klingt). Das Chinesische jedoch hat Russland durchdrungen und wird von allen Bevölkerungsschichten verwendet; Zum Stellenwert des Chinesischen bei Sorokin schreibt auch S. Sasse (2003, 226).

¹⁷ Sorokins Verfahren erinnert an Solženicyns Nachahmung oder Erfindung einer bäuerlichen Redeweise in *Odin den’ Ivana Denisoviča*, die sich, so die Kritik Varlam Šalamovs, vor al-

bleibt sich also zunächst gleich, nur verändert sich der Ausdruck, die Form – wobei jedoch diese Form stark semantisch aufgeladen ist, da sich an der Sprache die ideologische Ausrichtung des „Neuen Russland“ ablesen lässt. Wie in *Očered*¹ spiegeln sich die Ereignisse in der Sprache bzw. in der Figurenrede, ohne dass die sich anscheinend gleichzeitig abspielende Handlung, auf die die Figuren sprachlich reagieren, beschrieben würde – der Leser befindet sich in der Position eines Blinden, der mithört ohne zu sehen. Die Figurenrede steht somit nicht im Kontrast zur Handlung bzw. zur Handlungsbeschreibung durch den Erzähler wie dies in anderen Kapiteln der Fall ist – so etwa in *Dom terpmosti*, wo eine kindlich-putzige und gleichzeitig vor Ehrerbietung strotzende Sprache auf sexuell explizite Handlungsbeschreibungen trifft. Die Rede wird aber auch nicht durch das Handeln bzw. Nicht-Handeln der Figuren zersetzt, wie dies in *Očered*¹ der Fall war (dort zersetzten körperliches Agieren und körperliche Lust die Rede, brachten sie die Sprache zum Stottern bzw. brachte der Schlaf sie zum Stillstand und führte zum Aussetzen des Texts). Die Figurenrede, über die wir das Geschehen in der Schlange mitverfolgen und über die die Figuren hinter den Aussagen erschlossen werden, wird in *Očered*² geradezu offensiv dazu genutzt, den Leser über Sitten und Gebräuche der ‘Neuen Russen’ zu informieren (in *Očered*¹ hingegen konnte Sorokin darauf vertrauen, dass der sowjetisch geschulte Leser die Bezüge sofort erkennen würde), was zu einem gewissen „didaktischen Effekt“ der Figurenrede führt. So thematisiert das Gespräch zwischen Trofim und Vera das Leben von Paaren im „Neuen Russland“: Anstelle der Gleichstellung der Geschlechter propagiert man im Russland des Jahres 2028 die Unterordnung der Frau unter den Mann als höchstes Ziel einer Gesellschaft, die ihr Privatleben wieder nach dem Modell des *Domostroj* organisiert. „Наше дело бабье – мужу подчиняться [...]“ (Sorokin 2008, 203),¹⁸ umreisst Vera ihre Aufgabe als Frau. In der Beziehung zwischen Mann und Frau nehmen Körperstrafen, die der Mann seiner Frau angedeihen lässt und seine Vormachtstellung bekräftigen, eine zentrale Position ein. Gewalt und Schmerz sind Teil von Buß- und Vergebungsritualen nach ehelichen Fehlritten: Die Strafe – die Körperstrafe – und somit das Wechselspiel von Täter und Opfer, Herr und Knecht nimmt in den vom gesitteten Bürgertum praktizierten Ritualen einen festen Platz ein.

Die Unterschiede zwischen den beiden Texten werden also recht schnell manifest: Nach anfänglich starker Ähnlichkeit bewegen sich die beiden Schlan-

lem an Dal’s Wörterbuch orientiert hat („tokmo“ findet sich übrigens auch bei Dal). Im Zusammenhang mit der Sprache sei noch auf das Fluchverbot verwiesen: „In Russland 2027 sind Mutterfluch und Zote wieder tabuisiert. Obszönität als vorgeblich Überwundenes, zurückgedrängt auf nostalgische Feindsender hinter der Mauer. [...] Der Widerspruch zwischen manifester sexueller Gewalt und ihrer verdrucksten bis verschmökten Verbalisierung könnte größer kaum sein.“ (Tretner 2007, 14)

¹⁸ „Wir Weiber müssen uns dem Mann unterwerfen [...]“ Ü.d.V.

gen im weiteren Verlauf des Kapitels immer stärker auseinander, bis am Ende das Zitat gänzlich zerfällt und jeder Text für sich steht: Wie eine sich häutende Schlange schält sich der neue Text unter der schuppigen Haut des Prätexts hervor und beginnt letztendlich ein Eigenleben.

Auch über die offene Bezugnahme auf *Očered'* hinaus ist *Sacharnyj kreml'* durchsetzt von Anspielungen auf frühere Texte Sorokins. In seinem Schreiben – und so auch in *Sacharnyj kreml'* – spielen das karnevaleske Einnehmen, das Eindringen und Ausscheiden von Substanzen und Objekten im und durch den Körper eine zentrale Rolle. Zu diesem Themenkomplex gehört, was man als 'der Text als Halluzination' umschreiben könnte: Sorokin lässt seine Figuren Pillen einnehmen und schickt sie auf literarische Trips. Die Pille – die Droge – wird zum Motor der Textproduktion.¹⁹ In „Dostoevskij trip“ etwa, der ersten Texthalluzination Sorokins, finden sich die Figuren im Text von Dostoevskijs Roman *Idiot* wieder, den sie in einer kollektiven Halluzination weniger auf-führen, als dass sie ihn erleben (und an ihm sterben), ohne dass die Halluzination für Außenstehende jedoch sichtbar wäre. Der Tod der Literaturjunkies macht aus der Halluzination in Dostoevskij trip jedoch ein Ereignis, während der Rachetrip in Underground folgenlos und somit beliebig wiederholbar bleibt (der Tod – der Mord – wird zwar ‚erlebt‘, ist jedoch frei von jeglichen Konsequenzen). Es gibt für die Halluzination in Underground auch keine literarische Textvorlage, in die die Pille führen würde (und die, wie dies Dostoevskij Trip mit dem Prätext von Dostoevskij vollführt, verzerrt nachvollzogen würde), sondern ein hündisches Jagd- und Fressszenario, innerhalb dessen die Teilnehmer relativ frei handeln können und hinter dem sich diesmal gleich mehrere Anspielungen herauslesen lassen. Da wäre die dem Feld der zeitgenössischen russischen Aktionskunst entnommene Allusion an die Performances des „Hundemenschen“ Oleg Kulik,²⁰ die die Regression ins Hündische, Nicht-Menschliche als den Mangel an politischer Handlungsfähigkeit anzeigend lesbar macht. Doch auch literarische Allusionen lassen sich hier herauslesen: Turgenevs Jagdgeschichte ebenso wie Sorokins eigene Texte, so der Gewaltrausch der Opričniki in *Den' opričnika*, auf den die Untertanen im Drogenrausch antworten.

Die Revolution als das Durchbrechen der Zirkelstruktur und als Beginn einer neuen Zeit liegt nicht im Horizont des Denkens der Menschen, einzig ersehnt wird das Gefühl der Befriedigung blutiger Rachegeleüste, die Illusion zähnefletschender Allmacht. Was verdaut werden sollte – blutiges Fleisch – wird in die-

¹⁹ Das gleiche Verfahren findet sich in *Den' opričnika*: Die kollektive Halluzination erzeugt einen eigenen Text, der sich vom Rest des Erzähltexts auch dadurch unterscheidet, dass er, zumindest zu Beginn auch in einer anderen literarischen Gattung verfasst wurde.

²⁰ Auch in früheren Texten spielte Kannibalismus immer wieder eine Rolle: So wird in „Mesjac v Dachau“ der Schriftsteller gezwungen, das Fleisch zweier russischer Kinder zu sich zu nehmen; in *Goluboe salo* lässt „Fürst Chruščev“ Stalin einen jungen Mann servieren, den er soeben gefoltert hat.

sem Szenario nicht mehr verdaut, da es nie gegessen wurde: Sobald die Pille „verdaut“ ist (d.h. ihre psychische Wirkung nachläßt), zeigt sich, dass der Körper außer dieser Pille nichts aufgenommen hat. Diese Nicht-Ereignishaftigkeit erinnert auch an die Endszene von *Goluboe salo*: Hier scheint nach dem Einspritzen von „himmelblauem Speck“ in Stalins Gehirn ein Mega-Ereignis kosmischen Ausmaßes stattzufinden, doch letztendlich fällt alles in sich zusammen und bleibt – beim Alten.²¹ Dies entspricht der Diagnose, die Michael Iampolski dem politischen Russland der 2000er Jahre gestellt hat: In „Die Gegenwart als Vergangenheit“ stellt Iampolski fest, dass Russland „nunmehr [nach den 90er Jahren, A.d.V.] schlagartig von einem Zustand der politischen Lähmung ergriffen [wurde]. Niemand zweifelt mehr daran, dass in Russland ein zusehends autoritäres Regime die Geschicke leitet, doch begegnet dieser Entwicklung kein nennenswerter Widerstand.“ (Iampolski 2005, 153)

Darüber hinaus erinnert der Akt des Essens von Zuckerkreml an die Einnahme von Norma in *Norma*, wenn sich auch, ganz wie in der Bezugnahme auf *Očered'*, feine Abweichungen zwischen den Texten bestimmen lassen. Besteht *Sacharnyj kreml'*, wie schon erwähnt, aus 16 unabhängigen Kapiteln, ist *Norma* aus acht eigenständigen Teilen und einem Prolog aufgebaut, wobei der erste Teil aus einer Serie von dreissig Skizzen zum Alltagsleben in der Sowjetunion besteht und alle hier vereinten Textstücke durch den Akt des Verzehrs von 'Norma' verbunden werden. Zuckerkreml und Norma haben in ihrer Beschaffenheit nicht viel miteinander zu tun: Zuckerkreml sind aus Zuckerguss geformte Kremlnachbildungen, während „Norma“ eine zu Briketts gepresste, bräunliche und übelriechende Masse bezeichnet. Was ist „Norma“?

[Norma] ist für die Leser zunächst ein Signifikant, ein Zeichen, dessen Referenz nicht genau zu erkennen ist. Niemand, oder fast niemand, spricht davon, was eigentlich Norma bedeutet, alle sind sichtlich dankbar, einen Namen für das, was dahinter steht, erhalten zu haben, der Normalität suggeriert, neutral ist und leicht benutzbar. [...] alle essen täglich „kaka“, wie Vovka, ein kleiner Junge, „es“ nennt, oder auch „Scheiße“ [...]. Normalerweise aber wird ganz „normal“ darüber gesprochen, indem das Signifikant ausgelassen wird. Norma ersetzt das, was dahinter steht. (Sasse 2003, 231)

Norma wird täglich gegessen: Im Gegensatz dazu ist das Essen von Zuckerkreml nichts Alltägliches, kein Zwangsritual und auch nichts Ekelhaftes (allenfalls schmeckt Zuckerkreml etwas geschmacklos und sehr süß) – alle tun es

²¹ „Nach 126.407.500 Jahren verwandelte sich das Gehirn in ein schwarzes Loch und begann zu schrumpfen. Nach noch einmal 34.564.007.330 Jahren war es bis auf das tatsächliche Maß des Gehirns von Iosif Stalin geschrumpft. Doch die Gehirnmasse des Sowjetführers überstieg die Masse der Sonne um 345.000 mal. Da erinnerte Stalin sich an die Birne. Und er öffnete die Augen.“ (Sorokin 2003, 382).

freiwillig. Zuckerkreml werden zu Weihnachten als Geschenk des Gossudaren an die Moskauer Kinder ausgeteilt, bzw. von den Eltern für ihre Kinder gekauft, von Ehefrauen an die inhaftierten Männer geschickt und als Belohnung verschenkt. Zuckerkreml scheint es nicht das ganze Jahr über zu geben, während „Norma [...] im Zentrum des Lebens der Sowjetbürger [steht] [...]“ schreibt Sylvia Sasse, wobei „[d]as Zentrum des sowjetischen Lebens [...] hier signifikant leer [ist] im Hinblick auf den Sinn des Unternehmens [...]“. Die braunen Briketts sind das Reale des Sowjetbürgers, das sich ewig Wiederholende. Sie bilden einen Kreislauf [...].“ (Sasse 2003, 232) Norma steht somit für die ewige, tägliche Wiederkehr des Gleichen (des Alltäglichen, Sinnentleerten und Widerlichen),²² während die Verteilung von Zuckerkremln zu Weihnachten auf die Zeit des Fests und das Außergewöhnliche verweist.

Da Norma von Kindern gewonnen wird, kann sie mit Tchouboukov-Pianca (1995, 113) auch als „Auswurf der Zukunft“ interpretiert werden. Hierin lässt sich eine Analogie zum Schreiben Sorokins sehen, der, so Sasse (2003, 233) „suggeriert [...], dass das Lesen und sein Schreiben-Lesen als Schreibweise ein koprophager Akt ist, bereits Verdautes wieder in einen Kreislauf der Aufnahme bringt,“ wobei allerdings anzumerken bleibt, dass die Substanz, die hier verarbeitet wird als bereits Verdautes ebenfalls auf die Vergangenheit und die Gegenwart verweist, was auch bedeutet, dass die Zukunft das in der Gegenwart zu Verdauende, das immer schon Verdaute und somit letztendlich ihre Ausscheidung ist. Ebenso läuft der fremde Text durch den Textkörper hindurch: „Text und Körper sind gleichermaßen Durchgangsstationen für bereits Verdautes.“ (Sasse 2003, 234) Diese Analogie zwischen Essen bzw. Verdauen und Schreiben hat Sorokin in mehreren seiner Texte vorgeführt, so etwa in *Pelmeni*, in *Obelisk* oder in *Mesjac v Dachau*: „Text und Körper sind gleichermaßen Durchgangsstation für bereits Verdautes [...] Sorokin als Autor kaut Texte wieder, die Protagonisten seiner Erzählung das Verdaute ihrer Kinder [oder Eltern, A.d.V.], das Verdaute derjenigen also, die sie selbst gezeugt haben.“ (Sasse 2003, 234) Der Akt des Essens von Zuckerkreml – der zuckersüßen Miniaturreproduktion des Machtsymbols schlechthin – wiederum entspricht der Aufnahme des Kreml-Chronotopos durch die einzelnen Teile des kollektiven Körpers des russischen Volkes: Ähnlich dem bachtinschen Chronotopos des Schlosses, jedoch angefüllt nicht mit historischer Zeit, sondern mit der Ewigkeit der Machtzeit. Die Replik dieser Ewigkeit wird vom Körper aufgenommen und verdaut, sie ist vergänglich und doch, da sie ja reproduzierbar ist, in gewissem Sinne ewig.

In *Sacharnyj kreml'* zitiert Sorokin einen weiteren Diskurs, der für die russischen Literatur maßgeblich war und ist, den er selbst immer wieder zum Gegen-

²² Igor' Smirnov schreibt zu solchen Kreisläufen, wie z.B. der Schlange: „Input есть уже Output.“ („Der Input ist schon der Output.“). Zit. nach Sylvia Sasse (2003, 234).

stand und Material seines Schreibens gemacht hatte und der selbst vor allem aus Zitation besteht: Die Beichte bzw. das Schuldbekenntnis. Die Beichte ist in der Praxis der russisch-orthodoxen Kirche eng mit Zitation verbunden: „Entweder wurde nachgesprochen, was der Beichtvater an Sünden vorschlug, oder man zitierte aus den sogenannten Antwortbüchern (ponovlenija) nicht nur das Verbrechen, sondern auch den Wortlaut, um nicht erneut wieder in Sünde zu fallen.“ (Sasse 2009, 396) Schon in frühen Texten wie *Mesjac v Dachau* und *Obelisk*, um nur zwei Beispiele zu nennen, erscheint bei Sorokin die Beichte als Sprechakt sowohl eng an Akte des Aufnehmens, des Ausscheidens und des Zitierens (von diversen Substanzen oder Diskursen) als auch an Akte extremer Gewalt geknüpft. So wird in *Mesjac v Dachau* der Schriftsteller Sorokin gezwungen, sich seine auf Video aufgezeichnete Folterung anzusehen und über Dostoevskij zu referieren, während seine Folterer ein gemütliches Mahl zu sich nehmen. Anschliessend wird er wieder gefoltert und gezwungen, über Raskol'nikovs Geständnis zu sprechen.

Wie die kirchliche Beichte hat auch sein Sprechen unter Schmerzen einen Referenztext, eine Vorgabe, von dem es inhaltlich nicht abweichen soll, ohne jedoch seinen Wortlaut zu wiederholen. Dabei erwartet man gerade das nicht von ihm, um dessenthalb zumindest vorgeblich immer gefoltert wird – ein Geständnis, verwertbare Informationen. Seine Folterung bleibt, so Sasse (2009, 232) – wie das Essen von *Norma* – „signifikant leer in Hinblick auf den Sinn des Unternehmens“. An anderer Stelle wird er gezwungen auszusagen, dass seine Mutter seinen Vater ermordet habe und muss das falsche Geständnis ablegen, selbst ein Saboteur und CIA-Agent zu sein (einen deutlicher Verweis auf das Funktionieren der stalinistischen Justiz und die Schauprozesse der 30er Jahre). In *Mesjac v Dachau* muss ein Schriftsteller unter Schmerzen über fremde Texte sprechen, findet aber im Geständnis auch die anale Befriedigung, alles loszuwerden. In *Obelisk* wiederum führen Mutter und Tochter am Grabe des im II. Weltkrieg gefallenen Vaters ein pervertiertes Beicht- und Bussritual auf, dessen Adressat zugleich der Urheber des durchzuexerzierenden Texts ist:

Der anale Verkehr, den der Vater befiehlt, die Aufbereitung der Fäkalien bzw. das Füttern mit seinem eigenen Kot, den er der sechsjährigen Tochter einflößte, als er noch lebte, verkehrt den Zeugungsakt in einen Ausscheidungsakt, den die Tochter in der Beichte als Sprechakt, als stetes Wiederkäuen der bereits ausgeschiedenen Redeakte des Vaters, immer zu wiederholen hat. (Sasse 2009, 395)

Doch zurück zu *Sacharnyj kremľ*: Die Kapitel „Charčevanie“, „Pis'mo“ und „Kočerga. Russkaja narodnaja skazočka“ greifen ebenfalls auf den Diskurs der Beichte zurück: In dem in einem ostsibirischen Lager spielenden Kapitel Charčevanie muss eine Häftlingsbrigade, die die Norm nicht erfüllt hat, drei Männer

zur Bestrafung bezeichnen. Die drei werden öffentlich von dem extra per Hubschrauber eingeflogenen Henker Matjucha mit Ruten ausgepeitscht: Die beiden ersten Häftlingen ertragen die Strafe mit stoischer Ruhe, während die leidenden Körper in der für Sorokin typischen Nahsicht detailreich beschrieben werden.²³ Der dritte jedoch verfällt in lautes Schreien und beginnt, sich unangemessen zu verhalten:

И не успел Матюха замахнутья розгой, как Петров завыл в „танюшу“:

- Винова-а-а-ат! Ох, винова-а-а-ат!

[...] Зад вздрогнул, но его хозяин остался неподвижен, влипнув лицом в зеленую, горячую от солнца металлокерамику подголовника:

- Винова-а-а-ат! Ох и винова-а-а-ат!

- Да не виноват ты, ёб твою... - пробормотал Подкова. [...] Петров засучил толстыми ногами, зад его затрясся, как тесто:

- Ну винова-а-ат! Ну же винова-а-а-ат!! - вопил он в подголовник так, что белая шея его быстро порозовела, потом покраснела. [...] Когда ударов стало больше двадцати, Петров сменил покаянную тему:

- Отцы-ы-ы-ы- наши! Отцы-ы-ы-ы-ы наши! Отцы-ы-ы-ы-ы!

[...] На последних ударах Петров уже ревел маралом, слова было трудно разобрать. Он явно раздражал Матюху, вкладывавшегося в удары все сильнее и сильнее. На двадцать восьмом ударе розга переломилась. (Sorokin 2008, 134ff.)

Das Schuldbekennnis wird durch den Schmerz ausgelöst und durch den Schmerz auch wieder beendet (während der Erzählertext im Gegensatz zur Figurenrede weiterläuft und Petrovs Leiden detailliert beschreibt) und findet, da es mit dem Moment der Bestrafung zusammenfällt, öffentlich statt: Aus den Reaktionen der Zuschauer wird jedoch deutlich, dass Petrovs Verhalten hier fehl am Platz ist, dass es für das Schuldbekennnis keinen Adressaten gibt. Denn: Ein Bekenntnis wird von Petrov nicht verlangt, da es zwar eine Schuld gibt (das Nicht-Einhalten der Norm), doch der für die Verfehlung Bestrafte nicht der Schuldige ist (die zu Bestrafenden wurden per Zufallsprinzip ausgesucht). Dies zeigt sich auch in der Reaktion Matjuchas: „Да не виноват ты, ёб твою...“ (Sorokin 2008, 134) („Aber du bist doch nicht schuld, verdammt...“ [Ü.d.V.]).

²³ „Черная розга звучно секла его крепкий напрягшийся зад, лиловые полосы на ягодичках краснели, багровели, окрашиваясь проступающей кровью. Ноги напряглись, спина окостенела, голова подрагивала от напряжения. Совоська сжался, словно кулак, зажимая себя, не впуская боль в свое тело, борясь с нею по-своему.“ (Sorokin 2008, 129) „Die schwarze Rute schlug laut auf seinen starken, zuckenden Hintern, die lilafarbenen Striemen auf den Backen röteten sich, wurden von dem heranströmenden Blut glutrot. Die Beine spannten sich an, der Rücken versteinerte, der Kopf zitterte vor Anspannung. Sovos'kas Körper zog sich gleich einer Faust zusammen, verkrampte sich, ließ den Schmerz nicht in seinen Körper, kämpfte auf seine Art mit ihm.“ [Ü.d.V.]

Petrovs Schuldbekennnis geht über den Moment des sich selbst als schuldig Bezeichnens nicht hinaus – verständlicherweise, da er auch keine Schuld gestehen kann. Andererseits ist er als *âme slave*, die sich als Missetäter bekennt und um Schläge bittet, im Lager des Jahres 2028 am falschen Ort: Hier geht es nur darum, die Strafe schweigend zu ertragen.

Wie Petrov verfällt auch die Briefschreiberin im Kapitel „Pis’mo“ am Ende des Briefes an ihre in Chabarovsk mit einem chinesischen Offizier verheiratete Schwester in einen unvorhergesehenen Redefluss. An der Erinnerung an den frisch weiss gestrichenen Kreml, den sie als Kind mit Vater und Schwester gesehen hat,²⁴ zerbricht die bisherige Struktur des Texts, der nun zuerst zu einer Litanei über die Schönheit und die Auswirkungen des Kreml bei seiner Anbetung durch das russischen Volk wird, bevor er sich in ein Geständnis verwandelt:

И глазкам не больно совсем. И я смотрю, смотрю, смотрю, а он [...] смотреть в все глаза, чтобы он стоял спокойно и никуда не девался, не исчезал, а просто стоял на своем главном месте навсегда на веки вечныя, на месте главного и большого дела, хорошего дела [...] и Кремль сиял и просиял в каждом глазу и в каждом глазыньке по белому Кремлю чтобы сияло и сияло да так сияло чтобы люди стали все понимать и принимать так принимать и так знать чтобы не было вопросов у людей и все люди поняли бы что счастье пришло и никогда не уйдет токмо надобно смотреть и смотреть на Кремль и ничего не будет плохого ничего не будет тайного а все будет хорошее и явное все просияет светом белым и будет всем там хорошо а мы стоять толпой несмелой и будем делать хорошо а Кремль

²⁴ „И тут мы с тобой белый Кремль и увидали, помнишь? Он на противу-положном берегу Москвы-реки стоял. Белый-пребелый! Народ вокруг кричит, охает, папаша крестится, кланяется Кремлю. И вдруг солнце из-за тучи повыкатило, как лучами на Кремль белокаменный брызнуло, он как засиял, аж в глазах больно! Это я помню очень хорошо. И тебе тоже больно смотреть на Кремль стало, ты говоришь: Сонь, надо было темные очки взять. А папаша смеялся над тобой и говорил: Доченька, на красоту в темных очках не смотрят. А потом как-то я всмотрелась, всмотрелась в этот Кремль, и так у меня все в голове засияло, словно свет нетварный, про который наш батюшка говорить любит. Все прямо сияет и поет в голове, а смотреть на Кремль все больше и больше хочется.“ (Sorokin 2008, 227). „Und hier haben wir den weißen Kreml mit dir gesehen, erinnerst du dich? Er stand auf der anderen Seite der Moskva. Weiß, ganz weiß! Rundherum schreit und stöhnt das Volk. Papachen bekreuzigt sich, verbeugt sich vor dem Kreml. Und plötzlich kam die Sonne hinter den Wolken hervor und als die Strahlen auf dem Kreml aus weißem Stein aufsprühten, strahlte er so, dass es in den Augen weh tat! Daran erinnere ich mich sehr gut. Und dir fing es auch an weh zu tun, auf den Kreml zu schauen und du sagst: Sonja, wir hätten Sonnenbrillen mitbringen sollen. Und Papachen lachte über dich und sagt: Töchterchen, man schaut nicht mit einer Sonnenbrille auf die Schönheit. Und dann habe ich den Kreml immer angeschaut, immer nur angeschaut und in meinem Kopf strahlte es so, genau wie das göttliche Licht, über das unser Großvater so gerne spricht. Im Kopf strahlt und singt alles und ich will immer mehr und immer mehr auf den Kreml schauen.“ [Ü.d.V.]

великий нам сияет и мы все счастливы совсем когда все хорошо бывает и белый кремль и белый день когда пришли родные люди смотреть на белый вечный Кремль тогда все хорошо так будет что все мы будем видеть Кремль и будут все глаза раскрыты [...] но только бы все рядом встали и увидали сразу Кремль и тут же мертвые восстали чтобы увидеть белый Кремль [...]. (Sorokin 2008, 227f.)²⁵

Das Ende des Texts besteht aus drei abgerissenen Sätzen, die über respektive 11, 12 und 9 Zeilen wiederholt werden, bevor Brief und Kapitel unvermittelt abbrechen: „Виновата я“ („Ich bin schuldig“), „Простите меня ради всех святых“ („Verzeiht mir, bei allen Heiligen“) und „Я больше никогда не буду“ („Ich werde [es] nie wieder [tun]“) (Sorokin 2008, 233ff.). Im Gegensatz zu Petrovs Sprechakt, der durch die Strafe hervorgerufen wird, wird hier das Schuldbekenntnis durch einen Moment des Glücks, durch eine utopische Vision von Macht, nationaler Vereinigung und Wiedergeburt hervorgerufen. Die Endzeit bricht an und in der messianischen Stillstellung des Geschehens finden alle und alles zurück zur Vollkommenheit (Apokatastasis). Wie für das Schuldbekenntnis Petrovs gilt auch hier, dass der Sprechakt sowohl ohne Adressaten funktioniert, als auch eine Wirkung ohne Ursache darstellt und somit als monströs (im Sinne eines Zeichens, das zeigt, aber auf nichts zeigt) gewertet werden muss: Die Kraft des monströsen Sprechaktes wischt den Text, aus dem er entstanden ist, weg.

Der Häftling Smirnov hingegen, Autor von *Kočerga*“, Schriftsteller und Staatsfeind, wird von Sevast'janov Schmerz und Angst gezielt ausgesetzt: Smirnov muss reden – er muss Informationen liefern. Sevast'janov weiss, dass Smirnov den Text geschrieben hat, doch er muss wissen, wem Smirnov den Text noch zu lesen gegeben hat.²⁶ Sevast'janov nimmt in der Art, ihn zu foltern sein Geständnis eigentlich schon vorweg: Er verwandelt Smirnov – in einem für Sorokin typischen Verfahren des Wörtlichnehmens eines Ausdrucks – in einen gläsernen Untertan, der der Macht nichts verbergen kann und absolut verletzlich ist;²⁷ nach dem Geständnis wird Smirnov durch die Verbrennung (Brandmal)

²⁵ An dieser Stelle greift der Text auf die biopolitischen Utopien Fedorovs und der Biokosmisten zurück. Fedorovs Projekt der gemeinsamen Tat besteht in der „Schaffung der technologischen, sozialen und politischen Bedingungen [ist], unter denen es möglich ist, alle Menschen, die je gelebt haben, auf technische, künstliche Weise wiederauferstehen zu lassen.“ (Groys 2005, 9); Der Kreml wird zu einer Maschine zur Produktion der Dauer. Übrigens wies , so Groys (2005, 14), Aleksandr Svatogor daraufhin, dass es „einer zentralen Macht bedarf, um die Unsterblichkeit eines jeden Einzelnen und seine Bewegungsfreiheit im Kosmos zu gewährleisten.“

²⁶ „Меня, Андрей Андреевич, вот что интересует: кому ты давал считать свою сказочку?“ (Sorokin 2008, 83f.) „Mich, Andrej Andreič, interessiert Folgendes: Wem hast du dein Märchen zu lesen gegeben?“ [Ü.d.V.]

²⁷ „Резким движением Севастьянов задрал голову Смирнову, приставил инъектор к сонной артерии и нажал спуск. Чпокнула раздавленная мягкая ампула, инъекция вошла в

mit dem Instrument des Anstosses aus seinem eigenen Text gestraft.²⁸ Das Wort ist die Tat („Slovo i Delo“, „Wort und Tat“ lautet auch der Wahlspruch der Opričniki): Der Autor Sorokin lässt den Schriftsteller Smirnov einen Feuerhaken in Szene setzen, der sich von der Geheimen Kanzlei als Folterinstrument anheuern liess,²⁹ ruft den Feuerhaken aus der Ebene der Binnenerzählung auf

кровь подследственного. Тело Смирнова дернулось, он вскрикнул и замер, окостенев. Его большие серые глаза округлились и остекленели, став еще больше. Губы раскрылись и замерли в немом вопросе. [...] - Ты понял что ты стал хрустальным? [...] капитан слегка стукнул по его плечу молоточком. [...] давай-ка мы этого хрустального интеллигента разобьем на куски, а? Чтобы он больше не вредил России. - Давай! - ощерился молотобоец. [...] - Называй, гад! - зашипел следователь, хватая Смирнова за ухо. - Живо! - Руденский... Попов.[...].“ (Sorokin 2008, 85ff.) „Mit einer schnellen Bewegung zog Sevast'janov Smirnov den Kopf nach hinten, legte den Injektor an die Halsschlagader und drückte auf den Knopf. Die weiche Ampulle machte »plopp«, die Injektion drang in die Blutbahn des Häftlings ein. Smirnovs Körper erzitterte, er schrie auf und erstarrte, versteinert. Seine großen grauen Augen wurden rund und gläsern, wobei sie noch größer wurden. Die Lippen öffneten sich und erstarrten in einer stummen Frage. [...] - Hast du verstanden, dass du jetzt aus Kristall bist? [...] der Hauptmann schlug leicht mit einem Hämmerchen an seine Schulter. [...] lass uns diesen kristallinen Intelligenzler in Stücke schlagen, ha? Damit er Russland nicht mehr schaden kann. - Ja! - freute sich der Hammerschied [...] Zähl auf, du Miststück! - zischte der Staatsanwalt und zog Smirnov am Ohr. - Schnell! - Rudenskij... Popov... [...]“ [Ü.d.V.]

²⁸ „Севастьянов прижал пятки кочерги к худосочной ягодице подследственного. Красный раскаленный металл моментально прожиг грубую мешковину тюремных штанов, с шипением впился в плоть. Смирнов завопил, задергался.“ (Sorokin 2008, 94). „Sevast'janov drückte das Ende des Feuerhakens an den dünnen Hintern des Häftlings. Das rot glühende Metall fraß sich sofort durch den groben Stoff der Gefängnishosen und drang mit einem Zischen ins Fleisch ein. Smirnov heulte auf, erzitterte.“ [Ü.d.V.]; im Anschluss an die Folterung Smirnovs geht Sevast'janov übrigens zu einem anderen Fall über: Es geht um die Mitglieder der „mystischen antirussischen Sekte Jarosvet“, die auf eine weiße Kuh eine Karte Russlands gezeichnet haben, die Kuh dann nach einem magischen Ritual zerteilt und die Stücke in verschiedene Gegenden Russlands verschickt haben, wo sie Ausländern zu essen gegeben wurden - Russland, den Fremden zum Fraß vorgeworfen. Die Eingeweide des Tieres wurde wahrscheinlich auf Geheiß eines inzwischen tot aufgefundenen bekehrten Juden, der jedoch nur ein Mittelsmann der Sekte war, im „Heiligen Petrograd“ als Pasteten in Konservenform an (westliche) Ausländer verschenkt. Der mysteriöse Fall verweist direkt auf die seit 1987 kursierende Bezeichnung NOMA und spannt den Zeitbogen der Sorokinschen Referenzen gleichzeitig bis zurück ins Alte Ägypten: „Die Wortschöpfung [NOMA], die auf Pavel Pepperštejn zurückgeht, soll, wie vom 'Nominator' selbst angegeben, keine Stilrichtung bezeichnen, sondern als Signifikant für den kollektiven Körper des konzeptualistischen Kreises stehen. NOMA, wie auch der tote Körper des Osiris (den Äußerungen der NOMA Mitglieder zufolge soll 'nom' ein altägyptischer Landstrich sein, in dem Körperteile des toten Osiris begraben lag), ist überallhin verstreut. Und damit ist er als Name zugleich Spur für Suchende und ein Indiz für die Verstreutheit und Auflösung eines imaginären Ganzen, das es nicht wiederherzustellen, aber aufzusuchen gilt.“ (Sasse 1997, 6).

²⁹ „Будешь вместе со мной врагов народа пытать: пятки им жечь, мудя прижигать, на жопу государственное тавро ставить. Работа чистая, легкая и веселая. Подумала, подумала кочерга и согласилась. С тех самых пор работает она в Тайном Приказе.“ (Sorokin 2008, 81) „Du wirst mit mir die Feinde des Volkes foltern: Ihnen die Sohlen verbrennen, das Gehänge ausbrennen, das Brandmal des Staates auf ihren Hintern setzen. Eine saubere,

die der Rahmenerzählung und lässt die Schriftstellerfigur mit dem Produkt seiner eigenen Phantasie foltern. Passend dazu erklärt Sevast'janov:

Понимать ты должен: каждый из нас за все ответственен. И за дела, и за слова. Ибо каждое дело на слово опирается. Там, где слово, там и дело. (Sorokin 2008, 94)³⁰

Über den Diskurs der Beichte hinaus webt Sorokin eine weitere Bezugsgröße in *Sacharnyj kremľ'* ein, die sowohl auf das literarische Feld als auch auf das Feld politischer Diskussionen verweist: Utopie und Antiutopie bzw. Dystopie. Der Text spielt mit der utopischen Tradition und somit auch mit der Frage nach Ideologie und Macht: Er bedient sich einerseits gewisser Elemente narrativer oder fiktionaler Utopien,³¹ greift andererseits aber auch auf argumentative und verwirklichte Utopien³² zurück. Die Utopie, die „Platzierung ohne wirklichen Ort“, wie Foucault die Utopie in Andere Räume charakterisiert, ist ein inexistenten oder räumlich weit entfernter idealer Topos – ein unwirklicher Raum, ein Nicht-Raum, der jedoch, seitdem im 19. Jahrhundert die utopischen Sozialisten – Fourier, St. Simon und Proudhon – den utopischen Raum in die Zeit projiziert haben, durch die Vision einer glücklichen Zukunft ersetzt werden kann.³³ Utopien werden durch eine Reihe von Merkmalen charakterisiert: Die utopische Gesellschaft bzw. der Raum, in dem sie lebt und der ihre Existenz ermöglicht, trägt Inselcharakter, d.h. ist räumlich oder zeitlich entfernt und somit schwer

leichte und fröhliche Arbeit. Der Feuerhaken überlegte und überlegte und sagte dann zu. Seitdem arbeitet er in der Geheimen Kanzlei.“ [Ü.d.V.]

³⁰ „Du musst verstehen, dass jeder von uns für alles verantwortlich ist. Sowohl für die Taten, als auch für die Worte. Denn jede Tat gründet in einem Wort. Wo ein Wort ist, ist auch eine Tat.“ [Ü.d.V.]; Wort und Tat stehen in der sowjetischen Kultur in einem paradoxen Verhältnis zueinander, in dem dem Wort eine performative Kraft zugeschrieben wird, die aus ihm selbst schon Handlung macht. Zu Wort und Tat in der Sowjetunion bzw. im Konzeptualismus siehe (Sasse 2003, 23ff.); in den 30er Jahren lautete der Spruch übrigens: „Wo ein Mensch ist, findet sich auch eine Tat.“

³¹ Als solche bezeichnen Heller und Niqueux (2003, 16) Texte genuin literarischer Art, die also in den Rahmen des historisch entstandenen Genres der literarischen Utopie gehören.

³² Unter argumentativen Utopien verstehen Heller und Niqueux (2003, 16) jenes unüberschaubare Textkorpus, das Werke verschiedener Genres (politische Werke, Publizistik, Abhandlungen, philosophische Essays) umfasst, die jedoch mehr oder weniger von der gleichen utopischen Konzeption ausgehen wie etwa die Utopie der Aufklärung oder die anarchistische Utopie.

³³ Der exakte Terminus wäre „Euchronie“; verschiedene Unterarten von Utopien sind Eupsychien, die darauf abzielen, das Wesen des Menschen zu verändern oder etwa Eutechnien, die auf die Veränderung der Umwelt abzielen. Des Weiteren kann zwischen statischen und dynamischen Utopien bzw. eskapistischen (prometheischen) und konstruierenden (pelagianischen) Utopien unterschieden werden. In Russland finden sich noch Utopien wie jene einer gottgeschaffenen Welt: Die Stadt Kitež in der russischen Volksutopie (vs. menschengemachte Utopien).

zugänglich oder gänzlich unzugänglich. Der zeitliche Bruch mit der Gegenwart drückt

[...] sich mehr oder weniger radikal aus [...]: Ablösung, Trennung, Schnitt, Ausschließung, Sprung aus der Zeit – durch den Traum oder eine Maschine – oder dem Raum – die Insel, die exklusive kleine Gemeinschaft –, Tabula rasa, die „große Kehrtwende“ oder der „große Sprung nach vorn“, die Abwehr der Vergangenheit oder der Zukunft. (Heller/Niqueux 2003, 13)³⁴

Das Begriffsfeld des Utopismus wird also durch zwei Kriterien begrenzt: den raumzeitlichen Bruch³⁵ und das Kriterium der Gesellschaftlichkeit.

Die Utopie stellt, so die Kritik am Ideal allgemeinen Glücks, den Menschen vor die Wahl zwischen Freiheit und Glück, die sich als zwei anscheinend unvereinbare Prinzipien gegenüberstehen. Hiermit verbunden ist die radikale Abkehr von der Vorstellung einer Berechtigung individueller Ansprüche in Utopien: Das utopische Subjekt ist ein Vergesellschaftetes. Im Zentrum der Utopie steht somit auch die Frage nach der Macht – diese Frage ist es auch, die für Ricoeur (1997, 17ff.) dazu führt, dass Utopien mit Ideologien in Verbindung treten: Beide versteht er als komplementär in ihrer Beziehung zur Macht. Ideologie ist für Ricoeur ein Distorsions- oder Dissimulationsprozess, die Projektion einer sozialen Realität in eine symbolische Dimension, durch die, so Ricoeur, ein Individuum oder eine Gruppe seine/ihre Situation auch unbewusst ausdrücken kann: Die Ideologie kann somit nicht losgelöst von der Wirklichkeit gedacht werden, repräsentiert sie jedoch spiegelverkehrt. Diese Funktion der Distorsion der Ideologie wird komplementiert durch ihre Legitimationsfunktion: Ideologie ist als ein Interpretationscode zu verstehen, der die Legitimation von Herrschaft und die Identifikation des Beherrschten mit dem System ermöglicht. Utopien hingegen erfüllen eine der Ideologie diametral entgegengesetzte Funktion: Sie besitzen, so Ricoeur, alle Vorteile der Extraterritorialität. Indem wir einen leeren Raum konzipieren, von dem aus wir über uns nachdenken können, vergrößern wir das Feld des Möglichen, ermöglichen wir neues Denken. Die Funktion der Utopie ist somit eine exzentrische, eine Verfremdungsfunktion: Während die auf die Legitimation der Macht gerichtete Ideologie kein „Denken des Außen“

³⁴ Als weitere Charakteristika von Utopien wären zu erwähnen: Der kollektive Charakter des utopischen Ideals, dessen Zweck das allgemeine Glück ist, die Abwesenheit des Bösen und des Geldes, Schönheit und friedliche Ruhe, Überfluss an Gütern und reguliertes Geschlechtsleben.

³⁵ Utopien pflegen ein besonderes Verhältnis zur Geschichte: In Utopien erhält die Zukunft völlige Autorität, während die zukünftige Gesellschaft von der vergangenen Erfahrung getrennt lebt (dieses Phänomen lässt sich übrigens auch in *Sacharnyj kreml'* beobachten). Die utopische Gesellschaft lebt nach dem Ende der Geschichte: Die Zeit der Veränderungen ist vorbei. (Clowes 1992, 378ff.).

kennt, sondern integrative Funktion besitzt, befragt die Utopie den Einsatz der Macht.³⁶

Dass Herrschaft, Macht, jedoch wie schon angesprochen auch in Utopien eine Rolle spielen, legen Antiutopien offen. Zum Begriff der Antiutopie muss zuerst angemerkt werden, dass die Unterscheidung zwischen Antiutopien und Dystopien in der Forschungsliteratur nicht von allen Autoren getroffen wird und dass die Begriffe gerne als Synonyme gehandhabt werden.³⁷ Eine praktikierbare Unterscheidung besteht darin, als antiutopisch jene Texte zu verstehen, die dem Leser eine verwirklichte Utopie vor Augen führen, die künstlich geschaffene Welt der Utopie und ihr Ideal eines dem Menschen aufgezwungenen Glücks ablehnen und somit die Utopie von ihrer anderen, negativen Seite her zeigen, da sie sie als beengt erscheinen lassen und die Zwangsmethoden offenlegen, die zur Erhaltung der utopischen Gesellschaft eingesetzt werden müssen.³⁸ Die Dystopie hingegen zeigt die Welt nach einer gewalttätigen Reorganisation, einem Krieg, einer Revolution, was auf die Dystopie als Darstellung der Utopie in einem tragischen (und eben nicht parodierenden) Licht hinweisen würde.³⁹ Man kann Dystopien somit auch als Visionen des „schlechten Ortes“, als apokalyptische Vision verstehen: Eine Gesellschaft nach dem Amoklauf. Die Antiutopie, die die Utopie von innen als geschlossenes, repressives System zeigt also, mit Ricoeur gesprochen, ihre ideologische Seite im Sinne des permanentes Kampfes um Machterhaltung und um die Legitimation von Macht, während in der Dystopie der Akzent auf dem Einsatz von Gewalt als Wirkung ohne Ursache

³⁶ Zur Hinterfragung der Macht bleibt allerdings anzumerken, dass die Utopie den ihr eigenen Einsatz von Macht, ihre Art der Ausübung von Macht nicht hinterfragt: Dies zu tun bleibt Sache der Antiutopie. Zum Spannungsverhältnis zwischen Ideologie und Utopie schreibt auch Clowes (1992, 379), dass Utopie als eine Form der Ironie oder Satire „points out the credibility gap normally filled by ideology between the rulers' claim to power and the willingness of the citizenry to accept that claim.“ Clowes Theorie besagt weiterhin, dass die Regime Hitlers und Stalins den Gegensatz zwischen Utopie und Ideologie auflösen: Sie verschmelzen und das neue Konstrukt erfüllt sowohl die Funktion, die existierende Machtstruktur zu legitimieren, als auch die Gegenposition einer Ideologie (etwa des Kapitalismus) anzutreten.

³⁷ Ehre definiert Utopien und Dystopien als Extreme der Literatur, allegorische Konstruktionen des rationalen, Ordnung stiftenden Verstandes. In diesem Sinne versteht er sie auch als eine Spezies der Fantasy-Literatur (sie verneinen, was besteht, zu Ehren dessen, was sein sollte): Sie sind Träume der Vernunft. „In utopian literature idyll blends with satire, as praise of the ideal alternates with, or at least implies, criticism of the real. Dystopian literature is almost pure satire. Like his or her utopian antagonist, the dystopian writer postulates imaginary worlds, „nowheres“, where reason, instead of triumphing, has gone berserk. [...] The dystopian vision also proceeds from some standard of human value and finds utopia more dehumanizing than the society it seeks to displace.“ (Ehre 1991, 601)

³⁸ Zu dieser Unterscheidung muss allerdings mit Sofronova (2002, 6ff.) bemerkt werden, dass in den Texten durchaus Elemente beider Kategorien auftreten können.

³⁹ Ehre hingegen – dies sei noch angeführt, um zu verdeutlichen, wie gering die Konsensbildung in der Forschungsliteratur ist – merkt an, dass „Dystopian literature is almost pure satire [...].“ (Ehre 1991, 601)

liegt. Wenn Macht, so Foucault, ein Gegenüber braucht, ein Subjekt, mit dem sie arbeitet,⁴⁰ so arbeitet Gewalt – Terror oder absolute Macht – mit dem Körper: Sie zielt auf die Zerstörung des Subjekts, da sie, würde sie es als Gegenüber anerkennen, ihre Souveränität verlieren würde.

In *Sacharnyj kreml'* greift Sorokin auf Elemente der utopischen Tradition zurück.⁴¹ So sind etwa Verweise auf die Inselhaftigkeit Russlands im gesamten Text zu finden (das Gleiche gilt für den Vorläufertext *Den' opričnika*): Verdeutlicht wird dieser utopische Topos durch den Bau der „Großen Russischen Mauer“ („Velikaja russkaja stena“), der durch den Gossudaren begonnen wurde und Russland vor seinen Feinden schützen soll. Nach der Vollendung der Mauer soll das allgemeine Glück anbrechen, gleichzeitig wird der Moment der Vollendung aber von vornherein als nicht erreichbar dargestellt:

Знает, что никак не завершат строительство Стены Великой, что мешают враги внешние и внутренние. Что много еще кирпичиков надобно слепить, чтобы счастье всеобщее пришло. Растет, растет Стена Великая, отгораживает Россию от врагов внешних. А внутренних – опричники государевы на куски рвут. (Sorokin 2008, 18f.)⁴²

Inselcharakter trägt die Gesellschaft der Zuckerkremlesser auch, da die Bevölkerung schon vor Jahren in einer großen Aktion auf dem Schönen Platz ihre Auslandspässe verbrannt hat und sie das Land somit nicht mehr verlassen kann. Das Außen ist für die Bewohner der Zukunftsvision Sorokins zwar nicht zugänglich, doch dringt es in Russland ein, bzw. geht es durch den territorialen Kollektivkörper Russlands hindurch: So zirkulieren die Waren aus China über eine Trasse, die sich von Osten nach Westen durch das Land frisst, so leben in Russland Familien chinesischer Arbeiter und chinesische Offiziere sind anscheinend begehrte Partner für russische Frauen. Zudem kriert das System der *Opričnina* das Außen im Inneren der neurussischen Gesellschaft, indem immer

⁴⁰ „Macht erkennt den Anderen als ein Subjekt an, auf dessen Handeln sie einwirken will – Macht eröffnet somit einen breiten Fächer von möglichen Reaktionen und Wirkungen. Gewaltbeziehungen hingegen „schneiden alle Möglichkeiten ab. Sie kennen als Gegenpol nur die Passivität, und wenn sie auf Widerstand stoßen, haben sie keine andere Wahl als den Versuch, ihn zu brechen“. (Foucault 2005, 255)

⁴¹ Der deutsche Übersetzer, Andreas Tretner (2007, 12), schreibt der „Roman [sei] eine auf heute zielende Anti-Utopie: Russlands politische Zukunft, ins 16. Jahrhundert regrediert. Seine Figuren sind Wiedergänger, die im Bestreben, Wissen und Erfahrung von Jahrhunderten wieder loszuwerden, Mauern aus Stein und aus Sprache um sich zu errichten.“

⁴² „Sie weiß, dass die Große Mauer nicht fertig gebaut werden kann, dass die äußeren und inneren Feind stören. Dass noch viele Ziegelsteine geformt werden müssen, damit das allgemeine Glück anbricht. Es wächst, es wächst die Große Mauer, sie schützt Russland von seinen äußeren Feinden. Und die Feinde im Inneren reißen die *Opričniki* des Gossudaren in Stücke.“ [Ü.d.V.]; hinter „rastet stena velikaja“ („es wächst die große Mauer“) lässt sich übrigens deutlich das patriotische „Vstavaj strana velikaja“ („Erhebe dich, du großes Land“) heraus hören, mit dem das Kriegslied „Svjaščennaja vojna“ beginnt.

neue „Feinde“ aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden und somit nach dem Prinzip der einschließenden Ausschließung ein Gegenrussland geschaffen wird.⁴³ Zugleich widerlegt dies das Glücksversprechen der Mauer, denn da die Opričnina dafür Sorge tragen wird, dass im Inneren immer neue Feinde entstehen werden, wird der Moment des Anbruchs des allgemeinen Glücks auch immer weiter hinausgezögert: Die Opričnina gibt sich als Schutz gegen den Feind aus und ist doch vor allem Produzent des Feindes. Für den Leser, der diese Einschließung bzw. Ausschließung mit seinem historischen Vorwissen abgleicht, klingt die Verwirklichung der (erneuten) Abschottung Russlands rein regressiv nach einer Rückkehr in die Zeit vor der Perestrojka bzw. in vorpetrinische Zeiten – und repressiv. Durch das Prisma historischen Vorwissens rezipiert, erscheint die Utopie der glücklichen Zukunft als Antiutopie, erscheint Werdendes als längst Gewordenes und wird Neu zu Alt: Die Utopie offenbart sich als schale Wiederkehr der Geschichte, das Ideal erscheint als Groteske.

Das Utopische ist in *Sacharnyj kremľ* eng an historische Elemente gebunden – historische Zitate bzw. die Einschreibung des literarischen Texts in die sowjetische (und deutsche) totalitäre Vergangenheit ist ein in Sorokins Texten vielfach eingesetztes Verfahren. Lag in frühen Texten wie *Norma* (1979-1984), *Očered'* (1982/83) oder *30aja ljubov' Mariny* (1982-1984) der Schwerpunkt auf der Nachahmung und Simulation der Schreib- und Sprechweise des sowjetischen Realismus und des alltäglichen sowjetischen Sprachgebrauchs, beginnt Sorokin in der hierauf folgenden Periode, sich intensiv mit der Vergangenheit, genauer dem Stalinismus und dem Nationalsozialismus zu beschäftigen. In Texten wie *Mesjac v Dachau* (1990) und *Hochzeitsreise* (1989) werden die beiden Systeme einem ständigen Vergleich unterzogen: An Hand der Liebesgeschichte zwischen der Tochter einer jüdischen NKVD-Schergin und dem Sohn eines deutschen SS-Offiziers analysiert *Hochzeitsreise* die biographischen bzw. psychologischen Auswirkungen der totalitären sowjetischen und deutschen Vergangenheit.⁴⁴

Mesjac v Dachau wiederum inszeniert, wie schon beschrieben, die Reise eines sowjetischen Schriftstellers namens Sorokin in das Nazideutschland des Jahres 1990. Im KZ Dachau wird Sorokin durch das „höllische dichotomische Zwillingsgestirn“ (Brockhoff 1992, 142) Gretchen und Margarethe in 24 Kam-

⁴³ „Solche Leute gibt es – nach allem, was war – zu Hunderttausenden. Rechnet man Kinder und Ehegatten mit ein, sind es Millionen. Das ist keine gering zu veranschlagende Kraft, man muss ihr Rechnung tragen. Auch hier lohnt es sich vorauszudenken, Züge des Gegners abzusehen. Und dass man diese Leute aus ihrer vertrauten hauptstädtischen Umgebung ausgesiedelt und nach Orenburg oder Krasnodar gescheucht hat, ist kein Ausweg, keine Lösung [Hervorhebung im Original].“ (Sorokin 2008, 119), überlegt sich Opričnik Komjaga.

⁴⁴ An die Fleischerhaken des Fabian von Nebeldorf erinnert übrigens der Feuerhaken im Kapitel „Kočerga“. Die „Kristallisierung“ des Gefangenen erinnert darüber hinaus an die Versteinigung, die Nebeldorf Jr. angesichts einer LKW-Ladung voller an Fleischerhaken hängender Schweineleiber ergreift. Hierzu schreibt auch Michail Ryklin, (2003, 196ff.).

mern gefoltert: „Sorokin [...] imaginiert das Verhältnis beider Imperien in delirierenden Tagebuchnotizen als tiefenpsychologischen Komplementärkontrast, als Musterbeispiel für „das Freud'sche Schema der sadomasochistischen Beziehungen“ (Brockhoff 1992, 42). Der 1999 erschienene Roman *Goluboe salo* wiederum entwirft eine Zukunftsvision der russischen Gesellschaft (der Roman beginnt im Jahre 2068), die der nicht weniger deprimierenden russischen Vergangenheit und einer fiktiven deutschen Geschichte (Deutschland, mit der UdSSR nach dem gemeinsamen Sieg über die Westalliierten brüderlich vereint) entgegensteht und letztendlich mit ihr verschmilzt. Diesem Text, der der Vergangenheit eine apokalyptische Zukunft prophezeit bzw. die beiden Zeitebenen durch eine Zeitreise verbindet und sie letztendlich auf der Figurenebene zeitgleich koexistieren lässt, stehen Texte gegenüber, die die sowjetische Geschichte als chronologischen Leitfaden verwenden, um sich an dieser Kette prägnanter historischer Ereignisse (Revolution, Bürgerkrieg, Zweiter Weltkrieg) von der Vergangenheit in die Gegenwart vorzuarbeiten: So folgen die in *Trilogija* (2005, resp. 2004 und 2002) versammelten Texte dem Verlauf der russischen/sowjetischen Geschichte ausgehend von der Katastrophe von Tunguska durch Revolution, Bürgerkrieg, Stalinzeit und Zweiten Weltkrieg bis zum Russland der Postperestroika und 2000er Jahre.⁴⁵

Das Genre der Utopie beschäftigt Solokin hingegen erstmals in *Šči* (1995), einer antiutopischen Zukunftsvision von einer globalen vegetarischen Ökodiktatur. Schon hier zeigt sich: Das Verfahren, aus dem Sorokins Zukunftsvisionen erwachsen, besteht in der Fortführung, Zuspitzung und Zusammenführung historischer Prozesse und Ereignisse. Typisch utopische Elemente sind in *Šči* auf temporaler Ebene der Zeitsprung, der die Gesellschaft der Zukunft von der heutigen trennt, sodann auf der gesellschaftlichen Ebene das allgemeine Glück, das die strikte Organisation der Weltgesellschaft nach „ökologisch reinen“ Kriterien gewähren soll. Die Utopie, die hier umgesetzt wird, ist universell: Sie dient nicht nur zur Erlösung aller Menschen, sondern auch zu der der Tiere (wobei allerdings anzumerken bleibt, dass ökologische Ideale in der russischen Politik der 90er Jahre keine Rolle spielten und somit eine solche Utopie – nach dem Kommunismus – als weiterer Westimport gelten muss). Die progressive Welt der Vegetarier und Tierschützer, in der das Töten von Hühnern zu Speisezwecken verboten ist, verfügt andererseits, dass Menschen, die den neuen Gesetzen nicht nachkommen und weiterhin Fleisch essen, ihrer Freiheit beraubt und in Lagern eingesperrt werden müssen: Da *Šči* die Utopie aus der Sicht der aus ihr Aus-geschlossenen oder von ihr ihrer Freiheit Beraubten zeigt, zeigt das Stück exemplarisch die repressive Seite einer utopischen Gesellschaftsordnung. Hinter der antiutopischen Fassade spielt Sorokin jedoch sein altes Spiel mit der

⁴⁵ Die Figuren verfolgen die Realisierung ihrer eigenen Utopie: Die Überwindung des Bösen durch die Vernichtung des Menschen.

sowjetischen Vergangenheit – die „ökologisch sauberen“ Lager der Zukunft erinnern stark an das sowjetische Lagersystem. Die herrschende Klasse sind die so genannten „Köche im Gesetz“, auf russisch „povary v zakone“, die anscheinend die sowjetischen „vory v zakone“ (man beachte den geringen phonetischen Unterschied), die „Diebe im Gesetz“, ersetzt haben. Der Ehrenkodex und die Lebensweise dieser Kaste ähneln jener der Diebe. Und dennoch ist alles leicht verschoben: Nachts werden Rezepte rezitiert, statt Drogen oder Waffen werden hauptsächlich Delikatessen geschmuggelt und das höchste Gut, um das alle kämpfen, ist nicht eine Kollektion teurerer Juwelen, sondern eine Sammlung eingefrorener Kohlsuppen. Unter dem Firnis der Zukunft brodeln weiterhin die alten Traditionen: Das historische Element wird in der Berührung mit der Öko-Utopie vom „vor“ zum „povar“, ohne jedoch in dieser Transformation an krimineller Energie zu verlieren.

Genau dieses Verfahren der Zukunftsimagination verwendet auch *Sacharnyj kreml'*: Die russische bzw. sowjetische Geschichte wird hier über zahlreiche Textelemente aufgerufen. Zielgebend ist die Regression in Zeiten vor der Revolution bzw. den Reformen Peters des Großen, die zum Goldenen Zeitalter stilisiert werden: Damit einher geht die Rückkehr zur russischen Tradition, zu einem Leben, das den Regeln des Domostroj folgt, zu „echten“ russischen Namen, zu Institutionen und Bezeichnungen wie „Tajnyj Prikaz“ (Geheime Kanzlei), „Strelcy“ (Strelitzen) oder „Opričnina“. Auch die Ausübung von Macht scheint einer russischen Tradition zu folgen: Das Verhalten der Opričnina gewahrt natürlich an den Kampf Ivans des Schrecklichen gegen die Bojaren, ruft aber, da ganze Straßenzüge, ministerielle Departements und soziale Klassen auf Anweisung des Gossudaren „gesäubert“ werden, auch eine rezentere Seite der sowjetischen Geschichte auf – die stalinistischen Säuberungen. Als drittes Element dieser unheiligen historischen Trias fungiert die in den 90er Jahren entstandene Macht mafiöser Strukturen, die sich tief in den staatlichen Organen eingenistet haben (so finanziert sich auch die Opričnina über dunkle Kanäle und Erpressung).⁴⁶ Neben Allusionen an die Vergangenheit wie allgegenwärtigen Warteschlangen (*Očered'*¹ und *Očered'*², sowie die Warteschlange im Kapitel „Marfušina radost'⁴⁷) und Lagern (*Charčevanie / Mesjac v Dachau*) stehen Kompo-

⁴⁶ „Zudem ist unverkennbar, dass der neue russische Staat mit etlichen kriminellen Elementen kooperiert“, drückt Iampolski (2005, 159) die Entwicklung der 1990er und 2000er Jahre vorsichtig aus.

⁴⁷ „А в лавке уж очередь стоит, но небольшая, человек тридцать. [...] А там, под стеклом, лежит все, чем торговать положено: мясо с косточками и без, утки и куры, колбаса вареная и копченая, молоко цельное и кислое, масло коровье и постное, конфеты Мишка косопалый и Мишка на севере. А еще водка ржаная и пшеничная, сигареты Родина и папиросы Россия, повидло сливовое и яблочное, пряники мятные и простые [...] Да, придется ради хлеба и папирос дедушкиных всю очередь отстоять.“ (Sorokin 2008, 24) „Vor dem Laden steht schon eine Schlange, doch keine große, etwa 30 Leute. [...] Und dort, hinter dem Glas, liegt alles, womit Handel getrieben werden darf: Fleisch am Kno-

nenen aus der Gegenwart, wie z.B. die ökonomische Allgegenwärtigkeit Chinas, die in *Sacharnyj kreml'* allerdings übertrieben wird – das mächtige Reich der Mitte versorgt Russland nun mit teuren Autos für seine Opričniki, billigen Arbeitskräften und allerlei Waren, während die chinesische Sprache das Englische aus der alltäglichen Kommunikation verdrängt hat.⁴⁸

Die sich als ein Albtraum entpuppende utopische Zukunft ist das Resultat einer Bricolage: Sie entsteht aus Vergangenheit und (Schreib)Gegenwart, aus Elementen der untergegangenen kommunistischen Utopie („Die kommunistische Utopie lag allein in der Zukunft. Heute ist der Kommunismus Vergangenheit“ bemerkt Groys (2005, 36)) und postkommunistischen oder postutopischen Elementen, entnommen jener „[h]eterogene[n] Symbolik, mit der sich Putins Regime schmückt – [...] jenem verrückten Durcheinander monarchistischer, religiöser und kommunistischer Heraldik.“ (Iampolski 2005, 159) Sorokins „Neues Russland“ mutiert somit zum „alten Russland“ – zu einem „ewigen Russland“, in dem das Vergehen der Zeit nichts auszurichten vermag. Hierauf verweist auch das Zitat aus de Custines (von den Konzeptualisten übrigens hochgeschätztem) Reisetext *Lettres de Russie*, das dem Text als Motto vorangestellt ist: „Но сколько произвола в этой тишине, которая меня так влечет и завораживает! Сколько насилия! Сколь обманчив этот покой!“ (Sorokin 2008, o.S.)⁴⁹ Geschrieben 1839 und als Motto sowohl 2006/2008 als auch 2027/2028 immer noch aktuell: „Die Geschichte wird zu einer grotesken Wiederholung der Vergangenheit, [...] sämtlicher Inhalte entleert.“ (Iampolski 2005, 159) Für Sorokins Russland ist die Zukunft eine Regression in die Vergangenheit. Eine der Voraussetzungen für diese Regression ist die geschichtsfeindliche Haltung des „ewigen Russland“: So sind die sowjetische Geschichte, die 90er Jahre und die Putinzeit verpönt und werden mythologisiert als „Rote Wirren“, „Weiße Wirren“ und „Graue Wirren“ bezeichnet, wird Jelzin nicht mehr als historische Figur namentlich bezeichnet, sondern als „Trehpalyj Vrag“ („Dreifingriger Feind“) zur Teufelsfigur stilisiert (Sorokin 2008, 149). Die Vergangenheit durchdringt die Zukunft, ohne dass sie von den Figuren erkannt

chen und Fleisch ohne Knochen, Gänse und Hühner, gekochte und geräucherte Wurst, Vollmilch und Sauermilch, Kuhbutter und magere Butter, Bonbons Miška der Tollpatsch und Miška im Norden. Und Vodka aus Roggen und Vodka aus Weizen, Zigaretten der Marke Rodina und Papirossy Rossija, Pflaumen- und Apfelmus, Prjaniki mit Minze und einfache Prjaniki [...] Für Brot und Großvaters Zigaretten muss sie nun Schlange stehen.“ [Ü.d.V.]

⁴⁸ Sorokin erfindet seit Goluboe salo ein fiktives Chinesisch, das er in einem Glossar oder in Fußnoten erläutert: „Nun arbeitet Sorokin mit Anzeigern der Verständlichkeit, mit dem Versuch der Übersetzung, die letztendlich aber nicht dabei hilft, den Sinnzusammenhang der Erzählung, der Figurenhandlung oder einzelner Aussagen zu verstehen.“ (Sasse 2003, 225); Der Westen hingegen – die USA – spielen 2028 keine Rolle mehr: Europa prophezeit der Text eine düstere Zukunft zwischen Gasmangel und „arabischen Cyberpunks“.

⁴⁹ „Doch wie viel Willkür verbirgt sich in dieser Ruhe, die mich so anzieht und mich so fasziniert! Wie viel Gewalt! Wie trügerisch ist diese Ruhe!“ [Ü.d.V.]

würde: Sie nehmen Veränderung wahr, wo doch nur Wiederholungen stattfinden, sehen sich in einem wenn auch mythischen und teleologisch ausgerichteten Geschichtsverlauf verortet (vom Goldenen Zeitalter über eine Zeit der Krise hin zur elysischen, realisierten Utopie), wo doch nur die Zirkelstruktur der ewigen Wiederkehr herrscht. In der Zusammenführung von Vergangenem und Gegenwärtigem im Zukünftigen, also in der Aktualisierung des Historischen, der Historisierung des Gegenwärtigen und im Gestus der apokalyptischen Zukunftsprophezeiung lässt Sorokin die russische Geschichte eine letztendlich zur Erstarrung kommende Kreisfigur vollführen: Vordergründig in der datierbaren Linearzeit, bzw. in einem teleologischen Zeitverständnis situiert, lassen sich *Den' opričnika* und *Sacharnyj kreml'* auch lesen als Ausdruck einer stehenden Gegenwart, die ihrerseits durch den Kreml und seine zuckersüße, vergängliche und doch reproduzierbare Replik symbolisiert wird.

Schon immer schien Sorokin das Ziel zu verfolgen, den Hypertext der russischen Literatur zu schreiben; nun scheint er es auch darauf anzulegen, den Hypertext seines eigenen Schreibens zu produzieren. Er zitiert nun Texte, die ihrerseits schon aus Zitation bestanden: Ist Lesen ein koprophiler Akt, so ist „der Abfall in diesem Fall die Gabe, die die Leser [und der Autor als Leser, A.d.V.] empfangen“ (Sasse 2009, 395), wobei ein endloser Kreislauf entsteht, in dem Ende und Anfang verschmelzen. Aus dem Text der russischen/sowjetischen Geschichte und Kultur zitiert Sorokin genauso hemmungslos, wie er aus eigenen und fremden Texten zitiert: Die Kulturgeschichte erweist sich als ein Text, den man ebenso aufrufen kann, wie die eigenen Texte, um ihn dann weiterzuverarbeiten. Hemmungslos vermischt er Epochen und politische Systeme: Geschichte ist Abfall, der recycelt wird, vergangene Zeit ist Müll, der wieder in den Kreislauf eingespeist werden kann. Er arbeitet dabei weiterhin mit Bruchstücken, mit diversen Diskursen entnommenen Fetzen: In Anlehnung an die Interpretation von Il'ja Kabakovs Wertvolles und Wertloses auf eine Stufe stellende Arbeiten mit Müll möchte ich deshalb auch von Sorokins Texten als aus einem Verfahren der Verwertung bzw. der Wieder- und Weiterverwertung (Recycling oder „Bricolage“ nach Lévi-Strauss) des sowjetischen/russischen und eigenen Textuniversums entstanden sprechen. Zitate aus eigenen und fremden Texten werden ebenso wie historische Gegebenheiten aus ihrem Zusammenhang herausgerissen (was an Walter Benjamins Verständnis des Fragments als Teil eines Ganzen erinnert, das der Autor selbst zerschlägt) und in neue Zusammenhänge gestellt, die jedoch nicht zu einem organischen Ganzen zusammenwachsen. Mit *Sacharnyj kreml'* ist dieserart ein fragmentarischer Text entstanden, der das Gegensätzliche nebeneinander stellt bzw. zwischen Buchdeckeln wie zwischen Mauern vereint, ohne zwischen den Elementen des Texts eine Hierarchisierung oder Wertung vorzunehmen und dessen fragmentarischer Charakter auf der

Ebene des Erzähltexts in der Zersplitterung des Zuckerkremls in essbare Stücke seinen Ausdruck findet (eine Schreibweise bzw. ein Konzept wird zum Motiv).

Im Sinne dieses Nebeneinanderstellens von Positionen, dieser Gleichsetzung des Verschiedenen lässt sich von *Sacharnyj kremľ* auch sagen, dass der Text somit genau das performiert, was nach Iampolski „trash“⁵⁰ ist. Trash ist „der große Gleichmacher für alles und jeden, und diese Gleichmacherei ist nur möglich dank einer radikalen Unterdrückung der Kulturgeschichte, der Erinnerung und sämtlicher Werte“ – was an Kabakovs Müllinstallationen erinnert, weshalb, so wiederum Iampolski (2005, 163), der Ursprung von trash auch „im Moskauer Konzeptualismus gesehen wird, besonders in Ilya Kabakovs Beschäftigung mit Müll“ (Iampolski 2005, 161). Iampolski definiert die Gegenwart durch trash als aus „bedeutungslosen Bruchstücken der Vergangenheit“ rekrutiert, wobei die „Vergangenheit als unwiederbringlich verloren“ (Iampolski 2005, 163) zu gelten hat. Die Postmoderne, so Smirnov (1997, 66) verschlingt sich selbst – und Sorokins Text, in dem Schreibabfälle hemmungslos verwertet werden, performiert diesen autokannibalistischen Akt.

Literatur

- Bachtin, M. 2008. *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a.M.
- Barck, K. et al. (Hg.) 1992. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig.
- Benjamin, W. 1977. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.
- Brockhoff, A. 1992. „Schießt meine körper dicke bertha in himmel groß deutschland. Versuch über Vladimir Sorokin“, *Schreibheft*, 40, 136-143.
- Carden, P. 1987. „Utopia and Anti-Utopia: Aleksei Gastev and Evgeny Zamiatin“, *Russian Review*, 46/1, 1-18.
- Clowes, E. W. 1992. „Ideology and Utopia in Recent Soviet Literature“, *Russian Review*, 51/3, 378-395.
- Ehre, M. 1991. „Olesha's *Zavist'*: Utopia and Dystopia“, *Slavic Review*, 50/3, 601-611.

⁵⁰ „Der Ausdruck trash machte in der russischen Kultur frühestens Mitte der neunziger Jahre die Runde und wurde sogleich ohne weiteres hoffähig. Nach und nach verdrängte er die Bezeichnung Postmoderne, die bis dato in aller Munde war und noch eine Verbindung zur Moderne und hohen Kunst aufrechterhalten hatte. [...] Der Aufstieg des trash vollendete jene Entwicklung die von der hohen Kunst oder Kunst überhaupt bis zum Kitsch und zu einer Kultur der bloßen Ware führte. In der Theorie beschrieb man diese Entwicklung als Wechsel von überholten und künstlichen Unterscheidungen, die rein geschmacksbedingt waren, bis hin zu einer völligen Beseitigung aller Unterschiede.“ (Iampolski 2005, 160f.)

- Foucault, M. 1992. „Andere Räume“, K. Barck et al. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 34-46.
- 2005. „Subjekt und Macht“, D. Defert, F. Ewald (Hg.), *Analytik der Macht*, übersetzt v. R. Ansén u. a. Frankfurt a.M., 264-272.
- 2005. *Analytik der Macht*, Hg. D. Defert, F. Ewald, übersetzt v. R. Ansén u. a. Frankfurt a.M.
- Groys, B. 1990. „Die klammheimliche Freude über die eigene Uneigentlichkeit“, *Schreibheft*, 35, 86-88.
- 1991. „Das Thema des Mülls in der Kunst Ilja Kabakows“, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München, 163-172.
- 1991. *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München.
- 2005. „Unsterbliche Körper“, Ders. et al. (Hg.), *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M., 8-19.
- (Hg.) 2005. *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.
- (Hg.) 2005. *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt a.M.
- Grumpelt-Maaß, Y. 2001. *Kunst zwischen Utopie und Ideologie. Die russische Avantgarde 1900-1935*, St. Augustin.
- Gundlach, S. 1985. „Personažnyj avtor“, *A-Ja*, 1, 76-77.
- Hagemester, M. 2005. „Unser Körper muss unser Werk sein“. Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts“, Groys et al. (Hg.), *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M., 19-67.
- Heller, L., Niqueux, M. 2003. *Geschichte der Utopie in Russland*, Bietigheim-Bissingen.
- Iampolski, M. 2005. „Die Gegenwart als Vergangenheit“, B. Groys et al. (Hg.), *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt a.M., 153-168.
- Keidel, C. 2009. *Ästhetik des Fragments. Fragmentarisches Erzählen bei Jean-Philippe Toussaint und Jean Echenoz*, Frankfurt a.M. et al.
- Ricoeur, P. 1997. *L' idéologie et l' utopie*, Paris.
- Ryklin, M. 1990. „Tela terrora (tezisy k logike nasillia)“, K. G. Isupov (Hg.), *Bachtinskij sbornik*, Moskva, 60-76.
- 1997. „Terrorlogiken II“, A. Ackermann et al. (Hg.), *Orte des Denkens. Neue russische Philosophie*, Wien, 141-172.

- 2003. „Erst Austern, dann Borschtsch. Die Archäologie der Schuld in der Hochzeitsreise von Vladimir Sorokin“, *Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz*, Frankfurt a.M., 192-211.
- Sasse, S. 1997. „Texte aus dem Kanon der Leere. Sozart – Konzeptkunst – Norma – Mokscha“, *Via Regia*, 48/49, 4-11.
- 2003. *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, München.
- 2009. *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*, München.
- Sofronova, L.A. 2002. „Ob utopii i utopičeskom“, *Utopija i utopičeskoe v slavjanskom mir, Rossijskaja akademija nauk. Institut slvjanovedenija*, Moskva, 6-13.
- Sorokin, V. 1998. *Sobranie sočinenij*, T. 1, 2, Moskva.
- 1998. „Očered““, *Sobranie sočinenij*, T. 1, Moskva, 261-411.
- 1998. „Mesjac v Dachau“, *Sobranie sočinenij*, T. 1, Moskva, 799-815.
- 1998. „Pel'meni“, *Sobranie sočinenij*, T. 2, Moskva, 498-522.
- 1998. „Obelisk“, *Sobranie sočinenij*, T. 1, Moskva, 545-552.
- 2001. „Dostojevskij Trip“, *Dostojevskij Trip. Krautsuppe, tiefgefroren. Zwei Stücke. Aus dem Russischen von B. Lehmann*, Frankfurt a.M.
- 1999. *Goluboe salo*, Moskva.
- 2003. *Der himmelblaue Speck. Roman, Aus dem Russischen von D. Trottenberg*, München.
- 2006. *Trilogija*, Moskva.
- 2006. *Den' opričnika. Povest'*, Moskva.
- 2008. *Der Tag des Opritschniks, Aus dem Russischen von Andreas Tretner*, Köln.
- 2008. *Sacharnyj kreml'. Roman*, Moskva.
- Smirnov, I. 1997. „Vidimyj i ne vidimyj miry jumora Sorokina“, *Mesto pečati*, (10), 60-76.
- Svjatlovskij, V. 1922. *Russkij utopičeskij roman*, Petrograd.
- Tchouboukov-Pianca, F. 1995. *Zur Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur*, München.
- Tretner, A. 2007. *Komjagas Klöten. Der Tag des Opritschniks aus der Nahsicht des Übersetzers. Kultura*, August (2), 12-15.
- Witte, G. 1989. *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*, Wiesbaden.

Internetquellen

- Štepa, V. Lipkoe vozroždenie. Rossija – strana bez buduščego, <http://www.kasparov.ru/material.php?id=48DC9C7474D2C> [26. 09. 2008].

Rešetnikov, K. Vsem lizat' „Sacharnyj kreml'“!, [http:// www. stringer. ru. publication.mhtml?Part=49&PubID=9852](http://www.stringer.ru/publication.mhtml?Part=49&PubID=9852) [24. 08. 2008].

Olga Matich

**EDUARD LIMONOV: MAN WITH A TYPEWRITER,
SEWING MACHINE, AND MACHINE GUN**

Eduard Limonov, pseudonym of Eduard Savenko (b. 1943), was a controversial literary figure from the beginning, not only because of what he wrote but also because of the public persona he constructed, starting with provincial poet as hooligan and more recently as radical politician. Limonov, a writer that the Russian intelligentsia loves to hate, has staged his persona as an irritant to the intelligentsia's literary, moral, and political values although the contentious relationship changed somewhat after his imprisonment in 2001 (see also Matich 2005b). The moral question that arises in conjunction with his writing concerns the relationship of reprehensible political figure and author of imaginative literature: whether Limonov's politics taint it.

His favorite lines of Mayakovsky's poetry are from 1919: "Tishe, oratory! / Vashe/ slovo,/ tovarishch mauzer" ("Quiet, orators! You have the floor, comrade Mauser").¹ Limonov's aesthetics cum politics engage "the real" as violence and representation, introduced as an aesthetic concept by the futurists and surrealists. He is an admirer of the French surrealist André Breton, who famously proclaimed in 1930 that "the simplest Surrealist act consists of dashing down into the street, pistol in hand, and firing blindly, as fast as you can pull the trigger, into the crowd" (Breton 1972, 125). The gesture was staged as an irritant to the reader, of the sort that Limonov deploys in his writing starting with his first novel *Eto ia – Edichka (It's Me – Eddy)*, (1976) whose autobiographical hero has kept a photo of Breton with him for years.

As the title of art critic Hal Foster's book *The Return of the Real* (1996) suggests, "the real" has become an important locus of artistic representation in the second half of the twentieth century. Foster associates the real of postmodernism with Jaques Lacan's concept of the real grounded in trauma and informed by surrealism, and with Julia Kristeva's theory of abjection as the consequence of narcissistic crisis. Limonov's writing engages the real as it relates to shock, provocation, violence, and trauma of abjection, but also to real, i.e. actual, events and to affective authenticity which is not typically postmodern and which Foster would not have included in his definition of it. Limonov deploys an aes-

¹ From Vladimir Mayakovsky's, "Levyj marsh" (1963, 255). A Mauser is an automatic pistol.

thetics of violence, doing so indiscriminately in regard to politics, i.e. both from a leftist and a right-wing perspective. Dmitrii Golyenko-Vol'fson (2003, 175) writes that he has formally perfected the "organic fusion of right-wing and leftist anarchist discourses that he shows off by expressing political views of completely different colors and shades."

My essay examines Limonov's life and writing against these questions, emphasizing his self-consciously constructed biographical myth without which we cannot adequately appreciate his writing. It focuses especially on the early *Eto ia – Edichka* and the recent *Kniga vody* (*Book of Water*, 2002) and other work written in and about prison.

The essay's underlying motivation is a desire to portray the complexity of Limonov's authorial persona against the standard view which tends to reduce post-Soviet Limonov to Russian fascist, scandal monger, and immoralist, labels that obscure his importance as writer. I am not suggesting that the labels have no truth value, but they tell only part of the story. My purpose here is to argue that Limonov's writing, virtually unknown by Slavists in the United States, deserves serious consideration despite his politics which are inimical to a liberal mindset. I should add that I have known Limonov for thirty years and wrote about his first novel *Eto ia – Edichka* as an important event in Russian literature many years ago (Matich 1986). Since then we have become friends, and I used to visit him in Paris and now visit him in Moscow. Sometimes we argue bitterly about moral and political questions, at other times we talk warmly about our lives, children, mutual friends, and literature.

I last saw Eduard in October 1910, the day before the bimonthly "Strategy 31" demonstration on Triumfal'naia Square in Moscow, the movement for the right to assembly initiated by Limonov. As usual, I brought wine and he cooked dinner. He fumed against veteran human rights activist Liudmila Alekseeva, with whom he had formed an alliance earlier in 2010, because she had reached a separate agreement with Moscow authorities. Compromise has never been Limonov's strategy, self-assertion has. He spoke proudly of his small children, describing a touching scene at the playground and the incongruity of his bodyguards nearby.² The most remarkable aspect of this visit was that between phone calls from his point-men regarding next day's demonstration, he recited from memory Mikhail Kuzmin's *Forel' razbivaet led* (*Trout Breaking Through the Ice*), my favorite twentieth-century Russian *poema*. I offer this striking juxtaposition of contentious, calculating, self-aggrandizing politician, on one hand, and

² My intelligentsia friends asked me to invite him to dinner in the fall of 2010. He said that the only way he can accept the invitation is if his bodyguard can sit at the table too, explaining that he treats his bodyguards as equals and doesn't feel right if they have to sit outside or in the kitchen like servants. Whether this was a way to turn down the invitation I cannot say, but it was certainly a provocative response which put the onus on the other, a test of their values and demand that they accept him on his terms.

admirer of Kuzmin's refined tribute to homoerotic love, on the other, as emblematic of Limonov's paradoxical persona.

* * *

A self-made man, Limonov is a writer with a remarkable biography which he has subjected to notorious literary mythmaking, first in the New York, then Kharkiv autobiographical novels that he later described as his *Bildungsroman*,³ a trilogy so to speak. The label autobiographical novel immediately alerts us to the generic dissonance of autobiography and novel. Even though autobiography is also a fiction, it foregrounds the question of the "real" in a biographical sense. Here is how Richard Borden (1999, 242) addresses it: "Eduard Savenko creates a 'real' Eduard Limonov, who, in turn, creates a literary self-fiction in which he calls himself by his created name and discusses the 'self' he invented in other fictions." It demonstrates that Limonov's self-conscious construction of his persona is part of a grand aesthetic project and that the persona cannot simply be defined in biographical terms. Writing about critics who claim that he is not capable of inventing his heroes, Limonov (2001, 234) agrees with them, adding that he has no desire to invent them, but that he knows how to find them in real life.

A few words about the Kharkiv novels that were published by Sintaksis, the Paris publishing house of Andrei Siniavsky and Maria Rozanova: *Podrostok Savenko* (*Adolescent Savenko*, 1983) tells the story of the teenager "Eddy-Baby" as romantic hooligan, petty thief, and poet coming of age in a proletarian suburb of Kharkiv. A response to youth prose of the late fifties and early sixties, which introduced "real" young people into Soviet literature (in comparison with socialist realism), *Podrostok Savenko* recounts the lives of so to speak "more real" (in the mimetic and affective sense) Soviet teenagers from the provinces.⁴ *Molodoi Negodiai* (*Young Scoundrel*, 1986) depicts Ed as an important provincial avant-garde poet, ready to move on to bigger and better things in Moscow. The trilogy portrays his conflicted masculinity, the challenges it poses, which is one of the red threads of Limonov's confessional autobiographical writing characterized by

³ See "Begushchie estetiki sovremennosti" (Limonov 2003, 212). *Kontrol'nyi vystrel* also contains a story about me titled "Kul'tura kladbishch"; I had recently published an article about the mafia tombstones of the 1990s – hence the title. When I first heard that Limonov had written about me, I was mortified, knowing that he had written scathingly about people he had known, but the story turned out to be quite touching in the Limonovian sense.

⁴ Like Vasilii Aksenov's youth prose, the Kharkiv novels also have American popular culture references: e.g. a supposedly sexual experienced girl flatters Eddy by telling him that he has the looks of Elvis Presley – a name that Eddy knows just by hearsay, from the boy "in the know", the intelligentsia offshot Kadik (see. Limonov 2005a, 138, 267).

irritating narcissism, shameless self-aggrandizement, and in *Eto ia – Edichka* by pitiful abjection.

It is in Kharkiv's bohemian artistic world that he acquires his penname, from the Russian for lemon (*limon*),⁵ a punk name that turned out to be prophetic: *Limonka*, meaning hand grenade, will be the name of the scandalous newspaper of the post-Soviet National Bolsheviks, suggesting Limonov's identification with the "real" – in the sense of violence – in art.⁶ In a photo taken in 1996, after his return to Russia, a leather-jacketed Limonov stands with hand outstretched and a small grenade poised on it above a seated young woman (Liza Bleze). The photo is paired with another one in which she holds a fetishistic lemon – emblem of his old literary identity – in her hand, standing above a seated but tough looking Limonov.⁷ The substitution of the old fetish object reifies the new explosive meaning of his pseudonym.

In the autobiographical *Kniga vody*, written in prison, Limonov (2002, 101) writes that Balzac and Baudelaire invented us all. Following the classical trajectory of Balzac's upwardly mobile hero, Limonov goes from the provinces to Moscow in 1967, not to secure wealth, but to raise the stakes of his playing field and to acquire fame. He establishes himself as a new poetic voice of the avant-garde underground, hobnobbing with western diplomats and conquering the heart of the acclaimed beauty Elena Shchapova, with whom he emigrates to the west in 1974. This is the subject of the megalomaniacal, yet ironic emigration fantasy *My natsional'nyi geroi (We the National Hero, 1974)*, a prose-poem, written before their departure. Curiously, however, he never textualized his Moscow years before emigration. The poem is written against the background of the desire for further conquests that now include the world. A confectionary mock-heroic fantasy of Limonov and Elena conquering the West, it would contrast sharply with the reality of the poet's reception there depicted in *Eto ia – Edichka* (1979) and with the loss of his love object to New York's rich and famous.

The fantastic literary journey and subsequent fall from the self-styled pedestal take place to the accompaniment of the hero's clothing, including the jacket of the "national hero" tailored by Limonov himself. The jacket can be said to reify the characterization of young Limonov in Moscow by conceptualist poet Lev Rubinshtein: that his personal property consisted of a typewriter and a sew-

⁵ The pseudonym was suggested to Eduard Savenko by the Kharkiv avant-garde artist and conceptual writer Vagrich Bakhchanian, who emigrated to the U.S. and died in New York in 2009.

⁶ His leftist political leanings at the time of writing *Molodoi negodiai* are expressed in the novel in typically self-aggrandizing terms. He (2005b, 470) compares Ed, who earns money as a tailor, to Trotsky, who according to legend, writes Limonov, worked as a tailor in New York around 1905.

⁷ See photographs in Matich 2005b, 747-8.

ing machine (see Akopov 2003), meaning that he wrote poetry and sewed pants, which in *My natsional'nyi geroi* and *Eto ia – Edichka*, are literally woven into the fabric of the text. The primary source of Limonov's income in Moscow was sewing pants for Moscow's cultural elite.⁸ Here is how Limonov (2001, 83-4) described his Moscow life many years later: "the young poet [...] moved from apartment to apartment with two tools": a sewing machine and a typewriter [shveinaia i pishushchaia mashinki]. In his one-room Paris apartment years later, the sewing machine was located not far from his writing desk.

Critic J. Hillis Miller (1982, 7) suggests an unusual association of sewing machine and writing in *Ariadne's Thread*, asking the question whether "the womb [is] a typewriter or a sewing machine." Miller describes Ariadne's thread, the one she gave to the mythical hero Theseus to find his way out of the labyrinth, as a "line that traces out the corridors of a labyrinth that is already a kind of writing." (Ibid. 10) We could say that one of Limonov's lifelong quests has been an Ariadne who would accompany him on his mythical journey. As to writing and sewing machine, the jacket of the "national hero" seamlessly brings together sewing, writing, erotic love, and the hero.⁹

Limonov writes in *Eto ia – Edichka* that the jacket was made from 114 pieces of fabric and had his and Elena's initials engraved on it, suggesting the kind of attention to detail required in writing. Although tailoring men's clothing is not an emblematic female activity, making patchwork quilts is, of which the jacket is an example. The figure of the seamstress laboring over her work at the sewing machine may be transposed to the writer at the typewriter. The two images are brought together metaphorically by Marcel Proust's narrator in *Time Regained*, who links writing with dress-making:

[...] at every moment the metaphor uppermost in my mind changed as I began to represent to myself more clearly and in a more material shape the task upon which I was about to embark – I thought that at my big deal table, under the eyes of Françoise, who like all unpretentious people who live at close quarters with us would have a certain insight into the nature of my labours [...] I should work beside her and in a way almost as she worked herself [...] pinning here and there an extra page, I should con-

⁸ When Aksenov came to UCLA as writer in residence in 1974, he proudly demonstrated slacks tailored by Limonov. In fact, that was the first time I heard his name. He sewed pants for Bulat Okudzhava, Ernst Neizvestny, and many others.

⁹ One of his best poems – "Ja v mysliax poderzhu drugogo cheloveka" (I will hold another in my thoughts, 1969) – which displays a cool unexacerbated erotic narcissism, among other things, by focusing on the poet's clothing: "И вещь люблю на себе я досконально рассматривать/ Рубашку/ я до шовчиков излажу." (For a close reading of the poem, see Zholkovsky 1994, 147-63. The image of the seam in the diminutive (shovchik), which he irons out lovingly, references sewing. The link between sewing and writing – creation of narrative – was established ages ago, i.e. if we consider weaving and spinning equivalents of sewing in this regard. Let me just mention the old term 'narrative thread'.

struct my book, I dare not say ambitiously like a cathedral, but quite simply like a dress. (Proust 1993, 508-9)

Limonov is a self-styled dandy. Feminized clothing characterized his image of those years, as it did many men in the west in search of a new masculinity, although the persona's feminization in *Eto ia – Edichka* also marks his abjection. In an autobiographical prison essay in which he describes his shifting identities, he refers to them as “radical clothing changes” (Limonov 2003, 212). But what I am suggesting more fundamentally is that the mythologized jacket and sewing serve as metaphor – not to say narrative thread – of the construction of Limonov's literary identity in *My – natsional'nyi geroi* and as memory of that constructed identity in *Eto ia – Edichka*. Sewing, moreover, contrasts with the conventional hero myth – in Homer's *Odyssey*, it is Penelope that is staged as the figure who wields the needle – and certainly with the aesthetics of violence, reflecting one of the many paradoxes of Limonov's persona.

The novel, which remains one of his most important works, is the story of a profound narcissistic crisis that produces invisibility, a condition the narcissistic persona cannot tolerate. Igor Smirnov (1994, 338-41) considers Limonov's trilogy “the most unadulterated and provocative” representation of narcissism in Russian post-Soviet literature, which he traces back to what he calls the “sado-avantgarde,” an avant-garde that inscribes a sadistic sensibility that Smirnov associates especially with Mayakovsky. *Eto ia – Edichka* certainly contains sadistic fantasies, but the key to its sensibility and affect, I would contend, is a masochistic real as the expression of abjection. The abject *Edichka* exists on New York's social margins – outside the socially defined symbolic order, “a jettisoned object,” in the words of Julia Kristeva, theorist of abjection. She writes that this object “does not seem to agree to [society's] rules of the game [and] from its place of banishment, the abject does not cease challenging its master” (Kristeva 1982, 2).

Limonov's upward mobility, premised not only on his literary accomplishments but also on mastery of a glamorous love object, comes to an abrupt halt in New York, but as he will write in prison, humiliation is a powerful stimulus (ibid. 214). Foster describes humiliation as disruptive as well as restorative, writing that it is an important ingredient of abject trauma discourse which both degrades and elevates the subject. Setting himself a literary challenge as a way of mastering the crisis, Limonov writes a novel, marking a radical shift in literary genre – from poetry to prose. He represents the crisis that includes loss of language, the instrument of his profession, by creating a first-person novelistic voice that is heart-rending, shocking, and shameless, characterized by a poetics

of irritation.¹⁰ Loss of language is a fundamental ingredient of abjection and the consequent return of the real: language is the primary constitutive component of the symbolic order from which the abject subject is banished.

The search for a new identity – a radical clothing change – in *Eto ia – Edichka* engages the author's penchant for literary experiment, reflected earlier in his remarkable poetry, which some readers consider superior to his prose. The novel produces an abject immigrant-speak, characterized by the superposition of broken English on his native Russian language with the purpose of writing a real – in the abject and mimetic sense – immigrant, *not* high-minded émigré, novel.¹¹ In regard to Edichka's identity, the most striking, emblematic instance of the real as existence outside language and as jettisoned object is the famed nocturnal sexual encounter with a chance black man in an empty New York lot. This encounter is the novel's most transgressive violation of literary taboos. Needless to say, it shocked and offended émigré readers as did the novel's obscenities; Russian literature had never represented homosexual sex so directly and so affirmatively or deployed *mat*, for that matter. The homoerotic episode is simultaneously the expression of Edichka's abject degradation and, paradoxically, a stepping stone to the creation of a new 'real' identity, one that transcends literary stereotypes and serves as a turning point in his recuperation. Abjection, in other words, is a powerful tool for Limonov in literary terms.¹²

Certain aspects of the real as abjection could be said to resemble the kind of self-serving politics of contemporary "reality TV" of the sort that stages the abject subject and confessional bad taste, available to Limonov in 1970s New York in trash magazines. Inscripting a trashy sensibility, *Eto ia – Edichka* deploys an irritating, resentful, and self-pitying shrill voice whose precedents in high literature are Dostoevsky's Underground Man, the lyrical persona of Mayakovsky's *Oblako v shtanakh* (*Cloud in Pants*) and Kavalero of Olesha's *Zavist'* (*Envy*). Edichka's conflicted voice is multidimensional: childlike yet ironic; resentful yet caring, self-centered in its self-pity yet coldly observant; romantic yet hardnosed and scathingly honest; obsessive, yet terse. Limonov's unique voice, which he crafted for his first novel, continues to inhabit his best

¹⁰ Even though I am suggesting an existential reason for the shift, Limonov's decision to turn to prose also had practical considerations. A practical man, despite his romanticism, he understood that in the west prose fiction pays and poetry doesn't. Exemplary of his pragmatism was the unofficial commerce of his poetry in Moscow: he would sell typescript collections for five rubles apiece after reading poetry at private apartments.

¹¹ For a discussion of the superimposition of Russian on English in *Eto ia – Edichka*, see Matich 1996, 169-70.

¹² When asked about this episode – whether it was real in the sense of true – Limonov invariably answers that he is a confirmed heterosexual, that *Eto ia – Edichka* is a novel, not real life, distinguishing the real from fiction. Yet the use of the first person, coincidence of the author's and hero's name, and compellingly real and moving encounter beg the question.

writing, though its juvenile decibels have been contained. Limonov, after all, is 68 years old.

Russian émigrés everywhere read the novel. It became a *succes de scandale* and was translated into multiple languages, in France as *Le poète russe préfère les grands nègres* (1980), in Germany as *Fuck Off, Amerika* (1982), titles that reflect his, and the publisher's no doubt, undisguised love of publicity. It is precisely such trash aspects of Limonov's writing and persona, including exhibitionism, which intelligentsia critics have reviled and many continue to do so. More importantly, *Eto ia – Edichka's* obsession with a narcissistic subject seemed out of place in a Russian literature then dominated by a very different trauma, the Soviet trauma of Stalinist history and Brezhnev stagnation. Had Foster read the novel, he would have no doubt called it "anarchic," "regressive," "infantile," even "autistic," representing the voice of a loser, Foster's qualifiers of post-surrealist abject art that fit Limonov's novel to a tee (cp. Foster 1996, 159-60). The figure of a loser as streetwise modern punk breaking taboos is one of Limonov's contributions to Russian literature. *Dnevnik neudachnika* (Diary of a Loser), a Rozanovian text, written right after *Edichka*, is considered by some Russian critics his best work.¹³ At the beginning of the twentieth century, it was Vasilii Rozanov who played the role of controversial paradoxicalist: politically, morally, and stylistically.

An equally important reason for the negative Russian reception of the New York novel were its non-intelligentsia and anti-intelligentsia politics: that instead of allying himself with the anti-Soviet émigré establishment, Edichka seeks a new political identity among New York's marginal Trotskyites and down-and-out black men living on the margins of American society. This brings up a dimension of Limonov's persona that intelligentsia critics tend to dismiss: that the novel, despite its narcissism, expresses compassion for the abject victims of New York's social world. It is this empathy with society's *other* marginalized victims, not those designated by the liberal intelligentsia – the real "real" according to Limonov – that will figure in much of Limonov's writing, a 'real' that lies outside Foster's view of abjection as artifice. In this radical clothing change, moreover, he claimed his break with Russian literature at a conference of émigré writers in Los Angeles in 1981, declaring that he regrets having been born into Russian literature and that American literature was a more appropriate place to hang his hero's jacket.¹⁴ This provocative claim, or literary

¹³ Among them are Gleb Morev, Aleksandr Goldshtein, and Sasha Sokolov, Limonov's contemporary who wrote three of the very best post-Soviet Russian novels and then virtually disappeared from the literary scene. The significance of Sokolov as writer is shared by most critics and serious readers of recent Russian literature.

¹⁴ See "Limonov o sebe" (Matich/Heim 1984, 200). Limonov said this at a conference of Russian writers in emigration in 1981, and proclaimed that he and Sasha Sokolov, unlike the other writers present, were free of politics and couldn't be used by either the Soviet or

mask, conflicts jarringly with his later Russian nationalism, but then consistency has never been his strong suit or goal.

What seems glaringly at odds with Limonov's radicalism, however, is the choice of female love object, the most palpable and immediate source of *Eto ia – Edichka's* narcissistic abjection. While his politics and literary production are invariably nonconformist, the female love object is strikingly conventional: a long-legged fashion plate from a glossy capitalist magazine, a fetishized commodity object, certainly not an exemplar of the new real. Elena supposedly worked as a model in New York and ended up marrying an Italian aristocrat, Count Gianfranco de Carli; his second wife Natal'ia Medvedeva (Natasha), who also jettisoned Limonov and with whom his Parisian period is affiliated, was a model too, a night club singer, and later, a minor rock star in Russia. Limonov's current wife Ekaterina Volkova, mother of his two children and from whom he is separated, is a glamorous Russian film actress. Despite his leftist radicalism, he had been seduced by the world of glamour from the beginning, priding himself on his women who belonged to this world. So possession of society's female commodity fetish that is linked to misogyny are part of Limonov's self-made hero myth, but can we say the same about the compulsion to repeat the conquest of the fetishized female?

The compulsion to repeat the traumatic past, which according to Lacan is essential to the real, characterizes the abject subject psychoanalytically; Limonov repeatedly seeks to recapture the glamorous love object, the source of his abjection. The loss of the love object stimulates Limonov's literary creativity; her possession, which is always ephemeral, so to speak liberates the author from writing. Kristeva calls abjection "a border" that impels the abject subject to start afresh, tirelessly build, and take risks, a psychoanalytic interpretation that may be applied to Limonov's life practice. The other as love object jettisons him "into an abominable real" which Kristeva associates with violent and passionate existence (Kristeva 1982, 8-9). Offering a telling comment about his childhood and early youth, he told me once that his parents were a self-contained unit, that they really didn't need him to mediate and complete their partnership.

What is new in Limonov's post-Soviet writing in this regard is the expansion of the erotic battlefield to include war, political revolution, and prison. He links them to a "new aestheticism" that produces a new response to abjection which redefines the real in decidedly political and violent terms although risk-taking and fantasies of violence were part of Limonov's persona from the beginning. As he writes in *Kniga vody*, his prison autobiography: "I understood instinctively, with the nostrils of a dog, that of all plots in the world the most important are war and women," suggesting that eros is the impetus to war (see Limonov

American side to further their political interests. Little did he know that some ten years later he would be consumed by politics.

2002, 128-9). This new aestheticism was accompanied by a clothing change quite literally, one that I witnessed in the late eighties when I last visited Limonov in Paris. He was dressed in a Soviet military uniform – a far cry from the jacket of the national hero – that had belonged to his father. He showed it off proudly like a little boy playing war. It never entered my mind then that he was trying on Limonov as warrior, marking a radical shift of abjection and a new stage in his biographical myth.

With the changes in Russia in the early nineties and loss of Natasha, which he describes poignantly in *Kniga vody*, Limonov began looking for new challenges and geographies where to stage them, revealing, as he writes, a lifelong nostalgia for space as well as worship of weapons: “a bullet is good, vengeful, and hot,” proclaims the authorial persona already in *Dnevnik neudachnika*, which contains numerous paeans to knives and guns.¹⁵ Instead of the pen, he picked up a real gun and assumed the role of a man of action in response to his personal crisis of the early 1990s and chose a battleground that directly engaged real life and real death in the national wars in Serbia, then Trans-Dniestr and Abkhazia. They became his new battleground of the real and of a new masculine identity – certainly a radical clothing change – and of shocking reprehensible behavior: in the case of Serbia he provocatively staged the Serbs as the “real” abject subjects, not as victimizers of other national and ethnic groups. He joined the ranks of Serbian war criminals (Radovan Karadžić and Ratko Mladić), wearing a soldier’s uniform and carrying a gun instead of penning stylized fantasies of gunning down the rich and powerful. A video of Limonov shooting a round of machine gun fire into Sarajevo in 1992 that was broadcast by the BBC is available on You-Tube, although instead of fierce warrior, he looks awkward and childish next to Karadžić.¹⁶

Shooting blindly into Sarajevo is palpably immoral. The video shows him literally substituting a gun for the sedentary pen or typewriter – certainly an instance of the return of the real as real, not discursive violence. We may consider the event as staging his favorite Mayakovsky lines (“Vashe slovo, tovarishch Mauzer”) which, as he writes, he would like to have authored himself. If we consider the act against the surrealist aesthetics of violence and the gesture advocated by André Breton – of firing into a crowd – the image may be said to reify it, although in the surrealist context it was an act of aesthetic provocation, as it was in Mayakovsky’s. Politically, it was a call to violence from the left whose realness remained ambiguous. As Boris Groys writes in *Art Power*

¹⁵ “Хороша ты, пуля. Отомстительна ты, пуля. Пуля ты горяча...” The last fragment of *Dnevnik Neudachnika* begins with these words, revealing the persona’s *ressentiment* and desire to avenge all losers, including himself. (Limonov 1982, 249).

¹⁶ The film titled *Serbian Epics* (1992) was directed and produced by Paweł Pawlikowski and was aired by BBC.

(2008), Breton's "famously proclaimed terrorist act of shooting into a peaceful crowd" cannot be considered an authentic artistic gesture, especially not since 9/11, and that in the media driven image production of our time, "art is obviously on the losing side" (Groys 2008, 124).

Groys writes that the contemporary "real" of terrorism and the war on terror has problematized the old relationship of avant-garde artist (as "iconoclast") and warrior (as "iconophile") because of the media's superior power to instantaneously reproduce the terrorist's radical images (ibid. 121-9). Many have responded to them as the ultimate representation of the unspeakable real. The avant-garde German composer Karlheinz Stockhausen purportedly stated it much more shockingly: that 9/11 was "the greatest piece of art there has ever been" (quoted in Redfield 2009, 33), with which Limonov predictably identified. Groys counters such responses by claiming that instead of "the return of the real," these images represent a "political sublime:" "we are in need of criticism that analyzes the use of these images as the new icons of the political sublime," writes Groys, adding that "the context of art is especially appropriate for this [...] criticism" (ibid. 126-128).¹⁷

Aestheticizing the unspeakable trauma of 9/11 is morally outrageous, which Limonov does in one of his prison books (2002a). He learned about the terrorist attack in Lefortovo prison, which he watched on TV, and wrote an impassioned essay in praise of the terrorists who had avenged the humiliation of the bombing of Baghdad (1991) and Belgrade (1999). Needless to say, Limonov firing a machine gun from a hill overlooking Sarajevo pales by comparison to 9/11, but not so the horrific images of the Srebrenica massacre in Bosnia a few years after the filmed Sarajevo episode. Srebrenica has become an iconic representation of abjection and return of the real real during the 1990s in former Yugoslavia. I am, of course, not implicating Limonov in Srebrenica, but I am suggesting that he was complicit in the Serbian war of terror and that of the Kosovar Albanians and Croats, that his turn to war and violence may be read against the morally heinous link of the return of the real in war and new avant-garde art.

Limonov's retort to my outrage at the time (I phoned him in Paris after his return from Serbia to express outrage) was to call Paris a necropolis and to say that a "real" person needs blood and heightened experience: he had taken the next step in constructing his biographical myth by crossing the border from discursive to real violence. When I responded that he may have been shooting at innocent people, he told me that I am like the liberal intelligentsia which pro-

¹⁷ Groys also writes that "art institutions are places of historical comparison between the past and present," that "they possess the means and ability to be sites of critical discourse [...] Art institutions serve as a place where we are reminded of the entire history of the critique of representation and of the critique of the sublime – so that we can measure our own time against this historical background" (129).

fects itself against the real with predictable humanistic sentiment, assuming a stance that suggests an aesthetic ethos regardless of its human consequences. His response, which also included defense of the Serbs, reflected the new relationship between aesthetics and politics in his views. In fairness to Limonov, however, we must also consider his description of the Sarajevo episode in *Smrt* ("Death" in Serbian) in which he expresses outrage at the editing of the video which, as he writes, ruined his reputation in the west. He claims in the book about his sojourn in former Yugoslavia that he was firing at a target range, not at peaceful Sarajevo, images of which were spliced into the video (see Limonov 2008, 32-3). We have no way of judging the truth value of this later statement.

After his return to Russia, Limonov, together with Eurasianist Alexander Dugin, became the leader of the National-Bolshevik Party (NBP), founded in 1993, whose very name staged provocation. It evokes the two most bankrupt ideologies and iconographies for the liberal Russian intelligentsia and humanistic values in general: fascist, or Nazi, and Bolshevik, or communist, although it also referred to the émigré Nikolai Ustrialov's National Bolshevism of the early 1920s which could be described as proto-fascist but not proto-Nazi.¹⁸ Dugin, who was especially concerned with the break-up of the Soviet Union, promoted a Eurasian Russian imperialism that would include Europe! Limonov was more concerned with the rights of Russian nationals in former Soviet republics and the abject state of those dispossessed in Yeltsin's Russia, especially Russians, rather than Eurasian utopias. After they parted ways in 1999, the NBP made a decided populist turn and after Limonov's release from prison, a liberal one: during the Yeltsin period, Limonov's preoccupation was the impoverishment of Russia; under Putin and after prison, his focus became the police state.¹⁹ Returning to Russia, Limonov transformed Edichka's abject shout into one resembling a futurist, or surrealist, shout (what Limonov called "krichalka") deployed by a bullhorn on Moscow streets during political demonstrations of the Natsboly; some critics, resembling the response to dadaists and futurists many years before, called them irritatingly juvenile; others considered them criminal.

The stakes of Limonov's new identity changed the playing field: the writer turned politician clearly was playing in the arena of an ever more real real in which it has become difficult to distinguish his writerly persona from the one of political leader. Instead of mock-heroic fantasies, like *My – natsional'nyi geroi*, the new image revealed the hero's desire to become a real, not phantasmal, con-

¹⁸ For a careful analysis of Limonov's fascism, see Schenfield 2001, 190-220.

¹⁹ The story of Limonov's political activity on his return to Russia is complex; it started with his joining the National Salvation Front in 1992, which included such different figures as Alexander Prokhanov, Alexander Dugin, etc. They called for the overthrow of the new Russian government because of the economic tactics of shock therapy it used. During this period, his politics aligned him with other unsavory political figures, for instance Zhirinovskiy. All this outraged the Russian liberal intelligentsia.

queror, and some of his writing from this period suffered accordingly, not to speak of his statements and actions. My purpose here, however, is not the party of National Bolsheviks and its politics, but Limonov as writer whose right-wing populist politics and engagement in war had a decidedly deleterious effect on the reception of his writing.²⁰

Limonov was arrested on the charge of illegal possession of weapons, terrorism, and planned armed invasion of Northern Kazakhstan in April 2001, adding prison to his colorful biography. The last two charges were dropped, yet he received a four-year sentence, but was released after a little more than two years. Imprisonment, which marked the defeat of his political ambitions, represented a new crisis of abjection, with the difference that this one was not precipitated by the loss of a love object or loss of language and homeland. It challenged him to pick up the pen once again as a way of mastering the crisis, perhaps also to confront his having picked up a real rather than metaphoric gun after the crisis of the early 1990s, although the latter may be wishful thinking on my part. Kristeva suggests that “the writer is a phobic who succeeds in metaphorizing in order to keep from being frightened to death; instead he comes to life again in signs” (Kristeva 1982, 38). During the incarceration of more than two years, Limonov penned eight books, including some of his best, certainly an impressive number. We could call him a Stakhanovite if we apply to him retroactively the Stalinist labor paradigm, but then he has always been a disciplined hard worker.²¹

Since his imprisonment, we can claim that Limonov may be declared successful in establishing himself as media celebrity and well-known opposition political figure who continually redefines his upwardly mobile trajectory. From radical nationalist before prison, he has become more concerned with civic society since his release, collaborating with Garry Kasparov in forming the opposition movement “*Drugaia Rossiia*” (*The Other Russia*, the title of a 2003 book by

²⁰ It is noteworthy in this regard that during the 1980s (after *Eto ia – Edichka*), Edward Brown, the canonic historian of post-revolutionary Russian literature in the U.S., viewed Limonov as an important new voice in contrast to today’s authoritative historian of recent imaginative writing, Mark Lipovetsky, who simply excludes Limonov from consideration. Something similar may be said about Mikhail Epstein. True, both of these critics have a postmodern bias, but they cast their postmodern net widely. My hunch is that the reason is political rather than literary, having to do with Limonov’s turn to the right during the 1990s. An exception is Alexander Zholkovsky. Although not primarily a specialist on contemporary literature, he has written about it too. He gives clear preference to Limonov’s poetry, especially that written before emigration. Considering Limonov and Joseph Brodsky very different poets, which of course they are, Zholkovsky treats them as equals, e.g. in *Text Counter Text* (1994).

²¹ Mar’ia Vasilievna Rozanova (the wife of Andrei Siniavsky), who published *Podrostok Savenko* and *Molodoi negodai* (Sintaksis), described Limonov as the only reliable helper in émigré Paris of the 1980s. Once she asked him to clean up her cellar which he did quickly and well unlike other young visitors to their house in the Parisian suburb Fontenay-aux-Roses whom she asked for help (personal communication).

Limonov). In recent years in fact, he has been one of the few visible opposition figures, even though some of his political activities, or antics, seem phantasmal, not to say outrageous. We can also claim that he succeeded in redefining the reception of the Natsboly, an illegal party of young nationalist rogues. According to a 2003 article in the *New York Times*, Putin's youth movement Nashi (Ours) was formed in response to the Natsboly (see Meier 2008), who have been called tomato terrorists and velvet terrorists. Many of their public actions (actionism) indeed have a playful dimension: throwing tomatoes or rotten eggs at opponents, or hanging a forty-foot placard saying "Putin uidi sam" (Putin leave on your own) on the old Rossiia Hotel on Red Square.

Kniga vody deservedly received the prestigious Andrei Bely Prize for prose fiction in 2003, a clear sign of literary success with the critical establishment that had rejected Limonov's earlier literary production. The hallowed position of political prisoner had its effect. A member of the jury, the well-known critic Gleb Morev, who has written about Kuzmin, describes the book as:

[...] a lyrical confession of someone who has been defeated, that in spirit it resembles Limonov's best work – *Dnevnik neudachnika*. But a loser cannot be a politician. *Kniga vody* is valuable precisely because it contains only language, which comes to one's aid when there is no one and nothing left to trust. It would be against the jury's principles to pass over this verbal experiment even if it comes from an outcast and a man spurned. (Osminskaja 2003, 434).

Limonov calls *Kniga vody* his "geographic memoir" that represents "the waters of life," ranging from oceans, seas, rivers, and lakes to fountains and saunas, which serve as section headings, with individual chapters in each section devoted to an autobiographically significant body of water. The structure resembles the kind of geographic categorization he liked to perform in childhood, creating lists of all the seas, he could find on the globe for instance.²²

"Eti moi vospominaniia možno chitat' s liuboi stranitsy i v liubom napravlenii. Oni plavaiut v vechnosti, im ne nuzhna protiazhennost'" ("this memoir of mine may be read starting with any page and in any order. They swim in eternity, they don't need temporal extension"), writes Limonov (2002, 74) regarding the self-conscious erasure of chronology, as if prison makes it irrelevant. Instead water spatializes time and creates a chronotope of sorts. It is reinforced by the representation of the same body of water more than once, in different periods of his life, revealing the changes in Limonov's persona but not in chronological order: in the case of the Adriatic, for instance, he first writes about the Adriatic on

²² *Kniga vody*, written in Lefortovo prison, begins with the largest bodies of water and ends with the smallest, suggesting the process of the persona's deflation, or abjection, while awaiting trial.

the Croatian side, where he became a soldier in the rogue Serbian army in 1993, and later about Venice, on the other side, in 1982, depicting the dissolute life of his Paris period.

Another way that the text spatializes his autobiography is by framing all the bodies of water that Limonov stepped into or sat next to in chapters that resemble travel snapshots, images that he inscribes literally in *Kniga vody* many times, suggesting the structure of a photo album, which he describes as a spatialized narrative of life. For that matter, he published a textualized personal photo album several years before prison, in which the captions are handwritten, with mistakes crossed out and corrected (Gusev 1996). The photograph was already an important image in *Eto ia – Edichka*, but mostly as a pained reference to Elena, who became a model and had been stolen from him.

The snapshot in a photo album is always about memory, as is *Kniga vody*, which is also about what it means to remember: water is like memory, writes Limonov (2002, 5): “it flows, blending what passes through it and washes everything away.” In *Camera Lucida*, Roland Barthes suggests that the photograph stops time and inscribes death while also deferring it. Susan Sontag writes something similar: “All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability.” (Sontag 1977, 15) The paradoxical meaning of the photo, I would suggest, informs Limonov’s autobiographical literary photo albums, whose subject invariably are life and death.

One of the leitmotifs of the memoir is taking a swim in all of the bodies of water that the author visits, reifying the desire for new experiences and leaving his trace everywhere. This and the reference to Heraclitus’s supposed maxim that “you can’t enter the same water twice”²³ mirror his obsession with movement – moving on, which *Kniga vody* reifies by imaginatively colonizing as many waters as possible – and, so to speak, narcissistically fixing his reflection in them. This narcissistic mirror ultimately proves more reliable than the women in whose reflections Edichka sought to fix his identity. In the sense of the real the text does this by means of the snapshot, without the irritating excesses and self-aggrandizement of Edichka (tellingly, the New York novel already deploys unusual images of water). And as in *Eto ia – Edichka*, the imprisoned author once again explores erotic masochism, but does so much more self-consciously.

The first section of *Kniga vody* titled “Moria” (Seas) opens with Natasha, the heroine of the memoir, swimming in the Mediterranean in Nice and ends with her on the Pacific in California (where the two met), but in contrast to the New York novel, the representation of Limonov’s relationship with the woman he had loved is quietly sad, not dejected, and is viewed from narrative distance. The text, moreover, ends on a very different note: the appearance in his life of

²³ These words are quoted by Socrates in Plato’s *Cratylus*.

“*kroshka* [little] Nastia” who lacks the attributes of the female commodity fetish and who remains faithful to him. In the parting words of *Kniga vody*, he declares his love to her, as if to suggest mastery of erotic masochism, although soon after returning from prison he will leave Nastia to turn once again to the pursuit of a glamorous love object.²⁴

Kniga vody was written before his trial when he was facing the possibility of a long prison sentence – the prosecutor would request eighteen years. In it Limonov takes stock of his life, lyrically, yet tersely, with the purpose of writing it into literary history. Among the authors he references are Herodotus, Heraclitus, and Avvakum, on one hand, and Baudelaire, Wilde, Rimbaud, and the Pier Paolo Pasolini on the other, a list dominated by non-Russian authors despite his Russian nationalist politics. The stakes in this autobiographical work are very different from *Edichka*'s: it is not a book of an abject infantile persona expelled from society, but of someone who firmly exists inside the symbolic order of language and wields its metaphoric power. *Kniga vody* deploys Limonovian provocation only in small doses, exploring instead existential truths and the space of intimacy characterized by a sense of profound solitude. Dmitry Bykov, the well-known contemporary critic, poet, novelist, and admirer of Limonov's writing, describes this truth as “the struggle of the human with the inhuman, the encounter of power and weakness, the intimate and the titanic” (Bykov 2008, 32)²⁵ Bykov's assessment of *Kniga vody* may also be applied to *Edichka*, but in the earlier text these struggles and encounters were rendered as the *cri de coeur* of a narcissistic persona filled with resentment and incapable of seeing himself from a distance.

A similar struggle informs Limonov's prison book, *Po tiur'mam* (*In Prisons*, 2004), his *One Day in the Life of Ivan Denisovich*, written after prison. It is devoted to his experience of its profoundly abject space and the relationship of human and inhuman, power and weakness defined in Limonov's terms.²⁶ Like *Kniga vody*, the Russian reception of *Po tiur'mam* has been positive. Even the well-known liberal author Liudmila Ulitskaia praised it, writing the introduction

²⁴ Nastia (Anastasiia Lisogor), whom I met, indeed was different – shy, unworldly, lacking any of the femme fatale qualities of Elena and Natasha. Limonov was different in her presence too. If with Natasha, he often seemed intimidated, with Nastia he was more a father figure and teacher proud of his precocious student and lover. When he and Nastia met she was only sixteen years old. She came to join NBP and so to speak stayed.

²⁵ “All his life, he loved the solar male principle, he has been condemned to hate the female, inconstant, lunar one, and because of that, the eternal dependence on the female has been so difficult for him, though sweet. To sever all ties – home, parents, wife, homeland, even comrades-in-arms that had exhibited weakness, to shake off all earthly dust, to temper himself to the hardness of steel – is Limonov's path,” continues Bykov.

²⁶ Here is what Limonov wrote in the copy of the book he gave me: “Prodolzhaia traditsiia russkogo tiuremnogo zhanra, vot tebe Ol'ga – zapiski. Dokumental'nye” (continuing the tradition of the Russian prison genre, here, Olga, are my notes. Documentary [notes])

to its French edition. What differentiates *Po tiur'mam* from *Kniga vody* is that although it chronicles Limonov's prison experience, it focuses equally on the other prisoners. Like Solzhenitsyn, the author identifies with them, although they are not political prisoners but ordinary criminals. Limonov (2004a, 82) repeatedly refers to his own persona as "muzhichok v tulupchike" (a little muzhik in a diminutive sheepskin coat) who is their brother that doesn't judge them, and together with them is carried along by the wind; the sincere and ironic figure of the "muzhichok" is that of a simple peasant who is associated with Emel'ian Pugachev, the eighteenth century leader of a major peasant and Cossack rebellion, underscoring the narrator's populist sentiments.

Yet Limonov also distances himself from the other prisoners, the more real abject objects, as a way of managing his own abjection, overcoming it once again by reading and writing. He reads voraciously (reading has always been part of his upward mobility), texts like Freud's *Totem and Taboo*, which is about ritual collective violence against the father, Limonov's perennial opponent. It is against the father in the guise of the state and society that he and the National Bolsheviks have pitched their battle. Limonov expresses empathy for the fate of his prison mates that live in a degraded society, which instead of exploiting the vital energy of its youth pushes them into crime, drugs, alcohol, or emigration. In keeping with his attraction to violence – pleasure in trauma and excess –, he is fascinated by those prisoners who committed horrific crimes, which he describes coldly, almost like a physiologist that reveal his characteristic power of observation. An author he names more than once in *Po tiur'mam* is the Marquis de Sade, one of his literary models early on. Yet there are also chapters that express his personal emotional attachments, for instance, to Natal'ia Medvedeva. He learns of her untimely death in prison, which he commemorates by writing a touchingly heartfelt poem and by citing the opening of Kuzmin's *Forel' razbivaet led*. He writes that he declaimed the *poema* under his breath while riding to the courthouse: "Stoiali kholoda, i shel 'Tristan'. /V orkestre pelo ranenoe more." Although he doesn't say so, I think he would have liked to have written the image of "ranenoe more" (wounded sea).

In contrast to *Kniga vody*, which is about imaginary travel and escape from the constricted space of prison, *Po tiur'mam*, though it chronicles the inmates' physical movement through the prison system, is about the constriction of space and what it means in existential and aesthetic terms. He repeats more than once that "prison is the empire of the close-up. Here everything is close and necessarily exaggerated," deploying, as in *Kniga vody*, a conceptual visual lens to represent the spatialization of experience, although it is that of a magnifying glass, or cinematic close-up, not a snapshot taken from a distance. Following this claim, the text offers a surreal close-up of the prisoners as abject subjects:

На тыквах и щетинистых яйцах голов в зэках прорезаны рваные отверстия глаз. Они мохнаты и, как пруды – камышом, обросли ресницами и бровями. Это мутные, склизкие пруды и дохлый камыш. Отверстия глаз окружены ущельями морщин на лбу и рытвинами морщин под глазами. Нос с пещерами ноздрей, мокрая дыра рта, корешки зубов или молодых и свежих, или гнилых пополам с золотыми. [...] Таким зэковское личико предстает таракану, ползающему по нему во сне, но можно увидеть его и такому специальному зэку, как я. (Limonov 2004a. 7)

Torn eye slits were cut in the pumpkins and stubble-covered eggs of heads. They are shaggy and overgrown with eyebrows and eyelashes like ponds with reeds. These are dulled slimy ponds and lifeless reeds. The eye orifices are surrounded by caverns of wrinkles on the forehead and potholes under the eyes. The nose with caves of nostrils, the mouth – a wet hole, stubs of teeth, young and fresh or half rotten, half golden. [...] This is how the face [lichiko] of the zek appears to the cockroach crawling on it while he sleeps, but also to such a special zek like me.

Constriction offers another kind of aesthetic possibility. The close-up allows the author to explore the world around him as if from the perspective of the abject object, a cockroach, with which he identifies in the prison cell. The face of the prisoner is figured as a primordial landscape: cavernous, grand, yet disgusting, on the verge of death. It represents another body of water – a stagnant slimy pond – and even more so than *Kniga vody, Po tiur'mam* is a text about solitude and death, a condition that the author explores and savors. Here is how Limonov described death in *Dnevnik neudachnika* (1982, 243): “Death must be met firmly and artistically – by means of a pose, a challenge, showing off, festively, best of all with a smile. [...] Death is the most important task. One must prepare for it. One can ruin the most valiant life with a bad death. Birth does not depend on us, death does”. Death can be described as Limonov’s romantic ideal.

* * *

Limonov has certainly achieved fame. He has become a bestseller in Russia. Although his literary reputation there remains controversial, many consider him an important voice in contemporary Russian literature despite the taint of National Bolshevism. The Sarajevo episode, much more troubling for Western than Russian readers, if true remains morally reprehensible, as do most of his politics, but in my mind they do not taint his best writing unless we judge literary value in the terms of the author’s moral behavior. Limonov’s prose fiction is an exemplar of the return of “the real,” not only because it gives voice to the abject social margins and introduces new subjects, or because of its fascination with violence. Limonov is also a writer who represents authentic feelings which include

compassion – an anti-Foster iteration of the real – that range widely along the emotional and moral spectrum, and at his best he does so economically. A contemporary literary text that explores authenticity and authorial affect is refreshing against the backdrop of the kind of postmodern play, fantasy, and irony, ranging on cynicism, that dominate contemporary Russian literature. It may be the reason why Andrei Zorin (2003, 69) claims – despite his criticism of Limonov – that he will definitely read his next book, but isn't sure whether he will do the same in the case of Vladimir Sorokin.

Limonov has created a paradoxical identity that calls to mind Vasilii Rozanov, reigning paradoxalist of early Russian modernism and brilliant stylist, whom early Limonov acknowledged as mentor. Like Limonov's, Rozanov's persona, which many among his intelligentsia contemporaries found unpalatable (some still do), deployed provocation in writing the erotic, religious, and political. He penned erotic scenes that shocked many readers. He wrote vicious antisemitic articles for the reactionary press during the famed Mendel Beilis trial – a fabricated case of blood libel in Kiev – while at the same time publishing *Liudi lunnogo sveta* (People of the Moonlight), a book on religion and homosexuality, in which he gives clear preference to Judaism over Christianity. Members of his circle condemned Rozanov after his shockingly anti-Semitic and shrill nationalist *Oboniatel'noe i osiazatel'noe otnoshenie evreev k krovi* (The Jews' Olfactory and Tactile Relationship to Blood, 1914) without, however, dismissing his other writing as a result.

At stake in regard to Limonov's views are not only his actions of the 1990s, when he took part in national wars and adopted a rightist cum leftist political ideology in Russia, but also his "monstrous" (his term) political heroes. The list consists of such unspeakable names as Hitler, Mussolini, Stalin, as well as the more recent Slobodan Milošević and Radovan Karadžić. Limonov writes about Hitler, Mussolini, and Milošević in *Sviashchennye monstry* (Sacred Monsters, 2004), a prison book that consists of twenty-four short chapters dedicated to well-known Russian and foreign historical figures. In the instance of Hitler and Mussolini, failure, claims Limonov, explains their turn to politics – in the case of Hitler, failure as painter and architect (!), as if to justify their monstrosity and by extension his own.

Limonov's identification with losers – of a very different sort – was originally explored in the early *Diary of a Loser*, which he recently called his best work (Limonov 2001, 211).²⁷ Startlingly, his political monsters exist in *Sviashchennye monstry* alongside Baudelaire and Velemir Khlebnikov, his favorite poets, Nietzsche and Konstantin Leont'ev, Yukio Mishima and Luis-Ferdinand Celine to whom he offers laudations. One of the chapters is devoted to the rather

²⁷ He also names *U nas byla prekrasnaia epokha*, as his other best book, written shortly before his return to Russia.

obscure nineteenth century poet Conte de Lautréamont, especially to *Les Chantes de Maldoror* (*Songs of Maldoror*), whose praises he sings. Although Limonov doesn't refer to the text's famed image of the chance meeting of a sewing machine and an umbrella on the dissecting table, celebrated by the surrealists, I mention it because of the paradoxical sewing machine, Limonov's long-time companion. Perhaps Hillis Miller had Lautréamont in mind too when juxtaposing the typewriter and sewing machine. What Limonov celebrates in *Les Chantes de Maldoror* are the haunting proto-surrealist images of violence.²⁸ And what we can conclude is that the volume's strange bedfellows shed light on Limonov's paradoxical, conflicted persona.

The contemporary Russian poet and admirer of Limonov's writing Alexander Skidan writes that the most penetrating representation in *Sviashchennye monstry* is of Van Gogh, quoting the following passage:

По корявой дороге под волосатыми звездами топает пара пешеходов в корявых башмаках. Небо сделано все из червяков, загнутых нервными креветками – ощущение нервной силы от неба, от всей сияющей ночи в картине. Ночное кафе в Арле – красное и желто-ядовитое, какая-то прямо засохшая кремевая кровь города. И гарсон в таком белом фартуке стоит служащим из морга. (Skidan 2005)²⁹

Along the gnarled road under the hairy stars walks a couple of pedestrians in gnarled shoes. The sky is made of worms creased by nervous shrimp – a feeling of the sky's nervous energy and of the radiant night in the painting. A nighttime café in Arles – red and poisonously yellow like some kind of dried cream-colored blood of the city. And the garçon in such a white apron stands like an employee of the morgue.

Limonov calls Van Gogh's paintings a miracle and his person saintly, a characterization that stands in sharp contrast to Mussolini as model of a fascist male sensibility. The contrast evokes once again his admiration for Kuzmin's homoerotic *Trout Breaking Through the Ice*, whose masculinity is refined, not brutal, and which as Limonov writes in *Kniga mertvykh* (*The Book of the Dead*, 2001, 186), he always recites to himself at crucial moments in his life. *Trout* is a very dense narrative poem about love defined by barriers metaphorized by the fish

²⁸ In another prison book, *Russkoe psikho* (2003), Limonov writes about his favorite films – Pier Paolo Pasolini's *Salò, or 120 Days of Sodom*, Liliana Cavani's *Night Porter*, and Bernardo Bertolucci's *Last Tango in Paris*, which explore erotic masochism and sadism and certainly don't fit Limonov's stance as hardnosed, sometimes cynical political leader. His fascination with these films may be explained psychoanalytically by using Julia Kristeva's theory of abjection against which Limonov has struggled personally and in his writing, not to speak of the their unconventional representation and aesthetic power.

²⁹ The passage comes from Limonov 2003a, 58-9.

struggling to break through the ice to reconstitute the memory of love lost. Limonov turning to Kuzmin reveals his lyrical side that remembers those he loved and wounds of love as well as struggles against the barriers posed by romantic love. In other words, to understand his persona, we must recognize the peculiar coexistence in his aesthetic ethos of Kuzmin's Wagnerian metaphor of the wounded sea of *Tristan and Isolde* with Mayakovsky's "You have/ the floor/ Comrade Mauser!" Both are part of his sensibility, just as National Bolshevism defines his politics, which are also hard to pinpoint because of their slippery, shifting, at times incoherent program and political maneuvering. All of these and more, including a deep narcissistic wound and consequent abjection as well as its mastery, make up the complex persona of Eduard Limonov.

L i t e r a t u r e

- Akopov, P. 2003. "Talantlivyi, no vrednyi: Eduarda Limonova, kak i Sokrata, obviniaui v durnom vliianii na molodezh'", *Ezhenedel'nyi zhurnal* 58 (24.02). <http://supernew.ej.ru/058/life/profile/01/index.html>
- Borden, R. 1999. *The Art of Writing Badly: Valentin Kataev's Mauvism and the Rebirth of Russian Modernism*, Evanston: Northwestern University Press, 242.
- Breton, A. 1972. "Second Manifesto of Surrealism", *Manifestoes of Surrealism*, tr. Richard Seaver and Helen R. Lane, Ann Arbor: University of Michigan Press, 125.
- Bykov, D. 2008. "Ia prishel sshit' vam briuki. Oda vol'nosti", *Ogonek* (Dec.), 32-35.
- Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT.
- Golyenko-Vol'fson, D. 2003. "Imperiia sytykh anarkhistov ('Pravaia mysl' i 'levaia ideia' v sovremennoj russkoi proze)", *NLO* 64, 2003, p. 173-190.
- Groys, B. 2008. *Art Power*, Cambridge: MIT Press.
- Gusev, B (ed.). 1996. *Limonov v fotografiiakh. S kommentariiami napisannymi im samim! Ego blizkie, ego roditeli, ego voiny, ego zheny*, Moscow: Stompo.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of Horror: An Essay in Abjection*, tr. Leon Roud, NY: Columbia Univ. Press.
- Limonov, E. 1982. *Dnevnik neudachnika ili sekretnaia tetrad'*, NY: Index Publishers.
- 2001. *Kniga mertvykh*, SPb: Limbus Press.
- 2002. *Kniga vody*, M: Ad Marginem.

- 2002a. “Amerika atakovana”, *V plenu u mertvetsov*, M: Ul'tra.Kul'tura. 105-117.
- 2003. *Kontrol'nyi vystrel*, M: Ul'tra.Kul'tura.
- 2003a. *Sviashchennye monstry*, M: Ad Marginem.
- 2004. “Maiakovsky: pozer”, *Sviashchennye mostry*, M: Ad Marginem.
- 2004a. *Po tjur'mam*, M: Ad Marginem.
- 2005. *Russkoe*, Ad Marginem.
- 2005a. “Podrostok Savenko”, *Limonov 2005*, 129-322.
- 2005b. “Molodoi negodiai”, *Limonov 2005*, 323-543.
- 2008. *Smrt*, SPb: Amfora.
- Matich, O./Heim, M. 1984. *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*, Ann Arbor: Ardis.
- 1986. “The Moral Immoralist: Edward Limonov's Eto ia – Edichka”, *Slavic and East European Journal* (Special Issue on *Russian Literature in Emigration*), 30, 3, 526-40.
- 2005a. “Diaspora kak ostranenie: Russkaia literatura v emigratsii”, *Russian Studies: Ezhekvartal'nik russkoj filologii i kul'tury*, II/2.
- 2005b. „Eduard Limonovs Poetik der Verärgerung“, Groys, B. (Hg. u.a.) 2005a. *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 738-757.
- Mayakovsky, V. 1963. “Levyi marsh”, *Izbrannye proizvedenia*, 2nd ed. M: Sovetskii pisatel', v. 1, p. 255.
- Meier, A. 2008. “Putin's Pariah”, *New York Times Magazine* (2.3), 32.
- Miller, J. H. 1982. *Ariadne's Thread: Story Lines*, New Haven: Yale University Press.
- Osminskaia, N. 2003. “Kul'turnyi grekh ili Zolotoi vek russkoi poezii”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 62, 433-37.
- Pawlikowski, P. 1992. *Serbian Epics*, UK: BBC films.
www.youtube.com/watch?v=tH_v6aL1D84.
- Proust, M. 1993. “Time Regained”, *In Search of Lost Time*, trans. Andreas Mayor, Terence Kilmartin, and D. J. Enright, vol. 6, NY: Modern Library.
- Redfield, M. 2009. *The Rhetoric of Terror: Reflection on 9/11 and the War on Terror*, NY: Fordham University Press.
- Schenfield, S. 2001. *Russian Fascism: Traditions, Tendencies, Movements*, NY: M.E. Sharpe.
- Skidan, A. 2005 “Limonov. Protivitel'nyi soiuz”, *Kriticheskaiia massa*, 1, *Zhurnal'nyi zal*. <http://magazines.russ.ru/km/2005/1/li7.html>
- Smirnov, I. *Psikhodiakhronologika: Psikhistoriia russkoi literatury ot romantizma do nashikh dnei*, M: NLO.
- Sontag, S. 1977. *On Photography*, NY: MacMillan.

- Zholkovsky, A. 1994. *Text counter Text: Rereadings in Russian Literary History*, Stanford, CA: Univ. Press.
- Zorin, A. 2003. *Gde sidit fazan...: Ocherki poslednikh let*, M: NLO.

Matthias Schwartz und Nina Weller

PUTINS MATRIX: ZUR MYSTIFIZIERUNG, BANALISIERUNG UND SUBVERSION DES POLITISCHEN IN AKTUELLER RUSSISCHER FANTASTIK

„The Matrix is a system, Neo, and that system is our enemy. But when you are inside and you look around, what do you see; businessmen, lawyers, teachers, carpenters. The minds of the very people we are trying to save.“

(Wachowski/Wachowski 1998, 53)

1. Einleitung: Zur Konjunktur des politisierten und antiutopischen Schreibens

In der russischen Prosaliteratur lässt sich seit der Jahrtausendwende eine verstärkte Hinwendung zur Thematisierung Russlands und zur Frage nach seiner gegenwärtigen beziehungsweise zukünftigen gesellschaftspolitischen Verfasstheit beobachten. Dieses Phänomen zeigt sich in unterschiedlichen Werken, die teils mit anspruchsvollen, aber oft auch konventionell-populären Erzählverfahren eine Art gesellschafts- und kulturpolitischer Matrix der Putin- und Medvedevära entwerfen. Eine Matrix, deren Wesen ähnlich wie in Andy und Larry Wachowskis gleichnamigem Science-Fiction-Film aus dem Jahr 1999 darin zu bestehen scheint, alle Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens zu bestimmen: „The Matrix is everywhere, it's all around us, here even in this room. You can see it out your window or on your television. You feel it when you go to work, or go to church or pay your taxes. It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth.“ (Wachowski/Wachowski 1998, 29) Angesichts eines solch wahrheitsfeindlichen Systems bestünde das „russische Projekt in der Literatur“, wie die Kritikerin Valerija Pustovaja die erneute Politisierung der russischen Gegenwartsliteratur nennt,¹ demnach darin,

¹ Valerija Pustovaja, Jahrgang 1982, gilt als wichtige neue Stimme der russischen aktuellen Literaturkritik und als eine der einflussreichsten Vertreterinnen des „Neuen Realismus“, denen sich auch Autoren wie Sergej Šargunov, Michail Senčín, Zachar Prilepin und andere Autoren der so genannten „literatura dvadcatiletnich“ zugehörig sehen. Eine Aktualisierung des Politischen findet sich bei ihnen, wenn auch in sehr unterschiedlicher literarischer

seine verblendeten Bewohner – die eigenen Leserinnen und Leser – aus deren fremdbestimmter Unmündigkeit zu erretten (vgl. Pustovaja 2007). Und tatsächlich kann man für die erste Dekade der 2000er Jahre von einer Politisierung der Literatur in zweifacher Hinsicht sprechen: Autorinnen und Autoren setzen sich in ihren Texten dezidiert mit aktuellen Themen auseinander, indem sie Lesarten und Deutungen der gesellschaftspolitischen Situation anbieten. Zugleich sind viele Werke durch außertextuelle politische Aktivitäten der Verfasser sowie durch literaturpolitische Mechanismen und marktstrategische Inszenierungen selbst zum Politikum und damit auch zum Gegenstand zunehmend ideologisch aufgeladener literaturbetrieblicher Debatten geworden.

Dabei setzte nach dem „Bürgerkrieg um Worte“ (Menzel 2001) in der Glasnostzeit, als es gerade die Intellektuellen und Schriftsteller waren, die die sowjetische Ideologisierung der Literatur als polemisch geführten Meinungsstreit um deren institutionelle und symbolische Deutungshoheit fortschrieben, erst in den 1990er Jahren eine gewisse „Normalisierung“ des Literaturbetriebs ein, womit kommerziellen Faktoren eine wachsende Bedeutung zukam. Neue Verlage, Literaturpreise und elektronische Medien prägten das Feld des Literarischen, während politische Kriterien im publizistischen Diskurs und in der Publikationspraxis weitgehend in den Hintergrund traten (vgl. bspw. Nemzer 2003). Sowohl die für das anspruchsvollere als auch für das breitere Publikum geschriebenen Werke verhandelten zwar immer auch die gesellschaftspolitischen Konflikte der Gegenwart und Vergangenheit, entwickelten aber außerhalb des sich etablierenden Kulturbetriebs keine politische Sprengkraft mehr. Erst mit Werken wie *Goluboe Salo* (1999, dt.: *Der himmelblaue Speck*) von Vladimir Sorokin oder *Gospodin Geksogen* (2002, dt.: *Herr Hexogen*) von Aleksandr Prochanov und der Verhaftung des Schriftstellers Eduard Limonov wegen illegalen Waffenbesitzes im April 2001 kam es zu einer erneuten Repolitisierung des Literarischen.²

Qualität, vor allem durch manifestartige Bekenntnisse zu einer ‚neuen‘ realistischen Ästhetik der Aufrichtigkeit, der Verantwortung und der Authentizität, die eine Erneuerung der „russischen Idee“ mit trägt. Pustovaja schreibt regelmäßig in traditionellen Literaturzeitschriften wie *Znamja*, *Novyj Mir*, *Kontinent*, *Oktjabr* u.a., worin sie jüngere Autoren einem größeren Publikum bekannt gemacht hat. Bekannt wurde Pustovaja selbst durch ihr Manifest *Manifest novoj žizni* (2002), worin sie den Idealismus einer „Wiedergeburt Russlands“ vertritt sowie durch ihren umstrittenen Essay *Postažency i preobranžency. O dvuch aktual'nych vzgljadach na realizm* (2005), der als eigentliches Manifest des „neuen Realismus“ gilt. In ihrem erwähnten Artikel zum „russischen Projekt“ beschreibt sie aktuelle Antiutopien der russischen Gegenwartsliteratur als Ausdruck einer neuen Sehnsucht nach einer nationalen Idee. Unter durchaus pathetischer Perspektive teilt sie die analysierten Romane einem „Minus“- oder „Plusprojekt“ zu. Vgl. dazu auch: Senčín (2009).

² Man denke etwa auch an die Diskussionen um die groß aufgezogene Vermarktung von Aleksandr Prochanovs nationalistischem und antisemitischem Roman *Gospodin Geksogen* (2002) bei Ad Marginem, die dem Buch nicht nur hohe Verkaufszahlen bescherte, sondern dem Autor in einigen Kreisen den Status eines politisch erstzunehmenden Autors verschaffte.

So schien mit der gesamtgesellschaftlichen Stabilisierung unter Putin und Medvedev auch das Politische als Gegenstandsbereich der Literatur wieder an Attraktivität gewonnen zu haben. Kaum ein russischer Prosaautor hat sich in den letzten Jahren der Nachfrage nach literarischen Stellungnahmen in der Auseinandersetzung um die Deutungshoheit der gesellschaftspolitischen Verhältnisse Russlands und seiner Geschichte entzogen. Dabei handeln die wenigsten Texte von konstruktiver politischer Partizipation an diesem Stabilisierungsprozess oder von sozialem Engagement innerhalb des Systems. Vielmehr scheint es, dass in vielen Fällen der Marktwert eines Textes eher von der radikalen Verweigerungsgeste, der provozierenden Rhetorik oder dem Pathos der übermittelten Ideen als von überzeugenden, differenzierten literarischen Gesellschaftsanalysen abhängt.³ Es ist gerade als so, als ob die Literatur erst jetzt, mehr als zwei Jahrzehnte nach dem Ende aller staatlichen Regulierung, beginnt ihre gesellschaftspolitische Position neu zu bestimmen und das diesen Themen innewohnende poetische Potenzial künstlerisch auszuschöpfen sucht, indem sie auf das postutopische Ideenvakuum seit den 1990er Jahren und auf das gesellschaftliche Bedürfnis nach einer ideellen oder ideologischen Füllung dieses Vakuums reagiert.

Dominierend auf dem russischen Buchmarkt sind dabei in den letzten Jahren vor allem fantastische, antiutopische Texte, um die es hier im Weiteren gehen soll. Anti-Utopien sind auf die Gesellschaft als Ganzes, deren staatliche Verfassung und innere Verfasstheit gerichtet, die sie zumeist in der subjektiven

Die Provokation des Buches wurde erst zum eigentlichen Skandal, als sich liberale Kritiker wie Dmitrij Ol'sanskij, Lev Pirogov, Viktor Toporov u.a. mit nationalpatriotischen Demagogen wie Aleksandr Dugin zusammaten und das Buch für den „National'nyj Bestseller“ vorschlugen (vgl. Čuprinin 2002, Eismann 2003). Auch die 2002 von der Jugendorganisation „Iduščie vmeste“ inszenierten Hetzkampagnen gegen Vladimir Sorokin wegen des Vorwurfs der „Pornographie“ förderten den Verkauf seiner Werke und verhalfen ihm zu einer bis dato nicht gekannten medialen Präsenz in Russland (vgl. Bershtein/Hadden 2007). Andere Autoren wie Sergej Šargunov oder der sehr populäre Zachar Prilepin, die sich als Wortführer einer neuen „realistischen“ Protestkultur sehen, behaupten für ihre Prosatexte eine auch außerliterarisch geltende system- und gesellschaftsverändernde Relevanz.

³ An deutlichsten kam diese Geste der radikalen Negation in den letzten Jahren in dem skandalumwitterten, als „gangsta fiction“ apostrophierten Roman *Okolonolja* (2009, dt. *Nahe Null*, 2010) von Natan Dobuvickij zum Ausdruck, dessen Name als Pseudonym für die Autorschaft des stellvertretenden Leiters der russischen Präsidialverwaltung, Vladislav Surkov, gilt, der seine eigene Umwelt und das gesamte politische Establishment als ein vollkommen korruptes, gewissen- und skrupelloses System aus Sex und Verbrechen beschreibt. Vgl. Dobuvickij (2009); So sieht Golyenko-Volfson in der neuen Politisierung und Pseudopolitisierung der russischen Literatur eines der auffallendsten, wenn nicht gar das Merkmal des literarischen Bestseller-Mainstreams in der russischen Literatur der letzten Jahre: „The mainstream demand in Russian prose today ist for ‚convincing‘ works with political themes. So strong is this demand that it is hard for writers to avoid engaging with themes of political euphoria and the pathetic struggle or sarcastic overthrow of this or that political truth. [...] This pseudopoliticization of prose, and of culture in general, is symptomatic of Russia.“ (Golyenko-Volfson, o.J.).

Erfahrungsperspektive einzelner Protagonisten und Protagonistinnen narrativieren. Betrachtet man diese Narrationen typologisch und strukturell, sind sie gleichzeitig immer auch Negationen von positiv konnotierten Gesellschaftsentwürfen, mit denen sie sich kritisch, polemisch, implizit oder satirisch fiktional auseinandersetzen (vgl. Gnüg 1999; Bartter 2004).

In einem größeren literaturgeschichtlichen Zusammenhang gesehen, lässt sich diese Konjunktur anti-utopischer Weltentwürfe auch als eine verspätete Reaktion auf die „kommunistische Lage“ vor 1991 deuten. Denn in der Sowjetunion gab es nur eine gültige Utopie, die aber noch nicht einmal so heißen sollte, da sie nicht in einem räumlichen und zeitlichen Nirgendwo lokalisiert war, sondern als wissenschaftlich abgesicherte Tatsache die eigene Zukunft betraf: die kommunistische Gesellschaftsordnung.⁴ Wollte man trotzdem anti-utopische Gegenwartsszenarien entwerfen, dann mussten diese möglichst weit weg von der eigenen Gesellschaftsordnung in einer fernen Zukunft auf fremden Planeten mit feindlichen Bewohnern lokalisiert werden, von deren „anachronistischen“ Verwerfungen sich der Autor entweder direkt in der Erzählung oder zumindest in der fiktionalen Rahmung deutlich zu distanzieren hatte.⁵ Genau dieses Verfahren der allegorischen Verschleierung verhalf seit der Tauwetterzeit dem Genre der Wissenschaftlichen Fantastik zu einer überaus großen Popularität, da es in seiner äsopischen Sprache so deutlich wie keine andere sowjetische Literaturströmung Missstände und Fehlentwicklungen der eigenen Gesellschaft „fantastisch“ verhandeln konnte (vgl. Geller 1985, Schwartz 2003).

Demgegenüber beruht die neue postsowjetische Anti-Utopie auf drei negativen Voraussetzungen: Sie muss nicht mehr im Gewand der Fantastik daherkommen, ist nicht an der Leine der Zensur und braucht ihren gesellschaftspolitischen Gegenwartsbezug nicht mehr allegorisch verkleiden. Die Anti-Utopie verlor damit seit der Glasnostzeit ihren extrapolierenden Charakter, die fiktive räumliche, zeitliche und/ oder gesellschaftliche Distanz konnte aufgegeben werden zugunsten einer eher introspektiven, expliziten Beschäftigung mit der eigenen Gesellschaft. Und tatsächlich verschwand damit auch die fantastische Anti-Utopie in den 1990er Jahren weitgehend von der Bildfläche medialer Wahrnehmung.⁶

Erst mit der Jahrtausendwende veränderte sich die Situation, als auch außerhalb des Marktsegments „Fantastika“ eine wachsende Anzahl an antiutopischen Bestsellern erschien.

⁴ Zu dieser Spezifik fantastischen Erzählens in der Sowjetunion, vgl. Geller (1985), Nudelman (1989), Revič (1998), Gomel (2004).

⁵ Zur „Poetik der Zensur“ am Beispiel der im Westen prominentesten sowjetischen Science Fiction-Autoren Arkadij und Boris Strugackij, vgl. Gomel (1995), Simon (2004).

⁶ Vgl. zur russischen Fantastik der 1990er Jahre Gontscharow (2005), Menzel (2005).

Es sind in diesem Zusammenhang vor allem apokalyptische Katastrophenszenarien und anti-utopische Entwürfe der unmittelbaren Zukunft, die in den letzten Jahren die literarische Kritik beschäftigt haben. Den ersten spektakulären Paukenschlag vollzog auf der Ebene anspruchsvoller „Hochliteratur“ Tat'jana Tolstaja im Jahr 2000 mit ihrem lang angekündigten Roman *Kys'* (dt. *Kys*). In ihm zeichnet sie ein bitterböses Bild von einem primitiven und finsternen Russland in einer postapokalyptischen Zeit nach dem „großen Knall“, in dem der private Besitz von Büchern verboten ist und der vormalige Literaturzentrismus in einer völlig sinn- und funktionsentleerten Gedächtniskultur zur pervertierten Leitmaxime eines implodierten totalitären Überwachungsstaates wird. Mit dieser kulturpessimistischen Deutung der postsowjetischen Gegenwart widerspricht Tolstaja nicht nur dem utopischen Fortschrittsgedanken der sowjetischen Gesellschaft, sondern legt zugleich auch die postsowjetische Verfasstheit der Literatur und ihres Verhältnisses gegenüber ihrer eigenen Tradition bloß.⁷

Anti-utopische Zukunftsentwürfe mit Ausrichtung auf die unmittelbare Zukunft gewannen dann erst wieder mit Vladimir Sorokins *Den' opričnika* (2006, dt.: *Tag des Opritschnik*) und Viktor Pelevins *Ampir V. Povest' o nastojaščem sverščeloveke* (2006, dt.: *Das fünfte Imperium – Ein Vampirroman*) die Aufmerksamkeit des kulturkritischen Feuilletons im In- und Ausland. Beide Autoren entwerfen zutiefst gesellschaftskritische Zukunftsszenarien einer totalitär und manipulativ beherrschten russischen Gesellschaft, die unterschiedlicher nicht sein könnten und doch symptomatisch sind für die im Zentrum vor allem der westlichen Aufmerksamkeit stehenden Ansichten Moskauer und Petersburger intellektueller Kreise:

Vladimir Sorokin nimmt in seiner Gesellschaftsgroteske die nationalistischen und autokratischen Tendenzen des Putinschen Russland zum Ausgangspunkt, um ein finsternes, satirisch überhöhtes Bild von Russland im nicht allzu fernen Jahr 2027 zu zeichnen. Nach seiner apokalyptischen „Eis“-Trilogie (*Trilogija*, 2005)⁸ ist *Den' opričnika* der am deutlichsten politisch dimensionierte Roman Sorokins, zielt er doch mitten hinein in die Mechanismen von Machtausübung, Machttrieb und Machterhalt: Russland wird hier als ein vom Westen abgeschottetes, isoliertes und totalitäres Riesenimperium dargestellt, mit einer gleichermaßen archaischen wie faschistoid-futuristischen Gesellschaft, regiert von einem autoritären „Gosudar“, der sich seinen Machterhalt durch die so genannten

⁷ Der Alltag der von verstrahlten Mäusen und Echsen lebenden Menschen ist darin in einem nach Außen hin abgeschotteten, von einem clownesk-debilien Tyrannen beherrschten Land auf eine primitive, archaische Lebensweise reduziert.

⁸ Die Trilogie besteht aus den drei Romanen *Led* (2002, dt.: *Das Eis*), *Put' Bro* (2004, dt.: *Bro*) und *23 000* (2006), in der die parareligiöse „Bruderschaft des verlorenen Lichts“ einer elitären Endzeitvision der mythologischen Vereinigung und der Wiedereingliederung in kosmischen Vorzeiten zustrebt.

Opričniks sichert.⁹ Ganz anders auf den ersten Blick das antiutopische Bild, das Viktor Pelevin in *Empire* vom Russland der Gegenwart bzw. der nahen Zukunft entfaltet: Es wird hier weniger die Innensicht despotischer Machtausübung wie bei Sorokin dargestellt, sondern die Dynamik der weitaus subtileren Strategien von Kontrolle und Manipulation in einer auf individualistische Selbstvervollkommnung ausgerichteten kapitalistischen Informationsgesellschaft.¹⁰ Als geheime Herrscher über Russland fungiert hier eine Moskauer Vampir-Elite, die sich den Menschen nicht nur dadurch unterwerfen, dass sie die entscheidenden, dialektisch miteinander verschränkten „Lehren“ Glamour und Diskurs, mit anderen Worten die Strategien der Matrix beherrschen, sondern sich durch die „Verkostung“ des menschlichen Blutes Zugang zur Psyche ihrer Opfer und damit in die Welt der Gedanken-, Informations- und Geldströme verschaffen. Das Blut des angezapften Normalbürgers ist der Daten sammelnden (und lenkenden) Herrscher-Elite Wissenselixier, Manipulationsmittel und Machtinstrument zugleich.

Mit dieser Konzeptualisierung des Normalbürgers als Opfer blutgieriger Vampire und sexbesessener Opričniki bedienen Sorokin und Pelevin aber ein im Westen schon immer populäres Russlandbild, das anti-utopische Zukunftsentwürfe seit Evgenij Zamjatin's *My (Wir, 1921)* als unmittelbare fiktionale Umschrift der vermeintlich katastrophalen politischen Gegenwarts Lage in Russland liest. Ein Russlandbild, das die aktuellen gesellschaftspolitischen Entwicklungen ausschließlich als anti-utopische Matrix des Machterhalts des regierenden Systems imaginiert, hat am prägnantesten Viktor Erofeev in seinem Buch *Russkij apokalipsis* (2006, dt.: *Russische Apokalypse*) artikuliert, der von Russland als dem Land der „siegreichen Apokalypse“ spricht (Erofeev 2009, 9, 248). Der „apokalyptische Wahnsinn“ der russischen Gegenwart bestehe demnach darin,

⁹ Die „Opričniki“, benannt nach der Leibgarde Ivan Groznys, treten in der Version Sorokins als eine von zügelloser Brutalität und Triebbefüllung gesteuerte Einheit korrupter Staatsdiener auf, die sich durch routinierte Ausführung alltäglicher Gewaltexzesse und patriarchaler kollektiver Rituale dem Dienst an der Staatsmacht unterwerfen und damit ihr persönliches, profitables Glück sichern. Im Jahr darauf erschien mit *Sacharnyj Kreml'* (2008, dt.: *Der Zuckerkreml*), eine Art Folgeband, in welchen Sorokin die Altraumzenerie eines Russland im Jahr 2028 in einzelnen Kurzerzählungen aus der Perspektive des repressierten, gezüchtigten Volkes und „niederer“ Dienstleister (wie Bettler, Zwangsarbeiter, Henker, Dissidenten etc.). Vgl. dazu auch den Beitrag von Anne Krier in diesem Band.

¹⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang Fišmans Feststellung, dass Pelevin die postsowjetische konsumistische Gegenwart Russland als real existierende Antiutopie beschreibt, die ohne ein sie erschaffendes oder sie legitimierendes handelndes Subjekt auskomme. Trotz ihrer privilegierten Position kann es für Pelevins Protagonisten keinen rettenden Ausritt aus der Antiutopie geben, im besten Fall nur eine Befreiung von ihren Illusionen (vgl. Fišman 2008). Dem lässt sich Etkinds These hinzufügen, dass die „traumatische“ Unabgeschlossenheit der Vergangenheitsbewältigung in der russischen Gegenwartsliteratur mit dem „Verlust des inkooperierten Subjekts zu tun habe, von dem man sich (noch) nicht lösen kann oder will (vgl. Etkind/Lipoveckij 2008).

dass die Regierung, mit Putin als übermächtigem „doppelköpfigem Adler“ (Erofeev 2009, 238) an der Spitze, einen Deal mit der Bevölkerung abgeschlossen habe: Die Rückkehr des Banalen, Gewöhnlichen und eine Wiedergeburt des Individuell-Persönlichen im Tausch gegen uneingeschränkte Loyalität und Unterstützung der regierenden Macht. Dabei jage die Regierung der Bevölkerung permanent mit Szenarien des Zerfalls und Unsicherheit Angst ein und habe sich so ein apokalyptisches Konstrukt zur Aufrechterhaltung und Legitimierung der eigenen Macht geschaffen.

Betrachtet man jedoch die düsteren Russlandbilder von Tolstaja, Sorokin, Pelevin und Erofeev im größeren Kontext der kommerziellen anti-utopischen Literatur der 2000er Jahre, sind solche Schreckensszenarien keineswegs originär, sondern reagieren auf einen literarischen Diskurs, der sich in der fantastischen Genreliteratur längst etabliert hat. Diese für die „Normalbürger“ geschriebene und von diesen gelesene Unterhaltungsliteratur handelt aber gerade nicht von der Legitimierung und Ontologisierung undurchschaubarer Machtstrukturen, dem das Individuum hoffnungslos ausgeliefert ist. Vielmehr zielen diese Texte mit unterschiedlichen Mitteln auf eine literarische Entblößung politischer Herrschaftsmechanismen und stellen gerade die Neukonstituierung politischer Subjektivitäten im Kontext deregulierter Märkte und korrumpierter Machtstrukturen in den Fokus ihrer Sujets.

Analysiert man dieses literarische Feld fantastischer Literatur genauer, fällt zudem auf, dass den fiktionalen Schreckensszenarien kaum entsprechende politische oder literarische positive utopische Entwürfe gegenüber stehen. Offensichtlich gründet sich die Popularität antiutopischer Zukunftsentwürfe weniger auf einem „apokalyptischen Deal“ als auf einem gesellschaftspolitischen Aushandlungsprozess. Zum einen als eine explizite Auseinandersetzung der Schriftsteller mit der gegenwärtigen politischen Lage in Russland, die statt von der Propagierung einer „russischen Idee“, wie man es noch unter Jelzin versuchte, von einem verworrenen Mix aus radikaler Ökonomisierung aller Lebensbereiche, autoritärer Rechtsstaatlichkeit, korrupter Bürokratie und eher russischorthodox-nationalistischen Versatzstücken geprägt ist. Und zum anderen als weiter reichende Reflexion auf allgemeine gesellschaftspolitische, globale Veränderungen.

Das Spektrum der ideologischen Verfasstheit dieser Texte ist breit und reicht von reaktionär-nationalpatriotisch ausgerichteten zu neoliberalen und sozialdemokratischen Gesellschaftsmodellen. Wenn auch bei einigen Autoren die Grenze zwischen anti-utopischem und utopischem, zwischen mystisch-religiösem und ideologisch-imperialem Schreiben und dessen Parodierung nicht eindeutig zu treffen ist,¹¹ so ist doch fast allen eines gemeinsam: Sie thematisieren

¹¹ Pavel Krusanov, der dem genannten „Petersburger Fundamentalisten“ zugeordnet wird oder Dmitrij Bykov etwa gelten einerseits als Wiedererwecker imperialistischer Narrative und

die Leerstellen der Vergangenheitsaufarbeitung und sind sowohl als fiktive Prätexte der russischen Gegenwart, wie auch als anti-utopische Konstruktionen der (unmittelbaren) Zukunft lesbar (vgl. Etkind 2011). Dazu gehört zunächst eine Vielzahl an Texten, die Entwürfe einer alternativen Geschichte Russlands vorlegen (vgl. Schwartz 2009). Autoren wie Pavel Krusanov, Dmitrij Bykov, Ol'ga Slavnikova, Vladimir Šarov und andere nehmen in ihren Romanen Überarbeitungen offizieller Geschichtsbilder und -mythen sowie Korrekturen gängiger Versionen vom Ablauf und der Zusammenhänge ihres Verlaufs vor.¹²

Hinsichtlich einer Neuaustarierung des politischen und literarischen Feldes in Russland könnte man diese Aktualität des an die Vergangenheit gebundenen Antiutopischen aber auch als ein letztes Postskriptum auf den „Ausstieg aus der Utopie“ zurückführen, den Russland laut Leonid Heller und Michel Niqueux seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion vollziehe. Daher könne es heute „keine magische glänzende Zukunft“ mehr geben (Heller/Niqueux 2002, 315). Dieser Utopieverlust sei aber ein generell für die Länder Osteuropas symptomatisches Phänomen – wie Boris Groys in seinen Ausführungen zur „postkommunistischen Situation“ argumentiert, habe das postkommunistische Subjekt doch bereits die Zukunft hinter und müsse daher einen umgekehrten Weg gehen: „nicht aus der Vergangenheit in die Zukunft, sondern aus der Zukunft in die Vergangenheit; vom Ende der Geschichte, von der Existenz in einer posthistorischen, postapokalyptischen Zeit zurück in die historische Zeit“ (Groys 2005, 48). Entsprechend könne jeder Versuch, in der Zukunft erneut ein utopisches Gesellschaftsprojekt zu realisieren, immer nur als „Wiederaufführung des gleichen Stücks mit anderen Mitteln gedacht werden“ (ebd.).

Diese Haltung zur Geschichte scheinen die literarischen Texte imaginativ zu übersetzen. Sie sind Wiederaufführungen des gleichen Stücks mit fantastischen, literarischen Mitteln, ob es sich hierbei nun um die mittelalterliche Schreckensherrschaft wie bei Sorokin, um einen gewaltsamen Umsturz im Stile der Oktoberrevolution bei Ol'ga Slavnikova (2017, 2006), um den paralysierten Alltag permanenter Terrordrohungen bei Bykov (*Evakuator*, 2005) oder um die politische Macht von PR-Medien in der Glamourwelt von Minaev (*Mediasapiens*, 2007) handelt. Aleksandr Čancev spricht daher in einer Kritik dieser Werke von einer regelrechten „Fabrik der Antiutopien“, deren Ziel es sei, die Möglichkeit historischer Entwicklung generell zu verneinen. Die Konjunktur antiutopischer

ideologisch-reaktionär aufgeladener Retter-Heldenfiguren. Andererseits bleibt die ideologische Ausrichtung beider Autoren insofern äußerst ambivalent, als sie diese in ihren Texten wiederum parodistisch, ironisch unterlaufen und so eine eindeutige politisch-ideologische Zuordnung ihres Schreibens torpedieren.

¹² Vgl. beispielsweise die Romane *Opravdanie* (2001) und *Orfografija* (2003) von Dmitrij Bykov, *Ukus Angela* (2000) und *Bom-Bom* (2001) von Pavel Krusanov, *2017* (2007) von Ol'ga Slavnikova oder *Voskrešenie Lazarja* (2003) von Vladimir Šarov.

Werke bediene „eine Nachfrage der Leserkreise der russländischen Gesellschaft nach einem in seiner Art phantasmatischen Katastrophismus.“¹³

Auch Leonid Fišman sieht in den aktuellen Antiutopien eine Projektion vergangener Schrecken und Traumata der Nationalgeschichte in die Zukunft:

Wir sehen Anlass für einen „verhaltenen Optimismus“ darin, dass wir für immer mit unseren alten, bekannten Ängsten vor der Rückkehr eines isolationistischen Imperiums, einem extremistischen Putsch, Terroranschlägen, einem Bürgerkrieg nach jahrhundertealtem Muster oder vor dem ewigen Krieg zwischen Westlern und Patrioten usw. leben müssen. Und deshalb beschreibt die zeitgenössische russländische Antiutopie die unendliche Ankunft einer Katastrophe, die, wie sie gerne hoffen würde, nichts verändern wird. (Fišman 2008)

Allen diesen Interpretationen gemeinsam ist, dass sie die aktuellen Antiutopien als eine Wiederkehr der Vergangenheit deuten, als ein letztes Postskriptum auf das gescheiterte kommunistische Zukunftsprojekt. Während die anspruchsvolleren Autoren wie Pelevin und Sorokin von der westlichen Literaturkritik vornehmlich systemkritisch rezipiert werden, wird der literarische Mainstream häufig als kulturelles Symptom einer traumatischen Vergangenheit pathologisiert, die in Putins und Medvedevs Matrix einer staatlich gesteuerten Geschichtspolitik keine adäquaten Artikulationsmöglichkeiten mehr fände.¹⁴ Beide Lesarten, so unsere These, verkennen jedoch das eigentliche Faszinationsmoment dieser Fantastik, die ihre Popularität gerade aus ihrer spielerischen Inszenierung solcher angstbesetzten Gegenwarts- und Vergangenheitsdispositive verdankt. Erst indem sie die gegenwärtige gesellschaftspolitische Lage in antiutopischen Schreckensszenarien verfremden oder historische Ereignisse in apokalyptische Visionen transformieren, gewinnt sie Leserinteresse. Dabei ist die „narrative Biederkeit“, wie es Hans Richard Brittnacher in Hinsicht auf die „Ästhetik des Horrors“ formuliert, geradezu konstitutiv für eine Literatur, die ein „Bild der Angst“ entwirft, „das den Menschen nicht um sein Leiden betrügt“, sondern „ihrem Leser eben die mimetische Treuherzigkeit abverlangt, die sie selbst gegenüber ihrem Thema zu haben vorgibt“ (Brittnacher 1994, 21, 23). Fantastische Literatur lebt wesentlich von dem Angebot an die Leserinnen und

¹³ „Утопические, антиутопические, в целом дистопические сюжеты в литературе становятся распространенными в эпохи, когда в обществе утверждается мысль, что существующая ситуация утвердилась надолго и имеет явную тенденцию лишь ухудшаться в будущем, а людей не покидает ощущение отчуждения от участия в истории.“ Die Konjunktur antiutopischer Werke bediene damit eine Bedürfnisse „читающих кругов российского общества в своего рода фантазматическом катастрофизме.“ (Čancev 2007)

¹⁴ Paradigmatisch diesbezüglich auch die Interpretationen der Filme *Nachtwache* (*Ночной дозор*, 2004) und *Tagwache* (*Дневной дозор*, 2005 (von Timor Bekmambetov nach Sergej Luk'janenkos gleichnamigem Wachen-Zyklus in Kuprijanov/Surkov (2006)).

Leser, sich treuherzig vom Zauber des Schreckens überwältigen lassen zu können, ohne höheren ästhetischen, ideologischen oder kulturkritischen Rezeptionserwartungen genügen zu müssen (vgl. ebd., 9-24).

Analysiert man diese „mimetische Treuherzigkeit“ anti-utopischer fantastischer Texte der letzten Jahre genauer, dann lässt sich – so unsere These – das Gros der zur Produktion dieser Schreckensszenarien angewandten erzählerischen Mittel in Verfahren der *Banalisation*, der *Mystifizierung* und der *Subversion* des Politischen klassifizieren. Selten geht es um eine literarisch-reflektierende Aufklärung aktueller politischer Prozesse und Dynamiken. Eher wird zu deren Verwirrung und pauschalen Diskreditierung beigetragen.¹⁵

1. Neben den für alle fantastischen Texten konstitutiven Verfahren, dem unwahrscheinlichen Geschehen größtmögliche erzählerische Glaubwürdigkeit zu verleihen, begegnet man einer *Mystifizierung* auf inhaltlicher Ebene zuallererst in der historischen Motivierung und Archaisierung der Konflikte, der Einführung übersinnlicher Fähigkeiten und paranormaler Phänomene sowie der Verunsicherung zwischen Realitäts- und Fiktionalitätseffekten, mittels derer eine Verschleierung und Anonymisierung politischen Handelns, von politischer „agency“ und eine verschwörungstheoretische Verwirrung hinsichtlich dahinter stehender machtpolitischer Interessen erzeugt wird.

2. Eine *Banalisation* des Politischen zeigt sich am deutlichsten in einer vereinfachten und tendenziell einseitigen Bestimmung des Wesens politischer Macht, über deren Reduktion auf elementare egoistische Interessen und inhumane Triebe wie Egoismus und Gier, auf Mechanismen der Repression und Unterdrückung oder Praktiken physischer und psychischer Gewaltausübung. Der vermeintlichen Übermacht konspirativ agierender politischer Netzwerke stehen in den untersuchten Romanen dementsprechend auch meist einfache Überlebens- und Widerstandsstrategien innerhalb der subjektiv-biographischen Sphäre des Individuums und seiner Orientierung an fundamentale Fragen des Sinns oder des familiären Glücks gegenüber.

3. Eine *Subversion* des Politischen schließlich gewinnt ihre Faszinationskraft aus der Diskreditierung und Delegitimierung machtpolitischer Prozesse und konspirativer Herrschaftsmodelle, was auch eine Schrecken und Grauen evozierende Auseinandersetzung mit der Erotik der Macht – ihrer mystischen Opazität –, den heroischen Einzelkämpfern und dissidenten Erlöserfiguren, ermöglicht.

Diese ersten Beobachtungen möchten wir im Folgenden an vier exemplarischen Fallbeispielen ausführen, die sehr explizit die Problematik von Individuum und Macht, Zensur und Überwachung, Instrumentalisierung und Manipulation, Terror und Unsicherheit verhandeln: In einem ersten, vergleichenden Schritt geht es um Boris Strugackijs 2003 erschienenen Roman *Bessil'nye mira*

¹⁵ “The post-Soviet novel does not analyze the social reality; what they emulates and struggle with, is history” (Etkind 2011).

sego (2007, dt.: *Die Ohnmächtigen*) und Andrej Volos' 2005 publizierten Roman *Animator* (2005, dt.: *Der Animator*). In einem zweiten Schritt betrachten wir Sergej Luk'janenkos Dilogie *Černovik* (2005, dt.: *Weltengänger*) und *Čistovik* (2007, dt. *Weltenträumer*) und im Abschluss Dmitrij Gluchovskijs Bestseller *Metro 2033* (2005).

2. Mystifizierungen des Politischen bei Andrej Volos und Boris Strugackij

Sowohl Boris Strugackijs 2003 unter dem Pseudonym S. Vitickij erschienener Roman *Bessil'nye mira sego* (*Die Ohnmächtigen*) als auch Andrej Volos' Roman *Animator* (*Der Animator*) von 2005 legen auf die unmittelbare Zukunft ausgerichtete, pessimistische Szenarien einer pervertierten russischen Konsumgesellschaft vor, die von hintergründig agierenden politischen Akteuren gelenkt und beherrscht wird. In beider Darstellung erscheint das Individuum als Spielball dieser übergeordneten Mächte, die mit undurchschaubaren Machenschaften den Handlungsraum des Menschen soweit einschränken, dass eine politische Subjektivierung und intellektuelle Deutung der vorherrschenden gesellschaftspolitischen Zusammenhänge unmöglich wird. Die individuellen Talente, die den Menschen als Persönlichkeit auszeichnen, haben in diesen, mit der russischen Gegenwart nahezu deckungsgleichen antiutopischen Zukunftsversionen keinen humanistisch-zivilen Nutzen mehr, sondern erscheinen vielmehr als manipulierbare Eigenschaften, die für machtpolitische Interessen missbraucht werden. Die dahinter stehende soziale Frage nach dem Verhältnis zwischen Einzelnem und Macht, nach den (Un)Möglichkeiten individueller Einflussnahme auf gesellschaftspolitische Entwicklungen setzt bei beiden Autoren mit der problematischen Situation russischer Intellektueller und Wissenschaftlicher in der post-sowjetischen Ära ein, denen mit Zusammenbruch der Sowjetunion ihr gesellschaftlicher Stellenwert, sei es als Günstlinge oder Gegner des Regimes und damit auch eine (literarische) Vorbildfunktion als verantwortlich (oder unverantwortlich) agierende Akteure verloren gegangen ist.

Im Unterschied etwa zu Pelevins und Sorokins satirischen Fortschreibungen der Geschichte als affirmative Anverwandlung ihrer monströsen Helden an die ideologischen Mutationen der Macht, stehen die Protagonisten bei Volos und Strugackij in der Tradition eines dissidentisch fundierten Menschenbildes, wobei sie in ihrem intellektuellen Aufbegehren gegen ein übergeordnetes Machtgefüge letztlich scheitern. Beide Autoren betreiben eine Mystifizierung des Politischen durch fantastische Verfahren. Diese bestehen zum einen in der Einführung übernatürlicher und parapsychologischer Fähigkeiten ihrer Protagonisten und deren Inanspruchnahme für politische Interessen. Zum anderen verschleiern sie das politische Feld als einen Bereich abstrakt-anonym agierender Kräfte, die sich einem öffentlichen politischen Diskurs und ihrer moralisch-ethischen Ein-

ordnung nach Kategorien wie „gut“ und „böse“ in einer Aura des Nebulösen entziehen.

Der 1955 in Duschanbe (Tadschikistan) geborene Andrej Volos hat sich seit Ende der 1970er Jahre vor allem durch Gedichte und realistische Prosaerzählungen einen Namen gemacht. Bereits in seinen ersten Romanen *Churramabad* (2000) und *Maskavskaja Mekka* (2003) legte er eine dezidiert gesellschaftskritische, pessimistische Lesart der postsowjetischen Wirklichkeit dar, die von den Traumata ihrer sowjetischen Vergangenheit nicht zu lösen ist und als Produkt manipulierter historisch-politischer Prozesse keine Hoffnung auf einen gesellschaftlichen Neubeginn anbietet. Das konkrete politische Dilemma der russischen Gegenwartsgesellschaft wird hier in der Unvereinbarkeit zwischen sowjetischer und postsowjetischer Ideologie sowie zwischen der christlich-russischen und islamisch-mittelasiatischen Kultur aufgezeigt, wobei weniger nationale als soziale Spannungen zwischen einer islamophoben russischen Gesellschaft und einem erstarkenden Islam sein Bild eines zukünftigen Russland bestimmen. Während sich *Churramabad* in die Vergangenheit begibt und die Geschichte der Russen in Tadschikistan bis zu dessen Unabhängigkeit 1991 erzählt, ist *Maskavskaja Mekka* der erste dezidiert antiutopische Zukunftsroman von Volos, der ihn durch seine fantastische, grotesk-satirische Schreibweise als Vertreter einer antisowjetischen, dissidentischen Tradition antiutopischen Schreibens ausweist.¹⁶ Volos macht darin die Unmöglichkeit des Ausstiegs aus der ewigen Zirkularität der (sowjetisch-russischen) Geschichte zum zentralen Kompositionsprinzip eines Zukunftsszenarios, in dem jede Realisierung eines neuen islamisch-christlichen Gesellschaftsmodells vom öffentlichen intellektuellen Diskurs weitgehend verhindert wird und den Kadern egoistisch agierender Politfunktionäre überlassen bleibt.¹⁷

¹⁶ Der Kritiker Il'ja Kukulin sieht in dieser, bei Volos so auffallend abrupten, Wendung vom realistischen zum fantastisch, grotesk-satirischen Schreiben ein deutliches Beispiel für die neue Dominanz fantastischer Erzählverfahren in der jüngsten russischsprachigen Literatur. Für diese macht er einen besonderen Hang zu sozial und mystisch motivierten Sozialparabeln geltend, in welchen die gesellschaftspolitische Gegenwart Russlands durch die Reaktualisierung sowjetischer Mythologeme der Vergangenheit betrachtet und transformiert wird. Volos' demonstrativ pessimistische, satirische Schreibweise ist für Kukulin beispielhaft für die spätsowjetische Generation dissidentisch-oppositioneller Autoren, die, wie etwa auch Vasilij Aksenov oder Vladimir Vojnovič die Tradition der Gesellschaftssatire weiter entwickelten (Kukulin 2004).

¹⁷ Die Handlung des Romans ist ca. achtzig Jahre nach seiner Niederschrift in der futuristischen Megapolis „Maskav“ (vgl. Maskav = tadschikische Schreibweise für Moskau) angesiedelt, die das Mekka der Zukunft und Zentrum einer muslimisch-christlichen Synthese ist. „Maskav“ ist zugleich der Name eines autonomen Riesenreichs, in dem sich die reiche, technisch fortschrittliche, christlich-muslimische Stadtbevölkerung und das in den 1950er/1960er Jahren des 20. Jahrhunderts stehen gebliebene „gummunistische“ („gummunističeskij“ von „gummanitarnyj“ und „kommunističeskij“) Gesellschaftsmodell einer vornehmlich russischen verarmten Landbevölkerung gegenüberstehen, deren Fortbestehen über mystische

In dem Roman *Animator* (2005) radikalisiert Volos diese Problematik des Scheiterns positiver gesellschaftlicher Veränderungen und überführt sie explizit auf die Ebene der persönlich-individuellen Selbstbehauptung des Einzelnen gegenüber anonymen und willkürlichen politischen Prozessen. Dabei ist die antiutopische Darstellung als unmittelbare Gegenwartsanalyse zu begreifen, die jegliche sinnvolle politische Aktion überhaupt für unmöglich erklärt.

Der Protagonist in *Animator*, Sergej Barnim, ist beruflich eben das: ein „Animator“, der mit der besonderen Gabe ausgestattet ist, mental in die Lebensgeschichten Verstorbener einzudringen und mittels spezieller physikalischer Effekte das Abbild ihres Wesens in das ewige Licht einer persönlichen Gedenkflamme, der so genannten „Noolumnisenz“ zu überführen. Diese so genannten „Anamnesen“ werden von Experten wie Barnim in einem Moskauer „Animazentrum“ durchgeführt und sind zum lukrativen Zweig der Moskauer Bestattungsindustrie geworden, ausgerichtet vor allem auf die finanzkräftige Schicht neureicher Russen. Da Barnim über ein außergewöhnliches Talent verfügt, besonders ausdrucksstarke Flammen zu erzeugen, ist er ein beliebter und gut verdienender Star der Branche. Recht schnell wird klar, dass es sich bei seinen scheinbar paranormalen Fähigkeiten um nichts weiter als ein besonders ausgeprägtes Empathie- und Imaginationvermögen handelt (vgl. Volos 2005, 81 ff.), welches ihm gestattet, aus den biographischen Bruchstücken der Verstorbenen die Fiktion einer repräsentablen Lebensgeschichte zu gestalten und den Angehörigen glaubhaft zu machen, dass die verstorbenen Seelen als Lichtflamme in einem „Animakolben“ konserviert und unsterblich gemacht werden können.¹⁸

Rituale des Ehrenmords und der Wiederauferstehung gesichert ist. Vgl. zur Version eines muslimisch dominierten Europa auch den umstrittenen Roman *Mecet' Parižskoj bogomateri: 2048* (2005) von Elena Čudinova. In ihrer islamophoben Antiutopie wird Frankreich in naher Zukunft, infolge der liberalen europäischen Religionspolitik, von einem aggressiven Islamismus beherrscht, dem als utopischer Gegenentwurf, ein erstarktes christliches Russland gegenüber steht.

¹⁸ Eine moralisch-philosophische Rechtfertigung findet er dabei in den Theorien des Philosophen Nikolaj Fedorovs (1828 bis 1903), dessen utopisches Projekt des „Kosmismus“ auf eine totale Beherrschung und Verwandlung der Welt und des Universums durch den Menschen abzielte und den historisch-eschatologischen Auftrag Russlands in einem wissenschaftlich-technischen Sieg des Menschen über den Tod vorsah. Die Möglichkeit der Errichtung eines irdischen Reich Gottes auf Erden proklamiert Fedorovs Modell in der Erlangung menschlicher Unsterblichkeit und der Wiederauferstehung der Verstorbenen, die zu einer (Wieder)Vereinigung mit vergangenen Menschheitsgenerationen und einer Durchdringung vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Räume führen soll. Barnim bezieht sich in einer Vorlesung vor den „Animationsstudenten“ durchaus ironisch auf Fedorov und das damit verbundene Wissenschaftsideal: „Да, у него была одна мысль, но мысль именно такого порядка: воскрешать мертвых! Он отрицал смерть, полагал ее ошибкой природы. [...] Нужно только собраться с силами. Нужно забыть обо всех тех глупостях, которым бездумно предается мир: о войнах, о роскоши, о безделии, о жадности, о природной хищности, вынуждающей отнимать у другого кусок хлеба, чтобы намазать свой собственный лишним слоем масла!.. Нужно объединить людей этой мыслью, заняться общим

Trotz der äußerst prestigeträchtigen Tätigkeit der ‚Seelenrettung‘ wird der ‚Geschichtenerzähler‘ Barnim im Verlauf des Romans jedoch zum Leidtragenden der eigenen wie auch der ‚nacherlebten‘, imaginierten Lebensgeschichten der Verstorbenen: Denn das Putinsche Russland erscheint in diesen Geschichten von einem Strudel an terroristischer Gewalt erfasst zu sein, aus der es keinen Ausweg gibt:

Но, может быть, оно когда-нибудь все-таки пройдет, это чертово время? И наш забытый, заболтанный, замороженный мир поднимет голову и увидит, в какой он заднице? И поймет, что еще два-три его слепых и пьяных шага – и он скатится в тартарары?.. Поймет? Или все будет идти старым порядком? Уже давно понятно, что резать ножом и стрелять, а в ответ кидать бомбы и палить из танковых пушек, а в ответ взрывать автобусы и вагоны метрополитена, а в ответ производить зачистки и расстрелы, а в ответ забивать в подвалах насмерть, а в ответ ставить на колени и стрелять в затылок, а в ответ... а в ответ... а в ответ... – все это умеет каждый; каждый так или иначе умеет убивать. А воскрешать мертвых – никто! (Volos: 2005, 228)¹⁹

Die anstelle der Toten von Barnim ‚reanimierten‘ Lebensgeschichten machen das eigentliche Thema des Romans aus, kreisen sie doch alle um den zentralen militärisch-gewaltsamen Konflikt der ‚teuflischen Zeit‘ unter Putins Präsidentschaft: den Tschetschenienkrieg und die mit ihm im Zusammenhang stehenden Terroranschläge. Wenn in Volos‘ Roman auch nicht direkt von Tschetschenien, sondern von einem fiktiven ‚Kaschirien‘ die Rede ist, so stellt Volos die geschilderten Ereignisse – Bombenanschläge im öffentlichen Nahverkehr oder die Geiseldramen in einer Schule, einem Krankenhaus und einem Theater – in direkten Zusammenhang mit der Realgeschichte.²⁰ Diese wird als eine undurchschaubare Matrix korrumpierter Befehlsstrukturen und willkürlicher Handlungen einzelner gekennzeichnet: illegale Waffengeschäfte zwischen Armee,

делом, единственно важным в мире, заняться дружно, бросить все силы, применить все умение. Все средства – в науку, и тогда очень скоро настанет день, когда в руках у человечества появятся необходимые средства... [...] Да, бред... Но какой бред! Какой возвышенный бред!.. Разве жизнь вокруг нас – не бред? Разве необходимость смерти – не бред? Разве войны и страх гибели, жрущий человеческое сердце, – не бред.“ (Volos 2005, 103ff.)

¹⁹ Vgl. auch die Online-Version des Romans: *Elektronajaja biblioteka gramotej*, <<http://www-gramotej.com/books/1269071816.htm>> [04.04.2011].

²⁰ Alle im Romane angeführten Attentate und Anschläge verweisen auf reale Ereignisse in Russland und den ehemaligen Republiken in den letzten Jahren: Das Geiseldrama in dem südrussischen Krankenhaus von Budjonnowsk 1995, die seit 1999 zahlreichen Bombenanschläge in der Moskauer Metro, der spektakuläre Überfall tschetschenischer Separatisten auf das Moskauer Dubrovka-Theater 2002 und schließlich die Geiselnahme in der Schule von Beslan 2004.

Regierung und tschetschenischen Separatisten, die beliebige Manipulation wirtschaftlicher und politischer Prozesse und die ideologische Beeinflussung eines medial gesteuerten gesellschaftspolitischen Bewusstseins lassen eine Unterscheidung in Gut und Böse, Richtig und Falsch kaum noch zu. Die Allgegenwärtigkeit von Terror und Gewalt erfasst den ungebildeten Arbeiter in einer Waffenfabrik genauso wie den Physiker, der in einem Vorortbus von einer Bombe zerfetzt wird. Zwischen dem tschetschenischen Waisenjungen, der als „Gotteskämpfer“ zum Selbstmordattentäter wird, einem einfachen russischen Soldaten, dem Oberbefehlshaber der Armee, einem Geheimdienstfunktionär oder einem islamistischen Rebellenführer macht der Tod keinen Unterschied.

So verbinden sich die tragischen und grausamen Schicksale der Verstorbenen, die in rückblickenden Erzählfenstern episodisch in die Rahmenhandlung um Barnim eingefügt sind, im Verlauf der Handlung immer enger mit dessen privater Lebensgeschichte. Aus der fantastischen Animation heroischer Nekrologe wird die ganz reale Anamnese der russischen Gegenwartsgesellschaft, der sich auch Barnim immer weniger entziehen kann. Die Narrationen der ‚animierten Seelen‘ erweisen sich als miteinander zusammenhängende und im Bewusstsein Barnims zusammenlaufende unmittelbare Erscheinungsformen der desaströsen Auswirkungen des Anti-Terrorkampfes im Moskauer Alltag. Gleichzeitig nimmt sein eigenes Privatleben einen dramatischen Verlauf: Seine erwachsene Tochter Daša wendet sich von ihm ab, seine schwangere Geliebte Klara verlässt ihn aufgrund des von ihm abgelehnten Kinderwunsches, bis er selber Zeuge eines Selbstmordattentats in der Metro wird. Schließlich brechen Willkür und Gewalt direkt in sein Leben ein, als der russische Geheimdienst Interesse an seiner Person bekundet und dabei die Hoffnungen auf ein neues Leben mit seiner Ex- und Wiedergeliebten an den aktuellen politischen Ereignissen scheitern muss.

Während die eigentlichen Hintergründe des politischen Konfliktes im Dunkeln bleiben und die Identifizierung der agierenden politischen Mächte – bis auf einige wenige Andeutungen auf den Präsidenten und seine einflussreichen Oligarchen (ebd., 153), ausbleibt – zeigt Volos die konkreten Einwirkungen politischer und gesellschaftlicher Manipulation auf die persönlichen Schicksale auf. So versucht der russische Geheimdienst als langer Arm der Regierung sich fähige Wissenschaftler und Intellektuelle zu unterwerfen und ihre Fähigkeiten für seine eigenen Zwecke zu instrumentalisieren. Barnim soll dazu gebracht werden, seine besondere ‚Gabe‘ auf Lebende anzuwenden, um nicht nur die Gedanken und Motive einzelner Terrorverdächtiger vorherzusagen, sondern auch die staatlichen Überwachungs- und Steuerungsmechanismen der Gesellschaft als Ganzes zu optimieren. Vor diesem Hintergrund erscheint aber die Terrorbekämpfung nur ein Vorwand zu sein, um die Allmacht des Putinschen Big Brother noch weiter auszubauen. Doch auch dieser Eindruck stellt sich als

trügerisch heraus. Denn bei einer weiteren, von Barnim durchgeführten Anamnese stellt sich heraus, dass eben jener Geheimdienstoffizier auf Barnim angesetzt gewesen war und in einem konspirativen Zusammenschluss mit dem „katschirischen“ (tschetschenischen) Separatistenführer Mamed eine fiktive Geiselnahme in einem Moskauer Theater geplant hatte, um weitere Friedensverhandlungen zwischen der Duma und der katschirischen Führung zu verhindern und eine Fortsetzung des Konflikts zu legitimieren.

Diese wachsende Ununterscheidbarkeit fiktional realer und ‚animierter‘ Handlungsstränge, die auch als eine zunehmende Mystifizierung politischer Verantwortlichkeiten lesbar ist, lässt Volos mit den finalen Szenen der Geiselnahme in einem Moskauer Theater in ein ironisch-zynisches Spiel mit Realitätseffekten kippen. Rekuriert die Romanhandlung doch auf eine tatsächliche Geiselnahme 2002 im Moskauer Dubrovka-Theater, die mit dem Eingreifen der Sondereinsatztruppen des russischen Inlandgeheimdienstes und dem Einsatz eines Giftgases unter Inkaufnahme zahlreicher toter Zivilisten und Geiselnahmer beendet wurde. Nur stellt Volos hier das Ereignis nicht als riskante Überraschungsaktion staatlicher Spezialeinsatzkräfte dar, sondern als eine von beiden Seiten bewusst geplante Inszenierung, die erst im korrupten und von individuellen Ambitionen bestimmten Machtkampf unterschiedlicher Akteure zur nicht mehr steuerbaren blutigen Wirklichkeit wird. Denn während der Geheimdienstoffizier sich in der Gewissheit glaubt, die Kontrolle über die geplante Sonderoperation einer bloß inszenierten Geiselnahme zu behalten, in deren Verlauf auch der Anführer der kaschirischen Seite liquidiert werden soll, nutzen die Terroristen die Situation für ihre eigenen politischen Interessen und führen in einem anderen Theater eine tatsächliche Geiselnahme durch. Ihrer Forderung nach Unabhängigkeit ihres Landes und dem Rückzug der russischen Truppen dient die Aktion ebenso wenig wie den Interessen der russischen Seite.²¹

Volos entfaltet also ein durchaus kompliziert gestricktes Netz an gegenseitigen Einflussnahmen und Verbindungen. Dabei gibt es hier – anders als in vielen Politthrillern und Spionageromanen – keinen einer demokratischen Öffentlichkeit gegenüber verpflichteten Aufklärer (einen Journalisten, Hacker, etc.), sondern der Roman bleibt bis zu seinem Ende „treuherzig“ der finsternen und arkanen Allmacht russischer Herrschaftsapparate verpflichtet, die ihre bedrohlichen Fangarme bis in das Privatleben des Helden ausstrecken. Denn ähnlich wie die Sonderoperation im Theater schief geht, misslingt auch die Zukunftsplanung des Helden. Er wird selbst, zusammen mit seiner Geliebten, zur Geisel im „Kolumbus“-Theater, genau in dem Moment, da sich ihre Versöhnung vollzogen hat und sie mit ihrem ersten, gemeinsamen Kind, einer zur

²¹ Wie im realen Fall endet auch hier die Geiselnahme nach drei Tagen mit der Stürmung des Gebäudes, in deren Finale beide Seiten die Aktion als eigenen Erfolg propagandistisch zu vereinnahmen versuchen.

glücklichen Überraschung Barnims bereits vor anderthalb Monaten geborenen Tochter, einen Neuanfang wagen wollen (vgl. ebd., 243ff). Klara wird zum Opfer der Ereignisse, sie überlebt nicht. Der Terror nimmt Barnim damit zwar die letzte und einzige Hoffnung auf Erfüllung seines privaten Glücks. Gleichzeitig erkennt der Held im Moment des Verlusts seiner Geliebten den eigentlichen Wert privat-familiärer Beziehungen. Am tragisch-emotionalen Ende steht nicht nur die imaginäre Vereinigung mit der Geliebten Klara in der Animation ihres posthumen ‚ewigen Lichts‘, sondern auch die Versöhnung mit der älteren Tochter Daša und die Liebe zu seinen beiden Töchtern, die letztlich einen utopischen Hoffnungsschimmer auf einen Ausbruch aus dem ewigen Kreislauf aus Gewalt und Terror symbolisieren. So steht selbst das melodramatische Ende zwar noch ganz im Zeichen eines nahezu mystischen Schreckens, offeriert aber den Leserinnen und Lesern doch auch einen Ausstieg aus der Matrix gesellschaftspolitischer Determinierungen, die nur durch die Besinnung auf das Private und das ganz traditionell feminin konnotierte Familiäre unterlaufen werden kann.

Damit eröffnet das zentrale fantastische Moment des Romans – die Animation der Toten – eine doppelt verfremdende Perspektive auf die russische Gesellschaft: Zum einen bekommen die Anamnese-Praktiken Barnims ambivalente Bedeutung: Die animierten Lebensgeschichten seiner Klienten erscheinen zusammengenommen als kollektives Krankheitsbild einer Gegenwart, die von der totalen Amnesie gegenüber vergangenen und gegenwärtigen traumatischen Gewalterfahrungen zeugen. Diese Gewalterfahrungen werden als eine undurchschaubare Matrix politischer Instrumentalisierungen und konspirativer Aktivitäten narrativiert, in der scheinbar antagonistische Kräfte auf geheimnisvolle Weise miteinander verwoben sind und jede politische Äußerung nur eine Tarnung ganz anderer, verborgener Interessen und Mächte darstellt. Dieser Mystifizierung alles Politischen als ein Feld der Täuschung und Manipulation stellt der Roman aber zum anderen in der Figur des Animators auf metaphorischer Ebene die Imaginationskraft literarischer Fiktion entgegen, die mit fantastischen Mitteln die wahre Bestimmung des Menschen jenseits gesellschaftlicher Verfügbarkeit – im Fall von Volos – im privaten Familienglück lokalisiert.

Noch drastischer als Volos schreibt Boris Strugackij diese Mystifizierung des Politischen fort, womit ex negativo das Paradigma der Menschheitserziehung als eigentlicher Motor gesellschaftlicher Veränderungen evoziert wird. Ebenso wie Volos bestätigt auch sein Roman die oben zitierte These Leonid Fišmans, dass die antiutopischen Entwürfe der russischen Gegenwartsliteratur durch eine imaginäre Annäherung an die Katastrophe gekennzeichnet sind und dabei die hoffnungsvolle Botschaft transportieren, dass sich durch sie letztlich nichts verändern wird. Bei Boris Strugackij wie bei Volos führen die scheinbare Willkür staatlicher Machtausübung und die Versuche der Manipulation individueller

Fähigkeiten zur einer Beschädigung des gesellschaftspolitischen Engagements, so dass auch den fähigsten Wissenschaftlern und Intellektuellen nur der Abschied von rationalistischen Erkenntnismodellen und der Rückzug in den Elfenbeinturm der Gelehrtenstube einen möglichen Ausstieg aus dem antiutopischen Gefüge bietet.

Boris Strugackij schließt damit an die von ihm und seinem älteren Bruder Arkadij maßgeblich geprägte sowjetische Tradition der wissenschaftlichen Fantastik („*naučnaja fantastika*“) an, die seit den frühen 1960er Jahren einen Umbruch von system- und ideologiekonformer Unterhaltungsliteratur zu politisch-gesellschaftskritischer Warnliteratur vollzog. Deren zentrales Thema war der Abschied von den utopischen wissenschaftlichen Fortschrittsidealen des sowjetischen Gesellschaftsentwurfs und die Beschäftigung mit der Rolle des Individuums in bürokratischen und totalitären Systemen. Leitmotivisch im Werk der Strugackijs ist die Figur des Wissenschaftlers, in der die Begrenztheit naturwissenschaftlicher Denkmuster dargestellt wird und deren aufgeklärte Erklärungsversuche sich angesichts einer kontingenten, unbegreiflichen und irrationalen, meist außerirdischen Umwelt als machtlos erweisen.²² Auch in den von Boris Strugackij nach dem Tod seines Bruders 1991 allein geschriebenen Romanen verspricht das Fantastische keinen utopischen Aufbruch, sondern wird als Ausdruck einer höheren Ordnung imaginiert, die das menschliche Individuum bedroht und den katastrophalen Zustand der Gegenwartsgesellschaft perpetuiert. Mit diesem, für die Anti-Utopien der Gegenwart so bezeichnenden katastrophischen Kontinuitätsdenken, stellen die Texte von Boris Strugackij gewissermaßen den antiutopischen Gegenpol zur pessimistischen Vergeblichkeit der Hoffnung auf Veränderung dar, die die frühen Texte des Brüderpaares charakterisiert hatte. War es in der Brežnevzeit die gesellschaftspolitische Stagnation, die dem Individuum als omnipräsente außerirdische Drohung zu schaffen machte, ist es jetzt die vermeintliche Ubiquität eines anarchischen Kapitalismus, die jedes vernünftige Handeln sabotiert.

Der Unterschied zwischen der Hoffnungslosigkeit des Stillstands in den Werken der Brüder Strugackij, denen immerhin noch die negative Utopie der Veränderung in einer fernen Zukunft inhärent war und der vergeblichen Sehnsucht nach Kontinuität angesichts der Katastrophe beim späten Boris Strugackij, spiegelt sich auch in der Charakterisierung der Helden: Bereits in seinem ersten,

²² In dieser außerirdischen Umwelt des vom Menschen besiedelten Weltalls des fernen 21. Jahrhunderts war es seit den 1960er Jahren vor allem die Figur der so genannten „Wanderer“ („*stranniki*“), welche bei den Strugackijs für die mystische Irrationalität politischer Entscheidungen standen. Diese Wanderer, bei denen es sich um eine zufällige biologische Mutation neuer Übermenschen handelte, standen für die Undurchschaubarkeit möglicherweise gut gemeinter „progressiver“ Entscheidungen übergeordneter Mächte, deren Handeln sich gewöhnlicher menschlicher Rationalität entzogen. Generell zum Antiutopischen in sowjetischer Wissenschaftlicher Fantastik, vgl. Geller (1985), Revič (1998).

1994 erstmals unter dem Pseudonym S. Vitickij veröffentlichten Soloroman *Poisk prednaznačenija, ili Dvátcat' sed'maja teorema étiki* (*Die Suche nach der Vorherbestimmung oder Der siebenundzwanzigste Lehrsatz der Ethik*) formuliert Boris Strugackij in einem satirischen Geschichtspanorama Petersburgs vom Zweiten Weltkrieg bis in die nahe Zukunft der späten 1990er Jahre die Abkehr von einer rationalen Deutung der Welt. Waren es in der sowjetischen Welt der Strugackijs noch die fantastische Irrationalität der Umgebung, die den irdischen Helden zu schaffen machte, verortet Strugackij nun die fantastischen Elemente als übernatürliche Fähigkeiten im Hauptprotagonisten selber. Nur sie versprechen noch eine Möglichkeit selbstbestimmten Aufbegehrens gegen die schicksalhafte Vorherbestimmung der Geschichte. Doch machen sie den Helden, den Ende dreißigjährigen Mathematiker Stas Krasnogorov, ähnlich wie bei Volos, gleichzeitig zum begehrten Instrument politischen Machtmissbrauchs. So bleibt ihm nur die Option, seine ethischen Prinzipien über Bord zu werfen und die für ihn vorgeschriebene Rolle anzunehmen.²³ Aus einem deklassierten Mathematiker und Schriftsteller wird ein erfolgreicher Geschäftsmann und Präsidentschaftskandidat, der als Rettung verheißender „Meister“ irgendwann selbst an die Kraft seiner übernatürlichen Fähigkeiten und seine historische Mission zu glauben beginnt.

Dieser Wandel der Heldenfiguren von gescheiterten Intellektuellen zu dubiosen Erlöserfiguren schreibt Boris Strugackij auch in seinem zweiten Roman *Bessil'nye mira sego* fort, um den es hier im Weiteren gehen soll (vgl. Strugackij 2003). Hier erweisen sich die fantastischen Fähigkeiten der Hauptprotagonisten – in diesem Fall vorrationale „schamanische“ Verhaltensweisen – als ebenso machtlos gegenüber der grausamen Rationalität der postsowjetischen Wirklichkeit: die mystischen „Meister“ religiöser Mystik sind die eigentlich Ohnmächtigen dieser Welt (die „bessil'nye mira sego“). Das Romangeschehen spielt sich am Vorabend fiktiver Gouverneurswahlen im St. Petersburg der nahen Zukunft im zeitlichen Rahmen von gut einer Woche ab. Eine der zent-

²³ Der Protagonist des Romans ist insofern mit übernatürlichen Eigenschaften ausgestattet, als er im Laufe seines Lebens wieder und wieder um Haaresbreite dem Tod entkommt, ohne, dass er Schaden daran nehmen würde: Als kleines Kind entrinnt er nur ganz knapp dem Tod durch Ertrinken, später überlebt er ebenso die Leningrader Blockade, wie einen Unfall im vereisten Ladogasee und zahlreiche weitere Unfälle. Weder der Glaube an ein Wunder oder an göttliche Fügungen des Schicksals noch die logische Erklärung eines zufälligen Zusammenkommens scheinbar unwahrscheinlicher Ereignisse können ihn befriedigen. Die zentrale Frage nach der Bestimmung seines Weges, wird vom KGB vereinnahmt, als dieser auf die Vorfälle aufmerksam wird und sie in einen Zusammenhang stellt mit einer Reihe mysteriöser Todesfälle. Mitarbeiter der „Abteilung für paranormale Erscheinungen“ versuchen Krasnogorovs übernatürliche Kräfte für sich zu instrumentalisieren, während sich Krasnogorov dem Widerstreit zwischen der Akzeptanz seiner Fähigkeiten und seinen dissidentisch-ethischen Prinzipien letztlich nur durch Anerkennung der ihm zugeordneten Rolle als „Meister“ und Guru der Massen entziehen kann. Strugackij (1995), dt. ders. (2004).

ralen Figuren ist ein „Meister“ namens Sten (Akronym aus STalin und ENgels) Arkadijevič Agre, genannt Sensei, der zurückgehend auf Humanexperimente zur Erforschung der menschlichen Unsterblichkeit in der Stalinzeit die Fähigkeit besitzt, in die Psyche anderer Menschen einzudringen, deren spezifischen Talente zu entdecken und ihre Entwicklung zu fördern. Er bildet das Zentrum und die Lehrerfigur eines ehemaligen Kollektivs von Männern, deren Talente und paranormale Fähigkeiten er seinerzeit entdeckt hatte: Einer hat ein fotografisches Gedächtnis, ein anderer kann zukünftige Ereignisse vorhersagen, einer kann Insekten mental beeinflussen, der nächste erkennt, ob jemand lügt, wieder ein anderer kann durch bloßen Hass töten, ein weiterer kann Menschen etwas vergessen machen und ihren Willen beeinflussen, usw. Allerdings finden diese typischen Superhelden der Populärkultur in diesem Roman keine sinnvolle Aufgabe und überlebenswichtige Mission mehr, die Welt zu retten oder die Gesellschaft zu verändern. Vollkommen desillusioniert ob der realpolitischen Wirkungsmacht ihrer übermenschlichen ‚Superkräfte‘ tritt diese Alte Garde „Neuer Menschen“ in Gestalt träger, geradezu unsympathischer Verliererfiguren der Wende auf, die dem Leser wenig Identifikationspotential bieten.²⁴ Genau darin definiert der Sensei selbst das eigentliche Problem:

– Вы ленивы и нелюбопытны. Бог подал вам со всей своей щедростью, как никому другому, а вы – остановились. Вы стоите. В позе. Или – лежите. Вы сделали отвратительно самодостаточны, вы не желаете летать, вас вполне устраивает прыгать выше толпы, вы ДОВОЛЬНЫ - даже самые недовольные из вас... (Strugackij: 2003, 156).

Sie sind Protagonisten einer zu Untätigkeit degradierten ehemaligen „Elite-truppe“, die ihre Talente nur noch zum trivialen Broterwerb nutzen und sich dadurch mehr schlecht als recht durch den postsowjetischen Alltag schlagen: der „Prognostiker“ Vadim Christorof („Rezaltig Fors“) arbeitet als Meteorologe, der „Lügendetektor“ Jurij Kostomarov („Poligraf“) arbeitet als Assistent eines Privatdetektivs, der „Insektenbeeinflusser“ Kostja („Pobeditel’ much“) als Kammerjäger, der „Hypnotiseur“ Tengis („Psichokrat“) verdingt sich in einer Entzugseinrichtung für Drogenabhängige, während der „Heilsbringer“ Bogdan

²⁴ Vgl. auch die negativen Charakterisierungen der „Ohnmächtigen“ aus der Perspektive der Erzählerfigur Robert (dem „Archivar“): „...А Андрияха-Страхоборец – не просто старик [...]. Он – мерзкий, поганый, вьедливый, зануда-старикашка. Хотя и смотрится при этом, словно картинка из ‚Vogue‘ – пестро-лакированная, душистая, лизнуть хочется. [...] Почему бесстрашие порождает именно бессовестность? Бессовестность, безнравственность и вообще – равнодушие, холодное, словно задница проститутки. Таина сия велика есть. Человек будто слетает с последних тормозов. ‚Ничего не боится‘. А боится – при прочих равных – видимо, должен... ‚Страх божи‘“ (Strugackij 2003, 162)

(„Blagonosec“) als Buchhalter in einer Bonbonfabrik sein Auskommen hat, usw.

Am Beispiel dieser heruntergekommenen Geistesgrößen²⁵ entwirft Strugackij das Panorama einer sozial ignoranten, xenophoben Gesellschaft, die den Aktionsradius des machtlos gewordenen Intellektuellen auf die Sicherung des Existenzminimums beschränkt. Einzig der Meister setzt sich dieser gesellschaftspolitischen Degradierung seiner „Trabanten“ entgegen. Denn der Sensei, in der unschwer ein auto(r)reflexives Bild Strugackijs zu erkennen ist,²⁶ sieht einzig in einer erneuten Verzauberung und Mystifizierung der Welt eine letzte Option, sich der spätkapitalistischen Willkür zu widerstehen:

Что-то загадочное и даже сакральное, может быть, должно произойти с этим миром, чтобы Человек Воспитанный стал этому миру нужен. Человечеству сделался бы нужен. Самому себе и ближнему своему. И пока эта тайна не реализуется, все будет идти как встарь. Поганая цепь времен. Цепь привычных пороков и нравственной убогости. Ненавистный труд в поте лица своего и поганенькая жизнь в обход ненавистных законов... Пока не потребуется почему-то этот порядок переменить... („В России у нас действуют только два закона: закон сохранения энергии и закон неубывания энтропии, – да и те по мере необходимости благополучно нарушаются.“) (Strugackij 2003, 329)

Diese sakrale Wiederverzauberung der düsteren Wirklichkeit wird aber noch verstärkt durch die formale Kompositionsstruktur des Romans: Strugackij arbeitet hier mit dem Verfahren einer stark fragmentierten Handlung und dem Ineinandergreifen mehrerer Sujetebenen, deren Inhalte und Zusammenhänge nicht immer logisch eindeutig aufzulösen sind und semantische Leerstellen lassen. Der Roman ist episodisch in elf, aus wechselnder Perspektive erzählten Kapiteln angelegt, die wiederum durch zahlreiche Abschweifungen, intertextuelle Querverweise und Nebenepisoden durchbrochen sind, welche die bereits mysteriösen

²⁵ Zu erwähnen ist hier auch der intellektuelle Diskurs, der sich durch den ganzen Roman zieht: Die Männer verbringen trotz der drohenden Katastrophe ihre Zeit mit Witzen, intellektuellen Wort- und Zitatspielereien, die ein ganzes Spektrum der russischen Literaturgeschichte aufmachen, wobei vor allem pessimistische, lebensverneinende intertextuelle Querverweise aufgegriffen werden. Die zahlreichen Zitate sind zwar innerhalb des Textes als solche markiert, nicht aber durch ihre ursprünglichen Quellen ausgezeichnet. Vgl. dazu die umfangreichen Quellennachweise und Erläuterungen, die der Übersetzer Erik Simon der deutschen Übersetzung im Anhang beigefügt (Strugatzki 2007, 327-339).

²⁶ Die dem Roman inhärente auto(r)reflexive Ebene ist weniger im direkten, autobiographischen Sinne zu verstehen, als vielmehr hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Lehrer und Schülern, die auf Strugackijs eigene Position in einem von ihm in Petersburg der 1970er Jahre geführten Fantastik-Seminars verweist und, wie Eric Simon betont, sich durch eine besondere Verantwortungsgefühl gegenüber seinen Schülern auszeichnete. Dabei weist der Roman zahlreiche Hinweise auf einen Schlüsselroman auf, worauf hier des Umfang wegen nicht eingegangen werden kann. Vgl. dazu: Simon (2004); ders. (2007).

Ereignisse der Gegenwart durch historisch weit zurückliegende Mythen und Verschwörungstheorien über die Stalinzeit auflädt oder Andeutungen über das weit vernetzte Geheimdienstsystem der russischen Gegenwart macht.²⁷ Außerdem sind die Hauptkapitel durch so genannte „Lyrische Abschweifungen“ unterbrochen, die – ähnlich den „Anamnesen“ bei Volos – in sich jeweils abgeschlossene Episoden aus der Vergangenheit einzelner Protagonisten beinhalten.

Neben dieser kompositionellen „Verrätselung“ der „Ohnmächtigen“ wird auch auf inhaltlicher Ebene ständig eine fantastisch-unheimliche Bedrohungssituation suggeriert. „Irgend etwas Schlimmes wird passieren“, heißt es gleich im ersten Absatz des Buches (ebd., 7) und gleich zu Beginn setzt auch unmittelbar ein apokalyptisches Szenarium ein, als der „Prognostiker“ und Meteorologe Vadim auf einer astroklimatischen Wetterstation in den kaukasischen Bergen von zwei finsternen Typen heimgesucht wird, die ihm im Auftrag eines scheinbar sehr mächtigen „Ajatholla“ dazu zwingen sollen, sein prognostisches Talent bei den anstehenden Gouverneurswahlen in Petersburg einzusetzen und dafür zu sorgen, dass nicht der chancenreichere Kandidat (genannt „General“), sondern sein Gegner (genannt „Professor“) die Wahlen gewinnt (ebd., 15ff.). Unter Folter und psychischer Gewalt stimmt Vadim zu, obwohl er sich außer Stande sieht, die Mission tatsächlich erfüllen zu können. In der Not seiner aussichtslos scheinenden Situation knüpft er in Petersburg wieder Kontakt zu seinen ehemaligen Genossen, die sich ihm zuliebe ein letztes Mal zusammenfinden. Während der Sensei, ihr ehemaliger Meister, scheinbar jegliche Unterstützung verweigert, setzen seine Schüler sehr einfallsreich ihre jeweils speziellen Fähigkeiten zur Rettung Vadims ein, um im Laufe der verwirrenden Ereignisse festzustellen, dass der Kampf gegen das Böse so aussichtslos ist, „als ob man gegen Wanzen kämpft: widerwärtig, leicht und absolut zwecklos“.²⁸ Je mehr sie sich in der postsowjetischen Gegenwart engagieren, desto unklarer wird für sie eine Unterscheidung zwischen Gut und Böse, zwischen realer und eingebildeter Wirklichkeit, zwischen Wahrheit und Manipulation. Denn Vadim gelingt es zwar zu seiner eigenen Überraschung, tatsächlich das Wahlergebnis zu beeinflussen – es siegt der gewünschte „intellektuelle“ Kandidat, dieser wird aber aufgrund scheinbar zufälliger Verkettungen von einem seiner Unterstützer Grigorij

²⁷ So wird die Figur des Senseis größtenteils aus der Sicht seines Assistenten Robert Pačulin („Vinčester“) eben jenem, mit einem absoluten Gedächtnis ausgestatteten „Archivar“ und „Gedächtniskünstler“ beschrieben, der in der Funktion eines Erzählers weitere Informationen über die unbekanntere Vergangenheit herauszubekommen versucht; weite Teile seiner Darstellung stellen schriftliche Auszüge aus einem Bericht dar, den er für den staatlichen Geheimdienst über seinen Meister – mit dessen Wissen und korrigierender Mitwirkung – verfassen soll. Ob das Interesse des Geheimdienstes dem Sensei selbst oder seinem Wissen über die Experimente der Vergangenheit gilt, bleibt im Dunkeln (vgl. Kapitel 4, 5, 9, sowie „Lyrische Abschweifung Nr. 6“).

²⁸ „Бороться со злом, – видите ли, – все равно, что бороться с клопами поодиночке: противно, нетрудно и абсолютно бесполезно“ (Strugackij 2003, 157).

Petelin („Jadozb“) getötet. Gleichzeitig tritt in Person des freundlichen jungen Mannes Chan Avtandilovič der Ajatolla selbst auf den Plan und enttarnt den Sensei als den eigentlichen Auftraggeber der vollzogenen Wahlmanipulation (vgl. Kapitel 10). Ganz ähnlich wie bei Volos, wo die tschetschenischen Terroristen letztlich ein (Fantasie-)Produkt des Kremls sind, verkehrt die Auflösung des magisch-realistischen Krimisujets erneut die vordergründigen politischen Kausalitäten.

Allerdings bietet Strugackij als moralischen Ausweg nicht das Melodrama der Kleinfamilie, sondern versucht eine letzte Rehabilitierung der gesellschafts-politischen Relevanz engagierter Prosa: Ging es dem Meister als Alter Ego des Autors doch letztlich gar nicht um das vollkommen unbedeutende Wahlergebnis. Vielmehr bildete dieses – und damit der Roman selber – nur den Vorwand, die apathisch gewordenen Schüler – und damit auch die Leserinnen und Leser – aufzurütteln und nicht in Resignation verfallen zu lassen. Anstatt ihr Talent für den Broterwerb zu vergeuden, sollten sie auch unter den schlimmsten Umständen äußerer Gewalteinwirkung und um den Preis des psychischen Martyriums die Hoffnung nicht aufgeben. Die Botschaft auf dieser Ebene ist eindeutig: Ein Grund für das Scheitern der Intelligenzija, die hier vor allem mit Strugackijs eigener 1960er-Generation identifiziert wird, ist in der Verfangenheit selbst mit außergewöhnlichen Fähigkeiten begabter Menschen in narzistisch-egoistischer Mittelmäßigkeit zu finden, die nur durch ein mystisches, geheimnisvolles Wunder überwunden werden kann, welches jeden Einzelnen über seine eigene Lethargie hinauswachsen lässt.

Diese auf den ersten Blick scheinbar so klare Botschaft der moralischen Unruhe ist jedoch in Strugackijs Roman gleichzeitig höchst gebrochen, liegt ihr doch noch eine weitere, weitaus kompliziertere Sujetlinie zugrunde, die in der geheimnisvollen Vergangenheit des Senseis angelegt ist. In regelmäßigen Abständen erscheint beim Meister ein unheimlicher namenloser Mann, der von ihm und seinem Assistenten nur als „Todesengel“ („Angel smerti“ / „Strachagent“) bezeichnet wird und ihn drängt, ein bestimmtes Mädchen zur Schülerin zu nehmen, welchem er eine hohe Prädestination zur zukünftigen Diktatorin bescheinigt, deren „böse“ Verheißung „ein gigantischer Nutzen für eure Welt“ (ebd., 167) bringen könne. Dieser Todesengel spricht mit dem gleichen charakteristischen Akzent, wie jener Arzt, der zur Zeit Stalins die Menschenversuche leitete, die einen unsterblichen Diktator produzieren sollten (vgl. „Lyrische Abschweifung Nr. 3“). Diese wurden aufgrund politischer Umstände abgebrochen und ließen nur zwei „missglückte“ Ergebnisse zurück: Eine davon ist der Sensei selbst, der zwar nicht unsterblich, so doch außerordentlich langlebig zu sein scheint. Die andere Versuchsperson ist in der Figur des Ajatollah zu erkennen, der ähnliche Fähigkeiten zur Beeinflussung der Menschen aufweist wie der Sensei, jedoch andere Ziele verfolgt. Während der Ajatollah bei einem Jungen

die außerordentliche Befähigung zu einer ethisch-religiös dimensionierten „Lehrfigur“ entdeckt, verweigert der Sensei sich den Forderungen, die politische Zukunft des „bösen Mädchens“ zu „schmieden“, indem er seine eigene Rolle als „Interpretator“ und nicht als Lenker der (zukünftigen) Geschichte betont:

Поймите же, я не творец. Я всего лишь интерпретатор. Я ничего не создаю, все уже создано, без меня и до меня. Я – лишь НАЗЫВАЮ. [...] Например, я просто задаю вопросы. И слушаю ответы. НАБЛЮДАЮ ответы. В этих ответах есть все, что мне нужно... Только вот вопросов становится все меньше и меньше, к сожалению. (Strugackij 2003, 114, 127)

Allerdings reklamiert er auch für sich: „Я же вам не историк какой-нибудь. Какое мне дело до прошлого. Я пишу будущее...“ (Strugackij 2003, 131). Diesen beiden Handlungsoptionen, aus der Vergangenheit zu lernen (und sich der Schaffung neuer Menschen zu verweigern) oder sie um einer besseren Zukunft willen fortzuschreiben (und weiter an der Vervollkommnung des homo sapiens zu arbeiten), stellen sich am Ende des Romans als eine Scheinalternative heraus: Um nicht dem Ajatollah als Vollbringer des „Todesengels“ das irdische Diesseits kampfflos zu überlassen, stürzen sich auch Sensei und seine „Trabanten“ im letzten Moment wieder in den Kampf um die Rettung der Seele des kleinen Jungen. „Es bleibt keine Zeit mehr. Es bleibt überhaupt keine Zeit mehr“, heißt es ganz am Ende des Romans aus dem Mund des Senseis (ebd., 349). Damit aber schreibt sich die sowjetische Matrix aus einer alle Bereiche des Privaten durchdringenden staatlichen Manipulation fort, deren mystischer Ursprung hier in vermeintlichen Menschenversuchen der Stalinzeit verortet wird, der gleichzeitig auch als Geburtsstunde individueller Opposition und künstlerischer Dissidenz narrativiert wird.

Ähnlich wie bei Volos bleibt diese durch den Todesengel verkörperte Verquickung politischer und persönlicher Machtgefüge eine undurchschaubare Matrix, die das individuelle Schicksal determiniert sowie umgekehrt durch das persönliche Engagement auf mystische Weise beeinflussbar ist. Stand in den sowjetischen (anti)utopischen Werken – auch der Strugackijs – die (kommunistische) Planbarkeit des Zukünftigen zur Disposition, der der Mensch machtlos gegenübersteht, ist es in den aktuellen Romanen Strugackijs und Volos' die vollkommene Abwesenheit eines übergeordneten, kollektiv tragenden Welterklärungsmodells, das die Unmündigkeit des Menschen befördert. Die Welt wird nicht von einem transzendenten Bösen beherrscht, sondern von verborgenen partikularen Interessen welche politische Macht als ein mystifiziertes Ränke-spiel erscheinen lassen.

3. Banalisierung gesellschaftspolitischer Utopien: Sergej Luk'janenkos Weltenträumereien

Im Gegensatz zu Volos' und Strugackijs Darstellungen des Individuums als Opfer übergeordneter Mächte und mystischer, undurchschaubarer Prozesse, die ein humanistisch-ziviles Engagement und eine politische Subjektivierung des Individuums soweit einschränken, dass nur der Rückzug ins Private oder die widerwillige Partizipation an den als falsch erkannten „stalinistischen“ Experimenten zur Schaffung neuer Menschen bleibt, stellt sich in Sergej Luk'janenkos Prosa eine Neukonstituierung des Individuums innerhalb der anti-utopischen Welt her: Hier sind es gerade erst die Möglichkeitsräume übersinnlicher Mächte und fantastischer Parallelwelten, die eine selbstbewusste Konstituierung des juvenilen Helden als autonomes Individuum erlauben. Dabei habe sich Luk'janenko, so Leonid Fišman in dem bereits erwähnten Artikel zur zeitgenössischen Anti-Utopie, über eine schrittweise Diskreditierung aller möglichen Utopien der russischen Gegenwart an eine „real existierende Anti-Utopie herangeschrieben“ (Fišman 2008).

Sergej Luk'janenko ist der erfolgreichste sowjetische Fantastikschritsteller des letzten Jahrzehnts. Als ausgebildeter Psychiater begann er seine literarische Karriere Anfang der 1990er Jahre mit heroisch-romantischen Fantasygeschichten, ehe er sich in verschiedenen Spielarten fantastischer Literatur ausprobierte (vgl. hierzu des weiteren Schwartz 2006). Sein kommerzieller Durchbruch außerhalb reiner Genreliteratur kam mit den auf seinem *Wachen*-Zyklus basierenden Filmen *Nočnoj dozor* (*Wächter der Nacht*) und *Dnevnoj dozor* (*Wächter des Tages*) Mitte der 2000er Jahre, die ihm eine jährliche Auflage jenseits der Millionengrenze einbrachten und ihn zu einem der meist verkauften Autoren der letzten Jahre machten. Er schreibt ein bis zwei fantastische Romane jährlich, die immer auch grundlegende philosophische, religiöse oder moralische Fragen zum Umgang mit zeitgenössischen politischen, wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen behandeln, wobei er sich mit steigender öffentlicher Reputation vermehrt auch als ein pragmatisch-liberaler Sprecher russischer gesellschaftspolitischer Interessen versteht. Seine radikale Absage gegenüber jeglicher Utopie als Grundlage gesellschaftspolitischen Handelns²⁹ hat er in literarischer Form vielleicht am deutlichsten in der Dilogie *Die Rohschrift* (*Černovik* 2005 – auf Deutsch 2007 unter dem Titel *Weltengänger* erschienen) und *Die Reinschrift*

²⁹ So äußerte Luk'janenko in einem Radio-Interview mit Dmitrij Bykov: „[...] коммунистическая идеология – она была хороша, она была красива, но она была абсолютно утопична. То есть, она не отвечает, к сожалению, человеческой природе, к чему мы убедились.“ Luk'janenko in der Tok-Šou Dmitrija Bykova. In: *Radio Siti-FM*, 26.08. 2008, 20.00-21.00 Uhr.

(Čistovik, 2007 – auf Deutsch 2008 unter dem Titel *Weltenträumer* erschienen) formuliert.

Der Roman *Černovik* setzt mit einem klassischen Science Fiction-Szenarium ein: Eines Tages greift in der grauen Alltagswelt der Gegenwart – in diesem Fall in der russischen Hauptstadt Moskau – eine fremde, außerirdische Macht radikal in das Schicksal eines alleinstehenden Menschen ein. Sie reißt von Heute auf Morgen den Haupthelden, Kirill Maksimov, aus seinem gewohnten Umfeld heraus, raubt ihm seine Wohnung, seine Eltern, seine Arbeit und seine Freunde (vgl. Luk'janenko 2005, 5-31; ders. 2007, 150). Bei vollem Bewusstsein muss Kirill erleben, wie ihm alles genommen wird, doch landet er nicht als Obdachloser auf der Straße, sondern es wird ihm stattdessen der Zugang zu einer anderen Welt geboten, der für gewöhnliche Menschen nicht betretbar ist. Denn wie sich nach und nach herausstellt, benutzen fremde Kräfte die irdische Welt als „Rohschrift“ für die Optimierung ihrer eigenen Welt. Sie experimentieren mit den, gegenüber diesen Eingriffen ahnungs- und machtlosen Menschen, um herauszufinden, wie sich am besten eine ideale utopische Gesellschaft aufbauen lässt (vgl. Luk'janenko 2005, 303-321). Damit diese Gesellschaftsexperimente erfolgreich verlaufen, wählen sie bestimmte Menschen als so genannte „Funktionale“ zur Aufrechterhaltung der von ihnen installierten Ordnung aus. Um diese fremdbestimmten Aufgaben zu erfüllen, werden die Auserwählten an die „Hundeleine“ ihrer Weltherrschaft gelegt und mit außergewöhnlichen Fähigkeiten und Kräften („Funktionen“) ausgestattet, ohne dass sie über ihre konkrete Aufgabe hinaus wissen, warum und wozu sie diese innehaben (ebd., 328-335).

Genau mit dieser, aus subjektiver Sicht sinnlosen Manipulation des eigenen Schicksals findet sich Luk'janenkos Hauptheld, Kirill, aber im Unterschied zu Strugackijs und Volos' Protagonisten nicht ab. Denn während für Strugackijs Helden die fremde Macht letztlich undurchschaubar und willkürlich bleibt und Volos' Helden ihr gesellschaftliches Interesse zu Gunsten der Aufrechterhaltung privater Glückserfüllung aufgegeben haben, lernt Kirill durch seinen Widerstand immer mehr Details über die Fremdherrschaft und somit über die ihm zugeordneten Aufgaben kennen. In seiner „Funktion“ als Zöllner oder Wächter zwischen der irdischen und den angrenzenden Welten erfährt er, dass die Erde nicht das einzige Experimentierfeld der Fremden ist, sondern unendlich viele Parallelwelten existieren, die durch Durchgänge miteinander verbunden sind. Diese alternativen Welten aber stellen verschiedene geglückte und gescheiterte historische, mythische oder utopische Gesellschaftsentwürfe menschlicher Geschichte dar: Es gibt neben der irdischen Welt der Demokratie („Demos“) die Welt der Antike, die Welt der Renaissance, diejenige der Steinzeitmenschen oder die Welt des Nirwana als ein Land des Drogenrausches. Manche dieser Welten werden von eingeweihten oder auserwählten Erdenbewohnern als extravagantes Ausflugsziel besucht, andere sind gänzlich unbekannt. Luk'janenkos Held erlebt

sie während seiner Abenteuer fast durchgängig als traurige Karikatur ihres intendierten Idealzustandes. So führt Kirill seine erste Reise als Funktional beispielsweise auf die Erde-3 „Beroz“ in dessen Hauptstadt Kimgim, die eine bürgerlich-ständische Wohlstandsordnung des 19. Jahrhunderts darstellt, allerdings kein Erdöl besitzt, weswegen die industrielle Revolution ausgeblieben ist (vgl. ebd., 111-163). Doch seine erste Begegnung präsentiert ihm kein ungetrübtes, vormodernes Fortschrittsideal im Stile Jules Vernes, sondern führt ihn in eine eher raue Welt des wilden Westens: Schneestürme tosen, er gerät in einen blutigen Hinterhalt und wird zum vierfachen Mörder, dinosaurierartige Seemonster verunsichern die städtischen Uferpromenaden und selbst deren Bewohner wirken wie „Schachtelteufelchen“ („чертик из коробочки“), wie „Personagen aus einem absurden Theaterstück“ („персонажи театра абсурда“): „Такие же странные, как скребущее шупальцами по берегу чудовище или спешивший на randеву с ним скоростной танк, только в человеческом облике“ (ebd., 152). Dieser befremdete Blick lässt die dargestellten Welten mal als absurddarodistische, mal als klischeehaft-monströse Wiederaufführung bekannter Wirklichkeiten erscheinen, die erst den Sinn für die „gewöhnlichsten und banalsten Dinge“ („самые обычные и банальные вещи“) des Lebens schärfen.³⁰

Kontrolliert werden diese „banalisierten“ Inszenierungen irdischer Gesellschaftsmodelle von „Arkanien“ („Arkan“) aus, einem spätstalinistischen Idyll der Geheimdienste („služby besopasnosti“), die den Glauben an Gott verloren und sich ganz der technischen Zivilisation verschrieben haben.³¹ Einzig die mittelalterliche Welt des „Überkirchlichen Staates“ („sverchcerkovnoe gosudarstvo“) Tverd hat sich deren Macht entzogen.³² Diese unterschiedlichen Welten muss Luk'janenos Held unter höchster Gefahr im Kampf gegen seine Vorherbestimmung als stereotyper, fantastischer Retter-Held durchkreuzen, wobei er neue Freundschaften knüpft, übermächtige Feinde besiegt und immer wieder lebensgefährliche Hindernisse überwindet, bis er ins vermeintliche Machtzentrum dieser utopischen „Rohschriften“ vordringt: Die eigentliche „Reinschrift“

³⁰ Ebd.; Dieses intertextuelle Spiel mit divergierenden Vorlagen wird im zweiten Teil der Dilogie in Hinsicht auf die Erde-3 noch weiter geführt, wenn Moskau in dieser Welt als eine islamische Hauptstadt mit Namen Orysulan präsentiert wird, deren friedliche Zivilisation nur von aggressiven christlichen Untergrundkämpfern gestört wird.

³¹ Selbst der Tod Stalins stellt hier ein solches Experiment der Geheimdienste dar, die mit dem „Taufwetter“ austesten wollten, ob sich so eine bessere kommunistische Gesellschaftsform als die stalinistische aufbauen lässt. Da dieses Experiment auf der Erde scheitert, belassen es die Geheimdienste in Arkanien bei der stalinistischen Variante, die in der fiktionalen Gegenwart eine globale multikulturelle Welt geworden ist. Vgl. Luk'janenko (2005), 307ff.; ders. (2007), 161ff., 318.

³² Hier ist die christliche Kirche seit dem Mittelalter an der Macht geblieben, hat sich aber insofern modernisiert, als sie heutzutage auch Andersdenkende tolerieren kann und eine hoch entwickelte Biotechnologie und Genetik vorweisen kann. Dieser Siegeszug der Kirche geht auf den großen Denker Charles Darwin zurück. Vgl. Luk'janenko (2007), 129-144.

des Utopischen als ursprüngliche Welt der Geheimdienste stellt tatsächlich eine durch einen Atomkrieg verwüstete so genannte „Erde-16“ dar (vgl. Luk'janenko 2007, 62, 231ff., 338ff.).

Das erwartete, verborgene Machtzentrum kann Kirill hier jedoch auch am Ende seiner Wanderschaft durch die verschiedenen Welten nicht finden. Zwar trifft er auf ein legendenumwobenes, kubistisch anmutendes Gebäude auf einem Berggipfel, das an ein gotisches Schloss der Schauerromantik erinnert (ebd., 240, 257, 262ff.). Doch diese Schreckensburg birgt nicht das erwartete „Herz der Finsternis“ („Serdec t'my“, ebd., 310), sondern nur ein Geschichtsmuseum aller bekannter Welten, das von einem Engel – der eigentlich kein Engel ist – bewacht wird (ebd., 305, 311ff.). Und so muss Kirill feststellen, dass die Welt der Funktionale gar kein geheimes, alles lenkendes Machtzentrum kennt, sondern ein sich selbst und das Gleichgewicht der Welten regulierendes, vielgliedriges System darstellt (ebd., 314ff.). Und dieses System ist keinesfalls allmächtig, wie es aus der Sicht der gewöhnlichen Funktionale scheint sondern lebt davon, dass die Menschen sich ihm unterordnen und es perpetuieren, statt ihren eigenen Weg zu gehen und ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen (ebd., 317ff.).

Daher kommt Luk'janenkos Hauptheld am Ende von *Čistovik* zu dem Schluss:

У каждого человека своя судьба, – сказал я. – Вы превращаете в функционалов тех, кто мог бы изменить судьбу человечества. Но миров – бесчисленное множество. Где-то там, в этих мирах, люди все-таки следуют своей судьбе, изменяют жизнь... Надеюсь, не только путем войн. Надеюсь, к лучшему. И эта искаженность, эта противоестественность существования функционала – она одновременно источник его силы. Мы... Нет, уже вы. Вы сильны, потому что живете не своей жизнью. Потому что делаете не то, что могли и должны были совершить. [...] Я больше не творю чудеса./ Я никогда не смогу изменить мир./ Но я могу отстоять свое последнее право, единственное, которое есть у человека, – право быть собой. Право возделывать свой сад. (Ebd., 348, 350)

Dieser Verzicht auf das utopische Projekt der Weltverbesserung erfolgt zu Gunsten der Entscheidung für ein selbstbestimmtes, Leben, das den Aufbau einer „kleinen Welt“ der gewöhnlichen Kleinfamilie inmitten einer zwar alles andere als idealen Alltagswirklichkeit der russischen Gegenwart verheißt, die aber zumindest mit keinen großen Gesellschaftsexperimenten oder radikalen Reformprojekten mehr droht. Mit diesem pragmatisch-banalen Ende ist bei Luk'janenko aber eine mehrfache Differenz zu den anti-utopischen Weltentwürfen von Strugackij oder Volos markiert. Es ist erstens das Vermögen des Helden, die fremde Macht zu durchschauen und sein eigenes Schicksal zu

bestimmen, ohne dabei auch gleichzeitig die Welt verändern zu müssen oder zu wollen.³³ Gerade dass die Superhelden mit außergewöhnlichen Fähigkeiten bei Luk'janenko durchgängig als an eine Kette (der überirdischen) Macht gelegte „Funktionale“ attribuiert werden, markiert diese Verschiebung programmatisch: Die fantastische Befähigung der Helden, die Schicksale anderer Menschen als „Meister“ oder „Animatoren“ andere Menschen beeinflussen zu können, macht sie selbst zu manipulierbaren Marionetten des schrecklichen Spiels der Macht (vgl. ebd., 328ff.). Zweitens ist es gleichzeitig auch eine generelle Absage an die diesem „mystifizierten“ Gesellschaftskonzept inhärente Vorstellung, dass politische Macht erst das individuelle Schicksal konstituiert, sei es in Gestalt von Funktionalen oder eines allmächtigen Systems. Damit aber werden drittens sämtliche teleologischen Geschichtsmodelle und Utopien, seien sie nun kommunistischer, slawophiler, westlich-liberaler oder religiöser Prominenz, ins Museum der Geschichte verbannt. Viertens nimmt Luk'janenko aber auch eine Verschiebung der Funktion des Fantastischen selber vor. Dabei dient ihm das Fantastische nicht dazu, Fehlentwicklungen der eigenen Gesellschaft durch ein „Gleichnis“ in Gestalt von mittelalterlichen *Opričniki* oder glamourösen Vampiren wie bei Sorokin und Pelevin zu kritisieren, sondern im Gegenteil funktioniert das fantastische Sujet als ein Lösungsangebot, den Helden von persönlichen und gesellschaftlichen Irrwegen abzubringen. Indem diese Irrwege auf fantastische Weise in globale Dimensionen extrapoliert und mit dem vermeintlichen Telos der Geschichte konfrontiert werden, vermag Luk'janenkos Held Kirill Maksimov in mehreren Prüfungsgeschichten nach und nach die „Verzerrung“ und „Widernatürlichkeit der Existenz“ als Funktionale zu erkennen (ebd., 348).³⁴

In einer Art Privatisierungsprozess seines Helden beschreibt der Roman so eine Ablösungsbewegung von der Utopie politisch-funktionaler Gesellschaftsmodellierung, durch den die historisch bereits durchexerzierten, dominierenden politischen Ideologien, Semantiken und Diskurse satirisch banalisiert werden. Gleichzeitig positioniert Luk'janenko damit aber auch die Funktion fantastischen Erzählens in der Gegenwart neu. In diesem Sinne lässt sich der Titel die „Rohschrift“ nicht nur auf inhaltlicher Ebene als Entwurfsfolie für (gescheiterte) utopische Parallelwelten lesen, sondern ist selbst als metatextueller Kommentar

³³ Was bei Luk'janenko auch eine explizite Revision von Marx' Diktum impliziert, es komme nicht mehr darauf an die Welt philosophisch zu interpretieren, sondern sie zu verändern.

³⁴ Genau diese „Verzerrung“ und „Widernatürlichkeit“ des Daseins sind auch der Gegenstand von Sorokins Roman *Den' opričnika* nur dass sie hier der Held nicht als Fremdbestimmung erlebt, sondern sie exzessiv auslebt und gewaltsam praktiziert. Wo Sorokins Held eine satirische Affirmation der „iskažennoe“ Schreckensherrschaft der *Opričina* betreibt, beschreibt Luk'janenkos Held die ironische Subversion der „protivoestestvennoe“ Fremdherrschaft utopischer Geschichtsmodelle.

auf die Geschichte fantastischen, antiutopischen Schreibens in der Sowjetunion und im postsozialistischen Russland zu sehen.³⁵

4. Subversionen machtpolitischer Diskurse: Dmitrij Gluchovskijs *Metro 2033*

Eine dritte Variante fantastischen anti-utopischen Erzählens bietet Dmitrij Gluchovskij mit seinem Bestseller *Metro 2033* (2005). Gluchovskij geht in seiner Zukunftsvision noch einen Schritt weiter als Luk'janenko, indem er nicht einfach die Mystifizierung übernatürlicher und außerirdischer Mächte als die „gewöhnlichsten und banalsten Dinge“ weltlicher Herrschaft präsentiert, sondern auch den heroischen Widerstand des kompromisslosen Einzelkämpfers und dessen Ausstieg in die private Welt der Kleinfamilie als Teil dieser Inszenierung utopischer Diskurse kennzeichnet: Selbst die individuelle Skepsis gegenüber dem Politischen, die Abwendung vom Utopischen ist bei ihm letztlich zum Scheitern verurteilt.

Der 1979 geborene Dmitrij Gluchovskij ist im Unterschied zu Luk'janenko kein typischer Fantastikautor, sondern ein profilierter Journalist, der als Kriegs- und Auslandskorrespondent unter anderem in Abchasien und Israel sowie als Radio- und Fernsehmoderator für Radio Rossija, Deutsche Welle, Euronews und Russia Today gearbeitet hat. Nach einer Reihe von kleineren, seit 1998 publizierten Erzählungen, veröffentlichte er mit dem Internetroman *Metro* im Jahr 2002 sein erstes größeres Werk, das zunächst nur 13 Kapitel umfasste,³⁶ ehe es 2005 für die Buchausgabe unter dem Titel *Metro 2033* um mehr als das Doppelte erweitert wurde (vgl. Gluchovskij 2005). Diese Buchfassung hatte anfangs nur geringen Erfolg, die Kritik zerriss den Roman, wenn sie ihn überhaupt beachtete. Erst als er nach einer kommerziell äußerst erfolgreichen Neuauflage zwei Jahre später auf dem EuroCon, der europäischen Convention für Fantasy und Science Fiction – einer Art europäischer Buchmesse für dieses Genre – in Kopenhagen den Hauptpreis für das beste Romandebüt bekam, änderte sich die Rezeptionslage schlagartig (vgl. Kopylov 2007). Von *Metro 2033* wurden in mehreren Buchauflagen bis Ende 2008 über 300.000 Exemplare

³⁵ Eine metatextuelle Reflexion über das fantastische Genre durchzieht den ganzen Roman, wird aber explizit – als eine Art Romanexposé – in der Figur des Fantasy-Schriftstellers Dmitrij Melnikov thematisiert, den der Held ganz am Anfang des Geschichte ratsuchend aufsucht, der ihm aber die erwartete „Orakel“-Erklärung der mysteriösen Ereignisse nicht geben will. In dessen Figur reflektiert Luk'janenko sich selbst und seine Funktion als fantastischer Autor, der selbst nicht an „mystische Ereignisse“ und Wunder glaubt, wohl aber in unterhaltender Funktion Hypothesen und mögliche reale oder irrealen Versionen über Verlauf und Ausgang der Geschichte konstruieren kann. Vgl. Luk'janenko (2005), 50-59.

³⁶ Dieser Roman endet im 13. Kapitel mit dem Tod des Haupthelden, der zufällig bei einer Schießerei ums Leben kommt, kurz bevor er sein angestrebtes Ziel – die Polis – erreicht. Vgl. Gluchovskij (2002).

verkauft, obwohl oder vielleicht auch gerade weil beide Romanvarianten weiterhin im Netz frei verfügbar zu lesen waren.³⁷ 2007 publizierte Gluchovskij dann mit *Sumerki*, worin die Magie der Maya die Welt der Gegenwart in Aufruhr und Schrecken versetzt, einen Roman, der als „unsere Antwort auf Dan Brown“ und als „erster intellektueller Bestseller“ vermarktet wurde.³⁸ Gleichzeitig begann Gluchovskij *Metro 2033* zu einem kommerziellen multimedialen Projekt auszubauen, zu dem er 2009 eine Fortsetzung mit dem Roman *Metro 2034* schrieb und Ende desselben Jahres die Buchserie *Die Welt der „Metro 2033“* startete, in der bekanntere und unbekanntere Autoren monatlich die fantastische Zukunftssaga fortschreiben und erweitern.³⁹ Während in dieser offensiven Vermarktung seines Bestsellers politische Aspekte offensichtlich keine Rolle zu spielen scheinen, positioniert sich Gluchovskij mit seinem jüngsten Werk *Rasskazy o Rodine* (*Erzählungen über die Heimat*, 2010) dezidiert polemisch gegen alle medial oder patriotisch verschleierte Beschönigungen Russlands, denen er explizit das Ideal einer liberalen Demokratie nach englischem oder französischem Muster entgegenhält.⁴⁰

Dass dieser politische Anspruch aber auch ein wesentlicher Impuls war, sich bereits mit *Metro 2033* der Lieblingsliteratur seiner Kindheit in Romanform zu widmen, ist in der publizistischen Rezeption bislang kaum beachtet worden. Dient das Fantastische hier doch der Reinszenierung des „apokalyptischen Realismus“ (vgl. Howell 1994) der Fantastik der Brüder Strugackij, jedoch nicht um deren gesellschaftspolitische Systemkritik zu reproduzieren, sondern um im Gegenteil deren subversives Potenzial selber infrage zu stellen. Dabei weist der Roman auf der Handlungsebene und bei der intertextuellen Implementierung anti-utopischer Gesellschaftsentwürfe in das Romansujet zunächst einmal ganz ähnliche Elemente wie Luk'janenkos *Dilogie* auf.

³⁷ Vgl. <<http://www.m-e-t-r-o.ru/metro.html>> [15.04.2011].

³⁸ Vgl. <<http://www.ozon.ru/context/detail/id/3635520/>> [15.04.2011]; Dan Brown ist der Autor des auch in Russland extrem erfolgreichen Thrillers *The Da Vinci Code*, in dem antikatholische Illuminaten sich gegen den Vatikan verschwören.

³⁹ Vgl. Gluchovskij (2009a), <<http://www.metro2033.ru/index.php>> [15.04.2011]; (2009b). Auf der Homepage des Romans wird zu jedem Kapitel die Musik angegeben (und als Live-stream eingestellt), die man beim Lesen idealerweise hören sollte. <<http://www.m-e-t-r-o.ru/metro.html>> [01.05.2010]. Ende desselben Jahres kam zudem ein gleichnamiges Brettspiel sowie ein Computerspiel auf den Markt, für das 2011 eine Fortsetzung mit *Metro 2034* angekündigt wurde. Auch ein Rollenspiel machte von sich reden, vgl. Semenova (2007). Die Moskauer Metro und ihr legendenumwobenes geheim gehaltenes Pendant Metro-2 oder auch D-6 waren bereits 2005 Schauplatz des Computerspiels *Metro-2. Der Tod des Führers* gewesen. Vgl. [Anon.]: *Metro 2033*, <http://ru.wikipedia.org/wiki/Metro_2033> [15.04.2011].

⁴⁰ Gluchovskij, Dmitrij: *Rasskazy o Rodine*, Moskva 2010; Inzwischen arbeitet Gluchovskij bereits an einem zweiten Band der *Erzählungen von der Heimat*, vgl. sein Livejournal *Po-ljarnye sumerki. Žurnal Dmitrija Gluchovskogo (Polardämmerung. Das Journal von Dmitrij Gluchovskij)*, <<http://dglu.livejournal.com/>> [22.04.2011].

So handelt es sich bei *Metro 2033* um eine dystopische Darstellung der Zukunft. Das Geschehen spielt auf einer vollkommen verstrahlten Erde zehn Jahre nach dem atomar geführten Dritten Weltkrieg, auf der einzig unterirdische Rückzugsorte eine Überlebenschance für die Menschen bieten. Eine solche atomstrahlensichere Zone bietet die Unterwelt der Moskauer Metro des Jahres 2033, in der sich die Romanhandlung entwickelt.⁴¹ Diese Welt ist fast vollkommen abgeschlossen von der Außenwelt, so dass man ganz auf sich selbst gestellt ist.⁴² Und auch hier sind längst nicht alle Stationen bewohnbar, nur die tiefer gelegenen im Stadtzentrum und einige wenige außerhalb der Ringbahnlinie bieten genügend Schutz vor der überirdischen atomaren Strahlung. Diese bewohnten Stationen stellen jedoch keine solidarisch funktionierende Notgemeinschaft dar, sondern werden vielmehr von unterschiedlichen, sich teilweise bekämpfenden Organisationen beherrscht. Am mächtigsten und reichsten ist eine reine Handelsorganisation namens „Hanse“, die die Ringlinie in Besitz genommen und den gesamten Warenverkehr monopolisiert hat. Dann gibt es die Kommunisten auf der Roten Linie, die arm und diktatorisch leben. Die Faschisten des Vierten Reichs, die ein Regime xenophober Männer darstellen und sich vor allem durch brutale Foltermethoden auszeichnen, herrschen in den Stationen Puškinskaja – Čechovskaja – Tverskaja. Im Zentrum dieser gespaltenen Metrowelt, in den Stationen Leninbibliothek – Aleksandrovskej sad – Arbatskaja – Borovickaja, liegt die so genannte „Polis“, die das größte Ansehen unter den Metrobewohnern genießt.⁴³ Neben diesen zentralen Einflussbereichen gibt es einzelne Stationen, die teilweise spezifische politische Ordnungen aufweisen oder religiös geprägt sind (wie die Zeugen Jehovas), die kleinere Konföderationen bilden oder sich auf bestimmte Produktionsfelder spezialisiert haben (wie die unterirdische Schweine- oder Pilzzucht).⁴⁴ Alle diese unterschiedlichen Individuen und Gruppierungen stehen sich tendenziell feindlich oder zumindest in Konflikt zueinander gegenüber, so dass eine Fortbewegung, wenn es nicht um das Geschäft geht, innerhalb der Metro äußerst schwierig und gefährlich ist.

⁴¹ Damit schreibt sich der Roman natürlich auch in die Kulturgeschichte des Moskauer Untergrunds ein, der eine lange legendäre und fiktionale Tradition aufweist, vgl. Burlak (2008).

⁴² Ob es noch weitere, von Menschen bewohnte Rückzugsorte in Russland oder sonst wo in der Welt gibt, bleibt in den Romanen *Metro 2033* und *Metro 2034* unklar. Der weiterführende Zyklus *Die Welt der Metro 2033* hingegen handelt genau von diesen über- und unterirdischen Verstecken einer postapokalyptischen Menschheit vornehmlich in Russland, aber auch an anderen Orten der Erde. In *Metro 2033* gibt es nur Gerüchte von Überlebenden in der Leningrader Metro, von einer strahlungssicheren Station im Uralgebiet und von einer geheimnisvollen unterirdischen „Smaragdstadt“ auf der anderen Seite des Flusses Moskva unterhalb der ehemaligen Moskauer Staatlichen Lomonosov-Universität.

⁴³ Vgl. die Darstellungen in den ersten zwölf Kapiteln in Gluchovskij (2009a), 7-228.

⁴⁴ Andere Stationen sind von Mutanten besetzt oder in den Händen der organisierten Kriminalität, manche sind unbewohnbar oder verlassen. Zudem gibt es noch diverse Einzelgänger, die an keine feste Station gebunden sind, wie die so genannten Stalker, fahrende Händler oder auch die revolutionären Anarchisten.

Neben dem Handel ist es vor allem die äußere Bedrohung, die die menschlichen Metrobewohner miteinander verbindet, gibt es doch anscheinend diverse mutierte Wesen an der Erdoberfläche, die nach dem Atomschlag entstanden sind und auf verschiedene Weise versuchen ins Innere der Metro vorzudringen. So ist das Leben in der Metro letztlich ein permanenter Ausnahmezustand, der kaum Erholung oder Entwarnung bietet.

Vor diesem Hintergrund entspinnt sich die eigentliche Geschichte, die nach dem Muster eines Entwicklungsromans aufgebaut ist und aus einer personalen Perspektive erzählt wird, und zwar aus der Sicht des jugendlichen Hauptprotagonisten Artem, der einen langen Reifungsprozess zu durchlaufen hat. Er wächst auf der letzten bewohnten Metrostation der Kalužsko-Rižskaja-Linie auf, dem VDNCh, das bekanntlich seinen Namen der ehemaligen Ausstellung der Errungenschaften der Volkswirtschaft der UdSSR verdankt.⁴⁵ Und gerade diese hochsymbolträchtige Station wird immer wieder durch von oben eindringende so genannte „Schwarze“ bedroht, bis deren Angriffe, die auch in den Verbindungstunneln zur nächst gelegenen Station „Alekseevskaja“ für Unruhe sorgen, so gefährliche Ausmaße annehmen, dass das VDNCh externe Hilfe sucht.⁴⁶ Schließlich bekommt man von einem so genannten Stalker mit Namen Hunter („Chanter“) Unterstützung, der das Kommando über die Station übernimmt und den wagemutigen Artem auswählt, eine geheime Botschaft an einen gewissen Stalker namens Mel'nik in der Polis zu überbringen.⁴⁷ Stalker sind hier mit Waffen perfekt ausgerüstete und trainierte Einzelkämpfer, die ähnlich wie militärische Geheimdienste über alle Grenzen und Konflikte der Metro hinweg in Krisenregionen operieren.

Die hier einsetzende Romanhandlung, führt den Helden nach dem Schema eines Computerspiels – durch den Einsatz von Waffengewalt oder durch geschicktes Verhalten und Taktieren – von einer Schwierigkeitsstufe zur nächsten: Artem macht sich Etappe für Etappe mit den schwelenden Konflikten, rätselhaften Geheimnissen und lebensbedrohlichen Gefahren der Metrowelt vertraut, wobei er eine Reihe unterschiedlicher Menschentypen und Gesellschaftsmodelle in ihrem Status Quo kennen lernt. Doch auch das Erreichen der Polis als intellektuelles Zentrum der Metrowelt bringt keine Antwort auf die Frage,

⁴⁵ Dieses seit 1939 bestehende Ausstellungsgelände erhielt genauso wie die im gleichen Jahr eröffnete Metrostation seinen Namen 1959. Während das VDNCh 1992 in VVC (Vserossijskij vystavočnyj centr, Gesamtrussisches Ausstellungszentrum) umgenannt worden ist, behielt die Metrostation ihren Namen.

⁴⁶ Vgl. Gluchovskij 2009a, 7-40.

⁴⁷ Sowohl der Name des *Hunter* als *Ochotnik* (Jäger) als auch des Mel'nik (Müller) verweisen auf die in der russisch-realistischen Literaturtradition präsenete Verklärung ruraler unentfremdeter Berufe. Der angliifizierte *Chanter* verweist aber gleichzeitig auf die in der postsowjetischen Populärliteratur präsenete Wildwest-Romantik der Gegenwart.

wie die Gefährdung seiner Heimatstation abgewendet werden könnte.⁴⁸ Selbst eine Exkursion auf die Erdoberfläche in die verstrahlte Leninbibliothek auf der Suche nach einem geheimnisvollen Buch der Weisheit bringt keinen Rat, sondern nur weitere Lebensgefahren mit sich, so dass sich Melnik zuletzt mit Artem alleine aufmacht, um andere Stalker zu rekrutieren und geheime Waffendepots in der Metro-2 aufzuspüren, mit deren Hilfe sie der Bedrohung durch die „Schwarzen“ Herr werden wollen (Gluchovskij 2009a, 229-251). Dies bringt Artem zu einer Reihe weiterer Abenteuer, die ihn unter anderem oberirdisch in die ehemalige Wohnung seiner Mutter führt und ihn mit intelligenten zweibeinigen Mutanten in Kontakt bringt (ebd., 252-267, 305-324). Gleichzeitig scheint der anfangs vollkommen naive Held mit jeder Überwindung eines Hindernisses oder auch nur des Überlebens einer lebensgefährlichen Situation mehr von der Metro-Welt zu verstehen. So kann Artem im letzten Moment zur Rettung seiner Heimatstation beitragen, indem Mel'nik noch funktionsfähige geheime Atomwaffen zur Vernichtung der „Schwarzen“ überirdisch aktiviert, muss jedoch kurz vor Abschuss der Trägerraketen erkennen, dass genau diese militärische Lösung die falsche Antwort gewesen ist (ebd., 268-286, 359-388). Schon diese stark verkürzte Wiedergabe der Handlung verweist deutlich auf den politischen Subtext des Romans, der sowohl auf einer diskursiv-ideologischen als auch auf einer praktisch-personalen Ebene verhandelt wird.

Auffällig für die diskursiv-ideologische Ebene ist zunächst, dass keine der für die einzelnen Stationen und Linien präsentierten gesellschaftspolitischen Ordnungen und Positionen als ein utopisches Projekt charakterisiert werden. So weiß Artem beispielsweise zwar den Wohlstand der Hanse zu schätzen, doch deren repressives Grenzregime, die militärische Kontrolle des Warenflusses und die Ausbeutung der Reinigungskräfte lässt auch deren Schattenseiten deutlich sichtbar werden (vgl. bspw. ebd., 180-189). Von anderen Systemen wie den Faschisten oder den Kommunisten werden nur die negativen Seiten der Folter und autoritären Willkürherrschaft (Viertes Reich) oder der Armut und der Agentenmorde (Rote) thematisiert. Selbst das Zentrum der Metro, die Polis als angeblich beste Staatsform der Metrowelt, wird mit ihrem rigiden Kastensystem der Kriegerkaste, der Priesterkaste, der Händlerkaste und der Dienerkaste keineswegs als ideales System dargestellt, sondern als eine auf Geheimhaltung und

⁴⁸ Ebd., S. 210-228; Während dieser Roman mit der Szene des Erreichens der Polis endet, kommt die erste Online-Fassung des Romans bereits vor dem Erreichen der Polis zu einem Finale, in welchem Artem bei einer unerwarteten Schießerei von einer tödlichen Kugel getroffen wird. Der Erzähler endet mit den prosaischen Worten: „Он умер раньше, чем успел повалиться на сырой пол туннеля, ещё в тот момент, когда пятая пуля ломала ему хребет. Всякое бывает.“ Vgl. Gluchovskij (2002); In der erweiterten Fassung des Romans kommt Artem ein paar Minuten später in der Polis an, so dass er die Schießerei nur aus der Ferne hört und dadurch überlebt. Schon diese Art der Überarbeitung signalisiert für Kenner der Online-Fassung, dass die Metro-Welt nach den Regeln eines Computerspiels gemacht ist, in der bestimmte Szenarien immer wieder anders durchgespielt werden können.

asketischer Kontrolle beruhende repressive Ordnung der vollkommenen Unterordnung des Individuums.

Entsprechend gewinnen auch die wiederholt aufgerufenen intertextuellen Bezüge auf die Politik der Gegenwart keinerlei handlungsrelevante Bedeutung.⁴⁹ Vielmehr bewirkt der naive Blick des Haupthelden eine regelrechte Subversion nicht nur jeglicher politischer Rhetorik, sondern auch aller historischen Anspielungen und gesellschaftskritische Positionen, vermag Artem doch alles nur aus seiner begrenzten Perspektive der Metro-Welt zu beurteilen, wodurch es zu grotesken Missverständnissen von Zusammenhängen kommt oder explizite politische Gegenwartsbezüge entsemantisiert und aus ihrem Bezugskontext gelöst werden.

Beispielsweise greift Gluchkovskij in der Darstellung der „Polis“ offensichtlich die in Moskauer Intellektuellenkreisen modische Indien-Exotik auf, die der Roman sowohl als philosophisches als auch als gesellschaftliches Konzept en passant entwertet. Dabei fokussiert die Handlung jedoch nur auf das rigide Kastensystem und die elitäre Verfasstheit des antiken Urmodells, während in den Gesprächen die Priesterkaste nur für die Metrowelt lebensuntaugliche Weisheiten von sich gibt (ebd., 210-228). Ähnlich geht er auch mit der Referenz auf Bücher als Statussymbol der Intelligenzija um, die in dem Roman nicht nur mit Vorliebe verbrannt werden, sondern deren Inhalt entweder spannende Abenteuerliteratur oder aber religiös konnotierte Verschwörungstheorien über die Dämonen des Kreml enthält. Bücher stehen gerade nicht für Aufklärung und hohe Kunst, sondern für eine Mystifizierung (Verschwörungstheorien) oder Banalisierung (seichte Unterhaltung) der Wirklichkeit (vgl. ebd., 201-206, 229-251).

Auf dieser diskursiv-ideologischen Ebene ist der Roman also ein sehr a-politischer bzw. anti-politischer Roman: Er thematisiert ganz bewusst an fast jeder Metrostation deren gesellschaftspolitische Verfasstheit, aber eigentlich nur um zu zeigen, wie irrelevant diese politische Ordnung für seine eigentliche Aufgabe

⁴⁹ Nun sind in Rezensionen und diversen Internetforen und Lifejournals wiederholt Versuche gemacht worden, diese Metrowelt als fantastisch verfremdete Darstellung der aktuellen politischen Landschaft Russlands zu deuten. Und manche Zuordnungen sind auch recht einfach zu machen, die Anarchisten sind die letzten unabhängigen Linken, die Faschisten sind die russischen Rechtsextremen und christliche Fundamentalisten werden als ein überall auftauchendes Phänomen identifiziert. Auch die wirtschaftsliberale Hanse, die gleichzeitig über einen gewaltigen Sicherheits- und Repressionsapparat verfügt, repräsentiert recht deutlich die aktuelle Wirtschaftspolitik des Landes. Die Polis wiederum, die unterhalb der Leninbibliothek immer noch nach dem Buch der Wahrheit für die Zukunft des Landes sucht und das griechische Demokratiemodell mit dem indischen Kastenwesen verbindet, kann (mit den ihr eigenen Symbolen des russischen Doppeladlers, der gemütlichen Intelligenzijaswohnung und der Lagerfeuerromantik der Jugend) durchaus als Bündnis der so genannten demokratischen Opposition um die „Vereinigte Bürgerfront“ (Объединённый гражданский фронт)⁴⁸ gedeutet werden, die 2006 zeitweise im Oppositionsbündnis „Das andere Russland“ aufgegangen ist.

ist: und zwar das Überleben seiner Heimatstation zu organisieren. Der Held spiegelt in seiner verfremdenden Naivität eine vollständige Entfremdung von gesellschaftlichem Engagement und Politik als Mittel gesellschaftlicher Organisation wieder. Das Anti-Utopische des Romans ist hier also darin zu sehen, dass keines der bekannten politischen Gesellschaftssysteme als positiv und hoffnungstiftend konnotiert wird.

Dieses Verhältnis von Individuum und Gesellschaft wird auf der zweiten, praktisch-personalen Ebene verhandelt, und zwar in Person der Stalker-Figuren, die sich einer übermächtigen, oberirdischen Kraft gewaltsam entgegenstellen. Auch diese Konfrontation mündet in *Metro 2033* in einem Scheitern, und zwar einer anti-utopischen Desillusionierung dieser anscheinend mit größter Weitsicht ausgestatteten Beschützer der entsolidarisierten menschlichen Gemeinschaft der Metro. Der Roman stellt diese Desillusionierung anhand zweier zentraler Identifikationsfiguren russischer Populärkultur dar: dem Kreml als Inbegriff russländischer Staatlichkeit und dem Stalker als Inbegriff eines russischen Grenzgängers, wie ihn Arkadij Tarkovskij prototypisch in seinem gleichnamigen Spielfilm von 1979 geprägt hat.⁵⁰ Vordergründig folgt der Roman in der Darstellung des Stalkers – der bei Gluchovskij Namen wie Hunter, Mel'nik (Müller), Khan oder Volk (Wolf) trägt – den Genrekonventionen von Western- und Fantasygeschichten, deren Helden einer privaten Moral folgen und unabhängig von jeder höheren Macht ihren eigenen Weg gehen. Gleichzeitig beziehen sie sich intertextuell dezidiert auf die russische Gegenwart mit ihrer Glorifizierung des kriegerischen Alltags im Kaukasus⁵¹ und der Vaterlandsverteidigung im Zweiten Weltkrieg. Die uneingeschränkte Bewunderung Artems für diese Stalker-Figuren aber bekommt ambivalente Züge, die noch durch den

⁵⁰ Zu Tarkovskijs Film vgl. Hozic (2003).

⁵¹ So werden die Stalker durch ihre Kriegslieder aber auch durch ihre Namen für russische LeserInnen deutlich als ehemalige Tschetschenienkämpfer ausgewiesen. Sie singen Kriegslieder des Großen Vaterländischen Krieges, und darin verbirgt sich schon insofern eine direktere Wirklichkeitsreferenz als das Lied „Kombat“, ein Kriegslied ursprünglich zum 50. Jahrestag des Kriegsendes komponiert, als vermeintliches Lied über den Ersten Tschetschenienkrieg berühmt geworden ist. Auf diesen Krieg verweist auch die Ausgangssituation des Romans mit der Referenz auf die „Schwarzen“. Auch der Name desjenigen Kämpfers, der Artem am Ende seines Weges durch die Metro wieder zurück nach Hause und ans Ziel führt – Ul'man, ein nicht gerade typischer russischer Name, verweist auf einen realen öffentlichen politischen Diskurs in Russland. Rekuriert wird auf die Person des Hauptmanns einer Spezialeinheit der russischen Streitkräfte in Tschetschenien, Leonid Ul'man, der in den Jahren 2004 und 2005 auch dank der Artikel von Anna Politkovskaja für erhebliche öffentliche Aufregung und kontroverse Debatten gesorgt hat, war er doch mit überwältigender Beweislast des sechsfachen Mordes an unschuldigen Zivilisten im Zweiten Tschetschenienkrieg angeklagt und (im Unterschied zu anderen prominenten Kriegsverbrechern, wie dem Offizier Bulanov) in drei Gerichtsinstanzen immer wieder freigesprochen worden. Erst in vierter Instanz wurde er dann im Juni 2007 endlich doch verurteilt, allerdings in Abwesenheit, da er einige Monate zuvor untergetaucht war und seitdem auf den Fahndungslisten der Polizei steht.

Umstand verstärkt werden, dass ihr Widerstand sich nicht auf die angreifende nazideutsche Wehrmacht sondern auf einen äußerst unscharfen Gegenstand bezieht: Die diffuse bedrohliche Macht von Außen, die das eigentlich fantastische Element des Romans ausmacht. Denn diese anscheinend übermächtige Bedrohung, die das erste Mal in Form der seltsamen Mutanten – der „Schwarzen“ – in Artems Heimatstation VDNCh auftritt, stellt den eigentlichen Gegner dar, gegen den Artem als einem, zumeist tödlichen und paralyisierenden Grauen kämpfen muss. Diese unheimliche „Seele der Metro“, die sich der Menschen bemächtigt, bildet nicht nur den Ausgangspunkt der Handlung, sie ist auch in fast jeder Tunneldurchführung zwischen den Stationen präsent, sie lauert in der (Un)Förmigkeit eines durch alle Schlitze, Röhren, Öffnungen und Spalten der Metro auf alle erdenkliche Weise in deren Inneres, in das Innere der menschlichen Seele, in die Untiefen des Bewusstseins des Gehirns und aller Sinneswahrnehmungen eindringenden unheimlichen Angstgefühls, einer suggestiven Macht, der sich Artem nur durch scheinbar zufällige, glückliche Fügungen entziehen kann:

Но здесь с ним что-то случилось./ Забытое уже чувство страха туннеля обрушилось на него, прижав к земле, мешая идти, думать, дышать. Ему казалось, что теперь у него появилась привычка, что после всех его странствий ужас оставит его и не посмеет больше ему досаждать. [...] И вот оно вернулось./ С каждым шагом вперед это чувство давило его все больше, [...] что метро – это не просто сооруженное некогда транспортное предприятие, не просто атомное бомбоубежище или обиталище нескольких десятков тысяч человек... Что в него кто-то вдохнул собственную, загадочную, ни с чем не сравнимую жизнь, что оно обладает неким непривычным и непонятным человеку разумом и чуждым ему сознанием./ Ощущение было таким четким и ярким, что Артему показалось: страх туннеля – просто враждебность этого огромного существа, ошибочно принимаемого людьми за свое последнее пристанище, к мелким созданиям, копошащимся в его теле. (Gluchovskij 2009a, 199-200)

Dieses irrationale und letztlich unbeherrschbare Angstgefühl, das schon unzählige Metrobewohner in den Tod, in den Wahnsinn oder in den Selbstmord getrieben hat, findet erst gegen Ende des Romans ihre fantastisch-wunderbare Motivierung, bei der sich herausstellt, dass sie sich wiederum aus zwei antagonistischen Quellen speist. Ihrer ersten anschaulichen Manifestation begegnet der Held, als er das zweite Mal die Erdoberfläche betritt und beim Verlassen der Polis das erste Mal die Sterne der Kremltürme erblickt, von denen es heißt: Wer diese anschaut, kann sich ihrer suggestiven Kraft nicht mehr widersetzen und wird magisch zu diesen hingezogen, ohne je wieder zurückzukommen. Sie sind wie die Homerschen Sirenen für Menschen unwiderstehlich und absolut tödlich.

Über den Ursprung dieser geheimnisvollen Macht bekommt Artem im weiteren Handlungsverlauf drei Erklärungen angeboten: Erstens eine (pseudo)historische Erklärung, die Artem von dem Brahmanen Daniela aus seinem Buch über Hakenkreuze und Pentagramme erfährt und in der die ganze Geschichte der Bolschewiki und der Sowjetunion als eine Machtergreifung durch die Dämonen beschrieben wird, als eine „Dämonisierung des ganzen Landes“, die mit Blut bezahlt werden muss. Das ist gewissermaßen die typische religiös konnotierte Perestrojka-Geschichte über die Bolschewiki als Herrschaft des Anti-Christen, in welcher der Kreml das Sinnbild weltlicher satanischer Macht ist.⁵² Daneben wird zweitens wiederholt die profan-naturwissenschaftliche Erklärung einer biologischen Bombe kolportiert, die man zu Beginn des Dritten Weltkrieges auf den Kreml geworfen und die jene ungewöhnliche telepathisch-magisch wirkende Mutation hervorgebracht habe. Und drittens bietet der Roman in Hunters Worten die fatalistisch-volkstümliche Erklärung an, dass im Kreml immer die gleiche Nummer ablaufe und er sich noch nicht einmal sicher sei, ob man diese „Seuche“ „vor dreißig Jahren oder vor dreihundert“ abgeworfen habe.

Aber erst in der Klimax des Romans werden die Helden dann direkt mit dieser archaisch-mythischen Macht des Kreml konfrontiert, eine Begegnung, die zusätzliche symbolische Bedeutung dadurch bekommt, das sie in der so genannten Metro-2 stattfindet, jener legendenumwobenen Metrolinie der Militärs und Regierungskreise, die zentrale Machtzentren Moskaus verbindet.⁵³ Über

⁵² Hier ist die Replik auf die demagogischen Symboliken in den Bildern Il'ja Glazunovs, einem der populärsten Maler der 1990er Jahre, offensichtlich: Sein bekanntes Gemälde „Velikij Eksperiment“ („Das große Experiment“) zeigt, umrahmt von einem roten, fünfzackigen Stern, neben Marx, Lenin und Stalin führende Köpfe der Bolschewiki und Menschewiki sowie bekannte gesellschafts-politische Akteure jüdischer Herkunft. Diesem Pentagramm als Sinnbild des Bösen ist die heiligenscheinumwobene Zarenfamilie um Zar Nikolaus II. als blutdurchtränktes Gegenbild gegenübergestellt. Ein kleines Pentagramm innerhalb des roten Sterns bietet mit seinen kabbalistischen, alchemistischen und astrologischen Zeichen als „Siegel des Antichristen“ den eigentlichen Schlüssel des Bildes, ist es doch dem Titelblatt des Buches *Близ грядущий антихрист и царство дьявола на земле* von 1911 (*Nahe sind der kommende Antichrist und das Reich des Teufels auf Erden*) des antisemitischen Schriftstellers Sergej Nilus entnommen, welches die „Protokolle der Weisen von Zion“ enthält (vgl. dazu ausführlich Zelinsky 2008, 85). Vor diesem Hintergrund erweisen sich auf Glazunovs Bild die Bolschewiki als hintergründige Mächte des Bösen und als zentrale Akteure einer jüdisch-bolschewistischen Verschwörung, die zum Untergang Russlands führt.

⁵³ Berichte über diesen modernen poststalinistischen Mythos des unterirdischen Moskauer tauchten das erste Mal Mitte der 1990er Jahre in der Moskauer Presse auf, die sich neben anonymen Zeitzeugen auf Berichte des amerikanischen Militärgeheimdienstes beriefen. Demnach habe es neben den für das Volk gebauten prächtigen Stationen der Moskauer Metro immer ein geheimes paralleles Metronetz gegeben. Michail Ryklin knüpft in seinem *Metrodiskurs* an diese Gerüchte an, wonach die Metro-2 insgesamt ein Netz von 320 km Länge umfasse gegenüber nur 250 km der offiziellen Linie – für die alleine 8500 Menschen arbeiteten und die neben der zivilen Metro eine militärische Parallelwelt der auf dem Stand allerneuester Technik vernetzten Bunker, Waffenlager und geheimen Kommandozentralen darstelle. Daher sei zu vermuten, so Ryklin, dass der Bau der Metro für das Volk eigentlich nur eine

diese von Geisterzügen befahrene Linie erreichen Gluchovskijs Helden auf der Suche nach versteckten Waffenlagern endlich die direkt unter dem Kreml liegende unglaublich prächtig geschmückte Metrostation, die keinen Namen trägt, da jeder weiß, was sie darstellt.⁵⁴ An diesem namenlosen Ort nimmt die „Macht“ (Vlast') in Form einer amorphen schleimigen Masse konkrete Gestalt an, die direkt ins Unterbewusste der Helden dringt und paradisisches Glück für alle verspricht, die sich ihr ergeben:

На какой-то миг ему показалось, что тайна Кремля раскрылась перед ним. Он увидел как сквозь щели между ступенями проступает что-то грязно-коричневое, маслянистое, перетекающее и однозначно живое. [...] Арка представилась Артему чудовишным зевом, своды эскалаторного туннеля – глоткой, а сами ступени – жадным языком разбуженного пришельцами грозного древнего божества./ А потом его сознания словно коснулась, поглаживая, чья-то рука. И в голове стало совсем пусто, как в туннеле, по которому они сюда шли. И захотелось только одного – встать на ступени и не спеша поехать вниз, где его наконец ждет умиротворение и ответ на все вопросы. Перед его воображаемым взором снова вспыхнули кремлевские звезды... (Ebd., 332-333)

Artem und die Stalker widerstehen den Versuchungen der Sirenenstimme nur durch archaische psychische Blockaden. Sie ziehen sich auf das Dach eines Panzerzugs zurück und singen gemeinsam vaterländische Kriegs- und Kampflieder. Doch erst durch das Opfer eines Kindes an den falschen Gott können sie sich seiner Macht entziehen (vgl. ebd., 332-336).⁵⁵

Der Kreml stellt hier somit in seiner namenlosen Metrostation gleichzeitig die Apotheose und Materialisierung reiner politischer Macht dar, deren destruktiver Kraft erst ganz am Ende des Romans eine ebenfalls auf die Psyche wirkende telepathische Alternative entgegengestellt wird: und zwar die von der ersten Buchseite an als eigentliche Bedrohung attribuierten „Schwarzen“. Erst als Artem zum Schluss des Romans in seinem letzten Kampfeinsatz im ehemaligen Restaurant „Sed'moe nebo“ („Siebter Himmel“) des Ostankino-Fernsehturms einen quasi göttlichen Blick auf die Szenerie der Metrowelt werfen kann, erkennt er, dass es sich bei diesen „Schwarzen“ um eine in Form eines

Maskierung gewesen sei: „Другими словами, строительство подземных дворцов объявляется простым способом сокрытия строительства более важных подземных коммуникаций для самой власти“ (Ryklin 2002, 79).

⁵⁴ „Названия у этой удивительной станции не было, но именно его отсутствие лучше всего давало понять, куда они попали“ (Gluchovskij 2009a, 331). Entsprechend ist das Kapitel auch schlicht „Macht“ (Vlast') überschrieben (vgl. ebd., 325).

⁵⁵ Neben den intertextuellen Anspielungen auf die sowjetische Kultur- und Heldengeschichte (Pavlik Morozov) arbeitet Gluchovskij immer auch mit mythischen und biblischen Prätexten, wie hier mit der Beinahe-Opferung Isaaks durch Abraham.

Ameisenhaufens als kollektive Intelligenz organisierte höhere Lebensform handelt, die als eine positive Mutation infolge des Atomkriegs entstanden sein muss:

...Черные были истинным венцом разрушенного мироздания, фениксом, восставшим из пепла человечества. И они обладали разумом – любознательным, живым, но, к несчастью, настолько не похожим на людской, что никакой возможности наладить контакт не было. (Ebd., 370-371)

Erst als sie Artem das erste Mal entdeckten, schöpften sie wieder Hoffnung, mit den Metrobewohnern eine gemeinsame friedliche und produktive Existenz aufzubauen. Doch auch der „Auserwählte“ („izbrannyj“, ebd., 370) Artem erfüllt ihre Hoffnung nicht, verdrängt ihre Einflüsterungsversuche als Alpträume, Tunnelvisionen, Schicksalsbotschaften oder banale Gefühlswallungen und versteht sie nur als tendenziell bedrohliche Infiltrationen. Als er im „Siebten Himmel“ endlich die Intention der Ameisenwesen durchschaut, sind es nur noch wenige Sekunden, bis die Menschen mit einem Bombenschlag deren friedliche Zivilisation vollkommen vernichten (ebd., 370-373).

Die auf diskursiver und personaler Ebene schon verhandelte politische Aussage des Romans wird so noch einmal expliziert: Demnach führt vor allem die vollkommene Militarisierung und (rassistische) Uniformierung des menschlichen Denkens und Fühlens die Gesellschaft ins Verderben. Und gerade die vermeintlichen positiven Helden der „stählernen“ Einzelkämpfer der Unterhaltungsliteratur erscheinen in dieser pazifistischen Gesamtperspektive des Romans als die gefährlichsten Figuren, sorgen sie doch dafür, dass die entscheidenden „Vernichtungsschläge“ und „Abwehrschlachten“ auch wirklich erfolgreich militärisch durchgeführt werden können, wo ansonsten menschliche Schwäche, Korruption und Inkonsequenz schon längst eine Niederlage und damit Aufgabe der militärischen Option ermöglicht hätten.

Artem muss sich in den Tiefen dieser post-staatlichen Unter-Welt des Jahres 2033 zurechtfinden, wobei die verführerischen Stimmen der Macht und des Glücks hier eben nicht als stalinistische Widergänger beschrieben werden, die mit sadistischer Lust ihre Untertanen disziplinieren, wie bei Sorokin oder auch Pelevin und Luk'janenko, sondern als stickend-brauner Schleim, dessen einziges Faszinationsmoment seine ihm zugesprochene Macht ist. Ganz deutlich hat Gluchovskij in diesen Figurationen die Metro auch als ein tiefenpsychologisches Seelenlabyrinth entworfen, in dem der Kreml das amorphe Begehren des Unbewussten repräsentiert, während die Stalker Repräsentanten eines stalinistischen, aber auch eines dissidentischen Ich-Ideals der post-sowjetischen Gesellschaft sind. Gerade in der Parallelisierung dieser antagonistischen Figuren – des selbstlosen Einzelkämpfers der sowjetischen Heldenikonographie sowie des elitären

Märtyrers dissidentischer Verweigerung – als ein ähnliche Handlungsmuster konstituierendes moralisch-ideologisches Über-Ich liegt das therapeutisch-diagnostische Subversionspotenzial des Romans.

Diese Subversion jeglicher etablierter politischer Diskurse wird durch die Datierung 2033 noch verstärkt, verweist das Datum doch eindeutig auf die Machtübernahme der Nazis 1933, also auf eine politische Gefahr, die es zu verhindern gelte. Diese Gefahr ist aber nicht auf der Ebene eines dezidiert ideologisch rassistischen Staates angesiedelt – der in der Metro existierende Nazi-Staat erscheint als ein geächtetes, wenig zukunftsträchtiges Modell –, sondern in den Vorstellungswelten der atomisierten Einzelkämpfer, die selbst ideologisch unbedarfte und friedfertige Bewohner wie Artem in ihren Bann zu ziehen vermögen: Konstituieren doch einzig deren Gedanken und Handlungen in der entsolidarisierten Metrowelt ein auf Feindproduktion beruhendes, alle internen Grenzen und Feindschaften überschreitendes politisches Subjektivierungsmuster, das sich gegen die vermeintlich bedrohlichen und deswegen zu vernichtenden „schrecklich“ („страшно“) aussehenden Schwarzen als „umgekehrten Menschen“ („люди наоборот“) richtet (ebd., 365). Denn wenn man die Moskauer Metro als Inbegriff der sowjetischen, in der Stalinzeit initiierten Staatlichkeit nimmt, dann handelt der Roman gerade von der Zeit nach dem Super-GAU dieses Gemeinwesens, davon, was passiert, wenn dessen zentrale Lebensader – der unterirdische Nahverkehr – nicht mehr funktioniert. 2033 ist insofern auch die Gegenposition zu 1933: Es geht nicht um die sich in einem mächtigen Staat vollendende Vereinigung des Volkes mit seinen Herrschern zu einem nationalen oder sozialistischen Kollektiv, sondern darum, was mit dessen Mitgliedern nach der Zerstörung dieser vorgestellten Gemeinschaft passiert. Dabei warnt der Roman insbesondere vor dem Fortleben zweier ihrer zentralen Dispositive: Zum einen richtet er sich gegen den Kreml und dessen anhaltende suggestive Faszinationskraft, die hier nicht als eine alle Gesellschaftsbereiche umfassende mystische Matrix narrativiert wird, sondern als eine die Gedanken und Wünsche infizierende braune „Seuche“ – als Substrat der ‚Macht‘ (*vlast*). Und zum anderen dekonstruiert er die intellektuellen und physischen Superhelden in Gestalt der Stalker, deren Verhaltensmuster, Kampftechniken und Welterklärungsmuster letztlich ex negativo die falschen Voraussetzungen dieser Seuche reproduzieren.⁵⁶

⁵⁶ In diesem Sinne sind sich der Kreml und die Stalker in ihrer tödlichen Wirkung nicht unähnlich, und so passt es auch ganz gut, dass einer der prominentesten Vertreter des Kreml – Vladimir Putin – sich seit seinem Ausscheiden aus dem Präsidentenamt in der Öffentlichkeit immer wieder medial als solch ein Einzelkämpfer, als Stalker, inszeniert – als Tiger-Töter, Angler oder Jäger anderer Raubtiere.

5. Zusammenfassung: Putins Matrix

Es stellt sich zum Schluss die Frage nach dem Status und der Bedeutung der hier behandelten Texte im Kontext der russischen Gegenwartskultur. Weckt doch die in den ausgewählten Romanen dargestellte „Deformation der Menschen, ihres Wollens, ihrer Verhältnisse, ihres Fühlens und Denkens“ – um mit Wolfgang Iser zu sprechen – „die Aufmerksamkeit für die virtuell gebliebene Verursachung solchen Deformiertseins“ (Iser 1994, 350f.). Sind diese anti-utopischen Gegenwarts- und Zukunftsentwürfe eher ein symptomatischer Ausdruck für eine Gesellschaft, die unter der Präsidentschaft Vladimir Putins und Dmitrij Medvedevs zunehmend in ihren politischen und künstlerischen Freiräumen eingeschränkt wurde, oder zeugen sie ursächlich primär von einer Verweigerung einer kritischen und offenen Auseinandersetzung mit den traumatischen und verbrecherischen Seiten der eigenen Geschichte?

Beide Lesarten der literarischen „Fabrik der Antiutopien“ sind – wie einleitend ausgeführt – von der Kritik und von sich immer öfter explizit politisch positionierenden Autorinnen und Autoren in letzter Zeit ins Spiel gebracht worden, wobei in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskussion der „posttraumatische“ Interpretationsansatz dominiert. Es herrscht weitgehend Konsens darüber, dass die antiutopischen Texte der Gegenwart zwar durchaus als national, religiös oder sozial-historisch motivierte Versionen einer globalen Krise gelesen werden können, vor allem aber als symptomatische Reaktion auf die unverarbeiteten Traumata der sowjetischen Vergangenheit betrachtet werden müssten, ohne die eine literarische Auseinandersetzung mit der gesellschafts-politischen Situation des gegenwärtigen Russland offensichtlich nicht auszukommen scheint. So sieht auch Aleksandr Ètkind in den fantastischen, antiutopischen Texten der Gegenwart „melancholische“ „Reinszenierungen der Geschichte“, die den Schritt in die Vergangenheit nicht nur als Kontextualisierung der Gegenwart vollziehen, sondern die Zukunft im Bild der Vergangenheit entwerfen – in beide Richtungen könne man von einer doppelten posttraumatischen Dynamik des „Trauerns“ und „Warnens“ sprechen, die letztlich einen analytischen Zugang zur sozialen Realität der Gegenwart verhindere.⁵⁷ Auch

⁵⁷ “They tend to go deep into the past in order to contextualize the present. Sometimes they construct a future that looks frighteningly like a past. [...] the goal is usually the understanding of the central trauma, or rather the catastrophe, of the Soviet period. [...] In the post-Soviet condition [...] narrative genres of high culture such as novel and film, play the central role in this double-edged processes of mourning and warning. Like post-traumatic consciousness, the post-catastrophic culture cyclically returns to the overwhelming event in the past. We return there when we want to and we return there when we do not. These reenactments are cyclical but of course they not eternal. There is a limit to intergenerational memory, as to any other memory, and we do not know when the process of mourning will be over. I think that, with regard to the Soviet experience, we are still in the middle of it. [...]

Dina Čapaeva geht in ihren Thesen zur Dominanz „gotischer“ Narrative in der russischen Gegenwartsliteratur von einer posttraumatischen Grundkonstituierung dieser Fiktionen aus und macht deren Spezifik in der „monströsen“ Reaktion auf die Leerstellen aktueller Geschichtsschreibung in Russland fest. Anstelle einer „humanistischen“ kritischen Auseinandersetzung mit der sowjetischen Vergangenheit beherrscht eine irrationale Schauerromantik die postsowjetische Gegenwartskultur, in der nicht-menschliche Vampire, Werwölfe oder andere „amoralische“ Monster die einzig positiven Identifikationsfiguren darstellen (vgl. Čapaeva 2007, dies. 2008).

Wie ungesichert aber eine solche Interpretation des potenziellen Sinn- und Erwartungshorizonts russischer Autoren und Leserinnen bleibt, zeigte sich in einer 2009 in der Zeitschrift *Novoe literaturnoe obozrenie* (NLO) publizierten Diskussion zwischen Ètkind und Mark Lipoveckij, die sich unter anderem mit Čapaevas Thesen auseinandersetzten und diese zu einer scharfen Replik provozierten (Čapaeva 2009): Deutet Čapaeva die „Monstrosität“ der postsowjetischen Literatur als gesellschaftspolitisch reaktionären Ausdruck einer totalen Amnesie der sowjetischen Traumata, durch die das literarische Monster als Folge der Verweigerung eines aufgeklärten Denkens erst zum Symbol einer gegenüber der historischen Schuld gleichgültigen russischen Gegenwartsgesellschaft habe werden können,⁵⁸ sehen Ètkind und Lipoveckij die gegenwärtige Fantastik vielmehr von einem „Hyperhistorizismus“ dominiert, der die Texte zu monströsen „Gedächtnisträgern“ eines traumatischen Verlusts mache: Dem Gruseln vor den noch nicht beigegebenen Wiedergängern der sowjetisch-russischen Geschichte sei demnach nicht nur der Schmerz über die verdrängten Opfer des Stalinschen Regimes, sondern auch die Trauer über den Verlust der imperialen sowjetischen Größe inhärent.⁵⁹

The post-Soviet novel does not analyze social reality; what it emulates and struggles with, is history.” (Ètkind 2011)

⁵⁸ „Захват монстрами текстов современной культуры мне представляется значимым поворотом в эстетическом каноне, унаследованном от эпохи гуманизма и Просвещения. Ибо на протяжении трех последних столетий рациональная эстетика Нового времени содержала драконов, ведьм и им подобных под строгим надзором двух жанров – детской сказки и готического романа, который тоже недолго рассматривался как часть серьезной «взрослой» литературы. В отличие от культуры Нового времени, где восхищение человеком задавало эстетический канон эпохи, главная максима готической эстетики состоит в разочаровании в человеке. Ее принципами становятся отрицание антропоцентризма, полная утрата интереса к человеку как к центральному персонажу фильма или романа и превращение нелюдя в «героя нашего времени»“ (Čapaeva 2009).

⁵⁹ Ètkind spricht in diesem Zusammenhang auch vom „magischen Historismus“ als einer spezifischen Form der „traumatischen Schrift“, die dem Dreieck Autor – Held – Leser eine weitere, vierte Dimension des „monströsen Anderen“ beigibt. Der Verlust des inkorporierten Subjekts, von dem man sich nicht lösen kann und will, macht Ètkind zufolge die spezifische Melancholie des doppelten Verlust in der postsowjetischen Literatur erst aus. Lipo-

Rekapituliert man aber zusammenfassend noch einmal die Lektüre der hier behandelten Texte, dann scheinen sie weniger künstlerisch modifizierter Ausdruck eines „traumatischen Bewusstseins“ oder unheilvolles Symptom einer pathologisch infizierten „Lagerkultur“ (Čapaeva 2008) zu sein, als vielmehr diese Narrative lustvoll-spielerisch zu reinszenieren. Ist ihnen doch allen anzumerken, dass sie „ungeniert“ den vergangenen und zukünftigen anti-utopischen Schrecken „nach Möglichkeit an den Leser weitergeben wollen und daß sie schließlich auch mit sichtlichem Genuss Szenarien der Vernichtung entwerfen, in denen scheußliche Wesen zur Strecke gebracht werden.“ (Brittnacher 1994, 21)

Dies gilt selbst für Boris Strugackijs *Ohnmächtige* und Andrej Volos' *Animator*, die noch am stärksten dem dissidentisch-moralischen Anspruch auf eine Erziehung des Menschen in einer rational durchschaubaren Gesellschaftsordnung verpflichtet sind. Das Scheitern dieses Anspruchs wird in ihren Romanen durch eine *Mystifizierung* des Politischen als einer jedes persönliche Engagement durchdringenden Matrix der Korruption und Manipulation narrativiert, eine Motivierung, die noch am deutlichsten der Matrix-Semantik von Wachowskis Film gleicht.⁶⁰ Innerhalb dieser Matrix bleibt dem engagierten Individuum nur der Ausweg, am Spiel der Macht als Kämpfer (Strugackij) oder Animator (Volos) zu partizipieren, um als Subjekt bestehen zu können. Diese Partizipation des mit fantastischen Fähigkeiten ausgestatteten Superheldern an der mystischen Matrix des Politischen gestaltet Sergej Luk'janenko zum eigentlichen Sujet seiner *Rohschrift* und *Reinschrift*. Geht es der Dilogie doch gerade darum bloßzulegen, wie solche Herrschaftsregime und Gesellschaftsutopien funktionieren und den Menschen zu einem „Kettenglied“ übergeordneter Machtdispositive reduzieren. Indem Luk'janenko diese Matrix politischer Herrschaft in unzählige Parallelerden extrapoliert, banalisiert er zwar deren realpolitischen und möglicherweise traumatisch-monströsen Gehalt. Doch gerade diese fantastische *Banalisierung* (anti-)utopischer Gesellschaftsmodelle eröffnet seinem Abenteuerhelden auch die Möglichkeit, sich als selbstbewusstes und selbstreflexives

veckij geht noch weiter, wenn er im gleichen Artikel diesen magischen Historismus als Manifestation eines „politischen Phantasmas“ bzw. eines „Phantasmas der Macht“ liest, deren allegorischer Gehalt, im Sinne Walter Benjamins gerade in der Sinnleere dessen liegt, was sie repräsentieren. „То, что фантазмы служат аллегорией для вполне реальной исторической катастрофы, в полной мере соответствует представлению о травме как о феномене, сопротивляющемся дискурсивному оформлению, ускользающем от целостных нарративов и в то же время порождающем навязчивые возвращения к болезненным фрагментам опыта. Иначе говоря: фантазмы оказываются изоморфны травматическому сознанию.“ (Ėtkind/Lipoveckij 2008); vgl. dazu auch Ėtkind (2011); Ėtkind/Lipoveckij (2010).

⁶⁰ Ohne dass die Autoren allerdings die Konzipierung der Matrix als einer psycho-biologisch produzierten virtuellen Welt als Vorstellung aufnehmen, die immer auch ein prekäres Außenhalb von diesem System ermöglicht.

Individuum neu zu erfinden, bis das kommunistische System am Ende als eine unter vielen möglichen, aber eben auch bereits antiquierte Reinschrift des Utopischen im Museum der Geschichte abgelegt werden kann. Bietet Luk'janenko in der Konstituierung des bürgerlichen Helden, der sein eigenes Schicksal in einer post-politischen Welt des Privaten sucht, eine recht biedere Konfliktlösung an, narrativiert Gluchovskij in *Metro 2033* gerade diese post-politische Welt als post-apokalyptische Matrix, die sämtliche unterirdischen Wach- und Alpträume dominiert und alle menschlichen Handlungen und Bestrebungen deformiert. Und doch ist auch Gluchovskijs Suche nach den Unterwelten der sowjetischen Herrschaft keine traumatische oder melancholische Reise zu den monströsen Orten der eigenen Geschichte, sondern stärker noch als bei Luk'janenko eine subversive Reinszenierung der an sie geketteten Heldenfiguren, die „mit sichtlichem Genuss“ mit dem vollkommenen Deformiertsein ihres Wollens, ihres Fühlens und ihres Denkens konfrontiert werden.

So beschreiben die vier Autoren in ihren je unterschiedlichen fantastischen Spielarten der Mystifizierung, Banalisierung und Subversion des Politischen eine Loslösung vom postkommunistischen Narrativ, die in der chronologischen Abfolge von Strugackij und Volos über Luk'janenko zu Gluchovskij eine sukzessive Steigerung erfährt: Sind bei Strugackij und Volos die Helden noch ganz von diesem mystisch-irrationalen Machtgefüge geprägt, verhandelt Luk'janenko gerade die Emanzipation von diesem machtpolitischen Dispositiv, das bei Gluchovskij zu einem auch (post)katastrophisch fortbestehenden irrationalen Phantasma von destruktiver Macht überhaupt mutiert. Dabei lässt sich die allen vier Texten innewohnende Diskreditierung aktueller politischer Prozesse und ihrer historischen Dispositive sicher auch als ein traumatisches oder gar „gotisches“ Schreiben deuten, ihre manifeste Handlung verweist aber zuerst einmal auf eine erzählerische Lust, die Großen Geschichten der Vergangenheit und ihre geheimen tabuisierten und konspirativen Gegen-Narrative jenseits aller ideologisch-normativen Dogmen und mit all den ihnen innewohnenden moralisch-appellativen Aporien zu entfalten.

L i t e r a t u r

- Bartter, M. (Hg.) 2004. *The Utopian Fantastic. Selected Essays from the Twentieth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Westport CO, London.
- Bershtein, E.; Hadden J. 2007. „The Sorokin Affair Five Years Later On Cultural Policy in Today's Russia“. *ARTMargins: Central & Eastern European Visual Culture* (26.06.2007), <<http://www.artmargins.com/>>

- index.php/featured-articles/121-the-sorokin-affair-five-years-later-on-cultural-policy-in-todays-russia> [19.05.2011].
- Bethea, D. 1989. *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton.
- Brittnacher, H. R. 1994. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt am Main.
- Burlak, V. 2008. *Moskva podzemnaja. Istorija, legendy, predanija* (Tajny znamenitych gorodov), Moskva.
- Čancev, A. 2007. „Fabrika antiutopii: Distopičeskij diskurs v rossijskoj literature serediny 2000-x“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 86, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html>> [16.04.2011].
- Čapaeva, D. 2007. *Gotičeskoe obščestvo: morfologija košmara*. Moskva.
- Čapaeva, (Khapaeva), D. 2008. „Geschichte ohne Erinnerung. Zur Moral der postsowjetischen Gesellschaft“, *Eurozine* (10.12.2008), <<http://www.eurozine.com/articles/2008-12-10-khapaeva-de.html>> [15.04.2011].
- 2009. „Neljudi i kritiki (reakcija na dialog M. Lipoveckogo i A. Etkinda. Vozvraščenie tritona: soveckaja katastrofa i postsovetskij roman)“, *Novoe literaturnoe obozrenie* 98, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/ha16.html>> [16.04.2011].
- Čudinova, E. 2005. *Mečet' Parižskoj bogomateri: 2048*, Moskva.
- Čuprinin, S. 2002. „Posle draki. Urok prikladnoj konspirologii“, *Znamja* 10, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2002/10/chupr.html>> [19.05.2011].
- Dubovickij, N. 2009. *Okolonolja [gangsta fiction]* (Biblioteka Russkogo pionera, 1), Moskva.
- Eismann, W. 2003. „Repressive Toleranz im Kulturleben. Prochanov, ein Literaturpreis und das binäre russische Kulturmodell“, *Osteuropa*, 53/6, 821-838.
- Egorov, B. 2007. *Rossijskie utopii: istoričeskij putevoditel*, St. Peterburg.
- Erofeev, V. 2006. *Russkij apokalipsis. Opyt chudožestvennoj eschatologii*, Moskva (dt. Erofejew, V. 2009. *Russische Apokalypse*. Berlin).
- Étkind, A. 2011. „Magical Historicism. From fiction to non-fiction“, *East European Memory Studies* 4 (March 2011), 2-5.
- Étkind, A.; Lipoveckij, M. 2008. „Vozvraščenie tritona: Sovetskaja katastrofa i postsovetskij roman“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 94, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/red13.html>> [04.04.2011].
- 2009. „Pod strogim nadzorom“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 98, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/et17.html>> [16.04.2011].
- Fišman, L. 2008. „V sisteme ‚dvojnoj antiutopii‘“, *Družba narodov*, 3 <<http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/3/fi15.html>> [04.04.2011].

- Geller, L. 1985. *Vselennaja za predelom dogmy. Razmyšlenija o sovetskoj fantastike*, London.
- Geller (Heller), L.; Nike (Niqueux), M. 2003. *Utopija v Rossii*, St. Peterburg. (dt. Heller, L.; Niqueux, M. 2002. *Geschichte der Utopie in Russland*, Hg. v. M. Hagemester, Bietigheim-Bissingen).
- Gluchovskij, D. 2002. *Metro*, <[http://proxy.bookfi.org/mygenesis/35/-92235202fcd934f63b03e272e18f1c8a/_as/%5B%5D_Dmitry%20Gluhovsky.%20Metro\(BookFi.org\).txt](http://proxy.bookfi.org/mygenesis/35/-92235202fcd934f63b03e272e18f1c8a/_as/%5B%5D_Dmitry%20Gluhovsky.%20Metro(BookFi.org).txt)> [15.04.2011].
- 2009a. *Metro 2033* (2005), Moskva (dt. Glukhovsky, D. 2008. *Metro 2033*. München).
- 2009b. *Metro 2034*, Moskva (dt. Glukhovsky, D. 2010. *Metro 2034*. München).
- 2010. *Rasskazy o Rodine*, Moskva.
- Gnüg, H. 1999. *Utopie und utopischer Roman*, Stuttgart.
- Golynko-Volfsson, d. (o.J.). „Letters from Russia“, *Context*, 14, <<http://www.dalkeyarchive.com/article/show/230>> [25.03. 2011].
- Gomel, E. 1995. „The Poetics of Censorship. Allegory as Form and Ideology in the Novels of Arkady and Boris Strugatsky“, *Science Fiction Studies* 22, 87-105.
- 2004. „Gods like Men. Soviet Science Fiction and the Utopian Self“, *Science Fiction Studies*, 31, 358-377.
- Gontšarov, W.; Masowa, N. 2005. „Die Menschenmenge vor dem offenen Tor. Ein Überblick über die moderne russische Fantasy“, *Quarber Merkur*, 102, 25-33.
- Groys, B.; Herrmann, A.; Warmers, J. (Hg.) 2005. *Zurück aus der Zukunft: osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt am Main, 36-49.
- Howell, Y. 1994. *Apocalyptic Realism: The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky*, New York.
- Hozic, A.A. 2003. „Forbidden Places, Tempting Spaces, and the Politics of Desire. On *Stalker* and Beyond“, Weldes, J. (Hg.) *To Seek out New Worlds. Science Fiction and World Politics*, New York, 123-140.
- Iser, W. 1994. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München.
- Keil, J. 1984. „Parapsychologie in der Sowjetunion“, *Zeitschrift für Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie*, 26, 191-210.
- Kopylov, D. 2007. „Rossijanin zavoel ‚Nobelevku‘ po fantastike. V Kopen-gagene ob’javleny rezul’taty konkursa ‚EvroKon‘, kotoryj nazyvajut ‚Nobelevskoj premiej fantastičestkoj literatury‘“, *Vzgljad* (12.10.2007), <<http://www.vz.ru/society/2007/10/12/116973.html>> [15.04.2011].
- Kukulin, I. 2004. „Gipsovyje časy“ (Rec. na kn. A. Volosa: *Maskavskaja Mekka*), *Novoe literaturnoe obozrenie*, 68, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ku22.html>> [23.04.2011].

- Kuprijanov, B.; Surkov, M. (Hg.) 2006. *Dozor kak simptom. Kul'turologičeskij sbornik*, Moskva.
- Lipoveckij, M. 2008. *Paralogii: Transformacii (post)modernistskogo diskursa v ruskoj kul'ture 1920 – 2000-ch godov*, Moskva.
- 2009. „V zaščitu čudišč (otvet Dine Chapaevoj)“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 98, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/li18.html>> [16.04.2011].
- Luk'janenko, S. 2005. *Černovik*, Moskva (dt. Lukianenko, S. 2007. *Welten-gänger*, München).
- 2007. *Čistovik*. Moskva (dt. Lukianenko, S. 2008. *Weltenträumer*, München).
- Menzel, B. 2001. *Bürgerkrieg um Worte. Die russische Literaturkritik der Perestrojka*, Köln.
- 2005. „Russian Science Fiction and Fantasy in Literature“, Dies.; Stephen L. (Hg.), *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, München, 117-150.
- Meyer, S. 2001. *Die anti-utopische Tradition: Eine ideen- und problem-geschichtliche Darstellung*, Frankfurt am Main.
- Nemzer, A. 2003. *Zamečatel'noe desjatiletie ruskoj literatury*, Moskva.
- Nudelman, R. 1989. „Soviet Science Fiction and the Ideology of Soviet Society“, *Science-Fiction Studies*, 16, 38-66.
- Pelevin, V. 2006. *Empire V: Povest' o nastojaščem sverchčeloveke*, Moskva (dt. 2009. *Das fünfte Imperium: Ein Vampirroman*, München).
- Pustovaja, V. (o.J.) „Manifest novoj žizni (O. Špengler ‚Zakat Evropy“ – T. Tolstaja Kys' – S. Šargunov ‚Ura!‘)“, *Prolog. Internet žurnal molodych pisatelej*, <<http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=01501200215>> [04. 04. 2011].
- Pustovaja, V. 2005. „Postažency i preobranžency. O dvuch aktual'nych vzgljadach na realizm“, *Literaturnaja kritika*, 5, <<http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18.html>> [04.04.2011].
- 2007. „Skifija v serebre. ‚Russkij projekt' v sovremennoj proze“, *Novyj Mir*, 1, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/1/pu12-pr.html> [15.02.2011].
- Revič, V. 1998. *Perekrestok utopij. Sud'by fantastiki na fone sudeb strany*, Moskva.
- Ryklin, M. 2002. „Lučšij v mire“ (1996), *Prostranstva likovanija. Totalitarizm i različie*, Moskva, 65-81.
- Schwartz, M. 2003. *Die Erfindung des Kosmos. Zur sowjetischen Science Fiction und populärwissenschaftlichen Publizistik vom Sputnikflug bis zum Ende der Tauwetterzeit*, Berlin.

- 2006. „Dr. Liveseys fantastische Diagnosen. Zum ‚Wachen‘-Zyklus von Sergej Lukianenko“, *Quarber Merkur. Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik*, 103/104, 105-124.
- 2009. „Postimperiale Erinnerungsbilder. Zum Umgang mit der Geschichte in der russischen Populärkultur“, L. Karl, I.J. Polianski, (Hg.) *Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im neuen Russland* (Formen der Erinnerung, Bd. 40), Göttingen, 215-234.
- Semenova, E. 2007. „Pole bitvy – metropoliten. Rolevye igry novogo pokolenia“, *Nezavisimaja gazeta* (20.11.2007), <http://www.ng.ru/style/2007-11-20/8_metro.html> [15.04.2011].
- Senčín, R. (Hg.) 2009. *Novaja russkaja kritika. Nulevye gody*, Moskva.
- Simon, E. 2004a. „The Strugatskys in Political Context“, *Science Fiction Studies*, 31, 378-406.
- 2004b. „S. Witizki [Boris Strugatzki]. „Die Ohnmächtigen dieser Welt“, *Quarber Merkur*, 99/100, 248-252.
- 2007. „Die ohnmächtige Suche nach dem Ausweg“, *Pandora. Science Fiction & Fantasy*, 1, 186-191.
- Slavnikova, O. 2006. *2017*, Moskva.
- Sorokin, V. 2005. *Trilogija (Led; Put' bro; 22 000)* Moskva (dt. 2005. *LJOD. Das Eis*, Berlin; 2006. *Bro*, Berlin; 2010. *22000*, Berlin).
- 2006. *Den' opričnika*, Moskva (dt. 2008. *Der Tag des Opritschnik*, Köln).
- 2008. *Sacharnyj Kreml'*, Moskva (dt. 2010. *Der Zuckerkreml*, Köln).
- Strugackij, B. (Witickij, S.) 1995. *Poisk prednaznačenija, ili Dvatcat' sed'maja teorema étiki*, Moskva (dt. Strugatzki, B. 2004. *Die Suche nach der Vorherbestimmung, oder Der siebenundzwanzigste Lehrsatz der Ethik*, Stuttgart).
- 2003. *Bessil'nye mira vsego*, Moskva (dt. Strugatzki, B. 2007. *Die Ohnmächtigen*, Stuttgart).
- Tolstaja, T. 2003. *Kys*, Moskva (dt. 2003. *Kys*, Berlin).
- Volos, A. 2000. *Churramabad. (Roman punktir)*, Moskva (dt.: Wolos, Andrej: *Churramobod. Stadt der Freude: Roman in punktierter Linie*, Berlin 2000).
- 2003. *Maskavskaja Mekka*, Moskva
- 2005. *Animator*, Moskva (dt. Wolos, A. 2007. *Der Animator*, München).
- Vorob'eva, A.N. 2006. *Russkaja antiutopija XX veka v bližnich i dal'nich kontekstach*, Samara.
- Wachowski, L.; Wachowski, A. 1998. *The Matrix. Numbered Shooting Script* (29.03.1998), <http://www.dailyscript.com/scripts/the_matrix.pdf> [15.04.2011].
- Zelinsky, B.; Kravets, J. (Hg.) 2008. *Das Böse in der russischen Kultur*, Köln.

Matthias Meindl

POLITISIERUNG UND APOKALYPTISCHER DISKURS BEI KIRILL MEDVEDEV

Dieser Vortrag, der hier in einer stark erweiterten Form vorliegt, versuchte anhand einer Fallstudie über das Schaffen des Dichters, Literatur- und Kulturkritikers sowie politischen Aktivisten Kirill Medvedev (geb. 1975)¹ die Politisierung eines Literaturschaffenden darzustellen und konzentrierte sich dabei auf seine Positionierung in Hinblick auf apokalyptische Narrative, die in der ‚postkommunistischen Situation‘ neue Bedeutung gewinnen. Der Leser wird nach einigen methodischen Vorbemerkungen und der Darstellung der diskursiven Vorgeschichte in einem großen Bogen, weitgehend chronologisch, durch Ausschnitte des Werks Medvedevs geführt werden.

¹ Da Kirill Medvedev dem deutschen Publikum nicht unbedingt bekannt ist, sei ein kurzer ‚Steckbrief‘ dieser in Moskaus intellektuellem Leben relativ prominenten Figur vorausgeschickt. Kirill Medvedev wurde 1975 in Moskau geboren, absolvierte hier das Literaturinstitut (Literaturnyj institut im. A. M. Gor'kogo) und lebt und wirkt bis heute in dieser Stadt. Der Autor veröffentlichte früh Artikel und Rezensionen für mehrere namhafte Zeitschriften. Er ist Verfasser mehrerer Gedicht- und Essaysammlungen, u.a. *Vse plocho* („Alles ist Schlecht“, 2002), *3%* (2007) und *Reakcija voobščje* (*Die Reaktion schlechthin*, 2007). Medvedev übersetzte Charles Bukowski, u.a. für die Gedichtsammlung *Bljujuščaja dama* (*Kotzende Dame*, 2001). 2002 war er auf der Short List in der Kategorie „Poesie“ des besonders bei Insidern angesehenen Andrej-Belyj-Preises. Medvedev in seinem 2004 öffentlich getätigten Verzicht auf sein Autorenrecht beim Wort nehmend, veröffentlichte der renommierte NLO-Verlag 2005 die Sammlung *Teksty, izdamnye bez vedoma avtora* (*Texte, herausgegeben ohne Kenntnis des Autors*). Seit einigen Jahren ein scharfer Kritiker des russischen Literaturbetriebs, veröffentlicht Medvedev meist im eigenen ‚Freien Marxistischen Verlag‘ („Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo“) und widmet sich zudem unermüdlich politischer Agitationstätigkeit als Aktivist der radikaldemokratischen, sozialistischen Bewegung „Vpered“. Neben seinen literarischen Übersetzungen von Pier Paolo Pasolini übersetzt und verlegt Medvedev westliche, meist marxistische Theorie, zuletzt Terry Eagletons *Marxism and Literary Criticism* sowie filmtheoretische Texte Jean-Luc Godards. Sein literarisches Werk ist dem Publikum auf der Internetseite www.kirill.medvedev.narod.ru frei zugänglich. Für eine kurze Vorstellung Medvedevs s. Meindl/Witte 2011.

Vorbemerkungen

1.1. Apokalyptik

Medvedevs Werk und seine Politisierung lassen sich betrachten innerhalb einer größeren postkommunistischen Fragestellung, nämlich, was es heißt, nach dem Ende des Kommunismus im Namen eines linken Zukunftsprojekts zu sprechen. In den Essays „Tekst, posvjaščennyj tragičeskim sobytijam 11 sentjabrja v N'ju-Jorke“ („Ein Text, gewidmet den tragischen Ereignissen am 11. September in New York“, 2001) und „...i literatura budet proverena“ („...und die Literatur wird durchforscht werden“, 2006-2007) sowie dem langen Prosagedicht „3%“ finden sich Reflexionen apokalyptischer Sprechmodi sowie Versuche ihrer Aneignung.

Medvedevs Reflexionen zeigen u.a. einen gewissen Einfluss des in Russland (vielleicht allzu) prominenten französischen Philosophen Alain Badiou, der in seinem Buch *Paulus. Die Begründung des Universalismus* den Religionsstifter Paulus, der den jüdischen Propheten Jesus erst zum universellen Propheten aller Menschen transformierte (s. Cohn 2001, 200-202), als Urbild des politischen Kämpfers oder *militant* gewürdigt hat (s. Badiou 2002, 8-9, s. Meindl/Witte 2011). Der Postmarxist Badiou, der sich in der ersten Hälfte der 2000er Jahre an den um den Philosophen Boris Groys zentrierten ‚Postkommunismus‘-Debatten beteiligte, gründet seine politische Philosophie in religiösen Denkfiguren. Die intensive Rezeption Badiou's in Russland spricht deutlich für die Bedeutung religiöser Denkfiguren in der aktuellen Debatte, wobei die Frage nach einer kulturellen Spezifik dieser Rezeption nicht ohne weiteres beantwortet werden kann. Aage Hansen-Löve hat die Frage nach einer besonderen Affinität der russischen Kultur zum ‚Zu-Ende-Denken‘ für das literarische, ‚sprachliche Verhalten‘ („rečevoe povedenie“) bejaht, andererseits sieht er auch einen engen theoretischen Zusammenhang der französischen Postmoderne zur Apokalyptik, insbesondere im Schreiben Jacques Derridas, und zwar in den Themen und Theoremen des „Ausdrücken des Unausdrückbaren“, von „Differenz“ und „Auf-Schub“ (Hansen-Löve 1996, 186). Die Postkommunismus-Debatten mit ihrem besonderen Interesse an Apokalyptik und Utopik sind benachbart mit den Definitionsversuchen einer ‚Conditio humana‘ in der russischen Postmoderne (Mark Lipoveckij, Michail Ėpštejn). Medvedevs Poetik wurde von Anfang an im Rahmen der Versuche einer expliziten Überwindung dieser Postmoderne konzeptualisiert, die seit den 1980er Jahren – im Moskauer Aktionismus der 1990er Jahre (Anatolij Osmolovskij, Aleksandr Brener) vielleicht zum ersten Mal explizit – unternommen werden und auch ein anderes Verhältnis zu Utopik und Apokalyptik anstreben.

In „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden“ betrachtet Hansen-Löve anhand (nicht nur) der russischen Literatur den theoretischen Zusammenhang

von Apokalyptik und Zeichenprozessen in der Literatur. Erzählen wird durch den Mechanismus einer unerreichbaren Erfüllung, eines Aufschubs des Zu-Ende-Kommens auf narrativer Ebene oder in der Semiose möglich gemacht. Deutlich wird in Hansen-Löves geschichtlichem Abriss, dass das Ästhetische im Hinblick auf das Ende mit seinen (vermeintlichen) Gegenspielern (dem Glauben, der Politik, usw.) die Plätze tauschen kann. Auf der einen Seite kann das ästhetische Spiel wie im Falle Kierkegaards als ein „ewiges Davor“ abgewertet werden, während nur die Entscheidung, der Glaube in ein „vorweggenommenes Danach“ retten können (ebd., 199). Auf der anderen Seite behauptet das ästhetische Sprechen immer wieder einen privilegierten Zugang zum Kommenden, und dies nicht nur im Sinne einer illustrativen pragmatischen politischen Sozialutopik. Anders als das Utopische² im engeren Sinne – als ein Referieren auf ideale zukünftige Institutionen – ist das apokalyptische Sprechen durch das Primat des indexikalischen Zeichens gekennzeichnet. Zeichen werden zu ‚Vorzeichen‘. Die Rede des Esoterikers an die Einzuweihenden verfügt eigentlich über keinen eigenen Code, in der Mythisierung von historischen und gesellschaftlich-politischen Fakten ist die Pragmatik entscheidend: das Moment der *Krise*. Der Einzuweihende muss bereit sein ‚zu hören‘ und die Fakten diagnostisch auf ein drohendes, heraufkommendes Ende zu beziehen (s. ebd. 185-193).

Die Kennzeichnung der Apokalyptik als mystisch, bzw. als *Geheimrede*, darf dabei nicht über ein grundsätzliches Problem hinwegtäuschen: dass die Diagnose der Krise ein konstitutiver Teil politischen Sprechens ist. Selbst im alltäglichen Spiel der Politik ist der oppositionelle Appell an die Unaufschiebbarkeit der ‚Umkehr‘, die allein die drohende Katastrophe verhindern könne, keine Seltenheit. Die Unmasse vom Pfad abgekommener esoterischer Lehren, die sich im Internet finden können, sollten nicht davon ablenken, dass auch im Revier des ‚gesunden Menschenverstands‘ der ‚Apokalyptiker‘ nicht immer leicht vom ‚Realisten‘ oder ‚Pragmatiker‘ zu unterscheiden ist. Eine Unterscheidungshilfe in dieser Hinsicht wollte etwa Richard Hofstadter in seinem berühmten Essay „The Paranoid Style in American Politics“ geben. Der Essay der nach wie vor einen Grundlagentext der Theorie der Verschwörungstheorie darstellt, beschreibt einen ‚paranoiden Stil‘ in der Politik. Die Rhetorik der Krise ist für Hofstadter eindeutig ein Kennzeichen dieses Stils:

The paranoid spokesman sees the fate of conspiracy in apocalyptic terms – he traffics in the birth and death of whole worlds, whole political orders,

² Hansen-Löve geht grundsätzlich von der Utopie als einem Säkularisierungsprodukt der Apokalyptik aus, die jedoch typologisch aufgrund eines anderen Zeit- und Handlungsmodells verschieden seien. Obwohl es Kontinuitäten gibt, können die Modelle der innerweltlichen, aktiv hergestellten Zukunft und des innerhalb eines Heilsgeschehens Kommenden wechselseitig gegeneinander in Stellung gebracht werden (Dostoevskij vs. utopische Sozialisten; Futuristen vs. Symbolisten) (s. Hansen-Löve 1996, 225ff.)

whole systems of human values. He is always manning the barricades of civilization. He constantly lives at a turning point. Like religious millenarians he expresses the anxiety of those who are living through the last days and he is sometimes disposed to set a date for the apocalypse. (Hofstadter 1965, 29-30)

Hofstadter bezieht sich in dieser seiner Argumentation deutlich auf den Religionswissenschaftler Norman Cohn und sein Buch „The Pursuit of the Millennium“. In dieser 1957 publizierten klassischen Studie untersucht Cohn – Nazismus und Kommunismus als zeitgeschichtliche Erfahrungen im Hinterkopf – die Tradition des revolutionären ‚Millenarismus‘³ und des mystischen Anarchismus im westlichen Europa vom 11. bis ins 16. Jahrhundert. Der ‚paranoide Stil‘ in der Politik ist für Hofstadter das Produkt einer misslungenen Säkularisierung religiösen Erbes in der Politik. Obwohl an dieser Sichtweise viel dran sein mag, und Cohn den paranoiden Stil gut zu beschreiben vermag, bleibt das Problem jedoch, dass dieser Stil wiederum nur mittels einer Symptomatologie diagnostiziert werden kann und es keinen Lackmустest gibt.⁴ Angesichts der unsicheren globalen, ökologischen und sozialen Zukunftsaussichten muss eigentlich die generelle Denunzierung jeglichen erhöhten Krisenbewusstseins selbst als partikulare konservative Position erscheinen.

1.2. Die ‚Postmoderne‘ als Ideologie des Endes der Geschichte

Auf die Frage, warum es in Russland keine richtige Kritik (von Literatur oder von Politik) gäbe, antwortet Medvedev, dass der Grund sei, dass sich im Westen alle kritischen Theorien mit dem Marxismus auseinandersetzen mussten (s. Medvedev 2011b, 150/ 2007e, 141), was nun auch in Russland zu geschehen habe. Im sowjetischen Dualismus der offiziellen Ideologie und des Sekten-Undergrounds habe sich keine kritische Theorie des Denkens entwickeln können. Die liberale Intelligenzija als der kulturelle (jedoch nicht machtpolitische) Hegemon der 1990er Jahre habe jegliche linke Position der diskreditierten sowjetischen Ideologie zugeschlagen. Dieses geschichtlich bedingte Fehlen

³ ‚Millenarismus‘, so Cohn, hatte ursprünglich eine sehr enge Bedeutung. Der Terminus bezog sich auf eine spezifische Form der christlichen Eschatologie, d.h. einer Lehre von den ‚letzten Tagen‘ – den Glauben einiger Christen, gestützt auf die Autorität des Buchs der *Offenbarung* (XX, 4-6), dass nach der zweiten Ankunft Christi ein messianisches Königreich entstehen würde, dass tausend Jahre bis zum letzten Gericht währen würde. Cohn aber gebraucht den Terminus, wie es bereits einige Jahre üblich gewesen sei, in einem freieren Sinne für eine bestimmte Form des Erlösungsglauben (*salvationism*).

⁴ Für eine geschichtliche Kontextualisierung Hofstadters, für eine Würdigung seiner anhaltenden Wirkungsmächtigkeit sowie für eine analytische Kritik, die insbesondere auch auf die zeittypische Beschränktheit von Hofstadters Denken und des ‚postwar liberal consensus‘ in einer Dichotomie von Elite/politischer Praxis und Masse/‚Populism‘ s. Fenster 2008, 23-51.

kritischer Theorien in Russland bezeichnet Medvedev als „humanitäre Katastrophe“ (Medvedev/Meindl [2010]: „guminitarnaja katastrofa“).

Obwohl es auch in Westeuropa und in Amerika eine marxistische Kritik der Postmoderne gibt, deren hervorragendster Vertreter Frederic Jameson ist, ist doch die Dichotomie von ‚links‘ und ‚postmodern‘ hier nicht so beständig wie im Diskurs der heutigen russischen Linken. Dies liegt an unterschiedlichen geschichtlichen Erfahrungen. Unter den vielen Datierungen eines Anfangs einer russischen postmodernen Kultur, die russische Postmoderne-Theoretiker mal so behaupten, erscheint als der plausibelste Vorschlag, dass sie mit Soc-Art und Konzeptualismus in den 1970er Jahren beginnt. Die Soc-Art wird als eine Variante der Pop-Art mit sowjetischem Hintergrund gelesen, bei der statt der Ikonen der Reklame das ideologische Zeichenmaterial reproduziert und desakralisiert wird (s. Groys 1988, 15f.).

Der Konzeptualismus stellt die Sprache des Alltags, das Vorbewusste der sowjetischen Kultur, als das schlichtweg Unhintergehbare (auch der Kunstproduktion) der utopischen Ausrichtung der Avantgarde entgegen (s. ebd., 83-123; vgl. Weitlaner 1999, 31-42; vgl. Arns 2003, 67-81). Dieser, nach Groys, ‚post-utopische‘ Charakter der russischen Postmoderne stellt sich nach Groys dem apokalyptischen Avantgarde-Projekt entgegen, das sich vermeintlich im Eklektizismus des Sozialistischen Realismus realisiert habe. Abgesehen von der zu undifferenzierten Denunziation einer vermeintlich ‚totalitären‘ Avantgarde,⁵ mag indes auch die These vom ‚Postutopischen‘ des russischen Konzeptualismus nur tendenziell gültig sein. Schließlich wäre etwa im Hinblick auf die Tätigkeit der Gruppe ‚Kollektive Handlungen‘ („Kollektivnye dejstvija“) nicht nur das Moment der ‚subversiven Wiederholung‘ zu betonen, sondern auch der Aspekt eines in gewisser Weise freundschaftlichen, informellen Gegenkollektivs. Kirill Medvedev kritisiert daher auch weniger einen postutopischen Charakter des russischen Undergrounds allgemein als eben seine ‚Apolitizität‘, politische Unbestimmtheit, die als konformistisch erst nach dem Wegfall staatlicher Einforderung aktiven ideologischen Konformismus erscheinen kann. Dieses ‚postutopische‘ Moment der russischen Postmoderne konnte dabei nur verstärkt werden durch die verspätete Rezeption des französischen postmodernen Denkens parallel zum Untergang der Sowjetunion, ihrer Ideologie und (partiell) ihrer Kultur, die durch eine besonders eklektische und chaotische ersetzt wurde. Medvedev beschreibt diese Kultur 2004 in seinem Essay „Moj Fašizm“ (2007b) folgendermaßen:

Russland ähnelt einer verfaulten Kugel, einem hässlichen Klumpen mit einer Schicht Blattgold rundherum, im inneren aber vollgestopft mit

⁵ Für eine Zusammenfassung der Kritik dieser polemischen These s. Weitlaner 1999, 15-30; Arns 2003, 53-59.

Abfall – Trash-Food, Trash-Ideologie, Trash-Kultur – Bruchstücke von Religion, Bruchstücke sowjetischer Kultur, Bruchstücke eines toten Imperiums. All das ist jetzt hervorgetreten und ragt auf allen Seiten unschön hervor, die Kugel dreht sich, gewinnt an Fahrt, kurz davor in Stücke zu explodieren oder die niederzuwalzen, die in den Weg kommen.⁶

Das eindrucksvolle Bild der postsowjetischen Kultur als einer Müll-Kugel, die jeden Augenblick explodieren könnte, ist insofern interessant, als es offensichtlich apokalyptische Züge trägt: diese Zombie-Kultur hat sich *überlebt*, ist außer Kontrolle geraten und ist todbringend.⁷ Diese Diagnose von 2004 stimmt teilweise überein mit der im Kontext der Postkommunismus-Debatte veröffentlichten Analyse Michail Iampolskis (2005) des *Trash* als der Dominante der Kultur eines neuen Bonapartismus in Putins Russland. Der Begriff ‚Thrash‘, so Iampolski, habe in Russland seit den 1990er Jahren den der ‚Postmoderne‘ verdrängt. Sowohl für Medvedev (s. 2007b, s. Medvedev/Meindl [2010]) als auch für Iampolski (s. 2005, 160) ist dabei die Herausgabe des Romans *Gospodin Geksogen* des nationalistischen Stalinisten Aleksandr Prochanov durch den Verlag Ad Marginem – der Grund für Vladimir Sorokins Bruch mit dem Verlag – ein paradigmatisches Beispiel. Für Iampolski ist der Trash Ausdruck einer posthistorischen⁸ Zeit, in der die Geschichtlichkeit der Zeichen in einer mythischen Zeitlosigkeit aufgehoben sind. Medvedev teilt die Diagnose der Geschichtslosigkeit der gegenwärtigen russischen Kultur, kämpft in seinem Schaffen jedoch vehement gegen die Vorstellung eines Endes der Geschichte.

Die russische Postmoderne ist mit einer spezifischen paradoxen historischen Erfahrung verbunden, die sich mit Boris Groys, wenn nicht erklären, so doch zumindest illustrieren lässt. Groys beschrieb 2005 in „Die postkommunistische Situation“ die Epistemologie der postkommunistischen *conditio humana*. In der Betonung von Differenz und Heterogenität und in der Abkehr von universalistischen Gemeinschaftsprojekten beschrieben die Cultural Studies den Weg des postkommunistischen Subjekts zurück aus der Zukunft, vom Ende der Geschichte zurück in die Vergangenheit (s. Groys 2005, 48). Diese Umkehr des

⁶ „Россия похожа на гнилой шар, уродливый ком, имеющий сверху сусальную позолоту, а внутри набитый какими-то отходами – трэш-фуд, трэш-идеология, трэш-культура – обломки религии, обломки „совка“, обломки мёртвой империи – всё это выперло и уродливо торчит во все стороны, шар катится, набирая скорость, готовый сам разлететься на куски или начать давить кого попало.“ (Medvedev 2007b, 7)

⁷ Man erinnere sich daran, dass die sich ausdehnende, in Stücke zerfallende, bzw. die Umgebung zerstückernde Kugel in Andrej Belyjs Roman *Peterburg*, abgeleitet von der konkreten, dem Senator Ableuchov geltenden Bombe eine apokalyptische Grundfigur darstellt.

⁸ Iampolski bezieht sich hier auf Heideggers Humanismusbrief. Über die Herkunft der Idee der Posthistoire im Milieu konservativer Denker im deutschsprachigen Raum s. Niethammer 1997. Als historische Diskurse betrachtet sind Posthistoire und Postmoderne auseinanderzuhalten, auch wenn sich historische Entwicklungslinien ausmachen lassen und es ideelle Schnittmengen gibt.

Zeitflusses jedoch sei kein einzigartiges historisches Phänomen, denn tatsächlich „kennen [wir] viele moderne apokalyptische, prophetische, religiöse Gemeinschaften, die der Notwendigkeit unterworfen waren, in die historische Zeit zurückzukehren“ (ebd.). Das Paradox sei, dass die postkommunistischen Staaten in eine historische Gegenwart zurückkehrten, in der sich der siegreiche Westen selbst am Ende der Geschichte wähne. Der Kalte Krieg habe ‚Gesellschaft an sich‘ zu ‚Gesellschaftsmodellen‘ kommodifiziert, die gewählt und exportiert werden können (s. ebd., 39). Für die erneute Wahl des Kommunismus gelte somit:

Die neue Aufführung dieses Stückes wird sicherlich anders verlaufen – die Rollen werden anders besetzt, einiges wird wahrscheinlich ‚besser‘ gemacht, anderes dagegen ‚schlechter‘ –, aber es wird sich trotzdem notwendigerweise um die Wiederaufführung des gleichen Stückes handeln. (ebd., 38)

Und da „Da weiß man was man hat“ offensichtlich keine gute Reklame für den Kommunismus darstellt, erscheint er Groys als eine Art Ladenhüter. Der Westen (als Modell) begreife sich in „einer Art ideologischem Potlatsch“ (ebd., 39) nun als realisierte Utopie, bzw. realisierte Anti-Utopie.⁹

Diese geschichtliche Erfahrung der Postmoderne mit dem Untergang der Sowjetunion als zentralem Ereignis unterscheidet sich deutlich von der vieler westlicher Intellektueller. In „Die postkommunistische Situation“ polemisiert Groys wiederholt gegen diejenigen, die behaupteten, der Sowjetkommunismus habe nur eine Verzögerung in der Geschichte dargestellt, eine Meinung, die nicht „allein aus einer gewissermaßen antikommunistischen, sondern auch aus einer linken, pro-kommunistischen Perspektive präsentiert“ (ebd., 37) werde. Direkt richtet sich diese Kritik wohl an Alain Badiou, der an den Postkommunismus-Debatten unmittelbar beteiligt, den ‚Tod des Kommunismus‘ als Tod eines subjektiv bereits lange Verstorbenen behandelt (s. Badiou 2005).¹⁰ Groys

⁹ Problematisch ist an Groys Argumentation dabei, dass der Leser distanzierende Beschreibung und Zustimmung nur schwer unterscheiden kann. Einerseits schreibt Groys, die nachstalinistische sowjetische Gesellschaft hätte nicht in die historische Zeit zurückkehren können, denn die „ganze Welt war in ihre posthistorische Phase eingetreten“ (Groys 1988, 83), weil sie u.a. unter dem Eindruck des stalinschen Experiments „den Glauben an die Überwindung der Geschichte verloren hatte“ (ebd.). Andererseits hält Groys den Versuch der Überwindung der Utopie, als gesichtswirksamer Kraft der Überwindung und Stillstellung der Geschichte seinerseits für utopisch, denn die Utopie sei der Geschichte inhärent (s. ebd. 103, vgl. Arns 2003, 75). Ein Gutes unserer krisengeschüttelten Zeit nach 9/11 ist wohl, dass man sich eingesteht, dass die Geschichte auch ohne unseren Glauben weitergeht.

¹⁰ Mittlerweile hat sich im Kontext der Postkommunismusstudien in der Frage nach der Bewertung des Untergangs der Sowjetunion mit Boris Budens *Zone des Übergangs* (2009; s. auch 2005) eine dritte Position herauskristallisiert. Buden kritisiert das Ausbleiben des Enthusiasmus (im Sinne Kants) beim westlichen Zuschauer in Betrachtung der Revolutionen

mehrfache Rede vom ‚Gespenst des Kommunismus‘ legt jedoch nahe, dass er sich auch im Widerstreit mit Jacques Derrida befindet, der sich 1993 der Konjunktur des Endes der Geschichte, der vermeintlichen Alternativlosigkeit des ‚liberalen Demokratie‘, entgegenstellte – insbesondere Francis Fukuyamas *The end of history and the last man*. Derrida empfand diese Diskurse als anachronistisch. Schließlich hätte sich die Frage „wither marxism“ (‚verschwindet der Marxismus‘) seiner Generation, die sich teilweise dem real existierenden Marxismus entgegengestellt hatte, schon in den 1950er Jahren gestellt (s. Derrida 1996, 31-32). Den verspäteten Todesanzeigen der Geschichte hält er in einem „messianistischen“¹¹ Gestus das Bekenntnis zu Marx’ Erbe entgegen – die Beschwörung „der absoluten und nicht antizipierbaren Singularität des Ankünftigen als *Gerechtigkeit*“ (ebd., 54). Auch Lyotards Hypothese des ‚Endes der großen Erzählungen‘, auf das so häufig referiert wird, ist sehr suchend formuliert und begründet für ihn keineswegs eine neue Epoche (vgl. Weitlaner 1999, 49). Eigentlich lehnt Lyotard lediglich Narrative hegelianischer Prägung ab, in denen eine universalgeschichtliche Entwicklungslogik den Erzähler autorisiert. Die Krise des narrativen Wissens müsste jedoch für die Menschen nicht in Barbarei enden, denn aus ihr folgt lediglich die gesellschaftspolitisch kritisch reformulierbare Einsicht, dass die Legitimierung des Wissens „von nirgendwo anders herkommen kann als von ihrer sprachlichen Praxis und ihrer kommunikationellen Interaktion“ (Lyotard 1994, 122).

Zwei Gründe können somit für eine unterschiedliche Valenz der Postmoderne in der russischen Kultur angeführt werden. Zum einen blieben die großen Denker der Postmoderne (Derrida, Deleuze, Foucault) immer verankert in der Erfahrung der 1968er Revolution. Es ist dies eine Erfahrung, an der russische Intellektuelle allenfalls tragisch teilhaben konnten, als russische Panzer den Prager Frühling niederwalzten. Dies war für Medvedev ein Grund, zum Jubiläum 2008 Zeitdokumente in russischer Übersetzung herauszugeben. Zum anderen führte die verspätete Rezeption der Postmoderne unter spezifischen historischen Bedingungen zu einer überkonzeptualisierenden Bilanz ihrer ‚Ergebnisse‘. Selbst in wissenschaftlichen Darstellungen (etwa derjenigen Michail Ėpštejns, 2000) gerinnen die postmodernen Hypothesen der Intertextualität, des ‚Todes des Autors‘ usw. zu lehrbuchhaften Formeln. Medvedev ist sich dieser

in den östlichen Nachbarländern und führt dies auf den Kulturalismus der ‚Transitologie‘ zurück, nach der jene nur eine versäumte geschichtliche Entwicklung nachholen würden. Ambivalent bleibt Buden, der sich nicht von Heidegger und seinem ‚linken‘ Adepten Badiou zu lösen vermag, im Hinblick auf das ‚Ende des Sozialen‘ – ob er dieses als geschichtliches Faktum anerkennen oder als Ideologie kritisieren möchte. Die Frage, ob die Perestrojka als genuiner geschichtlicher Moment mit einer potenziell reichen politischen Subjektivität zu betrachten sei oder es hingegen weitgehend determiniert war, dass diese Subjektivität im Zuge der Integration in globale Prozesse scheitern musste findet sich in Russland etwa in der Diskussion zwischen Artem Magun und Boris Kagarlickij (2008).

¹¹ Im kritischen Sinne so genannt von Rancière 2008, 76f.

Vieldeutigkeiten des Postmoderne-Begriffs bewusst. Seine Essays enthalten einerseits eine Kritik der vulgären postmodernen Ideologie, andererseits einen gemessenen Respekt vor den eigentlichen Denkern der Postmoderne, deren Aufgabe in einer Kritik der Macht, „in einer Nichtidentifikation mit dem Macht-Diskurs“ (Medvedev 2007b: „v neidentifikacii s kakim-libo vlastnym diskursom“) bestanden habe – Machtkritik, von der es jedoch in Russland, mit wenigen Ausnahmen, keine gegeben habe. Möchte man die Postmoderne als historische Epoche verstehen, so zeigten sich schon sehr früh Potenziale zu einer Reideologisierung des Diskurses. Als derartige metaphysische Diskurse, welche der Ausgangs-Intention der Dekonstruktion zuwiderlaufen, betrachtet Medvedev neben Fukuyamas ‚Ende der Geschichte‘ den ‚Kampf der Kulturen‘, der nach Samuel Huntington das auf die soziale Frage abhebende ideologische Zeitalter ganz ersetzen soll.

2. Kirill Medvedev

2.1. Die ‚neue Aufrichtigkeit‘: (Medvedevs) Lyrik „nach dem Konzeptualismus“

Kirill Medvedevs Schaffen beginnt im Umkreis des Lyrikalmanachs und Internetportals *Vavilon*, die neben Lyrik auch Kurzprosa veröffentlichten. Obwohl die Dichter unter dem Dach von *Vavilon* in der Tradition der sowjetischen nichtoffiziellen Lyrik (*nepodcenzurnaja poëzija*) standen und der Chefredakteur Dmitrij Kuz'min die erste Nummer dieses Lyrikalmanachs noch 1989 im *samizdat* herausgegeben hatte, wurde *Vavilon* zur Plattform einer ‚Generation‘ von Dichtern, die sich in der ersten Hälfte der 1980er Jahre noch nicht etabliert hatten und die somit unter radikal veränderten Bedingungen in die Literatur eintraten (Davydov/Kuz'min 2000, 3f., s. Kuz'min 2002).¹²

Kuz'min beschreibt in seinem Artikel „Posle konceptualizma“ („Nach dem Konzeptualismus“) die historische Ausgangslage seiner Autoren folgendermaßen. In den 1950-70er Jahren habe sich nach der totalitären Unterdrückung der Literatur eine Vielzahl von Stilen in der inoffiziellen Poesie („nepodcenzurnoj poëzija“) herausgebildet. Die literarische Evolution sei zum Stillstand gekommen in der „Ironie“ (Kuz'min 2002: „ironija“) Dmitrij Prigovs, der die Stimmen aller lyrischer Zeitalter hätte kopieren können und nach dessen Poetik „alle vorgelegten künstlerischen Sprachen nicht nur prinzipiell erschöpfbar, sondern bereits ausgeschöpft sind und fernerhin keine individuelle Äußerung

¹² Kuz'min, Jahrgang 1968, betont 1999, dass das neue Redaktionsduo mit ihm und Danila Davydova, Jahrgang 1977, die Grenzen dieser ‚Generation‘ markieren würde.

mehr möglich ist.“ (ebd.)¹³ Die „Überwindung“ („preodolenie“) dieser „Prigov’schen Apokalypse“ („prigovskij apokalipsis“) sei dabei einfach. Kuz’min beschreibt sie mit der auf Puškin zurückgehenden Redewendung „Dvižen’ja net, skazal mudrec bradatyj. – Drugoj smočal i stal pred nim chodit“ („Es gibt keine Bewegung, sagte ein bärtiger Weiser. Ein anderer schwieg und ging vor ihm auf und ab“). Kuz’min entwirft keine kohärente Theorie, er subsumiert lediglich verschiedene poetische Elemente unter einem „Kampf um die Authentizität der Äußerung“ (ebd.: „bor’ba za podlinnost’ vyskazyvanija“), eine Wendung, die deutlich in den Diskurs um die ‚neue Aufrichtigkeit‘ gehört.¹⁴ Dmitrij Vodennikovs Worte seien derart bescheiden und banal, dass sie niemandem gehörten, und es keinen Sinn mache, sie ihm streitig zu machen. Dmitrij Sokolov zitiere zwar viel, aber mit der Intention zu einer „eigenen lyrischen Äußerung“ (Kuz’min 2002: „sobstvennoe liričeskoe vyskazyvanie“) zu kommen. Danila Davydova „zwingt das Wort Bedeutsamkeit und Gewichtigkeit zu *bezeugen*“ (ebd.: „zastavljaet slovo svidetel’stvovat’ o značitel’nosti i vesomosti“). Besonders plastisch beschreibt Kuz’min Medvedevs Kampf um die Aufrichtigkeit der Äußerung:

Der postkonzeptualistische Knick verwandelte die frühe Poetik Medvedevs in eine völlige Entgegnung: seine derzeitigen Gedichte sind gerade das Redundante – an jeden Gedanken tastet sich das lyrische Subjekt lange und schrittchenweise heran, mit einer quallvollen Rücksichtnahme, dann tritt es lange auf der Stelle um in einem jähen schrägen Galopp jenseits seiner Grenzen zu springen um dann erschrocken auf den bereits ausge-trampelten Untergrund zurückzukehren [...] Der grundlegende emotionale Inhalt dieser Verse – der totale Unglaube des Sprechenden an sich selbst und seine Worte: deshalb fordert, lediglich etwas zu sagen, eine gigantische Kraft. Woher diese Unsicherheit – es ist ganz klar: ist doch schon bewiesen, dass man nichts Neues und Eigenes sagen kann, und ich versuche es doch... (Kuz’min 2002)¹⁵

¹³ „Все имевшиеся художественные языки не просто исчерпаемы в принципе, а уже исчерпаны, – и впредь никакое индивидуальное высказывание невозможно.“

¹⁴ Der Vavilon-Autor Stanislav L’vovskij wundert sich im gleichen Jahr, dass man erst jetzt „über eine neue Aufrichtigkeit“ („o novoj iskrennosti“) und „über einen Postkonzeptualismus spreche“ („o postkonceptualizme“). L’vovskij macht in seiner Rezension der Sammlung *Uzelkovoje pis’mo* die eigentliche Apokalypse im Schreiben Oleg Paščenkos Anfang der 1990er Jahre aus: „Freilich, nach so etwas kann man nur noch schweigen, nichts bleibt mehr – nicht dass alles schon gesagt sei, aber es ist eine bestimmte Grenze erreicht: es hat sich etwas in eine Reihe gefügt, der Himmel hat sich aufgetan, alles ist *vorbei*. Alles wurde *neu*, anders, das ist schon die darauf folgende Welt, erbettelt und verdient, die neue Heimat.“ (L’vovskij [2002]: „Конечно, после этого можно только молчать, ничего больше не остается, – не то чтобы всё уже было сказано, но достигнут некоторый предел: ряд сошелся, небо раскрылось, всё произошло. Всё стало *новое*, другое, это уже следующий мир, вымысленный и заслуженный, новая родина“).

¹⁵ „Постконцептуалистский слом превратил раннюю поэтику Медведева в полную противоположность: нынешние его стихи именно что избыточны – к каждой мысли

In Kuz'mins Formulierungen sind viele der Charakteristika von Stimme und Gestik von Medvedevs Lyrik angedeutet, jedoch nicht hinreichend konzeptualisiert. Deswegen sollen hier zwei längere Passagen aus einem Gedicht (mit den Anfangszeilen „*eto stiški i ničego bol'se*“ – „Das sind Verse und nicht mehr“) aus dem Gedicht- und Essayband *Vtorženie* („Eindringen“, 2002a) interpretiert werden:

„мой друг женя (фотограф-неудачник) одно время
раздавал всем мало-мальски понравившимся ему девушкам
(на улице, в клубах, или в метро), визитную карточку, на которой
было написано:

Евгений Якименко, фотограф – и номер телефона,
по которому его можно было найти, так вот, большинство девушек,
которым он дал визитку,
позвонили ему,
причём позвонили даже те, которые производили впечатление абсо-
лютно пресыщенных,
отнюдь не обделённых мужским вниманием, и имеющих

постоянных мужей, а то и любовников (а то и тех и других),
довольных жизнью –
почему?“

[...]

про другую девушку из тех,
которые позвонили Жене
он сказал, что не может понять,
как в такое красивое тело
мог быть вложен
настолько сумеречный интеллект
(это действительно странно);
почему-то когда кто-нибудь один
рассказывает истории, то они кажутся
совершенно неинтересными,
а когда другие – например, Женя, – рассказывают
какие-то такие случаи, истории,
то они кажутся
очень интересными, и, что самое главное,
любая подробность таких историй
воспринимается фактически как откровение и
зачастую сияет каким-то вязким, сальным, нервным, надрывным
светом,

лирический субъект подступает долго и постепенно, с мучительной оглядкой, затем долго топчется на месте, внезапным косым скачком выпрыгивает за ее пределы и в испуге возвращается на уже утопанный пяточок [...] Основное эмоциональное содержание этих стихов – тотальная неуверенность говорящего в себе и в своей речи: поэтому для того, чтобы сказать хоть что-нибудь, мелочь, пустяк, требуется такое гигантское усилие. Откуда эта неуверенность – вполне понятно: ведь доказано же, что ничего нового и своего сказать нельзя, а я все-таки пытаюсь...”

я подумал тогда, что, может быть,
 это связано с тем, что они умеют
 правильно выбирать
 да, это наверное связано с тем что они умеют правильно выбирать
 мы кружимся вокруг чужих бед как шальные волки как какие-то
 сладострастные бешеные летучие мыши
 мы подбираемся к ним при свете костров городскими окраинами
 и пустыми мусорными полями
 мы набрасываемся налетаем налегаем на них изо всех сил и
 выпускаем
 липкий яд сострадания (Medvedev 2002a)

mein Freund Ženja (ein erfolgloser Fotograf) verteilte
 einmal allen Frauen, die ihm nur ein klitzekleines bisschen gefielen
 (auf der Straße, in den Clubs oder in der U-Bahn) seine Visitenkarte, auf
 der stand:

Evgenij Jakimenko, Fotograf – und seine Telefonnummer,
 mit der es möglich war, ihn zu finden, also, und die Mehrheit der Frauen,
 denen er eine Visitenkarte gegeben hatte,
 riefen ihn an,
 wobei sogar die anriefen, welche den Eindruck absolut blasierter,
 männlicher Aufmerksamkeit nicht mangelnder, immer
 über feste Ehepartner verfügender, und vielleicht auch über
 Liebhaber (womöglich sowohl über die einen als auch über die
 anderen), mit dem Leben Zufriedener machten –

warum?

[...]

über ein anderes dieser Mädchen,
 die Ženja angerufen haben,
 sagte er, dass er nicht verstehen könne,
 wie in so einem schönen Körper,
 ein derart dämmeriger
 Intellekt hausen könne
 (das ist nun wirklich merkwürdig);
 warum ist das, dass einer
 Geschichten erzählt, dass sie uns völlig
 uninteressant erscheinen,
 aber wenn andere – zum Beispiel Ženja – solche
 Vorfälle, Geschichten erzählt,
 dass sie uns dann
 wahnsinnig interessant vorkommen, und, was das Wichtigste ist,
 jede Einzelheit dieser Geschichten
 faktisch als eine Offenbarung wahrgenommen wird und
 oftmals in einem irgendwie klebrigen, speckigen, nervösen, dramatischen
 Licht
 glänzt,
 ich dachte mir damals, dass das, vielleicht,
 damit zusammenhängt, dass sie
 richtig auswählen

ja, das hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass sie richtig auswählen können
 wir kreisen um fremde Miseren wie verirrte Wölfe wie irgendwelche geile, rasende Fledermäuse
 wir schleichen uns an sie heran im Licht der Lagerfeuer durch Vorstädte und Müllfelder
 wir raffen zusammen, prallen auf, drücken uns an sie mit all unseren Kräften und stoßen
 das schleimige Gift des Mitleids aus

Die „qualvolle Rücksichtnahme“ bei der Formulierung eines Gedankens (vgl. auch Meindl/Witte 2011, 176), die Kirill in der Poetik Medvedevs findet deutet sich auch hier an. Lexikalisch realisiert sich dies in Wörtern, die Propabilität, ein Vielleicht-/aber-auch-Nicht ausdrücken: „vozmožno“, „naverno“, „možet’ byt’“, „vozmožnost’“ finden sich zuhauf in Medvedevs Gedichten. Der Eindruck des Qualvollen wird vor allem unterstützt durch den Zeilenwechsel. Im Prinzip handelt es sich bei Medvedevs ‚Gedichten‘ um Prosatexte, die durch Zeilenwechsel rhythmisiert und gestört werden. Einen besonders unerwarteten Zeilenwechsel finden wir in der Passage „začastuju sijaet kakim-to vjazkim, sal’nym, nervnym, nadryvym/ svetom“. Eine Reihe von ungewöhnlichen Adjektiven wird aufgefädelt („klebrig“, „speckig“, „nervös“, „dramatisch“), das durch sie charakterisierte Nomen „svetom“ („Licht“) fällt jedoch in die nächste Zeile. Was aber quält das lyrische Ich so sehr? Die Behauptung, dass sich dessen Stimme gegen die Erschöpftheit der lyrischen Sprache konstituiere ist zwar nicht falsch, aber ein Kurzschluss in der Interpretation. Das lyrische Ich ist vorranglich interessiert an dem *Phänomen*, das es beschreibt. Im Hinblick auf dieses Phänomen ist die Sprache als Werkzeug der Beschreibung zwar in gewisser Weise ungenau – weswegen wir in Medvedevs Texten immer wieder die Wörter ‚kak-to‘ (‚irgendwie‘), ‚kakoј-to‘, ‚kakoј-nibud’‘ (‚irgendein‘) antreffen, keinesfalls beklagt das lyrische Ich jedoch die Ausweglosigkeit eines zitathaften Diskurses. Auch wenn das Sprechen Mühe macht, so ist es doch geradezu im Gegenteil die Sprache, die Erzählung, die Dinge in ein interessantes Licht zu rücken vermag. Einerseits lässt Ženjas Verwunderung in Bezug auf eines seiner Opfer, dass „in so einem schönen Körper ein derart dämmeriger Intellekt hausen könne“, ihn naiv erscheinen, beschreibt er doch damit nur sein eigenes Beuteschema. Andererseits überträgt sich diese Verwunderung auf das lyrische Ich selbst. Letztlich also ist die Sprache gar nicht defizient, denn ein Ausspruch ist nicht treffend, wenn ein Phänomen sprachlich verdoppelt wird, sondern wenn es sprachlich erschlossen wird. Die Überwindung der Erschöpftheit der dichterischen Sprache gelingt dem lyrischen Ich deshalb, weil sie ihn nicht kümmert. Im gleichen Gedicht wird das lyrische Ich anlässlich einer Lesung im Klub OGI kritisiert, dass es leergeschrieben sei („čto ja ispisalsja“), und angehalten, seine „*Methode* zu ändern“ („smenit’ *metod*“). Das lyrische Ich erbittet sich auf

schlaffe Weise etwas Geduld für die Erarbeitung der geforderten Innovationen um dann unvermittelt das Thema zu wechseln:

четвёртые говорили, что
то, что я пишу это не стихи, НЕ
поэзия;
я обратил внимание, что многих женщин
часто не устраивает что-то
в их мужьях и любовниках; например, [...]
(Medvedev 2002a)

die vierte Gruppe sagte, dass
das, was ich schreibe nicht Verse seien, NICHT
Poesie sei;
ich habe bemerkt, dass vielen Frauen
oft etwas nicht passt
an ihren Männern und Liebhabern; zum Beispiel

Vielleicht ist dies tatsächlich „NICHT/ Poesie“ und die Versform dient lediglich der Verlangsamung des Gedankens, der Isolierung einzelner semantischer Einheiten auf Kosten des Syntagmas, dabei aber sollen die materiellen und formalen Eigenschaften der Sprache sich nicht verselbstständigen. Sie sind Teil eines interessanten, teilweise kontingenten, sinnlichen, affektiven und textuellen Geschehens. Dieses Geschehen ist ein soziales (s. Meindl/Witte 2011, 176). Immer wieder ‚schmeckt‘ sich das lyrische Ich durch die Äußerungen von seiner Freundin Anisa, seinem Freund Ženja, denkt über Anekdoten und Stücke medialer Berichterstattung nach. Diese Poetik des *Hören-Sagens* bringt eine Stimme mit ethischen, potenziell politischen Qualitäten hervor. Wie Antonina Štraus in ihrer Dissertation über den lyrischen Helden in der zeitgenössischen Lyrik unter anderem anhand von Dmitrij Vodennikov und Vera Pavlova herausarbeitet, kehrt die ‚literarische Persönlichkeit‘ („literaturnaja ličnost“) in die Lyrik seit den 1990er Jahren zurück und löst damit das poetische „Maskenspiel“ (Štraus 2009, 4: „teatr masok“) der Konzeptualisten (Prigov, Ajzenberg, Rubinštejn) ab. Man könnte hier auch von einer Rücknahme der postmodernen ästhetischen Dominante des ‚Spiels‘ (vgl. Lipoveckij 1997, 18f.) sprechen, indem ein Held geschaffen wird, der in biographischer Selbstreferenz und/oder körperlicher Performanz seine affektive, ethische und ästhetische Intentionalität beglaubigt. Dabei ist diese ‚Authentizität‘ („podlinnost“) der ‚literarisch-biografischen Persönlichkeit‘ eine mit ästhetischen Verfahren performativ hergestellte und muss insofern, wie in der Einleitung skizziert, auch nur imaginär (als *image*) auf die autobiographische Persönlichkeit projizierbar bleiben.¹⁶

¹⁶ Dmitrij Prigov selbst war es, der den Ausdruck ‚novaja iskrennost‘ prägte. In seiner Einleitung zum gleichnamigen Gedichtzyklus schrieb er 1986: „Поэт, как и читатель, всегда

Insbesondere in Medvedevs Gedichtzyklus *Vse plocho* (*Alles schlecht*) gewinnen im Zuge der Rücknahme des Spielcharakters der Lyrik die ethischen und ästhetischen Reflexionen an Bedeutung, die Gedichte erlangen eine gewisse politische Valenz. Es konstituiert sich bei Medvedev über das Medium des lyrischen Ichs eine Art Gegenöffentlichkeit, welche anders als die Hochglanzzeitschriften und das Fernsehen die postsowjetische Welt in ihrer Oberflächlichkeit und moralischen Prinzipienlosigkeit offenbart. Ein besonders deutliches Beispiel für eine Implosion der politischen und alltäglich-ethischen Ebene ist die Erzählung von einer Journalistin, die einen Verwandten des lyrischen Ichs um die Herstellung des Kontaktes mit einem Pressesprecher bittet, der ihr zwar bei einem Interview während des tragischen Geschehens des Untergangs des Unterseeboots Kursk glatt ins Gesicht log, den sie aber trotzdem als Ersatz für ihren beruflich weniger erfolgreichen Lebensgefährten zu gewinnen hofft. Nie wird aber eigentlich die moralische Entrüstung ausgesprochen. Eher neigt das lyrische Ich zu einer resignativen, morbiden, manchmal selbstquälerischen Überempfindlichkeit. Es ist dies keine Melancholie, denn das lyrische Ich hat nicht die Illusion, dass es eine verlorene *bessere* Welt hinter dem Eisernen Vorhang gegeben habe. *Alles ist schlecht*. Bei seiner empathischen Beschreibung

искренен в самом себе. Эти стихи вызывают к искренности общения, они знаки ситуации искренности со всем пониманием условностей как зоны, так и знаков ее проявления.“ / „Der Dichter, wie auch der Leser, sind immer aufrichtig in sich selbst. Diese Verse sind ein Appell an die Aufrichtigkeit im Umgang mit anderen Menschen, sie sind Zeichen einer Situation der Aufrichtigkeit im vollen Bewusstsein ihrer Bedingtheit als Zone und der Zeichen ihres Erscheinens.“ Für Prigov täuscht sich der Diskurs der Innerlichkeit des Dichters, wie auch im Vorwort zu seiner Sammlung „Iskrennost' na dogovornych načalach, ili slezy gerald'českoj duši“ (Prigov 1997, 206; „Aufrichtigkeit unter vereinbarten Anfangsbedingungen, oder die Tränen einer heraldischen Seele“) deutlich wird, wenn er einen unmittelbaren Zugang zum selbst, bzw. zur Welt behauptet. Einem solchen Lyrysmus begegnet Prigov mit Ironie, seine Formeln arbeitet er in den Gedichtzyklen unermüdlich durch. Wie Georg Witte und Sabine Hänsgen dabei jedoch festgestellt haben, ist Prigovs Schreiben nicht mit einer kalten, rationalen Manipulation von sprachlichen Stereotypen gleichzusetzen. Obgleich, bzw. weil „es nicht möglich ist, Gesicht und Maske, Aufrichtigkeit und Spiel, Identifikation und ironisch-analytische Distanz zu unterscheiden (s. Hänsgen/ Witte 2007) „nevozmogno različiti' lico i masku, iskrennost' i igru, otoždestvlenie i ironičeski-analitičeskiju distanciju“, verschwinde der Mensch Prigov nie ganz hinter seinem Werk und seine Aneignung der fremden Sprachen könne gleichsam als romantisches Streben nach einem leidenschaftlichen Ausdruck verstanden werden, der sich in den seriell produzierten findet und gleich wieder verliert. Die ‚kalte Ironie‘ der Postmoderne ist eine allzu einfache Zuschreibung von Seiten der post-postmodernen Gegenbewegungen (s. Alphen/Bal 2009, 6), ganz legitim wohl nur im Hinblick auf die trivialsten Produktionen jener. Gleichfalls aber ist die „Neue Aufrichtigkeit“, die in der frühen Dichtung Medvedevs keine Wiedergeburt in einer Innerlichkeit findet, die einem Außen unversöhnlich gegenüber stehen würde; dazu stellt diese allzu sehr ihre Sozialität aus. Die unreflektierte Emphase auf eine neue Aufrichtigkeit, die die Voraussetzungen des Sprechens ausblendet wird zunehmend zum Gegenstand der Kritik.

einer unverändert im sowjetischen Alltag (byt) verharrenden Moskauer Nachbarschaft wird jedoch deutlich, dass er dem „gleichsam/ in irgendwelchen Verdauungsgesetzen / begrenzten [...] / Dasein“ (Medvedev 2011c, 170/2002: „zamnknutom / na kakich-to / sugubo piščevaritel'nych normach / suščestvovanii“) einfach nur mehr abzugewinnen vermag als dem *rat race* der neuen Welt.

2.2. Spracherneuerung

Im zitierten Artikel „Nach dem Konzeptualismus“ widmet Kuz'min einem Text Medvedevs besondere Aufmerksamkeit. In „Ein Text, gewidmet den tragischen Ereignissen am 11. September in New York“ („Tekst, posvjaščennyj tragičeskim sobytijam 11 sentjabrja v N'ju-Jorke“) erblickt Kuz'min die adäquateste Reaktion der russischen Literatur auf die die Welt erschütternden Ereignisse der Angriffe auf das World Trade Center. Der Text zeige die Unfähigkeit des normalen Menschen an, angesichts der Katastrophe „die richtigen Worte für das Gemenge der Gefühle“ (Kuz'min 2002: „opredelennye slova dlja vsej sovoкупnosti čuvstv“) zu finden. Darüber hinaus sei der Text eine Art Mischung zwischen Prosa und Lyrik. Das Zitieren der Kommentare zu den Ereignissen sowie die Kommentierung dieser durch Medvedev erfolgt in Prosa, das Prinzip des Zusammenwirkens der Kommentare aber sei ein „System von Doppelungen, des Aufgreifens und der Aufrufe“ (ebd.: „sistema povtorov, podchvatov, perekliček“), das der endlosen Reflexion der Ereignisse einen lyrischen Charakter verleihe.

In der Tat bilden Dutzende von Stimmen den Wust des Textes, der Ende September unter noch recht frischem Eindruck von 9/11 geschrieben wurde. Das ‚lyrische Ich‘ frisst sich durch die in nicht normativer Lexik verfassten Blogs auf Webseiten der Kontrakultur, in denen sich zumeist deutlich antiamerikanisches Ressentiment widerspiegelt. Zitiert werden auch die Professionellen des russischen Feuilletons. Der Leser erhält einen Auszug aus Viktor Son'kins Glosse „Die Apokalypse: gestern, heute, morgen“ („Apokalipsis: včera, segodnja, zavtra“) vom 20. September. Auf spöttische Weise kommt der Literaturkritiker zu dem Ergebnis, dass die Apokalypse zwar nicht nur Anlass zur Verzweiflung gebe, sondern auch zum Schreiben von Romanen und epischen Poemen, aber man doch warten sollte bis man die Distanz habe, sie retrospektiv zu betrachten (s. Son'kin 2001). Dmitrij Bykov sieht hingegen in der Pose des konservativen Revolutionärs den Moment gekommen anzuerkennen, dass es jenseits der *political correctness* Dinge gibt, die wertvoller sind als das menschliche Leben und dass diesem Faktum auch der Westen in seinem Kampf für den Liberalismus Tribut zollen wird müssen (s. Bykov 2001). Anisa wiederum habe dem ‚lyrischen Ich‘ erzählt, dass, wenn alle soviel Ressourcen verbrauchten wie der

durchschnittliche Amerikaner, diese für sieben Tage reichen würden, und Ženja gehe es ganz am Arsch vorbei, was in New York passiert sei.

Obwohl wir Kirills Blog-Beitrag zu lesen bekommen, in dem er gegen die Vergeltungsabsichten der Amerikaner wettet, denen ihre *political correctness*, scheint es, schlagartig abhanden gekommen sei, sowie gegen den *Jabloko*-Partei-*chef* Grigorij Javlinskij, welcher den Amerikanern gerne mit russischen Truppen darin beistehen würde, bezeichnet sich das ‚lyrische Ich‘ als apolitisch (Medvedev 2002b: „Ja apolitičen“). Mehrere Tage habe es das Geschehen gar nicht verfolgt, wäre dann aber, nachdem es bei den Eltern ferngesehen hätte, „irgendwie bis ins Mark erschüttert gewesen“ (ebd.: „vpal v kakoe-to soveršenno dušerazdirajušče sostojanie“). Das Meinungsbild, das der Text erstellt spiegelt das allgemeine Fehlen von Mitleid wieder, das sich allenfalls auf Individuen, nicht aber auf ‚die Opfer‘ oder gar ‚die Amerikaner‘ beziehen könnte, die mehrheitlich sowieso als die Verursacher ihres Unglücks angesehen werden. Das lyrische Ich zeigt sich sogar von der terroristischen Gewalttat beeindruckt. Manchmal scheine es ihm, als sei den Terroristen eine derart „unmittelbare Äußerung“ (ebd.: „prjamoe vyskazyvanie“) gelungen, wie sie den Dichtern und Künstlern nicht geglückt sei. Die konsternierte Frage der Mutter jedoch, ob damit für die Araber Partei ergriffen sei, wird als inadäquat zurückgewiesen (ebd.: „Mama sprosila u menja: „ty čto, za arabov? Ja sakzal: Net, net, nu, čto ty“). Das lyrische Ich gibt zu – Kirill Medvedev übersetzt vorwiegend aus dem Englischen – dass es Vieles an Amerika liebt, während ihm diese Araber sehr fremd seien. Deutlich jedoch kündigt sich für das lyrische Ich eine neue Epoche an, und diese neue Intensität der Kommunikation – die nach Hansen Löve (s. 1996a, 193) das Kennzeichen der apokalyptischen Botschaft ist – ist der eigentliche Gegenstand seiner Aufregung.

Мне кажется, что сейчас происходит какое-то настоящее, живительное (а не тупое, обывательское) потребление информации. Это связано не столько с сопереживанием (многим, я думаю, совершенно наплевать на людей, погибших во время этих террористических актов), сколько с ощущением какой-то личной опасности. Мне кажется, что это действительно *нужная* информация. [...] В её потреблении нет унылой бессмысленности, неизбежной в мирное время. (Зачем человеку, в принципе, знать о том, что его никогда не коснётся?) (Medvedev 2002b)

Es scheint mir, dass jetzt ein wirklicher, belebender (und kein stumpfer, philiströser) Verbrauch von Information vor sich geht. Und das hat weniger etwas mit Mitleid zu tun (vielen gehen die Menschen, die bei diesen terroristischen Anschlägen ums Leben kamen, vollkommen am Arsch vorbei), als mit dem Gefühl einer persönlichen Gefahr. Ich habe das Gefühl, es handelt sich hier um tatsächlich notwendige Information. [...] Im Verbrauch einer solchen Information zeigt sich nicht die trübsinnige Sinn-

losigkeit, die unvermeidlich ist in Friedenszeiten. (Wozu muss denn eigentlich ein Mensch von Sachen wissen, die ihn nie wirklich berühren werden?)

Der Einsturz der Zwillingstürme, der vielfach in Verbindung gebracht wurde mit den das babylonische Reich betreffenden biblischen Erzählungen des Endes des Turmbaus zu Babel (*Genesis* 11, 1-9) sowie dem Fall der Hure Babylon (*Offenbarung* 17), wird in der medialen Aufarbeitung zu einem nahezu alle Menschen verbindenden Ereignis. In der geopolitischen Krisensituation wird die Kommunikation intensiv und die Informationen werden bedeutungsvoll in Hinblick auf ein nahendes Ende. In der Situation der ‚auswegslosen Zithaftigkeit der Postmoderne‘ wird diese Intensität als ‚belebend‘ empfunden – eine neue Epoche bricht an. Die Charakterisierung dieser Spracherneuerung ist indes ambivalent. Die vermeintlich sinnerfüllte Kommunikation im babylonischen Sprachgewirr entfremdet die Menschen auch von ihrem Sprechen, weil der Gegenstand ihrer Rede weit entfernt von ihrer eigenen Erfahrung ist. Die Kommunikation ist hysterisch und paranoid, wie die Konjunktur der Verschwörungstheorien nach 9/11 zeigt (s Knight 2008). Eine davon erscheint partiell im Text.

Мне кажется, что наступает моя эпоха.

Мне страшно от этого. Я сижу здесь, забытый всеми в пустыне информации, которая нарастает вокруг меня каким-то страшным, пустым, фиктивным комом. Мне хотелось бы выговориться. Я хочу заговорить на языке газет. (Medvedev 2002b)

Mir scheint, dass meine Epoche anbricht.

Dies erfüllt mich mit Schrecken. Ich sitze hier, vergessen von allen in der Wüste der Information, die sich um mich herum auswächst in einen schrecklichen, leeren, fiktiven Klumpen. Ich möchte mich aussprechen. Ich möchte sprechen in der Sprache der Zeitungen.

Wenn Medvedev sich in dem 9/11 gewidmeten Essay als ‚apolitisch‘ bezeichnet, so ist dies vereinfachend. Das lyrische Ich ist politisiert und bewegt sich in der Gegenöffentlichkeit des Internet. Im Essay herrscht jedoch eine am öffentlichen, legitimen Diskurs zweifelnde Intimität vor. Das lyrische Ich genießt die apokalyptische Intensität der Kommunikation, kann sich jedoch letztlich nicht zu einer unumwundenen Parteinahme durchringen.

2.3. Politisierung der ‚direkten Äußerung‘

In seinem ‚Kommuniqué‘ („Kommjunkte“) vom 22. September 2003 erklärt Medvedev seinen weitgehenden Ausstieg aus dem literarischen Leben. Das Kommuniqué begründet dies in einer Einschätzung der gegenwärtigen kulturellen Situation. Neben den ideologisch verantwortungslosen Vermarktungsme-

thoden des *Trash* gäbe es eine zunehmend den Geschmack der heranwachsenden neuen Bourgeoisie widerspiegelnde Kulturproduktion. Eine avantgardistische Kunst existiere nur „in der Form infantiler, verantwortungsloser Spiele und angeblich unabhängiger intellektueller Äußerungen auf einem eigens dafür bereiteten Territorium.“¹⁷ Dies verbinde sich „zu einem System, welches das Wort derart devaluiere und ins Gemeine hinabziehen“ wolle, dass er nicht mal eine mittelbare Beziehung zu jenem unterhalten möchte.¹⁸

Mich interessiert nur die Position des Künstlers, der einen „Kampf um die Kunst“ führt, allerdings, in unserer Zeit – ein Kampf um diese Position selbst. Sein Sinn liegt nicht in der einen oder anderen sozialen Rolle, sondern im Gegenteil in der Perspektive, die nicht entstellt ist durch die soziale Lage, in der Freiheit von den Beschränkungen, welche durch die künstlerische Umgebung auferlegt werden. Das ist die einzige Position, für die zu kämpfen sich lohnt in einer Epoche, in der die Kunst immer sozialer, kommerzieller und politisch engagierter wird.¹⁹

Medvedev erklärt weiter, er würde nicht mehr an staatlich oder durch andere Kulturinstitutionen finanzierten Projekten oder öffentlichen Lesungen teilnehmen, sondern lieber ausschließlich in ‚Eigenarbeit‘ Bücher verlegen bzw. auf seiner Webseite veröffentlichen. Ist in diesem Kommuniqué in der Ablehnung der Kommerzialisierung der Kunst, ihrer Finanzierung durch den Staat, der Einflussnahme auf diese durch ‚revanchistische‘ und ‚neoliberale‘ Ideologie die linke Positionierung greifbar, so akzentuiert das Kommuniqué mit der Betonung des „Kampfs um die Kunst“ gegen ‚Sozialisierung‘, ‚Kommerzialisierung‘ und ‚Politisierung‘ noch stark die Verteidigung *künstlerischer Autonomie*. In Medvedevs fortwährender Neupositionierung und der Entwicklung seines Verlagsprojekts verwandelt sich diese, in gewisser Weise, ‚anti-institutionelle‘ Verteidigung der Kunst in eine ‚gegen-institutionelle‘ Haltung mit stärkerer Betonung linker politischer Motive.

In „Dmitrij Kuz'min. Memuar-Ësse“, einem ‚Erinnerungssessay‘, geschrieben von „2004-21.03.06“ (Medvedev 2007c, 104) beschreibt, ‚dramatisiert‘ Medvedev sein politisches Erwachen. Dmitrij Kuz'min habe ihn, Medvedev, 1998 ein-

¹⁷ „[...] в виде безответственных инфантильных игр и якобы независимых интеллектуальных высказываний на специально отведённой для этого территории.“ (Medvedev 2007a, 5)

¹⁸ „К системе, настолько девальвирующей и опошляющей Слово [...], я не хочу иметь даже косвенного отношения.“ (Ebd.)

¹⁹ „Меня интересует только позиция художника, ведущего «борьбу за искусство», однако, в наше время, прежде всего – борьбу за саму позицию. Смысл её – не в той или иной социальной роли, а, наоборот, в видении, не искаженном социальным положением, в свободе от ограничений, накладываемых художественной средой. Это единственная позиция, за которую стоит бороться в эпоху, когда искусство становится всё более социально, коммерчески и политически ангажированным.“ (Medvedev 2007a, 5f.)

geladen, an seiner *Literaturnaja žizn' Moskvy* (*Das literarische Leben Moskaus*) als Kritiker mitzuarbeiten. Schnell habe er in seiner Kritikertätigkeit die Arbeitsweise und Ideologie Kuz'mins angenommen, eine „ökologische“ Herangehensweise“ („*ëkologičeskij podchod*“, ebd., 71) an das literarische Leben – einen Autor in dem Kontext zu betrachten, in dem er geboren wurde, in dem er figurierte und in dem er eine Innovation darstellte. Man wäre sich eines Raumes verschiedenster, doch miteinander verbundener Poetiken bewusst gewesen, eines Raumes aller Autoren, die etwas Neues eröffnen können, unabhängig vom Maßstab dieser Eröffnung, eines Raumes, der

[...], которое со временем, по мере успеха либеральных реформ и общей эмансипации населения, должно было утвердиться в качестве вполне магистрального культурного феномена, и сыграть таким образом важную и позитивную роль в российской культуре. (Ebd.)

[...] mit der Zeit, und gemäß des Erfolgs liberaler Reformen und der allgemeinen Emanzipation der Bevölkerung, sich als ein ganz magistrales kulturelles Phänomen bestätigen sollte, und auf diese Weise eine wichtige und positive Rolle in der russischen Kultur spielen sollte.

Als er, Medvedev, selber angefangen habe, Gedichte zu schreiben, habe Kuz'min Interesse gezeigt und ihn gefördert. Medvedev wird als Autor in Kuz'mins Internetportal *Babylon* (*Vavilon*) aufgenommen.

Gegenüber seinen Konkurrenten im literarischen Feld – den Konservativen um *Arion* und *Novyj mir*, den Netzpoeten, OGI und dem Geschäftsmann ohne ethische Beschränkungen Aleksandr Ivanov (*Ad Marginem*) – erscheint Kuz'mins Geschmack objektiver und *universeller*. Medvedev drückt dies in einer interessanten politischen Metapher aus: Kuz'min erfülle die Funktion der „Sammlung der Länder“ (*sobiranie zemel'*), also der Gründung und Einigung eines Reiches, indem er den oben beschriebenen Raum der Poetiken erschließe (s. ebd. 74). Analoges wiederum gelte für seine Homosexualität. Sein zärtliches familiäres Leben, das sich auf beliebig viele erweitern ließe, stelle für die öffentliche Moral eine viel größere Herausforderung dar als die alle Vorurteile beständige Promiskuität Mogutins (s. ebd., 81).

Mit seiner schwulen, gegenüber Homosexualität desensibilisierenden Lyrik verfolge Kuz'min die „Zähmung des russischen Chaos“. Seinem Wesen nach sei er „Missionar“, „kultureller Kolonisator“.²⁰ Dabei verweise Kuz'mins Drang

²⁰ „[...] гомосексуальность это как бы элемент культуры, космоса, гармонизирующий элемент в хаотическом плебейском сознании. Поэтому прививание терпимости к геям безусловно подсознательно ассоциируется у Кузьмина с таким приручением русского хаоса, то есть, это безусловно миссионерская задача. Я, конечно, не открою ничего нового, если скажу, что Кузьмин по сути своей, конечно, миссионер, культурный колонизатор [...]“ (Medvedev 2007c, 82)

nach ästhetischer Innovation, neuen Poetiken und Geschmäckern, gleichfalls auf eine tiefere Unzufriedenheit mit der gegebenen Stratifizierung der russischen Gesellschaft und den überkommenen Lebensweisen.

Als konkreten Grund für seinen Bruch mit Kuz'min und für seine Entscheidung, „die Welt der Literatur zu verlassen“ („ujiti iz literaturnogo mira“, ebd., 97) nennt Medvedev Kuz'mins Unterstützung des amerikanischen ‚War on Terror‘ im Irak (vgl. ebd., 93-94). „Echte Politik“ (ebd.: „*nastojasčaja politika*“) sei Teilnahme, Engagement und Transformation. Während mehrere Poetiken in einer toten Struktur, einem Text, einer Anthologie, in der ‚Ewigkeit‘ koexistieren könnten, so „stoßen sie doch im Leben unausweichlich miteinander zusammen – gewöhnlich, um mit der Realität zu verschwinden, die von ihnen widerspiegelt wird, und stattdessen eine neue Realität zu gebären.“²¹ Mit dieser Engführung von ‚Politik‘ und ‚Poetik‘ bereitet er sein eigentliches (meta-)politisches Argument vor: Kuz'mins Projekt sei der Ausdruck einer postmodernen Situation, in welcher der Leser eine Poetik zwar ästhetisch und emotional durchlebt, dies jedoch keinen Einfluss hat, weder auf sein Leben, noch den Weg, den er einschlagen wird. Gegen die so beschriebene Situation setzt Medvedev die Strategie der „*prjamoe vyskazyvani*“ (direkte/gerade/aufrichtige) Äußerung:

Die grundlegende antipostmoderne Strategie ist die so genannte ‚direkte Äußerung‘ [*prjamoe vyskazyvanie*] (im Folgenden PV). Sie erschließt die allzu offensichtlichen wechselseitigen Verbindungen von Text und Autor, sie sucht allzu starsinnig neue ethische Normen (die alten dabei teilweise zerstörend); sie arbeitet, gleich einer permanenten Revolution, auf fortwährende Ausbreitung und Expansion hin, die Zerstörung des Konsenses und die Überschreitung der Grenzen, und gerät auf diese Art und Weise unweigerlich in einen Konflikt mit dem System, weil das System sie nur anerkennen möchte als einen *möglichen* Modus der Äußerung. Aber auf diese Weise wird die postmoderne Situation nicht überwunden sondern vielmehr gestärkt und noch mehr zur Regel. Der prinzipielle Unterschied der PV von anderen zeitgenössischen poetischen Projekten ist folglich, dass die PV, indem sie beständig die multikulturelle ‚repressive Toleranz‘ provoziert und niederhält, ohne Zweifel, eine globale Wahrheit beansprucht, die realisiert wird im Ausgang über die Grenzen des Textes hinaus.²²

²¹ „Потому что настоящая *политика* это участие, это вовлечённость и трансформация, и если отдельные поэтики могут сосуществовать только в виде текста, в антологии, то есть в мертвой структуре, в «вечности», то в жизни они неизбежно сталкиваются друг с другом - обычно для того, чтобы исчезнуть вместе с реальностью, отражённой ими, и породить новую взамен.“ (Ebd., S. 94)

²² „Основной антипостмодерной стратегией является т.н. «прямое высказывание» (далее ПВ). Слишком явно вскрывая взаимоотношения текста и автора, слишком упорно ища новые этические нормы (зачастую нарушая существующие); работая, как перманентная революция, на постоянное расширение и экспансию, нарушение консенсуса и переход границ, оно, таким образом, неизбежно входит в конфликт системой, потому

Hier hört man deutlich den Widerhall der Theorien des französischen Philosophen Alain Badiou. Medvedev kritisiert, dass das ‚erwachsene‘ neoliberale Subjekt sich lediglich der Besorgung der eigenen Angelegenheiten und der Unterstützung der Minderheit, der es angehöre, begnüge.²³ Eine solche Identifizierung mit einer gegebenen Teilmenge – Identitätspolitik – verunmögliche jedoch eine eigentliche Individuation. Damit folgt Medvedev Alain Badiou, der 2002 in *Paulus. Die Begründung des Universalismus* den gegenwärtigen gesellschaftlichen Prozess als Marktprozess beschrieb, in dem die Interessen der gesellschaftlichen Teilmengen miteinander verrechnet würden. Dieser Prozess sei ‚ohne Wahrheit‘. Er hält ihm mit Paulus die Figur einer universellen Wahrheit entgegen, die sich an alle richte, insofern sie auf der Teilung des Subjekts, dem Bruch mit seiner Identität beruhe. Auf diese Weise durchkreuze der Universalismus alle partikularen Identitäten (s. Badiou 2002, 11-31). Das ‚Reich‘ Kuz’mins, das sinnigerweise auch noch nach der ‚Hure Babylon‘ benannt ist²⁴ figuriert in diesem Text als die „multikulturelle, repressive Toleranz“, der Medvedev in einer für ihn typischen theatralischen Art und Weise eine lebendige Stimme verleiht.

А что же на всё это отвечает Кузьмин? Примерно вот что. Это всё отлично, но я человек простой. Меня интересует текст. И я знаю, что произведения созданные из таких, жестко заданных позиций, обычно очень низкого качества. Однако любые исключения из этого правила принимаются мной. Поэтому, если моё существование и является препятствием для вашей истины, то ваше существование насколько не является препятствием для моей. Я могу терпеть каждого из вас, я могу включить ваши тексты в свою систему, если они при этом не будут откровенно античеловечны. (Ebd., 97.)

что система готова принять его лишь как один *из возможных* способов высказывания. Но в этом случае постмодернистская ситуация будет не преодоленa, а напротив, закрепленa und упорядоченa. Таким образом, принципиальное отличие ПВ от других современных поэтических проектов состоит в том, что, неизменно провоцируя и подавляя мультикультуралистскую «репрессивную толерантность», ПВ, безусловно, претендуют на глобальную истину, реализуемую в выходе *за пределы текста*.“ (Medvedev 2007c, 95)

²³ „ВЗРОСЛЫЙ человек, в отличие от разнообразных идеалистов, псевдобунтарей и мечтателей) будет звучать так: «Я человек маленький, занимаюсь складыванием слов. Полагаю, что каждый должен заниматься своим делом. Отношусь к такому-то меньшинству. Мою возможность складывать слова и жить жизнью моего меньшинства обеспечивает армия союзников».“ (Medvedev 2007c, 102)

²⁴ Die ‚Hure Babylon‘ ist der biblische Name der ungläubigen Gegner, insbesondere des römischen Reichs. Medvedev ist sich dieser Konnotation bewusst: „Rom wurde nicht von den Barbaren zerstört – Rom wurde vom Christentum zerstört, einem neuen kulturellen Projekt [...]“ („Рим уничтожили не варвары – Рим уничтожило христианство, новый культурный проект [...]“, Medvedev 2007c, 103).

Wie aber antwortet auf all das Kuz'min? Ungefähr das: *Das ist alles schön und gut, aber ich bin ein einfacher Mensch. Ich interessiere mich für Text. Und ich weiß, dass ein Werk, das von derart rigiden, voreingenommenen Positionen aus formuliert ist, gewöhnlich von sehr niedriger Qualität ist. Allerdings wird jede Ausnahme von dieser Regel von mir angenommen werden. Deshalb, wenn meine Existenz auch ein Hindernis für eure Wahrheit darstellt, so stellt sie keineswegs ein Hindernis für meine dar. Ich kann jeden einzelnen von euch aushalten, ich kann eure Texte in mein System hereinnehmen, wenn sie dabei nicht offensichtlich unmenschlich werden.*

Als er Kuz'min das erste Mal von seinen Absichten eines Austritts aus der Literaturwelt erzählt habe, habe dieser nachdenklich geantwortet: „Čto ž, značit, nastupaet novyj èon“ („Was denn, heißt das, es beginnt ein neues Zeitalter?“). Kuz'min habe sich schließlich entschieden, Medvedevs Akt als feindselig auszuliegen; er habe in seinen Texten angefangen, negativ auf ihn Bezug zu nehmen, ihn als einen talentierten Dichter behandelnd, der leider verrückt, größenwahnsinnig geworden sei. Nach Medvedev zeige diese Reaktion Kuz'mins seine Niederlage an, denn der Verleger hätte ihn nach seinem Weggang nicht als Verbündeten akzeptieren können. Auf diese Weise wären die Grenzen seines Liberalismus aufgezeigt worden.

2.4. Die ‚direkte Äußerung‘ nach der Postmoderne

In dem Essay „...die Literatur wird überprüft werden“. Individuelles Projekt und ‚neue Emotionalität‘.“ („...i literatura budet proverena. Individual'nyj Proekt i ‚novaja emocional'nost‘“, 2007) wird der Begriff der ‚direkten Äußerung‘ erneut verhandelt, allerdings unter etwas veränderten Vorzeichen. Medvedev orientiert sich an Bertold Brechts marxistischer Apparat-Kritik und kritisiert den seiner Meinung nach derzeit weit verbreiteten Glauben unter den Kulturschaffenden, ein individuelles Projekt realisieren zu können, unberührt von den Produktionsbedingungen, in denen sie arbeiten. Der für den Schaffensanreiz eines Produzenten sicherlich unverzichtbare Glaube, sein Werk sei „unmittelbar mit dem Stoff des Lebens verbunden“ (Medvedev 2011b, 148/2007e, 138: „neposredstvenno svjazano s materiej žizni“) und erhebe sich über die Mechanismen seiner Produktion – mit Bourdieu könnte man sagen: der subjektive Glaube an den *Sinn* eines gesellschaftlichen Spiels im Unterschied zur Determiniertheit des Spiels als objektivem Prozess –, sei in gewisser Weise hypertroph ausgebildet. Das Werk, so Medvedev, verwandle sich nicht zur Ware, weil die Produzenten seinen Warencharakter bewusst annehmen würden, sondern umgekehrt, weil sie sich unabhängig von den Produktionsbedingungen wähnten. Medvedev geht es dabei um eine Kritik der für das gegenwärtige Russland typischen Produktionsbedingungen, in denen nicht nur die Gesetze der kapitalistischen Verwertung

herrschen, sondern die Felder der kulturellen Produktion zudem einer besonders direkten Einflussnahme durch kremlnahe Institutionen und deren Interessen unterliegen. Medvedev zählt eine ganze Reihe von Fällen auf, in denen sich Kulturschaffende in relativ unmittelbar vom Kreml finanzierte Strukturen verstrickt hätten, dabei jedoch auf ihre Unabhängigkeit oder gar ihre kritische Gesinntheit pochten. Zynismus und politische ‚Unschuld‘ ließen sich hierbei kaum mehr unterscheiden.

Nach Medvedev erfüllte die ‚direkte Äußerung‘ ihren guten Zweck in der postsowjetischen Situation: einerseits in Reaktion auf den mit der Postmoderne assoziierten intellektuell überfeinerten, sektiererischen Diskurs des Undergrounds, andererseits in Reaktion auf die überkommene vulgäre sowjetische Ideologie.²⁵ Medvedev sieht die derzeitige Situation jedoch zumindest in einigen Zügen von der Postmoderne abgehoben. So richtet sich etwa die postmoderne Absage an die ‚großen Erzählungen‘ und globale Sinngebungen – eine Absage, die Medvedev an sich nicht befürwortet – mittlerweile nur noch gegen die marxistischen Erzählungen, während mit den Theorien des ‚Endes der Geschichte‘ und des ‚Kampfes der Kulturen‘ die Metaphysik von rechts sich dauerhaft im philosophischen und geopolitischen Denken einnistet. Fukuyamas hegelianische Geschichtserzählung mit der ‚liberalen Demokratie‘ als ihrem Ende stellt dabei in der Tat den Typus des sich selbst beglaubigenden und universalisierenden mythischen, narrativen Wissens dar, das Lyotard Ende der 1970er Jahre in der Krise sah. Und während die Postmoderne in ihrem Kult der Vielfalt (des Multikulturalismus, der Polyphonie usw.) letztlich nicht über die Idee eines Interessensausgleiches auf einem globalen Markt hinausgekommen sei, so habe das Verständnis des Autors als Epiphänomen der Sprache ein kritisches und befreiend-,schizophrenes‘ Potenzial gehabt. Der nunmehr wiedergeborene authentische Autor werde umso leichter mit den Interessen des Markts versöhnt. Die „prjamoe vyskazyvanie“ habe somit ihre Sprengkraft verloren, ja sei reaktionär geworden.

Offensichtlich auf Kuz’mins *Posle konceptualizma* Bezug nehmend, identifiziert Medvedev insgesamt drei Varianten derselben und für jede Variante einen Vertreter. Während er selbst ‚links‘ verortet sei und auf die *wahre* Realität der Ausbeutung in der bürgerlichen Gesellschaft verweise, gäbe es noch Dmitrij Sokolovs „rechtskonservative“ (Medvedev 2007c, 95: „pravokonservativnyj“) und Dmitrij Vodennikovs „mediale“ (ebd.: „medijnyj“) Position. Bei Sokolov habe die Poetik ein gewisses Transzendenzversprechen, während für Vodennikov die Präsenz (Emotionalität, Glück) der Performanz die ‚Wahrheit‘ sei. Medvedevs Kritik, dass in dieser Zeit jeder Orgasmus eines Künstlers gut geheißener werde, obgleich er nur gespielt war, spielt höchstwahrscheinlich auf Vodenni-

²⁵ Vgl. für Thesen zu den sozialen und ökonomischen Bedingungen der „novaja iskrennost“ Rutten 2008.

kovs bekannten Gedichtzyklus „Myžčiny tože mogut imitirovat' orgazm“ an („Auch Männer können einen Orgasmus vortäuschen“). Wenn wie bei Vodennikov die oberflächlichste, durch neue Medien unterstützte Emotionalität als ‚aufrichtig‘ gefeiert werden kann, Hauptsache sie erzielt die gewünschte Wirkung im Gefühlshaushalt des Zuhörers, dann steht der Sinn dieser Kategorie überhaupt in Frage.

Medvedev plädiert in seinem Essay, „...die Literatur wird überprüft werden“²⁶ für eine Kritik des Verhältnisses von Biographie und künstlerischem Schaffensprozesses. Den künstlerischen Schaffensakt beschreibt Medvedev als eine Art *black box*: wie der künstlerische Akt mit einer Ethik oder rationalen Zielen verbunden sei, ließe sich nur schwer voraussagen, weil der Künstler, „nur spontan, nur indem [er] sich in eine Art blinde, besessene Gurke verwandelt“ eine Form schaffen kann – eine Form, die den Menschen auf echte Weise mit seiner Biographie, seiner Erfahrung verbindet, mit diesen unbeleuchteten, chaotischen, energiebesetzten Klumpen, in denen sich seine Geschichte mit der kollektiven verbinde“ (Medvedev 2011b, 154).²⁶ Dennoch soll der Künstler freilich jenseits des Schaffensprozesses reflektieren, wie diese ‚aufrichtige‘ Bezugnahme auf die persönliche, biographische Erfahrung sich denn herstellen ließe. Zumindest *insofern* der Künstler seine künstlerischen Äußerungen nicht absolut getrennt von anderen Akten (politischer oder ethischer Art) ansehen möchte, erweitert sich die Kritik der Literatur um die Kritik der Strategie im literarischen Leben und gar der Lebensweise des gesellschaftlichen Akteurs.

Während es in den 1990er Jahren die Aufgabe des ‚linken‘ Aktionisten gewesen sei, seinen Körper mit den Medien zu verschalten, sei es nun Aufgabe des linken Künstlers, zu den „Aufwallungen der Unterdrückten, den Bewegungen der Elenden“ (Medvedev 2007e, 149: „s poryvami ugnennykh, s nizovymi dviženijami“) Verbindungen zu schlagen – sowie zu den marginalisierten Künstlern, Philosophen und Kämpfern der Geschichte, die in einer ‚postpolitischen‘ Gegenwart nicht mehr gefragt seien. „...und die Literatur wird durchforscht werden“ ist deshalb keine 180-Grad-Wendung gegen die ‚aufrichtige Äußerung‘, vielmehr eine dialektische Kritik des Begriffes. Die ‚aufrichtige Äußerung‘ bleibt insofern ein Leitparadigma, als der gesellschaftliche Akteur über seinen Habitus, seine Biographie und seine Lebensweise mit seinem Schaffen verbunden bleiben soll, dies aber *reflektiert*, damit er sich *nicht nur* den Erfordernissen des professionalisierten Kunst- oder Politikbetriebs anpasse, in denen ein Mensch auf rein formale Weise eine Kunst- oder Politikrichtung repräsentiert.

²⁶ „[...] только стихийно, превратившись в своего рода слепой бешеной огурец, можно породить *форму* – форму, которая по-настоящему связывает человека с биографией, с опытом, с теми непросветлёнными, хаотическими, энергоёмкими его сгустками, в которых его история смыкается с коллективной.“ (Medvedev 2007e, 148)

2.5. ‚Apokalyptische Narration‘ in „3%“

Interessanterweise hat Medvedev in seinem Werk das in der ‚direkten Äußerung‘ verborgene politische Potenzial, wie es in *Vse plocho* in seiner ablehnenden Haltung gegenüber der postsowjetischen Welt angedeutet wurde, bisher noch nicht vollständig entfaltet. Eine Politisierung biographischer Alltagserfahrung in der postsowjetischen Gesellschaft und die Schaffung einer sozial marginalen *persona* finden wir viel eher in der Lyrik des russischsprachigen Vadim Lungul aus Kišinev/Chišinău konsequent weitergeführt; die Themen des persönlichen materiellen Mangels, des unmoralischen, opportunistischen Verhaltens der Menschen im Arbeitsleben, der moralischen Korruptiertheit der postsowjetischen Gesellschaft insgesamt werden hier weiter entwickelt. Lungul ist einer der Dichter, die Medvedevs Verlag 2010 zusammen mit der Petersburger Zeitschrift *translit* in der Serie „kraft“ herausgegeben hat, einer Serie von (bisher) vier Gedichtbänden,²⁷ die auf billigem Packpapier (der Marke „kraft“) in einem kleinen Format ‚für die Manteltasche‘ gedruckt wurden und in dessen manueller Herstellung die Autoren beteiligt wurden. Lunguls Gedichtband *Naemnym rabotnikam* (*Den Tagelöhnern gewidmet*) verdient auch deswegen Beachtung, weil Lungul eine Ausnahme gegenüber den meist ‚hauptstädtischen Positionen‘ (Moskaus und Petersburgs) darstellt, und er vom Rande Europas her spricht. In „Odessa vremen pozdnego kapitalizma“ („Odessa in Zeiten des Spätkapitalismus“) gibt Lungul eine atmosphärisch dichte und allegorisch verdichtete Stadtbeschreibung. Odessa wird mit einer Prostituierten verglichen, die bessere Zeiten gesehen hat und sich betrogen sieht von den Wohlstandsversprechen der Perestroika. In seinem Gedicht „Vozvraščenie v Kišinev“ („Rückkehr nach Kišinev“) prangert das lyrische Ich in der russischen Tradition der Positionierung des Dichters als ‚truth teller‘ die korrupte Elite seines Landes an, die ohne Rücksicht auf die einfache Bevölkerung Geschäfte mit der europäischen Union macht. Das Gedicht ist in seiner intensiven Emotionalität mit Medvedevs „3%“ vergleichbar, ist jedoch in seiner Funktion des *truth telling* einfacher als die selbstreflexive Poetik Medvedevs, aus der ein gewisser Zug „dekadenter“ Verzweiflung nie ganz gewichen ist.

Nach 2002 dringen in die Gedichte und Essays Medvedevs verschiedenste politische Themen ein, so etwa die Angst vor dem Terrorismus, das Verhältnis der Intelligencija zu den nostalgisch-stalinistischen Verlierern des gesellschaftlichen Transformationsprozesses sowie etwa die Frage, ob Minderheiten-Identitäten in der Postmoderne noch über widerständiges Potenzial verfügen. Medvedev gelingt es zwar oft diese Fragen im Medium seiner subjektiven Erfahrungen zu reflektieren und interessante, provokante (vielleicht auch nicht immer

²⁷ Die Reihe umfasst vier Gedichtbände: Vadim Lungul: *Naemnym rabotnikam*; Anton Očirov: *Palestina* (*Poëma*); Roman Osminkin: *Tovarišč-vešč*; Ketj Čuchrov: *Prosto ljudi*.

ganz unproblematische) ‚Stimmen zu entwickeln‘, so etwa, wenn er das lyrische Ich in „Konec peremirija“ („Ende des Waffenstillstands“, 2005) angesichts der Erfahrung einer ‚hoffnungslos befriedeten‘ multikulturellen Berliner Gesellschaft so in Rage versetzt, dass es alle Blockaden der *political correctness* zurücklassend, im Namen eines postidentitären Universalismus *alle Minderheiten* beleidigt – allerdings nicht ohne den Zweifel an einer solchen Position gelegentlich durchblicken zu lassen.²⁸

Das Langgedicht „3%“, welches den größten Teil des gleichnamigen Gedichtbands ausmacht, gliedert sich in drei Teile. Der erste „znaet li mama“ („Weiß es die Mutter?“) handelt von einem schwulen Regisseur und seinem schwierigen Verhältnis zu seiner Mutter. Den Regisseur, der sich heimlich sadomasochistischer Praktiken erfreut, während seine Mutter ihn im Schachclub wähnt, ermuntert das lyrische Ich, sich seiner Mutter zu öffnen. „denn MAMA ist die ganze Welt, [...] die ganze Welt, die dich liebt“ (ebd., [9]: „potomu što MAMA èto ves’ mir, [...] kotoryj ljubit tebjā“). Die „Hauptquelle der Poesie in der heutigen Zeit“ (ebd.: „glavnyj istočnik poëzii v sovremennom mire“) sei der schmerzhafteste Konflikt mit den überkommenen familiären, nationalen und religiösen Wertvorstellungen, die sich trotz aller Toleranz hielten, und in ihrer Agonie und Todesstarre die Menschen weiter im Griff behielten. Medvedev geht in dieser Thematisierung des Identitätsproblems über den liberalen Diskurs hinaus, in dem sich die Individuen vernünftigerweise Rechte einräumen; auch wird nicht der Vater/das Gesetz – im Sinne struktureller Psychoanalyse – angesprochen. Er ist nicht die letzte Instanz. Den eigentlichen Konfliktpunkt sieht Medvedev vielleicht darin, dass man sich in seinem Tun von der Welt geliebt wissen will, bzw. sich geliebt wissen wollen sollte, und sich selbst durch die Welt hindurch lieben möchte, bzw. sich selbst derart lieben mögen sollte. Medvedev impliziert in diesen Versen ein Ideal von Politik, wie es sich ähnlich auch bei Hannah Arendt findet: die Darstellung der Person und des Tuns sind auf einen idealen Gemeinsinn („sensus communis“) gerichtet. Das Politische entspringt der ‚Liebe zur Welt‘. Vor der Sichtbarmachung und Rechtfertigung eines ‚Lebensgefühls‘, wie es Arendt im Zuge ihrer Interpretation von Kants Kritik der Urteilskraft im Rahmen ihrer politischen Philosophie nennt und welches sie als „Bewusstsein des Standortes in der Welt“ (Arendt 2002, 573) bezeichnet, mag das minoritäre Subjekt aber zurückschrecken, nicht nur weil es mit der strikten Ablehnung seines Lebensstils durch andere rechnen muss, sondern auch weil – wie im Falle des homosexuellen Regisseurs, den Medvedev beschreibt (Allusionen an Pasolini sind offensichtlich) – der Konflikt zwischen ihm und der von ihm geliebten Welt, die ihn ‚zurücklieben‘ soll: der ‚Mutter‘, in ihm selbst

²⁸ Medvedev 2005a: „s drugoj storony, ja govorju èto/ kak by ot imeni nekoego bol’sinstva,/ èto tože stranno“; „auf der anderen Seite, sage ich das/ gleichsam im Namen einer gewissen Mehrheit,/ was auch komisch ist“.

ausgetragen wird. Es ist dies auch ein Problem der Sprachfindung, in der die für Herrschaftsverhältnisse typischen zynischen Paradoxa lauern. Das lyrische Ich zitiert Jimi Hendrix, der gesagt habe, dass wir niemals wissen würden, wie die Musik der Sklaven geklungen habe. Im Extremfall ist der Schmerz stumm, aber einmal anerkannt, kann das Leid als eine Art Kapital beerbt werden. Es ist das kleinere Problem, dass das individuelle Leid an eine Gruppen-Identität kollektiv vererbt wird, das größere Problem ist, dass von diesem Kapital oft nur selektiv profitiert wird, und die minoritäre Identität in ihrer Anerkennung von den kapitalistischen Herrschaftsverhältnissen neu stratifiziert wird. Das lyrische Ich verdichtet diese Paradoxa in dem Bild eines „Ortes“ („mesto“), den zu erreichen wir streben würden, ein Ort [...]

где десятки красивых талантливых знаменитых негров
охраняют то место, где гибнут над плантацией
сотни тысяч одинаковых черных спин (Medvedev 2000f, [12f.]

den ein Dutzend schöne, talentierte, berühmte Neger
bewachen, wo sich über dem Plantagenfeld
hunderttausende gleicher schwarzer Rücken beugen

Den Hintergrund für dieses dunkle Bild ist wahrscheinlich der historische Prozess der schwarzen Emanzipation in der Musik. Die Grundlage der Gospel-Musik, der Musik der afroamerikanischen Sklaven, waren die Choräle und Hymnen ihrer weißen Herren. Die biblischen Geschichten der Rettung des Volkes Israel und die christliche Offenbarungsgeschichte werden zum ambivalenten Ausdruck eines Herrschaftsverhältnisses. Indem die ‚Musik der Sklaven‘ sich universalisiert und die amerikanische populäre Musik mitfundiert, wandelt sie sich zu einem machtvollen Ausdruck afroamerikanischer Identität und ihrer Emanzipation. Mit dem lyrischen Ich übereinstimmend müsste man allerdings betonen, dass sie zu diesem Zeitpunkt schon längst aufgehört hatte, die Musik der Sklaven zu sein, mehr noch: eine Musik der Sklaven hatte es nie gegeben, denn diese hatten keine ‚eigene‘; sie hatten kein ‚Eigenes‘. Vielleicht kann man in diesem Anklagen der Geschichte den oben beschriebenen „morbiden“ Charakter der lyrischen Stimme von *Vse plocho* erneut heraushören: sie scheint uns zu sagen, dass noch kein Verdammter jemals erlöst wurde.

Der dritte Teil des Gedichts treibt die Ambivalenz der künstlerischen Äußerung dann – sowohl als Thema als auch als Mittel des Gedichts – ins Extrem. Sie erscheint gleichzeitig als Ausdruck der Herrschaft und als Kunde von deren Ende. Der Abschnitt beginnt mit einer Beschreibung des Geruchs eines Gewächses, dem „bagul’nik“. Diese recht giftige Heilpflanze, zu Deutsch „Sumpfporst“, hat eine berausende, schweißtreibende Wirkung. Dies entspricht der Wirkung des folgenden langen Monologs des lyrischen Ichs. Der ätherische, ölige Geruch

des Sumpfpforsts erinnert das lyrische Ich einerseits an Maschinenöl, andererseits an die Ölmalerei von Michail Švarcman. Auf den Namen Švarcmans folgt der Klammereinschub „(videli?)“ – „(haben Sie die gesehen?)“ –, der Švarcmans Bilder als Thema des Stadtgesprächs ausweisen, aber auch auf die von Švarcman selbst gern verwendete Vokabel „videnie“ (‚Vision‘, ‚Erscheinung‘) verweisen mag. Michail Matveevič Švarcman (1926-1996) ist eine mythische Gestalt der Moskauer Kunst. Er entwickelte die ‚Konzeption‘ der Hieratur (russisch: ‚ieratur‘), Ölmalereien, die in einer ersten Phase maskenartige Gesichter zeigten, später komplexe architektonische Konstruktionen. Die Hieraturen beruhen seiner Auffassung nach auf einem göttlich eingegebenen Zeichenstrom („znakopotok“), wobei er sich jedoch nicht als Ikonenmaler verstanden wissen wollte, weil die Ikone benennbar sein muss, während die Hieratur verbal nicht zu bezeichnen sei (Švarcman 2005, 38, 54). Švarcman zeichnete eine besonders charismatische, apophatische ‚Inszenierung‘ als Künstler aus. Er distanzierte sich sowohl von der Avantgarde (s. ebd., 38f.) als auch von allen zeitgleich wirkenden Künstlern, sah die ‚ironischen‘ Konzeptualisten wie die Nachahmer seines ‚mystischen‘ Wegs als gleichermaßen seelenlos an.²⁹ Das lyrische Ich ist begeistert von den Konstruktionen des Malers, die einerseits unveränderlich seien, andererseits sich mit dem Bewusstsein, dem Intellekt und der Biologie des Menschen zu verändern scheinen.

Solcherart assoziierend schließt das lyrische Ich eine metaphysische Spekulation darüber an, ob die bislang nicht entzifferten 3% des menschlichen Genoms die „Grundrisse des Schicksals“ (Medvedev 2011a, 139/ 2007f, [14]: čerteži sud’by“) oder die „(Un)möglichkeit einer gerechten Gesellschaft“ (ebd., 140/ebd.: „(ne)vozmožnost’ spravedlivogo obščestva“) enthielten. Das Ideal der gerechten Gesellschaft wird dann in einer Vorstellung überboten, in der nicht nur alle Menschen, sondern auch alle Dinge in gleichwertiger Beziehung stehen könnten. Die Künstler würden mittels ihrer Metaphern und anderer künstlerischer Verfahren zeigen, dass dem so ist, dass „die Dinge tatsächlich *enger* miteinander verbunden sind als es scheint“ (ebd./ebd.: „dejstvitel’no svjazany drug s drugom bol’še čem kažetsja“) – nicht, dass dem so sein könnte.³⁰ Dagegen aber trete die Macht auf den Plan: sie sei das Ergebnis der Angst vor einem derartigen Egalitarismus. Das Motiv der „3%“ wird neu semantisiert. „3%“ ist nun eine „Abgabe für die Schwäche“, aber auch die Gegenleistung der Macht:

²⁹ Alle in diesem Satz in einfachen Anführungsstrichen geschriebenen Beschreibungskategorien, werden freilich von den Kunsthistorikern, die Švarcmans Besonderheit hervorkehren und werkimmanent verstehen wollen, tunlichst vermieden.

³⁰ Diese Textstelle erinnert an die futuristische Poetik, in der „jedes Textelement [...] jederzeit mit einem jeden anderen assoziierbar sein [muß] [...] wodurch an die Stelle der Linearität des historischen [...] die Überlagerungen einer kosmischen Anagrammatik“ (Hansen-Löve 1996, 223) treten.

так прозвали одного политика, бывшего премьер-министра –
 «Миша 3%»,
 потому что ему якобы должны были все отдавать 3% со своих
 сделок,
 так ведут себя все художники, попы, политики,
 когда берут три процента - налог за слабость –
 с несчастных, жаждущих «чуда»,
 которых продолжают дурить –
 [...]

 три процента –
 это называется «чудо»,
 которое якобы дает тебе больше, чем ты есть – (ebd., [15])

so nannten sie einen Politiker, einen ehemaligen Premierminister:
 „Mischa 3%“,
 weil sie ihm angeblich alle 3% von ihren Einnahmen geben mußten,
 so verhalten sich alle Künstler, Popen und Politiker,
 wenn sie 3% nehmen – die Abgabe für die Schwäche –
 von den Unglücklichen, die auf ein „Wunder“ harren,
 und die man weiter für dumm verkauft –
 [...]

 3% –
 und das nennt sich dann „Wunder“,
 etwas, das dir angeblich mehr gibt, als du bist – (Medvedev 2011a, 140)

Die 3% werden nun zu einer Metapher dessen, was man mit der Gesellschaftstheorie Pierre Bourdieus als „symbolisches Kapital“ bezeichnen könnte. Für diesen zentralen Begriff seiner Theorie hat Bourdieu auch oft den – weiter als bei Max Weber verstandenen – Begriff des ‚Charismas‘ verwendet. Das Charisma – die Faszination der Kunst des Genies und die Autorität des klugen Staatsmannes – ist „lediglich das Produkt unzähliger Kreditübertragungen [...], mit denen die Subjekte dem Objekt Kräfte zuschreiben, denen sie sich dann unterwerfen“ (Bourdieu 1987, 257). Das Charisma ist Ausdruck der in der präsentischen Zeiterfahrung immer bereits vergessenen Wirkungen der gesellschaftlichen Akkumulationsprozesse. Diese haben sich im Habitus, der ‚zweiten Natur‘ der Akteure sowie den Institutionen als Handlungsrahmen sedimentiert. Im Gedicht wird das Charisma mit dem semantisch verwandten ‚Wunder‘ (*čudo*) angesprochen. Die radikale Kritik des lyrischen Ich an diesem Wunder wird auf eine Reihe gesellschaftlicher Felder – Politik, Religion und Kunst – bezogen, wobei die Kritik der Kunst den größten Raum einnimmt. In einer Art und Weise, die typisch ist für Medvedevs Poetik des Hörensagens, wird diese Kritik fortgesetzt:

я спросил у одной девушки:
 «что нужно искусству?»,

она сказала:

«я могла бы сказать, что искусство ищет то, что больше тебя,
но почему-то очень дурно пахнет от этого определения»
я согласился, да - действительно, очень дурно пахнет,
и непонятно, почему,
почему от всего, что «больше» тебя
так пахнет: [...]
искусства – чучело, кое-как состряпанный,
но от этого не менее
удивительный зверёк;
и за каждой семьёй –
история предательств,
гнусного приспособленчества
и оскорбительных умолчаний,
и со всем этим ничего не поделать
(в том смысле, что нельзя
с этим жить) (Medvedev 2007f, [15-16])

ich habe ein Mädchen gefragt:

„was braucht die Kunst?“,

und sie hat gesagt:

„ich könnte jetzt sagen, dass die Kunst das sucht,
was größer ist als du,
aber irgendwie geht ein schlechter Geruch von dieser
Bestimmung aus“

ich stimmte zu – ja, das riecht tatsächlich schlecht
und man weiß nicht warum,

warum von allem, was „größer“ ist als du,
so ein schlechter Geruch ausgeht: [...]

die Kunst ist eine Strohpuppe, ein irgendwie zusammengeflicktes,
aber deswegen nicht weniger

wundersames Tierchen –

und hinter jeder Familien

verbirgt sich eine Geschichte des Verrats,

der hündischen Angepaßtheit

und des beleidigenden Schweigens,

und da ist nichts zu machen

(das heißt, daß man

damit nicht leben kann) (Medvedev 2011a, 140/141)

Die Verzweiflung angesichts der Wirkungsweise der Macht – das Gefühl des ‚Damit-kann-man-nicht-leben‘ –, die das lyrische Ich ausdrückt, führt nach seiner Aussage zum brennenden Wunsch „[...] daß alles transparent und hell würde“ (Medvedev 2011a, 141/2007f, [17]: „[...] čtoby vse stalo prozračno i svetlo“). Derart klar, geradezu „schmerzhaft klar“ (ebd./ebd.: „do boli jasna“), wäre eine Geschichte, „die alte Anekdote/ über die fünf Juden“ (ebd./ebd.: „smešnaja staraja chochma/ pro pjaterych evreev“). In der Folge entspinnt sich

die Geschichte von den fünf jüdischen ‚großen Männern‘: Moses, Jesus Christus, Karl Marx, Freud. Das lyrische Ich erzählt die historischen Großtaten der ersten vier der fünf Helden in einer verschrobene Lexik. Es handelt sich hierbei vielleicht um eine weitere Variante der Poetik des Hörensagens, um die Wiedergabe populärer geschichtlicher Erzählungen von den großen Männern. Im Hintergrund steht dabei allerdings ein sehr reflektierter Text Isaac Deutschers, den Medvedev für die Webseite der sozialistischen Bewegung *Vpered* („Vorwärts“) übersetzt und kommentiert hat.

In „Der nichtjüdische Jude“ von 1958 schreibt der jüdische Marxist über Spinoza, Heine, Marx, Rosa Luxemburg, Trotzki und Freud und arbeitet als Grund für die ‚Genialität‘ ihres Denkens die dialektische Natur der jüdischen Kultur heraus „[A]n den Randzonen oder in den Ritzen und Falten ihrer jeweiligen Nation“ (Deutscher 1988, 60) gelegen, habe sie ihren Abkömmlingen ermöglicht, die Beschränkungen ihres ethnisch kulturellen Hintergrunds zurückzulassen und sich zu universalistischem Denken aufschwingen. Beim Vergleich der gereihten großen jüdischen Männer fällt auf, dass das lyrische Ich die religiösen Gründerfiguren Moses und Jesus Christus hereinholt, die in der Reihe säkularer Denker Deutscher fehlen. Dies hängt wiederum zusammen mit dem philosophischen Einfluss Alain Badious auf Medvedev. Der Vergleich des jüdischen Marxisten Deutscher und des französischen Philosophen Badiou ist dabei wichtig, weil Deutscher den Universalismus als biographische Selbstaussage dialektisch als ‚nicht-jüdisch‘ bezeichnet, während Badiou, dem religiösen Diskurs folgend, die universelle Gnade Gottes (wiederum Charisma) zur Voraussetzung des Bekenntnisses zum universellen Wahrheitsereignis macht (s. ebd., 145). Dieses richtet sich für Badiou an alle, insofern es auf der Teilung des Subjekts, dem Bruch mit seiner Identität beruhe. Auf diese Weise durchkreuze der Universalismus alle partikularen Identitäten (s. Badiou 2002, 11-31). Das Erscheinen der christlichen Subjektivität ist für Badiou voraussetzungslos und stellt eine Zurückweisung sowohl der griechischen Tradition des Logos als auch der jüdischen Tradition des Gesetzes des Vatergotts, an welches das auserwählte Volk gebunden ist, dar.³¹

³¹ Die Nicht-Berücksichtigung des jüdischen Mitleidsgebots aufgrund einer vermeintlichen jüdischen Selbstzuschreibung von ‚Auserwähltheit‘ stellt für die Teilnehmer des Colloquiums *Die Verneinung des Judentums* eine Figur dar, auf die antisemitische Argumentationen zurückgreifen können. Nichtsdestotrotz wird der religionsgeschichtliche Bruch von sehr angesehenen Gelehrten geteilt. Norman Cohn betont, der jüdische Prophet Jesus habe sein Versprechen eines neuen Gottesreichs allein dem jüdischen Volk gegeben. Dass die Botschaft von der Auferstehung sich an alle Menschen richte und dass zudem noch das Gesetz, dem Jesus nach Cohn streng folgte, durch die göttliche Gnade suspendiert werde, sei eine nachträgliche, hellenistisch beeinflusste Interpretation Paulus‘ (s. Cohn 2001, 200-202). Sigmund Freud hingegen steht der christlichen Botschaft ambivalent gegenüber, insofern sie das Schema der Gottesliebe und der Identifizierung mit dem Nächsten umdreht – Identifizierung mit dem Heiland (*imitatio christi*) und Nächstenliebe. Aus diesen Forderungen leitet das

In der Erzählung des lyrischen Ichs wird die religiöse Dimension noch konkreter, indem das apokalyptische Sujet eingeführt wird. Wir befinden uns demnach in der Zeit der Krise. Indem die Juden nun einen Nationalstaat erhalten hätten und deutsche Zahlungen für den Holocaust erhielten sei ihnen – so urteilt das lyrische Ich polemisch – die Luft abgedreht und sie seien nun reaktionär geworden (s. Medvedev 2011a, 142/2007f, [19]).³² Aber auch in der Sowjetunion, so das lyrische Ich, seien die Juden, ja überhaupt alle, in ihrer Bildung und ihrer Möglichkeit eines ehrlichen sozialen Lebens begrenzt worden (s. ebd., 143/ebd., [20]). Jetzt, in der postsowjetischen Ära herrscht vollkommene Finsternis, ein jeder versucht nur noch opportunistisch seiner 3% habhaft zu werden. Die Subjektivität selbst ist in der Krise, denn das Subjekt ist lediglich ein zufälliger Behälter für den postmodernen Textsalat. Doch in der Erzählung des lyrischen Ichs scheint Rettung auf:

и Михаил Шварцман, забубенный русский маньячина,
 блуждая в тех же потёмках,
 сливаясь в них с такими же маньяками, как он,
 добыл там что-то.
 что?
 какую-то возможность,
 кусок прозрачного зеркала,
 как кусок кровавого мяса –
 мальчик вскрикивающий:
 «мир прозрачен»
 (всюду видна вода)
 теперь надо чтобы в этом прозрачном зеркале
 отразился мир
 для этого нужно:
 чтобы США перестали покровительствовать Израилю,
 чтобы в Палестине возникло объединённое еврейско-арабское государство,
 чтобы многие евреи, не выдержавшие такого унижения,
 разбрелись по миру,
 и тогда реакционный еврейский характер
 диалектическим образом
 породит свою противоположность
 и опять какой-нибудь еврейский выродок
 рассеянный, униженный, тоскующий по единству,

Christentum einen höheren moralischen Anspruch ab; dies betrachtet Freud kritisch (Freud 1921, 123).

³² Harsche negative Urteile über die Folgen des Holocausts auf das jüdische Volk und die Politik des Staates Israels finden wir sowohl bei Deutscher als auch bei Badiou, wenn auch diese Urteile nicht ganz so polemisch wie hier ausfallen. Die widerwillige Wiedergutmachungspolitik der Bundesrepublik in der Nachkriegszeit (s. Surmann 2008) hatte sicher nicht eine so große Bedeutung für Israel, geschweige denn für ‚die Juden‘, wie es der Ausdruck des lyrischen Ichs hier vordergründig behauptet.

не банкир,
 не сектант,
 не путешественник
отвергнет помощь своих
 отменит, зачеркнёт
 зароет в землю
 свою избранность
 исключительность
 и свою патриархальность,
 свою этничность
 и свой талант и свой
 интеллект
 зачеркнув и отменив тем самым
 вопиюще этническую (реакционную) подоплёку
 этого события
 смешавшись со всеми,
 отвергнув избранных,
 приняв всех,
 любых
 то есть став этаким ходячим апокалипсисом
 и тогда ему последуют все остальные
 смешные русские, смешные армяне или индусы,
 латиносы,
 а он снова будет твердить своё –
 что нет ни иудея, ни эллина,
 и ни отца ни матери,
 но только нет уже ни варвара, ни христианина,
 он расскажет про новый мир за пределом текста (Medvedev 2007f,
 [21-23])

und Michail Švarcman, der schellenbehangene russische Irre,
 der in derselben Finsternis herumirrte
 und sich mit solchen Irren wie er selbst vereinigte
 erhaschte dort etwas.
 was?
 eine Möglichkeit,
 die Scherbe eines durchsichtigen Spiegels,
 wie ein Stück blutigen Fleisches –
 ein Junge tut einen Schrei:
 „die Welt ist durchsichtig“
 (überall ist Wasser zu sehen)
 und jetzt müsse in diesem klaren Spiegel
 eine Welt widerscheinen
 und dafür müssen
 die USA aufhören, Israel zu begönnern,
 müsste in Palästina ein vereinter
 jüdisch-arabischer Staat entstehen,
 müssten viele Juden, die eine solche Erniedrigung nicht ertragen,

sich über die Welt verstreuen,
damit dann der reaktionäre jüdische Charakter
auf dialektischem Wege
seinen Gegensatz gebiert
und dann erst, von neuem, ein jüdischer Sprössling,
zerrissen, erniedrigt, die verlorene Einheit betauernd,
kein Bankier,
kein Sektierer,
kein Reisender,
die Hilfe der seinen zurückweist
widerruft, durchstreicht
seine Auserwähltheit,
seine Exklusivität
und seine Patriarchalität,
und seine Ethnizität
und sein Talent
und seinen Intellekt
in der Erde begräbt,
damit er einen Strich durch das alles macht
und den himmelschreiend ethnischen (reaktionären) Hintergrund
dieses Ereignisses verwirft,
indem er sich mit allen vereinigt,
die Auserwählten zurückweist,
alle annimmt,
einen jeden,
und dass er zur wandelnden Apokalypse wird,
und dann erst werden alle anderen ihm folgen
die lachhaften Russen, die lachhaften Armenier oder Hindus,
die Latinos,
und dann wird er von neuem seine Wahrheit bezeugen –
dass da keine Hindus sind und keine Hellenen,
und keine Väter und keine Mütter,
und auch keine Barbaren oder Christen,
er wird erzählen von einer neuen Welt jenseits der Grenzen des Textes,
[...] (Medvedev 2011a., 143-144)

Der Modus dieser lyrischen Äußerung kann nur äußerst schwer beschrieben werden; und Medvedev selbst lässt sich hier im Gespräch nicht zu einer Selbstinterpretation bewegen. Medvedev liefert nicht ungefragt, wie der Konzeptualist, die Theorie zum Verständnis seiner Poesie und schon gar nicht ist der theoretische Entwurf Teil des künstlerischen Spiels selbst. Trotz aller theoretischen Richtungsbestimmungen bewahrt der künstlerische Akt einen gewissen Grad an Kontingenz und eine hohe emotionale Intensität – es spricht hier in gewisser Weise, um Medvedevs oben eingeführte Metapher zu verwenden, die „blinde Gurke“. Die blinde Gurke ist jedoch kein ‚blinder Seher‘. Es geht nicht wie im Hochsymbolismus um eine vertikal ausgerichtete, adventistische Mythopoetik

(vgl. Hansen-Löve 1996, 219-222). Gleichfalls handelt es sich nicht um eine mit der Postmoderne sicherlich kompatibelere Karnevalisierung der Apokalyptik, in der das Höchste im Niedersten aufscheint und umgekehrt (ebd., 223-225). Schon gar nicht geht es um ein postmodernes Spiel von Dekonstruktion und Remythologisierung. Vielmehr beruht Medvedevs Äußerung auf einer nicht-spielerischen Zweideutigkeit; sie gewinnt ihre emotionale Intensität in der Bearbeitung tragischer Paradoxa. Eines davon betrifft die Kunst selbst. Ihr utopisches Potenzial, welches das Gedicht einerseits in der trotzigen Darbietung der ‚großen Erzählung‘ gegen die Postmoderne (oder zumindest deren vulgäre Form), ernsthaft beschwört, ist andererseits gegründet auf einer ‚Lebenslüge‘. In jeder Familiengeschichte, so verallgemeinert das lyrische Ich polemisch, verberge sich „die Geschichte des Verrats, der hündischen Angepasstheit und des beleidigenden Schweigens“. Das lyrische Ich bewundert die ‚Hieraturen‘ des Michail Švarcman, ihre Kraft gibt den Initialimpuls für die lange Assoziationskette des lyrischen Ichs, die in die apokalyptische Erzählung mündet. Vielleicht ist gar er, der zur Orthodoxie übertrat und eine nicht exklusive Definition des ‚heiligen Volks‘ der Juden hatte, und nicht erst der von ihm prophezeite Jüngling, der fünfte in der illustren Reihe großer jüdischer Männer?

Die hier betrachtete ‚messianische Kraft‘ des Kunstwerks könnte dabei auch hinsichtlich der von ihm gestifteten Gemeinschaftlichkeit rekonstruiert werden. Im Hinblick auf den von Medvedev sehr verehrten Vsevolod Nekrasov würdigt er die ethische Idee einer marktfernen, solidarischen Vergesellschaftung über den Wettstreit um die bessere Wortkunst (s. Medvedev 2007d); eine Vergesellschaftung, wie sie unter den historischen Bedingungen der späten Sowjetunion bis zu einem gewissen Grad tatsächlich möglich war. Švarcman bediente sich jedoch apophatischer Techniken in der Beschreibung seines Werks und seiner selbst: in gewisser Weise nicht nur ein besonderer Zug von Švarcmans Strategie, denn das ‚Es-ist-nicht-Das‘, die Zurückweisung des banalisierenden, inkompetenten Urteils, die ‚Distinktion‘ im Sinne Bourdieus, ist eine Grundkonstituente von Kunst, auch von kollektiv ausgeübt. Zudem könnte Švarcman jedoch auch die ‚Lebenslüge‘ im Gedicht symbolisieren. Švarcman, dessen Vater 1942 im Gulag starb, erreichte seinen Status als verehrter (und verspotteter) ‚Anachoret‘ und Künstler durch eine Konzentration auf die Metaphysik, durch eine Abwendung von politischem Streben hin zum ehrlichen gesellschaftlichen Leben. Dabei wusste er sich professionell sehr gut in das System zu integrieren und wurde Begründer einer eigenen Schule der Industriegrafik. Mit derartigen Zügen symbolisiert er für Medvedev vielleicht die von ihm kritisierte russische Intelligenzija.

Das Thema der Paradoxa der Wirkungen der Macht wird im Gedicht erweitert und im größtmöglichen historischen und geopolitischen Maßstab durchgespielt: im Hinblick auf den Holocaust, auf die Geschichte ‚der Juden‘ und des

Staates Israel im 20. Jahrhundert und in der Zukunft. Die Erzählung des jüdischen Jünglings, der seine Identität zurückweist, worauf alle – alle ‚Minderheiten‘ – es ihm gleichtun, entspricht grundsätzlich dem Schema von Badiou's Universalismus-Theorie. Historisch gesehen ist diese Figur heikel. Nach Meinung des jüdischen Historikers Jurij Slezhkine fuhr in der russischen Geschichte der Teil der russischen Bevölkerung, der nach Amerika ging, um nach der Logik der liberalen Gesellschaft eine mit Rechten ausgestattete ‚Minderheit‘ zu bilden, damit sehr viel besser als der Teil der in Russland verbliebenen Juden, der versuchte, assimilierter Bestandteil zuerst einer ‚universellen‘ nationalen russischen und später einer kommunistischen Kultur zu werden (s. Slezhkine 2004, 206-216).³³

Zudem bedeutete die ‚Durchstreichung‘ der jüdischen Identität auch den Verzicht auf die kollektive Identität des Genozidopfers, die einen Anspruch auf Respekt und Wiedergutmachung begründet. Insofern könnte der Aufruf zur Durchstreichung der Identität von Opfern als skandalöser Affront gewertet werden.³⁴ Die apokalyptische Erzählung, die erzählt wie der „reaktionäre jüdische Charakter“ in einer dialektischen Antithese den jüdischen Jüngling als „wandelnde Apokalypse“ hervorbringt, kann jedoch nicht ganz für bare Münze genommen werden, auch wenn sie weit davon entfernt ist ‚ironisch‘ zu sein. In der verschrobenen Lexik, in der Banalität, welche die Erzählung zu einem Beispiel der Poetik des Hören-Sagens macht, wird das Latent-Metaphysische der religiösen Figuren, die im philosophischen Diskurs (insbesondere Badiou's) sublimiert erscheinen, wieder manifest. Die Paradoxa der Relation von Minorität und Universalismus werden bearbeitet, sie werden nicht wirklich einer Lösung in der philosophischen Figur Badiou's zugeführt.

Medvedev's durch und durch historisches Projekt erscheint letztlich auch der dialektischen Herangehensweise Deutscher an die ‚jüdische Frage‘³⁵ sehr viel

³³ Ein besonders interessanter Fall in dieser Geschichte ist Michail Švarcman. Švarcman lässt sich 1970 taufen, hält jedoch daran fest, sich als Jude zu sehen, insofern ein Jude zu sein, für ihn bedeute, eine „religiöse Berufung“ (Švarcman 2005, 39: „religiozn[oe] prizvani[e]“) und eine „mysterienhafte und prophetische Aufgabe“ (ebd.: „misterial'n[oe] i profetičesk[oe] zadani[e]“) zu haben. Er forderte die Juden auf, sie selbst zu sein und „für den Namen des Herren zu leiden“ (ebd.: „stradat' za imja Gospodne“). Diese Berufung sei nicht auf die Juden begrenzt, auch ein Nicht-Jude, der sie verspüre, gehöre gleichfalls zum „Geistigen Israel“ (ebd.: „duchovn[yj] Izrael[.]“)

³⁴ Die Israel-kritische Haltung im Umfeld Medvedev's liegt offen zu Tage. Inwiefern jedoch etwa die Argumente der Bewegung *Vpered* in ihrem Protest gegen die israelische Blockade von humanitären Hilfsleistungen (s. *Vpered* 2010) gerechtfertigt sind, inwiefern der Vergleich des staatlichen Kampfes gegen den Terror in Russland und Israel sinnvoll ist, kann keine Fragestellung dieses Aufsatzes sein. Eine Relativierung der geschichtlichen Leiderfahrung des Holocausts wird von der Bewegung nicht angestrebt. Dafür finden sich auch keine Ansätze in der Rede des lyrischen Ichs im betrachteten Gedicht.

³⁵ Deutscher's nach dem Holocaust und vor dem Hintergrund des schwierigen Schicksals des jungen Staates Israels formulierte Frage, wer ein Jude sei, ist freilich eine ganze andere als

verwandter als Badiou's metaphysischem Projekt. Es ist das Paradox der jüdischen Geschichte im 20. Jahrhundert, das Medvedev hier bearbeitet. Befördert durch ihre Staatenlosigkeit und ihr Außenseitertum in einer national geordneten und zunehmend in Nationalismus delirierenden Welt, waren die russischen Juden besonders offen für internationalistisches und sozialistisches Gedankengut. Obwohl die Nationalsozialisten den Völkermord an den Juden nicht zu Ende führen konnten, so waren sie doch darin erfolgreich, die nationale Ordnung weiter zu zementieren, insofern ein Nationalstaat für das verfolgte und dezimierte jüdische Volk als die einzig realistische Möglichkeit erschien, künftiges jüdisches Leid zu verhindern; zudem bildeten die nationalen Beziehungen auch den dominanten Rahmen für die deutsche Wiedergutmachung an ‚den Juden‘ (Slezhkine 2004, 363-367).³⁶ Es ist ein Zug im internationalistischen Projekt Medvedevs, dass er das Schaffen jüdischer sozialistischer Intellektueller beleuchtet. Für die antifaschistische Ausstellung Nikolaj Olejnikovs ‚Ostraja neobchodimost‘ bor‘by“ (‚Akute Notwendigkeit zu kämpfen‘) war Medvedevs Beitrag ein Text über den polnischen jüdischen Sozialisten und Mitorganisator des Aufstands im Warschauer Ghetto Marek Edelman, der dem Zionismus gegenüber stets kritisch eingestellt war, sowie über den literarischen Chronisten des Aufstands Władysław Szlengel (s. Medvedev 2010), dessen populärstes Gedicht ‚Kontratak‘ Medvedev in Übersetzung beigibt (Šlengel 2010). Medvedev begründet seine Beleuchtung des jüdischen Sozialismus der Vergangenheit einerseits damit, dass sich in Russland aufgrund der Diskriminierung der Juden in der Sowjetunion kaum jemand finde, der sich als Jude bezeichne und gleichzeitig mit linken Ideen sympathisiere, zum anderen, weil große Teile der westlichen Linken Israel gegenüber höchst kritisch eingestellt seien und es somit

die ‚jüdische Frage‘ in Preußen, auf die Marx in seinem Aufsatz ‚Zur Judenfrage‘ antwortete. Letztere aber bildet einen Prätext für Deutschers Fragen. Den berühmten Satz ‚Die gesellschaftliche Emanzipation des Juden ist die Emanzipation der Gesellschaft vom Judentum‘ (MEW Bd. I, 377) formulierte Marx eben in Hinblick auf das Ideal einer allgemein menschlichen Emanzipation von Staat und Religion – und unabhängig davon, dass er als politische Handlungsperspektive die Religionsfreiheit sehr wohl unterstützte. Den Grund für Marx‘ gelegentlichen Rückgriff auf ‚antisemitische‘ Stereotype („Schacher“ als ‚Kultus der Juden‘; ebd., 372) sieht Scheit darin, dass er für sich selbst – Marx stammte aus einer Rabbinerfamilie – die Emanzipation vom Judentum voraussetzte und sein eigenes intellektuelles Schaffen eben nicht in der Geschichte von Judentum und Assimilation verortete (S. Scheit 2001, 59). Eben in dieser dialektischen Fassung des ‚Jüdischen‘ muss Deutschers Antwort auf die ‚jüdische Frage‘ gesehen werden.

³⁶ So gering die Wiedergutmachungszahlungen Deutschlands an Israel auch waren, noch unzureichender waren die individuellen Schadensersatzleistungen, insbesondere wenn die jüdischen Opfer nicht dem deutschen Kulturkreis angehört hatten. Fast vollständig wurden die Wiedergutmachungsansprüche der Sinti und Roma abgeschmettert, die über keine nationale Vertretung verfügten und deren Vertreter aufgrund der mangelnden ‚territorialen Konzentration‘ der Sinti und Roma von der Bundesrepublik bis 1999 gar nicht anerkannt wurden (S. Rohloff 2000).

wertvoll sei, an die Geschichte jüdischen sozialistischen Denkens zu erinnern (s. Medvedev/Meindl [2010]). Wichtig ist dabei auch die antistalinistische Ausrichtung vieler dieser Denker, etwa Deuschers. Schließlich ist es einer der wichtigsten Strategien des russischen Antisemitismus, den bolschewistischen Terror als von Juden begangenen Genozid am russischen Volk darzustellen.³⁷

All diese Themen mögen als heiße Eisen erscheinen, insbesondere weil Medvedev kein Jude ist. Es muss jedoch betont werden, dass dieses Engagement aus keiner Position der Stärke erfolgt, die Reflexion einen offenen und experimentellen Charakter trägt, keine einfache Heldenverehrung betreibt, sondern vielmehr auf den Diskussionsbedarf in vielen Fragen hingewiesen wird.³⁸ Dies gilt bei Medvedev für das Verhältnis von Kunst und Politik insgesamt. Das Verhältnis stellt ein Experimentierfeld dar, in der neue Formen der Literatur und des literarischen Lebens entwickelt werden können – dies nicht ‚um der Kunst selbst willen‘. Letztere aber soll auch nicht unbedingt funktionalisiert werden, vielmehr geht es hier um ein nicht-finalisiertes Miteinander von Kunst und Politik.

Dem Essay „...und die Literatur wird durchforscht werden“ gibt ein Gedicht Brechts den Titel – „Die Literatur wird durchforscht werden“ –, das bei seiner erneuten Veröffentlichung 1951 auch „Das Lied von den Richtern“ hieß. Im Gedicht, das am Ende des Essays in Gänze zitiert wird, ist ein erlöster Zustand der Menschheit vorgestellt von dem aus die Literatur auf Spuren des Aufbruchs gegen die Herrschaft von Menschen über Menschen. Im gleichen Essay bekennt sich Medvedev auch zum Projekt eines neuen sozialistischen Internationalismus. In gewisser Weise ist dies eine renitente Reaktion auf eine in der Postmoderne in der Tat sehr verbreitete Einstellung, nach der jede Vorstellung einer Welt, die grundlegend verschieden ist vom *status quo*, diffamiert wird. Ein solches Bekenntnis allerdings ist in vielen Zügen nicht unbedingt inkompatibel mit den wichtigen Denkern der Postmoderne selbst, oder solcher, die in der Postmoderne stark rezipiert wurden. An dieser Stelle kann erneut auf Derridas *Marx' Gespenster* und sein weiteres politisches Werk verwiesen werden. In der Tat gebraucht

³⁷ Diese hanebüchene Geschichtsfälschung argumentiert vor allem damit, dass der Proporz von Menschen jüdischer Abstammung unter den Bol'sheviki höher war als in der Gesamtbevölkerung. Eine ganze Reihe von historischen Gegenargumenten müssen dabei heruntergespielt oder missachtet werden: Erstens machte gerade der russische Antisemitismus die bolschewistische Ideologie für Juden attraktiv; zweitens war der Anteil von Menschen mit jüdischer Abstammung in vielen Teilen der russischen Elite höher als in der Gesamtbevölkerung, u.a. auch unter den Wohlhabenden, die von den Bol'sheviki enteignet wurden; drittens ist die Zahl der Opfer des Terrors mit jüdischer Abstammung erheblich; zu guter Letzt wurde der Terror nicht im Namen eines Volks oder einer Nation entfacht. Für eine Wiederauflage eines Klassikers jener antisemitischen Geschichtsfälschung s. Dikij 2010.

³⁸ Der Text über Edelman verschweigt etwa nicht, dass dieser kritisiert wurde für die Zwangsenteignungen wohlhabender jüdischer Bewohner des Ghettos im Zuge der Organisation und Finanzierung des Aufstands (s. Medvedev 2010, 38.)

Medvedev in einem weiteren Essay den Terminus „alterglobalizma“ – offensichtlich eine Anspielung auf das von Derrida mitgeprägte Schlagwort „alterglobalisation“, bzw. „altermondialisation“ (s. Birnbaum/Derrida 2004). Medvedev meint damit die bewusste Aneignung der Geschichte, das Verständnis der kulturellen Realitäten, die uns prägen, um sie in Richtung eines Internationalismus überwinden zu können (s. Medvedev 2007d, 108f).

Auch Benjamins Geschichtsphilosophie, der Begriff der ‚schwachen messianischen Kraft‘ könnte hier angeführt werden. Letztlich aber ist Medvedev kein Philosoph. An seinem Projekt ist die Positionierung im russischen literarischen und politischen Leben interessanter als eine ‚theoretische Position‘ im strengen Sinne. Wichtig ist für ihn einerseits die Handlungsperspektive einer *grassroots*-Bewegung; für ihn jedoch noch spezifischer ist sein Verlagsprojekt, in dem er mit Gleichgesinnten westliche linke Theorie in Übersetzung herausgibt: u.a. Daniel Bensaïd, Herbert Marcuse, Terry Eagleton, Jean-Luc Godard sowie viele von ihm selbst übersetzte Gedichte von Dichtern, die mit der linken Bewegung verbunden waren oder sind (wie Pier Paolo Pasolini und Adrian Mitchell). Dieses Projekt ist verbunden mit seiner Kritik der russischen Intelligenzija, der er eine defätistische Einstellung vorwirft. Die Gewöhnung an den miserablen *status quo* ist nach Medvedev in Russland verbunden mit einer dystopischen Angst vor einer Vergeltung des andauernden Betrugs, der fortwährenden Schandtaten, und er diagnostiziert dies anhand von Beispielen in der zeitgenössischen russischen Literatur (s. Medvedev 2011b, 155f./2007e., 152). Wut, auch in Medvedevs Essays spürbar, wird in dem Gedicht „3%“ mit einer intensiv emotionalen Stimme der Anklage der Macht auf eine höhere Ebene geführt. Das Gedicht mündet ein in eine Schimpftirade gegen die „boshafte[n] Verlierer“, die heidnische[n] dreckige[n] Sieger, die „Blutsauger“, „Politschaben“ und „debile[n] Inquisitoren“ (Medvedev 2011a, 145/ 2007f, [24]), die alles verdorben hätten. Es handelt sich hier, wenn überhaupt, nur um eine verkomplizierte Spielart der ‚direkten Äußerung‘, wahrscheinlich aber viel mehr um etwas, das diese Weise zu sprechen und zu schreiben beerbt und überwindet. Die ‚literarische Persönlichkeit‘ konstituiert sich hier performativ im emotional intensiven Vortrag und schwingt sich, Zweifel zurücklassend, auf ins Zornig-Prophetische, die *persona* des Dichters und Aktivisten erschließt sich jedoch nicht adäquat und unmittelbar in einer ‚emotionalen Aussprache‘, die dem Leser/Hörer Aufrichtigkeit als Präsenzerfahrung anbietet. Entscheidend ist das wechselseitige Verhältnis dieser performativen Effekte im Gedicht und der theoretischen Diskurse und Schachzüge im kulturellen Leben, wobei erschwerend hinzukommt, dass künstlerische und theoretische Sprechakte nicht trennscharf voneinander abgegrenzt werden können. Es geht hier massiv um das Verhältnis von Theorie und Praxis, Konzeption und Produktion/Ausführung, im Mittelpunkt steht dieses aber nicht, wie es oft im Konzeptualismus der Fall war, als Gegenstand eines ironischen oder

aleatorischen ästhetischen Spiels, vielmehr wirft es die brennende Frage nach einer ‚vollen‘, ästhetischen und ethisch-politischen Subjektivität auf.³⁹

Die holistische Struktur des Wissens, das die apokalyptische Warnung oder Prophezeiung aktiviert, und seine narrative Selbstbeglaubigung zeichnen es deutlich als eine Form des ‚narrativen Wissens‘ aus, welchem Lyotard in seinem Essay *Das postmoderne Wissen* seinerseits ein Ende bzw. eine Krise bescheinigte. Medvedevs ‚Analyse‘ besagt vielleicht, dass die ‚große Erzählung‘ einer erlösten oder Gerechtigkeit erfahrenden Menschheit durch ihre ideologische Unterdrückung nicht verschwindet, sondern sich lediglich verkehrt. Das ‚Prinzip Hoffnung‘ (Bloch) wird dann zum Prinzip Angst. Medvedevs neueres Schreiben erscheint in vielen Teilen – in Gedichten wie in Essays – eine Bearbeitung dieses Komplexes darzustellen, den Versuch, sich auf aufrichtige, kritisch affirmative Weise zu jener ‚großen Erzählung‘ in Bezug zu setzen.

L i t e r a t u r

- Alphen, E./ Bal, M. 2009. „Introduction“, *The Rhetoric of Sincerity*, Stanford: University Press, 1-16.
- Arendt, H. 2002. *Denktagebücher*. 2 Bände (Seitenzahl fortlaufend), München: Piper.
- Arns, I. 2003. *Object in the mirror maybe closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel: Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*, Berlin: [Diss., CD-ROM].
- Bachtin, M. 2011. *Die Philosophie der Handlung*. Aus d. Russ v. D. Trottenberg; Hrsg. U. m. Anm. vers. V. S. Sasse, Berlin: Matthas & Seitz.
- Badiou, A. 2002. *Paulus: die Begründung des Universalismus*, München: Sequenzia.
- 2005. „Von einem dunklen, unbekanntem Desaster: Über das Ende der Wahrheit des Staates“, Groys, Boris (Hg. u.a.) 2005, 59-87.
- Birnbaum, J./Derrida, J. 2004. „Das Leben, das Überleben. Vom Ethos des Denkens und von der Chance des europäischen Erbes“, *Lettre International* 66, 10-13.
- Bourdieu, P. 1987. *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

³⁹ An anderer Stelle könnte gefragt werden, wie gut sich diese Fragenstellungen anhand des Begriffs der ‚otvetstvennost‘ (‚Verantwortlichkeit‘) reformulieren ließen. Es ist dies ein zentraler Begriff der Frühphilosophie Michail Bachtins (1920er Jahre), die die deutsche, von Sylvia Sasse und Dorothea Trottenberg besorgte Ausgabe der *Philosophie der Handlung* in ihrer Originalität neu erscheinen lässt.

- Buden, B. 2005. „In den Schuhen des Kommunismus: Zur Kritik des postkommunistischen Diskurses“, Groys (Hg., u.a.) 2005, 339-363.
- 2009. *Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bykov, D. 2001. „Bykov-quickly: vzgljad-16“ *Russkij žurnal* (20. September), http://old.russ.ru/ist_sovr/20010919_b.html [13.01.2012].
- Cohn, N. 1970 [1957]. *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary and Mystical Anarchists of the Middle Ages – Revised and expanded edition*, London: Temple Smith.
- 2001 [1993]. *Cosmos, Chaos and the World to Come: The Ancient Roots of Apocalyptic Faith*, New Haven: Yale Nota Bene.
- Čuchrov, K. 2010. *Prosto ljudi*, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo.
- Davydov, D./Kuz'min, D. 2000. „Ot redaktorov“, „Vavilon“: *Vestnik molodoj literatury*. Vyp. 7 (23), Moskva: AGRO-RISK. 3-4.
- Derrida, J. 1996. *Marx' Gespenster*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Dikij, A. 2010. „Evrei v Rossii i v SSSR“, Moskva: Algoritm.
- Ėpštejn, M. 2000. *Postmodern v Rossii: literatura I Teorija*, Moskva: Izdanie P. Ėlinina.
- Fenster, M. 2008. *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*, Rev. and updated ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Groys, B. 1988. *Gesamkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München/Wien: Hanser 2005.
- 2005. „Die postkommunistische Situation“, Groys, Boris (Hg. u.a.) 2005. *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 36-48.
- Hansen-Löve, A. 1996. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden“, Stierle, Karlheinz / Warning, Rainer (Hgg.). *Das Ende: Figuren einer Denkform*, München: Fink, 183-250.
- Hänsgen, S./Witte, G. [Chënsgen, Sabina/Vitte, G.]. 2007. „O nemeckoj poëtičeskoj knige ‚Der Millizionär und die anderen‘“, *NLO* 87, <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/87/vi22.html> [13.12.2010].
- Hofstadter, R. 1965. „The Paranoid Style in American Politics“, Hofstadter, Richard. 1965. *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, New York: Alfred A. Knopf, 3-40.
- Iampolski, M. 2005. „Die Gegenwart als Vergangenheit“, Groys (Hg., u.a.) 2005, 153-167).
- Kagarlickij, B./ Magun, A. 2008. „Uroki perestrojki“, *Chto delat #19: Perestrojka – opyty poraženija* (September), 2-3.
- Knight, P. 2008. „Outrageous Conspiracy Theories: Popular and official Responses to 9/11 in Germany and the United States“, Horn, Eva/ Rabin-

- bach, Anson. 2008. *Dark Powers. Conspiracies in History and Fiction*. (=New German Critique 103), 165-193.
- Kuz'min, D. 2002. „Posle konceptualizma“, *Arion* 1 (2002).
<http://magazines.russ.ru/arion/2002/1/ku1.html> [13.01.2012].
2001. „Kak postroili bašnju.“ *NLO* 48.
<http://magazines.russ.ru/nlo/2001/48/kuz.html> [13.01.2012].
- Lipoveckij, M. 1997. *Russkij postmodernizm: očerki istoričeskoj poëtiki*, Ekaterinenburg: Ural'skij gos. ped. universitet.
- Lungul, V. 2010. *Naemnym rabotnikam*, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo.
- Lyotard, J.-F. 1994. *Das Postmoderne Wissen: Ein Bericht*, Wien: Edition Passagen.
- L'vovskij, S. [2002] Pročti, čto ster, *Vavilon*.
<http://www.vavilon.ru/texts/lvovsky9-2.html> [13.01.2012].
- Medvedev, K. 2002. *Vse plocho*, Moskva: Klub „Proekt OGI“.
- 2002a. *Vtorženie*. <http://www.vavilon.ru/texts/medvedev2.html> [13.01.2012].
- 2002b. „Tekst posvjaščennyj tragičeskim sobytijam 11 sentjabrja v N'ju-Jorke.“ *Vtorženie*, Moskva: Agro-Risk.
(=<http://www.vavilon.ru/texts/medvedev2-2.html> [13.01.2012]).
- 2004. „Meški soprotivlenija: Pesni na stichi Aleksandra Breners i Barbary Šurca.“ (<http://kirillmedvedev.narod.ru/>)
- 2005. *Teksty, izdannye bez vedoma avtora*, Moskva: NLO.
- 2005a. „Konec peremirija“, Medvedev 2005, 152-159.
- 2007. *Reakcija voobščee*, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo, 5-6.
- 2007a. „Kommjunike“, Medvedev 2007, 5-6.
(=<http://kirillmedvedev.narod.ru/comm-.html> [13.01.2012]).
- 2007b. „Moj fašizm“, Medvedev 2007, 7-38.
- 2007c. „Dmitrij Kuz'min. Memuar-Èsse“, Medvedev 2007, 70-104.
(=<http://kirillmedvedev.narod.ru/Dm-Kuz.html> [13.01.2012]).
- 2007d. „Dopros chorošego čeloveka v sebe: razgovor s Sergeem Ogurcovym dlja gazety 'Čto delat'“, Medvedev 2007, 105-111.
- 2007e. „...i literatura budet proverena.' Individual'nyj Proekt i ,novaja emocional'nost'“, Medvedev 2007, 134-156.
(=<http://kirillmedvedev.narod.ru/liter-.html> [13.01.2012]).
- 2007f. „3%“, 3%, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo, [7]-[25]
(=<http://kirillmedvedev.narod.ru/3-.html> [13.01.2012]).
- 2007g. „...Čtob iskusstvo bylo našim, obščim, živym, postojanno tvorčeskim delom' Stat'ja o nepodcenzurnoj poëzii.“
<http://kirillmedvedev.narod.ru/chtob.html> [13.01.2012].
- 2008. „Da socializmu, net okkupacii“: zapadnye levye o „Paržskoj vesne“, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo.

- 2010. „Kontrataka. Vosstanie v Varšavskom getto“, *Ostraja neobhodimost' bor'by*. Moskva: Paperworks, 38-40.
- 2011a. „3%: Gedicht“, *Schreibheft 76* (Febr.), 139-145.
- 2011b. „...die Literatur wird durchforscht werden: Individuelles Projekt und ‚neue Emotionalität‘“, *Schreibheft 76* (Febr.), 146-158.
- 2011c. „Alles ist schlecht: Gedicht.“ *Schreibheft 76* (Febr.). 159-175.
- Medvedev, K./Meindl, M. 2011. „'Samoe interesnoe pole djla éksperimenta': Beseda o literature i politike s Kirillom Medvedevom“ Privatarchiv Matthias Meindl.
- Meindl, M./Witte, G. 2011. „Die neue Aufrichtigkeit: Kirill Medvedevs politische Sprache“, *Schreibheft 76* (Febr.), 176-179.
- Niethammer, L. 1997. *Posthistoire: Ist die Geschichte zu Ende?* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Osminkin, R. 2010. *Tovarišč-vešč'*, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo.
- Očirov, A. 2010. *Palestina (Poéma)*, Moskva: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo.
- Prigov, D. 1986. *Novaja iskrennost'*, [Unveröffentlicht, Privatarchiv von Brigitte Obermayr.].
- 1997. „Iskrennost' na dogovornych načalach ili slezy geral'dičeskoj duši“, *Sovetskie teksty: 1979-84*. Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 204-215.
- Rancière, J. 2008 *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve.
- Rohloff, J. 2000. „Erhobene Häupter“, *Konkret* 10, 20.
- Rutten, E. „Pleas for a New Sincerity in Post-Soviet Literature.“ Brouwer, Sander (ed.). 2008. *Dutch contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists: Ohrid, September 10 - 16, 2008*. Amsterdam (u.a.): Rodopi. 201-216.
- Scheit, G. 2001. „Buch des Monats“, [Rezension zu: Micha Brumlik. 2000. *Deutscher Geist und Judentum. Das Verhältnis des philosophischen Idealismus zum Judentum*, München: Luchterhand.] *Konkret* 3, 59.
- Šlengel, V. „Kontrataka“, *Ostraja neobhodimost' bor'by*, Moskva: Paperworks, 41-43.
- Slezhkine, Yu. 2004. *The Jewish Century*, Princeton: University Press.
- Son'kin, V. 2001. „Apokalipsis: včera, segodnja, zavtra.“ http://old.russ.ru/krug/20010920_vs.html [13.12.2009].
- Surmann, R. 2008. „Peanuts für den Holocaust“, *Konkret* 11, 29.
- Štraus, A. 2009. *Problema liričeskogo geroja v sovremennoj poézii: novye tendency 1990-x – 2000-x godov*, Perm': [Dissertacija kandidata... filologičeskich nauk].

- Švarcman, M. 2005. „Iz zapisnych knižek“, Barabanov, E. (Hg., u.a.). 2005. *Michail Švarcman*, Sankt Peterburg: Palace Editions, 29-73.
- Vodennikov, D. 2002. *Mužčiny tože mogu imitirovat' orgazm*, Moskva: Proekt „OGI“.
- Vpered. 2010. „Svobodnaja Palestina! Svobodnaja Moskva!“, *Vpered*, 6. Juni. <http://vpered.org.ru/index.php?id=569&category=2> [13.01.2012].
- Weitlaner, W. 1999. *Wort. Bild. Kontext. Randbemerkungen zum Moskauer Post/konzeptualismus*. Salzburg: [CD-ROM].

Bernarda Katušić

ZWEI MEDIEN – EINE AUSDRUCKSWEISE. LITERATUR UND PHOTOGRAPHIE IN DER POSTMODERNEN KROATISCHEN PROSA

I. Medialisierte Wirklichkeit

Die Erfindung der neuen Medien¹ hat für die Kunst eine neue Ära eingeleitet. Durch die Pluralisierung von medialen Beobachtungsmöglichkeiten wie auch durch die wahrheitsgetreue Darstellung virtueller Realitäten und Simulationen haben die neuen Medien unsere Erkenntnismethoden, Forschungsweisen und Formen der Kommunikation, aber auch unsere ästhetischen Auffassungen, Arten der Wahrnehmung und Gefühle verändert und das tägliche Leben bestimmt. Populär und für jeden zugänglich, haben die neuen Kommunikationsmodalitäten dazu geführt, dass das Vertraute verfremdet und das Fremde als das Vertraute, das Nahe als das Ferne und das Ferne als das Nahe empfunden wird. Mit den neuen Medien hat sich auch das traditionell bipolare Verhältnis von Wirklich-

¹ Obwohl es im theoretischen Diskurs bereits zahlreiche verschiedene Unterteilungen der Entwicklung der Medien gibt, sind die geläufigen Termini wie „Neue Medien“, „Massenmedien“, „Digitale Medien“ und „Multimedia“ weder synchron noch diachron eindeutig bestimmt. Je nachdem, ob die Vermittlungsinstanz der menschliche Körper, ein manuelles Instrument oder ein mehr oder weniger raffiniertes technisches Gerät ist, unterscheidet Faulstich hinsichtlich der historischen Entwicklung der Medien vier Etappen: Primärmedien (von der Vor- und Frühgeschichte bis etwa 1500), Sekundärmedien (von 1500 bis etwa 1900), Tertiärmedien (1900–1990) und Quartärmedien (ab 1990). Bei der Kommunikation über Primärmedien ist kein technisches Gerät notwendig, als mediales System funktioniert die typische „face-to-face“-Kommunikationsart durch Priester, Sänger, Hofnarren oder Erzähler. Bei den Druck- oder Sekundärmedien (Zeitung, Zeitschrift, Flugblatt, Buch, Plakat und Heft) werden technische Hilfsmittel sowohl bei der Zeichenproduktion als auch bei der Zeichenrezeption benötigt. Tertiärmedien sind elektronische Medien, die manchmal auch als analoge Medien bezeichnet werden (Hörfunk, Tonträger, Film, Video, Fernseher). Quartärmedien sind die digitalen Medien wie Computer, E-Mail, Intra / Extranet und World Wide Web (vgl. Faulstich 2004: 12–15). Im Weiteren wird die Erfindung der neuen Medien mit der „technischen Reproduzierbarkeit“ (Benjamin 1963: 7–65) angesetzt. In diesem Sinne wird die Erfindung (1839) und Verbreitung der Photographie als Technik und dann als Kunst als der Auftakt einer neuen Kultur- und Kunstära betrachtet. Da Faulstich das Medium Photographie in seiner Medienentwicklung auch als ein „Zwischenmedium“ bezeichnet, das ursprünglich eher zu den Druckmedien und dann zu den elektronischen Medien gehörte und uns heute in digitaler Gestalt begegnet, wird seine Klassifizierung im Weiteren einen breiten Rahmen für die Spezifizierung der hier besprochenen medialen Schrift bilden.

keit und Fiktion grundlegend verändert. Zwischen Faktion und Fiktion, Vorstellbarem und Sagbarem, Wahrem und Falschem, Sein und Schein kann man im medialen Zeitalter nicht mehr verlässlich unterscheiden. Durch die neuen Medien ist dem Buch wie auch allen anderen Formen der Kunst eine Konkurrenz erwachsen, die nicht nur den Status jedes einzelnen Mediums und seine genuine Funktion in Frage stellt, sondern auch dazu beiträgt, dass die ästhetische Ausdrucksweise von jedem einzelnen Medium nur durch die „wechselseitige Erhellung“ (Zima 1995) durch andere Medien bestimmt werden kann. Als eines der ersten neuen Medien lässt sich die Photographie als Wendepunkt, als Vorreiterin aller weiteren (inter-)medialen Phänomene bezeichnen.

2. Eine fingierte Poetik

Die poetologische Ordnung der Photokunst, die vor allem auf einer Unterscheidung zwischen dem menschlichen und dem Kameraauge beruht, ist ein Medium, in dem sich zwei Vermittlungssysteme, das Zeichen und das Medium, und folglich auch zwei Fiktionsauffassungen – die traditionelle, die die Fiktion als einen Gegenpol zur Wirklichkeit versteht und die mediale, die die Fiktion als einen Nullpunkt gegenüber der Wirklichkeit sieht – überschneiden. Die Art und Weise, wie ein reales Faktum in ein ästhetisches transformiert werden kann, ist im Photomedium wie in keinem anderen Medium verhüllt und transparent zugleich. Denn in keinem anderen Medium ist das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion zugleich so durchsichtig und so opak, in keinem anderen Medium wird die Referenz gleichzeitig präsentiert und entstellt, kein anderes Medium ist parallel die Wirklichkeit und ihre Simulation. In der anregenden Studie *Die helle Kammer* notierte Barthes diesbezüglich, dass sich „eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (*Referent*; von dem, was sie darstellt) unterscheiden“ (Barthes 1989: 13) lässt.

Nach dem Kontingenzprinzip beglaubigt das Kameraauge einen bestimmten Fragmentausschnitt, einen Gegenstand, eine Person oder ein Vorkommnis, das auf einen neuen Kontext, auf eine neue Ganzheit und Allgemeinheit anspielt. Das aufgenommene Bild ist mit einem „Korsett“ oder einer „Maske“ identisch, es ist eine *inszenierte* und ausgesuchte Pose, die imstande ist, durch das Reale das Imaginäre hervorzurufen (vgl. *ibid.* 21–23). Die photographische Aufzeichnung beruht, ähnlich wie die literarische Aufzeichnung, auf der Opposition zwischen Teil und Ganzem, Fall und Zufall, Sterblichem und Unsterblichem, Produktion und Reproduktion, Betrieb und Kunst, Realität und Illusion und operiert – wenn auch mit anderen Mitteln – mit den metaphorischen Verfahren des Fiktiven. Da die Photographie eines der ersten neuen Medien war, kann man sie als Vorreiterin, als Wendepunkt zwischen dem „alten“ Buch und den neuen Medien, zwischen der Schrift- und der Bild-Ära bezeichnen.

In diesem Beitrag soll ein Aspekt dieser intermedialen Phänomene am Beispiel der wechselseitigen Beziehungen zwischen Photographie und Literatur veranschaulicht werden. Drei poetologische Kategorien: die Wirklichkeitssimulation, die Pseudozeit und das Detail, die das Wesen der Photographie spezifizieren, werden im Weiteren als Brennpunkte der Wechselbeziehungen zwischen Photo- und Literaturmedium betrachtet.

3. Wirklichkeitssimulationen

Das Photographieren ist als ein Prozess aufzufassen, der nach den simulierten Gesetzen der Wahrheit und Glaubwürdigkeit arbeitet. In der Photokunst wird die Realität gleichzeitig präsentiert und entstellt, die ästhetischen Strategien funktionieren nach Gesetzen, welche die Wirklichkeit weder abbilden noch entstellen, sondern durch Simulation „Wirklichkeitseffekte“ produzieren. In der Theorie der Photographie wurde oftmals betont, dass die photographische Referenz einer eigentümlichen „Tautologie“ (vgl. Derrida 1987: 35; Barthes 1989: 13) ähnelt. In der Photokunst wird nämlich die äußere Realität gleichzeitig authentisch präsentiert und entstellt; in ihr ist alles gleichzeitig real und unreal, wahr und falsch. Im Hinblick auf eine solche spezifische Referenz der Photokunst bezeichnete Barthes die Photographie als „das absolute BESONDERE, die unbeschränkte, blinde und gleichsam unbedarfte KONTINGENZ“, „das BESTIMMTE“, „die TYCHE“, „den ZUFALL“, „das ZUSAMMENTREFFEN“, „das WIRKLICHE“ (vgl. Barthes 1989: 12), als eine Kunst, die nie nur das dargestellte Subjekt oder Objekt ist, die sich aber auch nie von ihrem Bezugsobjekt (Referent; von dem, was sie darstellt) unterscheiden lässt (vgl. *ibid.* 13–14). Sontag wiederum vergleicht die Photographie mit der Malerei und zieht folgenden Schluss: „Eine Fotografie ist nicht nur ein Bild (so wie ein Gemälde ein Bild ist), eine Interpretation des Wirklichen, sondern zugleich eine Spur, etwas wie eine Schablone des Wirklichen, wie ein Fußabdruck oder eine Totenmaske.“ (Sontag 2002: 147) Interessant ist, dass Baudrillard dasselbe Wort wie Sontag verwendet, um das Wesen der Photographie zu spezifizieren:

Jedes fotografierte Objekt ist nur die Spur, die das Verschwinden von allem anderen hinterläßt. Das ist ein fast perfektes Verbrechen, eine fast vollständige Auflösung der Welt, die nur die Illusion dieses oder jenes Objekts ausstrahlt, wovon das Bild dann ein unbegreifliches Rätsel macht. (Baudrillard 1999: 23)

Aus dem Gesagten lässt sich schließen, dass es keine Photographie gibt, die sich von dem dargestellten Objekt, von ihrem Referenten, loslösen ließe. Die referenzielle Ebene des Photomediums ist durch die visuelle Realisierung des dargestellten Objekts, durch die unvermeidliche photographische Implikation

des Realen charakterisiert. Jede Photographie ist eine „Bestätigung des Gegenwärtigen“, sie ist immer die Verlängerung der Geste, die an die Geste des kleinen Kindes, das mit dem Finger auf etwas weist, erinnert. Eine Photographie sagt immer: das da, genau das (Barthes 1989: 12). Das aufgenommene Bild kann auch eine absolut irrationale Konstruktion sein, etwas, was den Realitätsparametern unangemessen ist, aber in seinem Wesen schließt es immer ein vorher betrachtetes Objekt ein, es ist immer ein sichtbares Abbild, ein unwiderleglicher Beweis dafür, dass sich ein bestimmtes Ereignis tatsächlich so abgespielt hat (Sontag 2002: 11).

Sontag betont, dass sich der Referent der Photographie nicht als das fakultativ Wirkliche, als eine sekundäre Wirklichkeit, sondern als das „notwendige“ Wirkliche beziehungsweise als „primäre“ Wirklichkeit verstehen lässt. Da die Photographie ein eigentümliches Zertifikat der Realität ist, das nach den Gesetzen der Glaubwürdigkeit und der Wahrheit funktioniert, da sie über einen anderen Referenten verfügt als die übrigen Repräsentationssysteme und da sie „eine unschuldigere und deshalb genauere Beziehung zur sichtbaren Realität als andere mimetische Objekte“ hat, stellt sie ein spezifisches Reales, „eine Wirklichkeit zweiten Grades“ dar (vgl. Sontag 2002: 54). Das Spezifische am Photomedium ist, dass das Aufgenommene aus dem Realen hervorgeht, dass es aber gleichzeitig aus ihm herausrutscht, dass durch das Fotografieren fast ein, wie es Baudrillard ausdrückte, „perfektes Verbrechen“ (Baudrillard 1999: 23) zustande kommt, welches die Realität gleichzeitig sieht und rettet. Durch eine solche Technik wirkt das Dargestellte authentisch und entstellt gleichzeitig, womit sich die Virtualität als dominierendes Paradigma der Photofiktion anbietet.

Bezüglich solcher Strukturen lässt sich schließen, dass das Photomedium nicht nur mit einem bestimmten Referenten operiert, der sich von den Referenten aller anderen ästhetischen Ausdrucksformen essentiell unterscheidet, sondern mit diesem spezifischen und neuen Verhältnis zur Wirklichkeit selbst. Es bietet etwas wesentlich Neues für andere ästhetische Modalitäten an, es führt „das neue Gen“ in die Familie der Bilder (vgl. Röttger-Denker 1997: 108) ein. Die technische Reproduktion des Realen verweist auf die aktuelle postmoderne Krise der Fiktion, auf den aktuellen Prozess von der Wiederkehr der Referenten (vgl. Derrida 1987: 34–35), deutet auf die neue Wertung der Referenten und leitet in allen anderen ästhetischen Vermittlungssystemen einen Prozess des Umschwungs von der ästhetischen Demonstration der leeren Signifikanten, der entblößten Referenten, zu den Prozessen der intertextuellen und intermedialen Reaktualisierung von Archetypen, die Evozierung von schon Gelesenem, Gesehenem und Erlebtem ein.

Schon die ersten Reflexionen über die Dichtkunst in der abendländischen Kultur dokumentieren, dass die Literatur ihrem Wesen nach, ähnlich wie die Photokunst, seit jeher in einem engen Zusammenhang mit der Wirklichkeit steht

und dass sie danach strebt, die Wirklichkeit möglichst genau wiederzugeben. Unter diesem Aspekt betrachtet, lässt sich die These aufstellen, dass Künstler aller Epochen mehr oder minder, explizit oder implizit, oft mit äußerst konträren Mitteln in ihren Kunstkonzeptionen, bestrebt waren, die Wirklichkeit in ihrer Unveränderlichkeit festzuhalten und dadurch die Wahrheit als solche darzustellen.

Die einzelnen diachronen Stilepochen lassen sich also darin unterscheiden, dass sie sich mit verschiedenen Aspekten des Lebens befassen und ihre Realitäts- und Wahrheitskonstrukte mit jeweils anderen Mitteln ausdrücken. In diesem Kontext hat die durch die Photographie entdeckte Technik der getreuen Wiedergabe der Realität die literarischen Mittel zur möglichst adäquaten Darstellung der Wirklichkeit stark beeinflusst und verändert. Im Gegensatz zur Sprachfiktion, die vor der Entdeckung der neuen Medien vor allem mit den distinguierenden ästhetischen Kategorien Zeichen / Referenz arbeitete, assimiliert sie im medialen Zeitalter, wie die Photofiktion mit ihrer Reproduktionstechnik, die erwähnte Zeichen- / Referenz-Binarität. Wie die für das Photomedium typischen Mittel in der Literatur verwendet werden beziehungsweise wie dieser Prozess der Assimilation der Kategorien Zeichen / Referenz in der Literatur durch die wechselseitige Berührung zwischen dem Photo- und Literaturmedium realisiert wird, wird im Weiteren am Beispiel des Textes *O biografiji* von Irena Vrkljan gezeigt.

3.1 Vrkljans literarische Photo-Masken

Der Text *O biografiji* [Über die Biographie] (1987) ist die unveränderte Neuauflage der zwei zuvor veröffentlichten Prosabände *Svila, škare* [Die Tochter zwischen Süd und Ost] (1984) und *Marina, ili o biografiji* [Marina, im Gegenlicht] (1986). Bei der so entstandenen Texteinheit handelt es sich nicht um einen bloßen Nachdruck der vergriffenen Schriften, eine Auswahl oder Sammlung der Werke der Autorin, sondern um eine integrale Einheit, welche auf die simultane Rezeption der zwei angeführten autochthonen Texte und ihres gesamten autobiographischen Œuvres, das bis jetzt sieben Prosabände umfasst, verweist.

Im ersten Teil des Textes, im autobiographischen Roman *Svila, škare*, beschreibt die Protagonistin, die gleichzeitig Ich-Erzählerin und Autorin ist, in einem autobiographischen Diskurs ihr eigenes privates und öffentliches Leben. In der fiktiven Welt trägt die Autorin ihren vollen bürgerlichen Namen, die Erzählerin heißt Irena Vrkljan.

In authentisch beschriebenen Lokalitäten, an den Orten, in denen die Autorin gelebt hat – Beograd, Zagreb – wie auch im dargestellten Zeitraum – die Zeit von 1930, dem Geburtsjahr der Autorin, bis 1984, dem Moment als der Text verfasst wurde – werden nicht nur Einzelheiten aus dem Leben der Verfasserin

geschildert, sondern auch diverse intime Details aus dem Leben anderer privater und öffentlicher Personen – ihrer Eltern und Schwestern, des bekannten Malers Miljenko Stančić, ihres Mannes (des Lyrikers Zvonimir Mrkonjić) etc.

Im zweiten Teil des Textes, im biographischen Roman *Marina, ili o biografiji*, berichtet dieselbe narrative Instanz mit der gleichen Erzähltechnik über das Leben der bekannten russischen Dichterin Marina Cvetaeva. Der Roman ist mit ausführlichen Zitaten sowohl aus den eigenen Werken der Dichterin als auch aus vielen Biographien über sie versehen; gleichzeitig jedoch wird er durch eine subjektive Ich-Perspektive vermittelt. Mit denselben narrativen Requisiten berichtet die Ich-Erzählerin, die Autorin Irena Vrkljan, über allgemeine biographische Daten der russischen Dichterin und über Einzelheiten und private Ereignisse aus ihrem Leben, die sie weder miterleben noch in schriftlichen Quellen eruieren konnte. Die für die biographische Gattung untypische subjektive Perspektive stellt durch die Verben des Wahrnehmens, Denkens und Empfindens – denken, sinnen, glauben, meinen, fühlen, hoffen etc. – die innere Welt der Hauptperson dar. Irena Vrkljan versetzt sich vollkommen in die Person der russischen Lyrikerin – womit die Relation zwischen der Autorin / Erzählerin und Protagonistin nicht nach dem klassischen metaphorischen Prinzip hergestellt wird, das eine klare Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion zieht, sondern, ähnlich dem Photomedium, eine Simulation ist. Denn auch wenn im Text klar signalisiert wird, dass sowohl die Erzählerin als auch die Protagonistin „reale“ Personen sind – die Erzählerin ist, wie schon erwähnt, die Autorin Irena Vrkljan und die Protagonistin die Dichterin Marina Cvetaeva –, sind sie beide mit den für die Fiktion typischen Mitteln realisiert, womit, ähnlich wie im Photomedium, die Grenze zwischen der Subjekt- und der Objektkategorie aufgehoben beziehungsweise die Realität gleichzeitig wiedergegeben und modifiziert wird.

Diese (inter-)mediale Textgestaltung kommt insbesondere an jenen Stellen zum Vorschein, an denen der Text mit Photographien versehen ist: In der Mitte des Textes *O biografiji*, zwischen Autobiographie und Biographie oder zwischen Quasiautobiographie und Quasibiographie, finden sich, quasi als visuelle Kopula, Photographien aus Familienalben der beiden Protagonistinnen mit genauen Namens-, Orts- und Zeitangaben (siehe Abb. 1. und 2.). In Vrkljans fiktiver Welt funktionieren die abgebildeten Photographien wie stumme Zeugen, wie visuelle Illustrationen dessen, was bereits verbal zum Ausdruck gebracht wurde. Die so im Text abgebildeten Photographien funktionieren nach einem ähnlichen Prinzip wie die im Text verwendete, auf Fakten beruhende Erzähltechnik. Ähnlich der erzählerischen Instanz, welche die klassische Grenze zwischen der Subjekt- und der Objektkategorie aufhebt, verlassen die präsentierten Bilder ihre Referenz, wodurch die subtile Grenze zwischen Schein und Sein, Wirklichkeit und Illusion, Faktion und Fiktion ästhetisch zum Ausdruck kommt.

Marininu fotografiju kada je još bila dijete sada gledam kao svoju. Klica za bilo kakav opis leži više u toj odluci nego u poznavanju činjenica. [...] Naći sebe jednako je teško kao traženje djeteta Marine. Istina je jedino u samom tekstu. (Vrkljan 1987: 185)

[Das Foto von Marina sehe ich nicht anders an als eins von mir. Der Keim der Beschreibung liegt in dem Augenblick, mehr als im Wissen von Fakten. [...] Mich zu finden ist genau so schwer wie das Suchen nach dem Kind Marina. Die Wahrheit ist der Text.] (Vrkljan 1988: 23)

Gemäß dem von der Autorin gewählten Motto, dass „die Wahrheit nur im Text selbst“ ist (vgl. *ibid.*) verlassen die abgebildeten Familienphotographien die vermittelte Referenz, sie werden zu literarischen „Masken“, die sich gleichzeitig auf sich selbst und auf den Anderen beziehen. Mit den poetisch konstruierten Photo-Masken will die Autorin die Welt als ein Konstrukt verschiedener Individuumskonzepte problematisieren.



S mamom, Beograd 1939. godine

Abb. 1



Marina s kćerkom Arijadnom, nedaleko Praha 1924. godine

Abb. 2.

4. Die Pseudozeit

Die Eigenart der Photokunst kommt auch in dem spezifischen Umgang mit der Zeitkategorie zum Ausdruck. Der Inhalt, der durch eine Photographie vermittelt wird, bezieht sich offensichtlich sowohl auf die Gegenwart als auch auf die Vergangenheit, stellt gleichzeitig Realität und Irrealität, Erinnerung und Imagination dar. Die in der Photographie abgebildete Realität in einer vergangenen Form ist eher eine „Pseudo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit“ (vgl. Sontag

2002: 22). Das, was im Bild zu sehen ist, lässt sich als eine „Trickaufnahme“ (vgl. Barthes 1989: 96), eine Imbalance zwischen Aufnahme- und Betrachtungsmoment, eine gewisse Nicht-Übereinstimmung zwischen dem, was jetzt vor uns steht und zu sehen ist und davon, was einmal war, bezeichnen. Das sich im Phtorahmen Befindende ist in erster Linie nicht dazu bestimmt, zu fokussieren und zu explizieren, was das Subjekt / Objekt ist, sondern wie es einmal, in einem konkreten Zeitabschnitt, war. Durch den Akt des Photographierens wird das Dargestellte auf eine besondere Art und Weise „einbalsamiert“ und in diesem Zustand lässt es „einen besonderen Zeit- und Raumgeist, eine einmalige Erscheinung von irgendwelcher Ferne, egal wie nah sie ist“ (Benjamin 1963: 82–83), erkennen.

Die Datumsangabe zum Beispiel ist eine regelmäßige Begleiterscheinung jeder Photographie, aber ihre Funktion liegt nicht nur darin, den Zeitpunkt der Entstehung der Aufnahme zu dokumentieren, sondern auch eine gewisse Zeitlosigkeit zu signalisieren, einen Anstoß zu geben, über die Zeit nachzudenken. Die genaue Aufnahmezeit lässt sich als eine geheimnisvolle ästhetische Chiffre lesen, die da ist, um uns leise zuzuflüstern: Die Zeit ist der Tod. Da jede Photographie eine fiktive Erfahrung vom Tod im Kleinen ist, wurde sie als ein lebendiges Bild vom Tod, ein Zeitzeugnis, aber auch eine Bestätigung dafür, dass alles vergänglich ist, qualifiziert (vgl. Barthes 1989: 22–23; Sontag 2002: 21). Das verewigte Bild, das die Vergangenheit in einem solchen kompakten Format präsentiert, das durch die Zwiespältigkeit von jetzt und damals die Vergänglichkeit selbst ans Tageslicht bringt, ruft Staunen hervor, provoziert fundamentale Fragen, die Zeit, das Leben, den Tod, die Endlichkeit und die Unendlichkeit betreffend. Wegen dieser zeitlichen Pseudodimension wurde das Photomedium auch als „Gespenst“ (Barthes 1989: 22; Derrida 1997: VI), „Phantom“ (Derrida 1987: 17), „Exorzismus“ (Baudrillard 1999: 21), oder als „Nostalgie“ (Sontag 2002: 21) bezeichnet.

Wie in der Photokunst, so wird auch in der Literatur die Zeit im Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart gestaltet. Im Vergleich zur autobiographischen Schrift, die in der Fiktion die reale Zeit übernimmt, indem aus einer statischen Gegenwarts Perspektive über die Vergangenheit berichtet wird oder zur märchenhaften Schrift, die starke fiktive Angriffe auf die reale Zeit ausübt, indem eine längst vergangene mythische Zeit als allgegenwärtig dargestellt wird, wird in der medialen Schrift die Grenze zwischen Jetzt und Damals gleichzeitig verwischt und markiert, durch das Vorgestellte wird mehr auf das Verborgene als auf das Gezeigte verwiesen. Wie die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart ähnlich wie im Photomedium in der kroatischen Prosa verwischt werden, wird im Weiteren anhand einer kurzen Analyse von Željka Čoraks Prosaschrift *Krhotine* [Die Scherben] (1991) gezeigt.

4.1 Die leeren Aufnahmen

In dem mit zahlreichen Photographien versehenen Prosatext versucht die Autorin anhand authentischer Familienphotographien die Geschichte ihrer Familie zu rekonstruieren. Dem Werk sind das Motto des literarischen Projektes sowie die Gründe und Motive des Schreibens vorangestellt: „Ali niti jedan život ne bi smio proći bez traga, kao što nije prošao bez smisla, i poradi toga na tragu radim, ovaj trag upisujem.“ (Čorak 1991: 61) [Wie kein Leben ohne Sinn vergangen ist, so sollte keines ohne Spuren vergehen. Deswegen arbeite ich an den Spuren, deswegen schreibe ich diese Spuren nieder.]

Das schriftliche Anliegen wird mit visuellen und verbalen Mitteln realisiert. Ähnlich einem Familienphotoalbum ist jede Textseite mit einer Photographie samt ausführlicher autobiographisch-essayistischer Beschreibung versehen. Da die kurzen verbalen Passagen und die photographischen Aufzeichnungen einander in einem gleichmäßigen Rhythmus abwechseln, lässt sich der Text als der erste Photoroman in der kroatischen Literatur bezeichnen.

Die narrative Instanz, die gleichzeitig Erzählerin und Autorin ist, sondiert auf Grundlage verschiedener erhalten gebliebener Dokumente und Erinnerungen sowohl ihr eigenes Leben als auch das Leben von Familienmitgliedern. Mit ihrer ausgeprägten Fähigkeit, sich die Vergangenheit zu vergegenwärtigen, macht die Autorin exakte Angaben darüber, wo sich die dargestellte Handlung abspielt und belegt dies durch erhaltene oder später aufgenommene Photographien.² Alle im

² Čorak schildert die Funktion der Photographie im Text folgendermaßen: „Jedna od knjiga koja me najviše ganula u životu bila je Barthesova ‚Svjetla komora‘. Zato jer je borba između pamćenja i zaborava (gotovo više nego između dobra i zla) ključni problem mog postojanja. Barthes pokušava povećati fotografiju da bi pronašao nepoznate pojedinosti na liku svoje pokojne majke i tako je stvarnije vratio u život. Povećana fotografija ne pokazuje, međutim, više pojedinosti nego se rastvara u raster točkica. Ona hlapi. Ta granica moći (individualnog htjenja i tehnike stoljeća) uredzala mi se u živo meso. Nanin album s metalnim okovima bio je moj herbarij za bića. [...] Modri baršunasti Nanin album sakupio je sve ljudske biljke koje ja tako volim, a umrle su na mjestu na kojmu su se rodile. Preslavljala sam obitelj bezbroj puta, kako su rasle moje spoznaje o vremenu i zahtjevi na nj.“ (Čorak 1991: 104) [Eines der Bücher, die mich im Leben am meisten beeinflusst haben, war „Die helle Kammer“ von Barthes. Denn der Kampf zwischen Erinnerung und Vergessen (nahezu heftiger als der zwischen Gut und Böse) ist das Schlüsselproblem meiner Existenz. Barthes versucht, die Photographie zu vergrößern, um dadurch unbekannte Details im Gesicht seiner verstorbenen Mutter zu entdecken und sie dadurch realer ins Leben zurück zu rufen. Jedoch zeigt die vergrößerte Photographie nicht mehr Details, sondern löst sich in einem Raster aus Punkten auf. Sie schwindet. Diese Grenze der Möglichkeiten (des individuellen Willens und der Jahrhunderttechnik) hat sich tief in mein Innerstes gebrannt. Das blassblaue Album meiner Oma mit seinen Metallrahmen war mein Herbarium für Lebewesen. [...] Omas blassblaues, flattriges Album hat alle menschlichen Blumen, die ich so sehr liebe, gesammelt, und sie sind an dem Ort gestorben, wo sie geboren wurden. Ich habe die Familie unzählige Male umgeordnet, je besser ich die Zeit begriffen habe und je größer meine Anforderungen an sie wurden.]

Buch dargestellten Lokalitäten werden in Wort und Bild beschrieben (siehe Abb. Nr. 5.). Jeder Akteur wird durch ausführliche Beschreibung und auch durch ein Photo aus dem Familienalbum dargestellt. Alle fiktiven Figuren sind nähere und fernere Familienmitglieder, Freunde, Bekannte oder öffentliche Persönlichkeiten, die mit ihren vollen bürgerlichen Namen sowie mit einer kurzen oder längeren Biographie präsentiert werden. Viele Personen werden mittels Beifügung von Kopien von Papieren und Dokumenten (Geburtsurkunde, Heiratsurkunde, Taufschein, Totenschein etc.) oder Photographien ihres Besitzes (Häuser, Grundstücke, Wohnungen, Möbel etc.) charakterisiert (siehe Abb. Nr. 6 und 7.). Die detaillierte Auflistung von Dokumenten und Quellen ebenso wie die geradezu akribische Beschreibung von wichtigen und unwichtigen Gegenständen – Büchern, Teilen von Geschirr, der Pfeife des Großvaters, des Photoalbums der Tante – werden mit mündlichen Überlieferungen, eigenen und fremden Erinnerungen, wahren und erfundenen Geschichten sowie mit nicht erhalten gebliebenen Dokumenten und Photographien verflochten. Dem narrativen Rahmen des chronisch-wissenschaftlichen Diskurses wird nicht nur durch die „entstellten Erinnerungen“, durch die fragmentarische „Scherbenstruktur“, die personalisierte narrative Instanz, die persönlichen „schwachen“ Erinnerungen und die unglaubwürdigen Geschichten und Erinnerungen von anderen, sondern auch durch die photographischen Aufzeichnungen, die „leer“ sind im Sinne, dass sie keinen Inhalt abbilden, entgegenwirkt (siehe Abb. Nr. 8.). Jeder Teil des Textes wird entlang der Grenze zwischen Dokument und Illusion, in einer Pendelbewegung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Chronik und Lyrik, in einer ausgeglichenen Harmonie zwischen Photographie, die eine „reale“ Person oder einen „realen“ Gegenstand darstellt und der Photographie, die keinen Inhalt hat, realisiert.

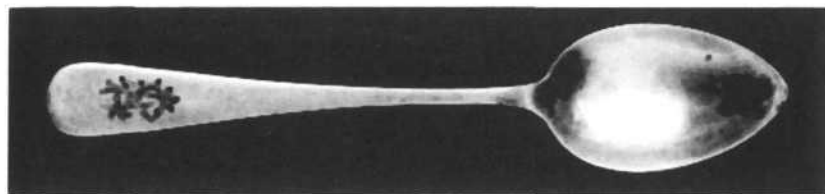
Mjesta radnje



Prezid, Gorski Kotar. Nadmorska visina 754 m (Kozji Vrh 928 m). Između Björndala i Vatagina.

Abb. 5

Totina žličica



Srebro. Dužina 11 cm. Dio garniture. Naprijed ugraviran Totin monogram, AP. Na poledini austrougarski žig, Dijana u peterolistu (‰ 800), koji je vrijedio od 26. svibnja 1866. do 22. travnja 1922. Zatim ime proizvođača (A. Gigante) i još žig u obliku kuce (ili ponde na stalku). Kraj XIX. stoljeća. Iz Totine kuće.

Na početku je mala žlica, iz male povjesti. Ništa u toj povjesti nije posebno ni značajno. Samo je obilježena svojim slovima. I rasprostranjena je. Sve ta mala siva koja su se sačuvala šile svoju zornju. Bravo je, naime, najteže očistiti.

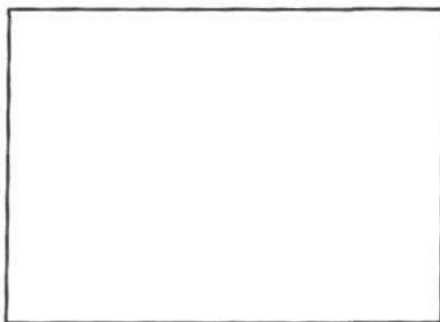
Abb. 6

Doh. podgorani, s omni boni, doh. komeu kopt et hie, vnae i vnae
 vane timent hako goblina vade izbave 1349, dne pabe 18
 Sijanja, pred mene dođavši postovan. Jakov Broke iz
 Bocića učenik na to sve lecho radodastkov, bratstvom
 kake i kruptelnikov slopki s timu glavom vngun vstau
 vade i vabuvaci, kake on izvrgnuc i pravo dobro je
 molose stanoviti kemas zemlji granice ispodest, jedu
 klaster ret vjetovce, šest palov u dvain, obam pa
 ho klastor u dvain. Klaci Savi xvanu u podunajni
 Otinec Peci, Slavuj Lupanu Zagrebačkoj vntovce,
 ni, lexici, kopt u dvain granice, id otoka Paula
 Polara, id vngun Maki, Stjepana Cabolta, id po
 dne brata vngunatija Bartola Broke id po kaci
 Blaia Broke de Hrenoveg dvua moxice, postovane
 nu Maki Cabolta iz Moxila za Slavnu novac pol
 deset i šest fonat, u dobom doh. komeu novu ten do
 tome dvadesetate na jedu gerent vntovaci, za
 vich veckoma dac, brodac i zavicno job, vchako
 vo pravo i vchakom prava vlastitost za sibi,
 niti za svoji nezadovoljavajuca

Vchaku kopt tako preda mnom na vich,
 vchena vrimona vchijene prodaji razocni mox
 luvac, ili vchivcenu Slavnu, za buduci Maki bon
 val kuzca i prodavca van dagnu u Cabolu kopt
 drugoga moxicea vngunka goblina gourdunje Kri
 ljaku vnam isto vchodest i doh.

Stjepan Gmaj
 Slavuj Lupanu Zagrebačkoj ka
 laruti vchac.

Osmrtnica Ive Milkovića



U ovom praznom okviru imao bi stajati jedan dokument. Dokument kojega nema, nikada ga nije bilo i nikada ga neće biti. Optužba, osuda, smrtovnica jednoga čovjeka koji nikada nije bio optužen, nikada suđen i nikada proglašen mrtvim. A ipak je jednoga dana, nakon rata, odveden iz Zagreba, niti vojnik, niti član bilo koje stranke ili organizacije. Postoje oči koje su vidjele da je najprije na leđima nosio jednoga od svojih krvnika, onda kopao svoj grob i zatim u nj legao. Jednoga dana jednom budućem povijesnom pobjedniku nije više htio dati kredit. Bio je rođak pjesnika Zvonka Milkovića i političara Jakova Blaževića («Ako nije ništa kriv, neće mu se ništa ni dogoditi»). Budući da sam ja osoba iz devetnaestog stoljeća, a taj prvi muž moje tete Julke, koji ju je odveo iz Prezida, kupio mi je moju prvu haljinicu u životu – crvenu sa sitnim bijelim točkicama – on ulazi u moju temu i pridružuje se svima onima mojima bez spomenika i bez traga: svima koji su meni dali kredit (jer očito nikada neće biti povijesni pobjednik). Tisuće života ulog su u partijama karata. Ali niti jedan život ne bi smio proći bez traga, kao što nije prošao bez smisla, i poradi toga na tragu radim, ovaj trag upisujem.

Abb. 8

5. Das Detail

Neben der Zeitkategorie ist, wie Barthes betont, ein konkreter Wirklichkeitsausschnitt, das Detail, die einzige lesbare Instanz vom Punktum, das ansonsten absolut unkodiert und unkonventionalisiert ist.³ Das Detail ist ein Element, ein eigentümlicher Zünder, der eine ästhetische „Explosion“ (Barthes 1989: 59) auslöst. Es ist eine „lebendige Statik“, durch die die mit dem Kameraauge eingefangene blinde Zufälligkeit eine ästhetische Allgemeinheit, ein „Abenteuer“ wird (vgl. *ibid.* 28). Die Photographie als ein Ausschnitt der Wirklichkeit, der zwischen einem Teil und einem Ganzen zustande kommt, spielt mit der transparenten Unvollständigkeit auf eine neue, höhere Einheit an, strebt danach, die der Erfahrung unzugänglichen Bereiche zu entdecken, sehnt sich danach, „den Druck des Unsagbaren, das gesagt werden will“, das, was bis dahin als unausdrückbar galt, auszudrücken (*ibid.* 26).

Auch für Benjamin ist das Detail die Essenz der Photokunst, ein besonderes poetologisches Mittel zur Darstellung des Unbewussten. Ihm zufolge stellt das Detail nicht einen bloßen Wirklichkeitsausschnitt, ein unmittelbares Abbild der äußeren Wirklichkeit dar – jedes künstlerisch geformte Detail legt eine neue Sicht auf die Wirklichkeit nahe und leitet, neben der Psychoanalyse, den Anfang der modernen Kunst ein.

Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera, als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß es bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des *Ausschreitens*. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse. (Benjamin 1963: 72)

Derrida führt ebenfalls das Detail als das Fundament des Photomediums an, als eines der prägnantesten Gesetze der „Photogrammatik“. In seinem Aufsatz *Recht auf Sicht* interpretiert er die Photographien von Marie-Francoise Plissart, hält fest, dass die Photographie „eine Kunst der Magnifizierung“ beziehungsweise Detailvergrößerung ist.

Man versteht sich darauf, das unsichtbarste und unauffälligste Element zu vergrößern, es zu rühmen, und folglich notwendigerweise, ob man will

³ Mit dem Begriffspaar „Studium / Punktum“ erklärt Barthes das Wesen der Photographie. Während das Studium die Photoreferenz ist, ist das Punktum ihr artifizieller Ausdruck (vgl. Barthes 1989: 35–36).

oder nicht, es zu idealisieren, zu entmaterialisieren, zu vergeistigen, es mit Bedeutung aufzuladen. (Derrida 1997: XXI)

Sontag bezeichnet den Prozess der Vergrößerung und der Verkleinerung als „Heroismus des Sehens“ (Sontag 2002: 84) und rückt ihn in den Mittelpunkt ihres theoretischen Denkens über die Photographie. Das technische Objektiv wird auf „die Scherben, auf die alten und ungewöhnlichen Sachen“ gerichtet, es macht, dass die lebendigen Wesen leblose Dinge werden und leblose Dinge lebendige Wesen (vgl. *ibid.* 96).

Es ist weder eine Neuheit noch eine Besonderheit der medialen Schrift, dass sie die Welt im Ganzen erfassen will, indem sie die Wirklichkeit stark reduziert und sich auf Wirklichkeitsausschnitte konzentriert. Wie in der Photokunst kommen auch in einem literarischen Werk nur solche Wirklichkeitsausschnitte vor, die sich auf die Welt im Ganzen beziehen. Wie in der Photokunst verlässt jedes Detail der literarischen Fiktion automatisch seinen praktischen Pragmatismus und erhält einen stark semantisch beladenen poetischen Sinn. Alle im literarischen Text dargestellten Objekte springen durch den Fiktionsakt aus ihrer funktionellen Ursache-Folge-Kette und werden zu einer Art *Simulacrae*, die vom erzählenden Subjekt arrangiert und geleitet werden. Durch die transformierte Funktion bringen die im Text dargestellten Objekte „etwas zum Vorschein, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb“ (vgl. Barthes 1966: 191). Auch Calvino betrachtet solche im literarischen Text beschriebenen Objekte als Mittelpunkt der ästhetischen Kreation, er nennt sie „zauberhafte Gegenstände“.

Diremmo che dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico. (Calvino 1995: 41)

[Wir können sagen, dass von dem Moment an, als ein Gegenstand in einer Geschichte auftaucht, er zugleich eine besondere Kraft bekommt; er wird automatisch ein Pol in einem Magnetfeld, ein Knoten in einem Netz von unsichtbaren Verhältnissen. Die Symbolik, die von einem Gegenstand ausgestrahlt wird, kann mehr oder weniger sichtbar sein, aber sie ist in einer Geschichte immer vorhanden. Deswegen kann man sagen, dass jeder Gegenstand, der in einer Erzählung vorkommt, immer ein zauberhafter Gegenstand ist.]

So ist jeder in Fiktion gekleidete Gegenstand in diesem Sinne zauberhaft, funktioniert als Verbindung zwischen Realität und Fiktion. Freilich hat es in der Literatur immer Gegenstände gegeben, die semantisch besonders geladen waren, Gegenstände, die man als Ecksteine der literarischen Konstruktionen bezeichnen

könnte, eigentümliche „Knoten im Netz der unsichtbaren Verhältnisse“ (Calvino 1995: 91), so genannte „narrative Reliquien“ (Amajlije) oder „Detail-Quasi-Fetische“ (Derrida 1997: VI), die in der Kontinuität der literarischen Ausdrucksweise seit jeher wichtige Instrumente der Fiktion waren. Als Fiktionsrequisiten sorgen solche Detailgegenstände – Ring, Schachtel, Spiegel, Brief, Stein, Tuch, Stab, Kreuz, Medaillon mit dem Bild der geliebten Person etc. – nicht nur für Spannung und Dynamik in der Geschichte, sondern charakterisieren die Personen und ihre Verhältnisse, tragen eine Handvoll von verschiedenen Denotationen mit sich, „das Geschichtsfeld selbst“ (Calvino 1995: 91); sie strahlen, ähnlich der „Brieftaube“ (Derrida 1997: VI), einen besonderen narrativen Zauber aus, funktionieren als sichtbare Zeichen von unsichtbaren Verbindungen und Ereignissen.

Es wäre möglich, die historische Entwicklung sowohl der Gattung als auch der Epoche hinsichtlich solcher Detailgegenstände zu betrachten. Dabei würde sich zeigen, dass ihnen in einem Fiktionsakt immer ein jeweils anderer Status und somit eine jeweils andere Funktion zugeschrieben wurde. Während also das Märchen durch das Auftreten magischer Gegenstände wie Zauberstab, Zauber ring, Zaubertisch, magische Lampe etc., die keine reale Funktion haben charakterisiert ist, kommt den Gegenständen im realistischen Roman eine praktische Funktion zu – oft lässt sich an ihnen der gesellschaftliche Status ablesen wie im Fall eines Hauses, eines Grundstücks, eines Kleidungsstücks etc.

Im modernen Roman wiederum werden die Akteure häufig mittels banal-alltäglicher Gegenstände charakterisiert. Zwei der bekanntesten Detailgegenstände in der modernen Literatur sind Prousts Madeleines und der braune Strumpf von Woolf. Dem französischen Schriftsteller dient besagte Leckerei oft als narratives Mittel, das den retrospektiv strukturierten Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* bewegt. Deren Duft ruft beim Erzähler Kindheitserinnerungen wach, die den Anstoß zu disparaten Reflexionen über die „verlorene Zeit“ geben. Im seinem Essay „Der braune Strumpf“ wählt Auerbach eben dieses Kleidungsstück als den Ausgangspunkt für die Interpretation von Woolfs Poetik. Er zeigt dabei sehr treffend, wie der braune Strumpf zu einem Requisit wird, mit dem Woolf nicht nur die inneren Gedanken und Gefühle der Erzählerin, sondern auch die Charakterzüge aller anderen Personen ausdrückt, und somit einen für die moderne Prosa bezeichnenden Stil schafft (vgl. Auerbach 1959).

Im medialen Zeitalter ist die Photographie häufig nicht nur eine visuelle Mitgestalterin des verbalen Universums, sondern auch ein nicht explizit illustrierter, nur in Worte gefasster Detailgegenstand der literarischen Strategien, dem eine neue ästhetische Funktion zugeteilt wird. Wie die Photographie als ein solcher Gegenstand in der postmodernen kroatischen Prosa verwendet wird, soll im Weiteren an drei Beispielen gezeigt werden.

5.1 Die inszenierte Wirklichkeit

Der Roman *Mramorna koža* [Marmorhaut] (1989) von Slavenka Drakulić beschreibt das körperliche Reifen eines jungen Mädchens, das zwischen der Liebe zur Mutter und dem Sich-Hingezogen-Fühlen zum Stiefvater steht. Die Tochter, gleichzeitig Ich-Erzählerin, die ihre Mutter ganz für sich allein haben will, versucht, sich vollkommen mit der Person der Mutter zu identifizieren. Nach und nach verschwimmt die Grenze zwischen den beiden Figuren, wird am klassischen Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt gerüttelt. Detailgegenstände, die keine „reale“ Funktion haben, verweisen nicht auf irgendeine andere Funktion außerhalb des Textes, ihre Bedeutung wird erst im ästhetischen Prozess simuliert. Die in *Marmorhaut* figurierenden Gegenstände schildern nicht nur fiktive Lokalitäten, sondern dynamisieren die Handlung, charakterisieren fiktive Figuren, deuten auf Zeitdehnungen und Zeitraffungen, suggerieren Subjektverschmelzungen und bestimmen das ideelle Gerüst der ästhetischen Konstruktion. Die Leere zum Beispiel, die der plötzliche Auszug des Stiefvaters aus der Wohnung hinterlässt, lässt die Erzählerin durch nunmehr fehlende Gegenstände (Zahnbürste, Zahnpaste, Handtuch) sinnfällig werden. Die Freude darüber, dass der Stiefvater wieder einzieht, wird durch die Gegenstände angedeutet, die nun wieder die Wohnung bevölkern. Nicht Handlungen oder Dialoge, einfache Gegenstände sind für den Verlauf des Geschehens maßgeblich.

Die Photographie als ein Detailgegenstand nimmt in Drakulić' poetischer Welt an vielen Stellen eine zentrale Stellung ein. Die verbal dargestellte Photographie funktioniert oft als der Hauptmotor, der die gesamte Handlung motiviert und fortsetzt. So assoziiert und analysiert die Erzählerin anhand der Photos, ähnlich wie Proust mit den Madeleines oder Woolf mit dem braunen Strumpf verfuhr, die Zeit der Kindheit: Die für sie schmerzliche Kenntnis von der Liebe zwischen Mutter und Stiefvater hat die Tochter durch eine zufällig gefundene Photographie erlangt. Obwohl nur in verbalisierter Form, ist die Photographie in Drakulić' Roman *Marmorhaut* nicht nur ein poetisches Requisit, das eine besondere Kraft ausstrahlt, ein „Pol in dem narrativen Magnetfeld, ein fester Knoten im Netz der unsichtbaren ästhetischen Verhältnisse“ (Calvino 1995: 41), sondern ein Gegenstand, der implizit für eine simulierte Welt steht. Im Vergleich zum Zauberstab im Märchen oder zu Prousts Madeleines funktioniert in Drakulić' fiktiver Welt die Photographie als ein Gegenstand „virtueller Kultur“ (Oraić Tolić 2005), als ein Wirklichkeitsindiz, das durch seine Simulationslogik das Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit problematisiert.

5.2 Der bildlich festgehaltene Engel

Der Roman von Dubravka Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje* [Das Museum der bedingungslosen Kapitulation] (1997) setzt sich aus einem heterogenen Stoff zusammen, in dem disparate narrative Segmente miteinander verwoben sind.⁴ Der signifikant betitelte erste Abschnitt *Poetika obiteljskog albuma* (Ugrešić 2002: 27) [Die Poetik des Albums] (23) vereint durch sein einzigartiges ästhetisches Konzept der Album-Kollage die zerstreuten diskursiven Segmente. Ähnlich wie Photographien erzählen verschiedene einander unbekannte, zueinander in keiner Beziehung stehende Personen an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten, während sie in ihren Familionalben blättern, durch die Technik der Erinnerung Sequenzen aus dem eigenen Leben. Die disparaten Geschichten, vereint durch verschiedene einzelne Photographien, versammeln die diskursiven Fragmente und suggerieren die Wiederkehr einer verflommenen Zeit, ein eigenartliches, collageartiges „verbales Album“. In jeder Mini-Geschichte funktioniert die verbal dargestellte Aufnahme als ein Mittel, mit dem verschiedene Familiengeschichten in Erinnerung gerufen werden. Auf der Ebene der narrativen Gesamtheit übertrifft die „unsichtbare“ Photographie die Poetik der Erinnerung und wird, obwohl auch weiterhin nur verbal ausgedrückt, zum Schnittpunkt und zur Synthese des Wirklichen und des Fiktiven, zum Gegenstand, der keine Funktion außerhalb des Textes hat und den die Autorin metatextuell zusammenfügt und zerlegt, wobei sie das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion luzide problematisiert. Das metatextuell-ironische Hinterfragen der Photoästhetik, nach der die Realität gleichzeitig authentisch dargestellt und entstellt wird (vgl. Barthes 1989: 13 u. Derrida 1987: 35), kommt im letzten Abschnitt des Romans, der den signifikanten Titel *Grupna fotografija* [Die gemeinsame Photographie] trägt, noch wesentlich deutlicher und transparenter zum Ausdruck.

Im Gegensatz zum Beginn trennt das technische Bild gegen Ende des Romans unerwartet die zahlreichen, in einer Linie aufgestellten Fiktionselemente, indem es mit poetischem Geschick ein Fragezeichen bezüglich ihrer thematischen und strukturellen Einzigartigkeit und Bedeutung setzt. Die finale Sequenz stellt die typische alltäglich-banale Situation einer „tratschenden Frauenrunde“ dar. An einem ganz gewöhnlichen Nachmittag, während sich fünf ehemalige

⁴ Schon durch die Titel und Untertitel der zahlreichen autochthonen narrativen Segmente wird der besonders disparate thematische und strukturelle Grundgedanke angedeutet. Der Text ist in sechs separate Kapitel unterteilt: *Umorna sam, Kućni muzej, Dobar dan, Arhiv: Šest priča s diskretnim motivom anđela koji napušta prostoriju, Što je umjetnost? Grupna fotografija, Gdje sam?* [Ich bin müde, Das Hausmuseum, Guten Tag, Archiv: Sechs Geschichten mit dem diskreten Motiv des Engels, der den Raum verläßt, Was ist Kunst?, Das Gruppenfoto, Wo bin ich?], welche in viele weitere Unterkapitel unterteilt sind (*Poetika obiteljskog albuma, Bilježnica s cvjetnim koricama, Dječje jaje etc.*) [Die Poetik des Albums, Das Notizbuch mit dem geblühten Einband, Das Überraschungsei].

Studentinnen mittleren Alters mit einem unverbindlichen Gespräch und einem Kartenspiel die Zeit vertreiben, landet in dem gemütlichen Zimmer einer durchschnittlichen Wohnblocksiedlung in Zagreb ein Engel mit weißen Flügeln.

A onda, baš u trenutku kad je Dinka razdijelila špil na dvije polovice i gornju podmetnula pod donju, u sobu je ušao iznenadni nalet vjetra i izbio špil iz njezinih ruku. Karte su se razletjele po sobi. – Koji je ovo vrag?! – viknula je Dinka. A onda je sobu obasjala posve nezemaljska plavičasta svjetlost. – Isuseee! – vrisnula je Doti i kihнула. Na vratima je stajao prekrasan mladić. Sve smo ostale bez daha. Krajičkom oka zamijetila sam da smo sve u istoj sekundi, baš kao vojnici, svaka sa svoje strane načinile mali pokret, malu gestu koja je odavala trenutnu, nesvesnu, unutrašnju mobilizaciju. Nuša je malko ukosila svoj lijep, taman pogled, Alma je nabacila očaravajući osmijeh, Doti je rukom popravila frizuru, Ivana je ispravila ramena, ja sam uvukla trbuh, a Dinka je poluotvorenih usta zabezeknuto piljila u mladića. (...) Saznale smo da se naš posjetilac zove Alfred, da je anđeo koji je omanuo u svome neposrednom zadatku da izvjesnu Božicu Žnidaršić spriječi da ne udari kolima o kamion u Maksimirskoj ulici, što je bilo odmah iza ugla. Saznale smo da je nakon nesreće bio očajan, da je vidjevši s ulice osvijetljen prozor, jedini u ulici, naglao poželio da uđe, pa je, eto, ušao. (Ugrešić 2002: 235–236)

[Und gerade hatte Dinka das Spiel geteilt und die obere Hälfte unter die untere geschoben, als ein Windzug durchs Zimmer ging und ihr die Karten aus den Händen riß, so daß sie im Zimmer umherflogen. „Was soll das, zum Teufel?“ rief Dinka. Dann erleuchtete ein ganz unirdisches bläuliches Licht das Zimmer. „Jesus!“ schrie Doti und nieste. In der Tür stand ein bildschöner Junge... Das nahm uns den Atem. Aus dem Augenwinkel beobachtete ich, daß wir alle, wie Soldaten, eine kleine Bewegung machten, eine Geste, die unbewußte innere Bereitschaft verriet. Nušas schöner, dunkler Blick wurde etwas schräg, Alma setzte ein bezauberndes Lächeln auf, Doti richtete ihre Frisur, Ivana reckte die Schultern, ich zog den Bauch ein und Dinka starnte den Jungen mit halboffenem Mund an. (...) Wir erfuhren, daß unser Besucher Alfred hieß und ein Engel war, daß er an der Aufgabe gescheitert war, eine gewisse Božica Žnidaršić vor dem Zusammenstoß ihres Autos mit einem Lkw in der Maksimir-Straße zu behüten, was gleich um die Ecke war. Wir erfuhren, daß ihn der Unfall in Verzweiflung gestürzt hatte, daß er beim Einblick des beleuchteten Fensters des einzigen in der Straße, plötzlich den Wunsch empfunden hatte, hereinzukommen, und so war er eben gekommen.] (229–230)

Gleich nach seiner unspektakulären Ankunft integriert sich der transzendente Gast ganz unaufdringlich und wie selbstverständlich in die höchst erfreute kleine Frauengesellschaft und wird, ohne irgendjemanden – mit Ausnahme des Lesers – zu verwirren, zum Mittelpunkt des „unbedeutenden“ Gesprächs. Die subtil kalkulierte Banalisierung des Unmöglichen ruft nicht nur Verblüffung beim Leser hervor, sondern lenkt die gesamte narrative Intention um, indem

etablierte Gegensätze wie sakral – banal oder wirklich – fiktiv auf den Kopf gestellt werden: Den Kulminationspunkt stellt eben nicht der Moment des Erscheinens des überirdischen Gasts dar – dieser lässt die Frauenrunde völlig gleichgültig, verblüfft nur den Leser –, sondern jener Augenblick, da er sich verabschiedet, worauf alle fünf Damen sogleich ihre Kameras zücken, um die außergewöhnliche Begegnung zu dokumentieren und zu verewigen. Ungeachtet des Vorhandenseins der besten aller Techniken zur Reproduktion der Wirklichkeit gelingt in der fiktiven Welt die Photographie vom himmlischen Besucher nicht wie gewünscht, sie lässt sich nicht mit standardisierten Mitteln entwickeln und ihr Inhalt bleibt „unsichtbar“, sowohl für die Akteure als auch für die Erzählerin und den Leser, sie existiert nur im Gedächtnis der Akteure und wird allein durch die Imagination des Lesers belebt. So wird das „nichtexistente“ verbalisierte Bild, die metaphorisierte Metonymie des Engels mit weißen Flügeln nicht nur zum Ausgangspunkt für den Verlauf der Fabel, sondern zum literarischen Requisit, zum fiktiven Gegenstand der ironischen Umkehrung der ewigen literarischen Sehnsucht nach der Darstellung dessen, was sich nicht darstellen lässt: die Wahrhaftigkeit und Authentizität des Dargestellten und die Grenzen und Möglichkeiten des Unvorstellbaren, das niemals aufhört danach zu streben, dargestellt zu werden. Bei Ugrešić lässt das visuelle Nichts die Kraft des Verbalen noch dichter werden, wobei die Autorin das Paradigma des Plagiiens als eine Möglichkeit zu leben und zu schreiben unterstreicht.

5.3 *Das corpus delicti*

Auch im literarischen Projekt von Miljenko Jergović stellt die Photographie den Ausgangspunkt des literarischen Ausdrucks dar – als subtile Weggabelung zwischen der Aktualisierung und der Resemantisierung der wirklich-fiktiven (Re)Konstrukte, als wesentliches poetisches Mittel, um das Ästhetische glaubhaft zu simulieren. In den kurzen Prosastücken der Erzählensammlung mit dem Titel *Sarajevski Marlboro* (1994) [Die Marlboro aus Sarajevo] (1996) spiegelt sich in banalen und ebenso in extremen Lebenssituationen die Situation von Sarajevo während des Krieges wider. Die Fußball-WM im Fernsehen, der Diebstahl von Nachbarn Äpfeln, das Studium der lateinischen Grammatik, der Kakus, der Käfer, die Berge, der Bosnische Eintopf sowie verschiedenste Photographien stehen neben Kriegsprotokollen, Flucht, Hunger und Isolation.

In der Erzählung *Fotografija* [Das Photo] treibt ein banaler Gegenstand – ein Glücksbringer im Fach eines Portemonnaies – nicht nur die Fabel voran, verursacht und löst die klassische Verwirrung des Liebesdreiecks und charakterisiert die Akteure und das Kollektiv, sondern vereint in sich als Hauptdarsteller sämtliche sichtbaren und unsichtbaren narrativen semantischen Kräfte, hinterfragt ästhetische Normen und Usancen sowie die Funktionsmechanismen der

Fiktion in dem engen Spalt zwischen Illusion und Desillusion, zwischen Sein und Schein. Die Illusion des ästhetischen Aufbaus von *Sarajevski Marlboro* wird durch die strenge dreigliedrige Komposition in drei eigene, signifikant betitelte Abschnitte suggeriert: *Nezaobilazan detalj u biografiji* [Unumgängliches Detail aus der Biographie], *Rekonstrukcija događaja* [Rekonstruktion der Ereignisse], *Who will be the Witness*. Die strukturelle Einheit des fragmentartigen Stoffes wird semantisch durch die dreigliedrige, sukzessiv-kausal angeordnete Entwicklung jeder einzelnen Geschichte vervollständigt: Einleitung – kurze Beschreibung irgendeines unwichtigen Ereignisses aus der Zeit vor dem Krieg oder die Darstellung eines banalen Ereignisses –, Handlung – der Krieg, der alles auf den Kopf stellt – und Abschluss – betonte Pointe oder Kommentar des Erzählers, der durch einen autoritativen Diskurs alles bisher Gesagte relativiert. Den klassischen Aufbau des Narrativs stellt Jergović infrage, indem er ihn subtil sabotiert und die Erzählung als solche hinterfragt, womit er unmittelbar an die bekannte erzählerische Manier von Andrić gemahnt.

Genau wie Andrić markiert Jergović bekannte Lokalitäten, macht konkrete Zeitangaben und zeichnet ein Bild der bosnischen Gesellschaft, aber nicht, um wiedererkennbare authentische Typen darzustellen oder deren psychologische Höhenflüge und Misserfolge aufzuzeigen, sondern, im Gegensatz zu Andrić, um Diskurskonstruktionen zu hinterfragen. So überwindet der souveräne Erzähler in der Erzählung *Bosanski lonac* [Bosnischer Eintopf] alle grundlegenden narrativen Tatsachen, indem er primär die endlosen Wirtshausgeschichten von Zlajo wiedergibt, mit denen dieser vertriebene Einwohner Sarajevos in Zagreb die verlorene Welt der Träume zu rekonstruieren sucht (vgl. *ibid.* 1996: 38). In der Erzählung *Grob* [Das Grab] ignoriert ein von Sensationslust getriebener ausländischer Journalist im vom Krieg erschütterten Sarajevo alle wirklichen, „sichtbaren“, jedoch uninteressanten Geschehnisse und konstruiert mangels eines wirklichen Themas unwirkliche Ereignisse. In der Erzählung *Kondor* [Der Kondor] versucht der Protagonist Izet, der misslichen Lage eines Kriegsgefangenen am Ende des 20. Jahrhunderts zu entkommen, indem er ständig spricht und sowohl sich selbst als auch die anderen belügt, wobei das Verfahren, sich selbst durch das Sprechen zu präsentieren, als Konstruktionsakt betrachtet wird. Die Erzählung *Pismo* [Der Brief] „rekonstruiert“ die Lüge vom „konstruierten bosnischen Hass“, während es in *Saksofonista* [Der Saxophonist] das Schweigen ist, das als Konstruktionsakt problematisiert wird.

In der Erzählung *Fotografija* werden verschiedene Verlaufsformen des Endes einer großen Liebe, das durch ein zufällig entdecktes Photo im Geheimfach eines Portemonnaies herbeigeführt wird, konstruiert. Auch hier gründet sich die narrative Strategie auf drei fundamentale Segmente, wobei bewusst ein klassisches Narrationsmuster suggeriert wird. Im ersten, einleitenden Teil, kündigt der allwissende auktoriale Erzähler das Thema der Erzählung an.

Istu priču u različitim varijacijama čuli ste, vidjeli ili pročitali tisuću puta. Ključ svake ljubavi je vjernost. O njoj se puno ne razmišlja. Ona se jednostavno podrazumijeva. I da nije vjernosti, vjerojatno ne bi bilo ni nesretnih ljubavi. Kao ni sretnih, uostalom. (1994: 108)

[Dieselbe Geschichte in verschiedenen Variationen haben Sie schon tausendmal gehört, gesehen oder gelesen. Der Schlüssel jeder Liebe ist die Treue. Über sie macht man sich keine Gedanken. Sie versteht sich von selbst. Und gäbe es keine Treue, würde es wahrscheinlich auch keine unglücklichen Lieben geben. Wie übrigens auch keine glücklichen.] (1996: 102)

Sehr schnell zeigt dasselbe auktoriale Bewusstsein, während es über die konkreten Akteure berichtet, Schwankungen in der eigenen Überzeugung. Indem es sich auf die „komšiluk“ [Nachbarschaft] und den Diskurs der mündlichen Überlieferung beruft, nimmt es vor den „Augen des Lesers“ eine neue Erzählpose ein und legt die Maske des Zeugen an.

Senka i Mašo su u komšijskim pričama redovito uzimani kao primjer sretne ljubavi. Ona nije mogla imati djece, ali joj on to nije zamjerao kao što to balkanski muževi redovito čine. Senka je radila u pošti, a Mašo je bio vodoinstalater. Ona je uvijek govorila „moj Mašo“, a on „moja Senka“. Njihova priča ne bi bila zanimljiva da nije počeo rat, kao što već i nisu zanimljive priče o dugoj i ustrajnoj sreći. S prvom granatom koja je pala na grad Mašo se prijavio u Teritorijalnu obranu. (1994: 108)

[Senka und Mašo werden in den Erzählungen der Nachbarschaft regelmäßig als Beispiel einer glücklichen Liebe genommen. Sie konnten keine Kinder haben, aber er nahm ihr das nicht übel, wie das die Ehemänner vom Balkan sonst regelmäßig tun. Senka arbeitete bei der Post, und Mašo war Installateur. Sie sagte immer „mein Mašo“, und er „meine Senka“. Ihre Geschichte wäre nicht interessant ohne Krieg, wie Geschichten von langem und dauerhaftem Glück nun einmal nicht mehr interessant sind. Mit der ersten Granate, die auf die Stadt fiel, meldete sich Mašo zur Territorialverteidigung.] (1996: 102)

Im zweiten narrativen Segment werden verschiedene Erzählkonstrukte betreffend das tragische Ende der Liebe zwischen Senka und Mašo aufgezeigt. Eines Morgens bringt „nepoznati čovjek u uniformi i s blatnjavim čizmama na nogama“ (ibid. 109) [ein unbekannter Mann in Uniform und mit schmutzigen Stiefeln an den Füßen] (102) Senka „papirnatu vrećicu s njegovim [Mašinim] stvarima: maramicom, armijskom akreditacijom, satom, futrolom od naočala i novčanikom“ (ibid. 109) [ein Papiersäckchen mit seinen Sachen zurück: Taschentuch, Militärausweis, Uhr, Brillenetui und Geldbörse] (103) und flüstert ihr in fester Umarmung zu, dass Mašo umgekommen sei. In einem Geheimfach des

Portemonnaies findet Senka neben ihrem ihr wohlbekannten Bild zufällig das Photo einer unbekanntenen jungen Frau, auf dessen Rückseite steht: „Uvijek tvoja Mirsada“ [Immer Deine Mirsada]. Obwohl Senka das Photo nicht als Beweismaterial für Mašos Untreue betrachten will, erschüttert sie der unversehens entdeckte Gegenstand wesentlich stärker als die Nachricht vom Tod des Ehemanns. Während die Nachbarschaft überzeugt ist, dass der Krieg an allem die Schuld trage, versichert Senka entgegen ihrer Gewissheit sich selbst und die anderen, dass dem keinesfalls so sei. Senkas Worten und Gedanken, welche meist das auktoriale Erzählerbewusstsein vermitteln, kann der aufmerksame Leser entnehmen, dass der Krieg nur den Rahmen für die Auseinandersetzung mit der enttäuschten Wunschvorstellung von der wahren Liebe abgibt – der wahre Schuldige ist eine banale, im Portemonnaiefach versteckte Photographie, ein unbedeutender Glücksbringer, wie ihn jeder in Sarajevo in der Tasche hat.

Im dritten, finalen Teil von *Fotografija* dominiert erneut der auktoriale Blickwinkel, aber er vermittelt nicht die erwartete Schlusspointe, sondern erschüttert von Grund auf alle vorherigen narrativen Perspektiven und ebenso die aktive Position des Erzählers. Die Photographie funktioniert in dieser betont konstruierten literarischen Welt als Detailgegenstand von besonderer Bedeutung, der nicht nur alle narrativen Sequenzen zu einer ästhetischen Einheit zusammenführt, sondern gleichzeitig sowohl das gesamte Textgefüge als auch sich selbst umformt und hinterfragt. Während Senka in ihrem Erzählkonstrukt die Photographie als ein Ding sehen will, das „oni gadovi iz brigade“ (ibid. 109) [diese Schweine von der Brigade] (103) Mašo in sein Portemonnaie gesteckt hätten, und selbst den Hergang der Dinge rekonstruiert, sieht die Nachbarschaft im selben Glücksbringer den Beweis für Mašos Untreue, einen Trost in einer von unerwidelter Liebe und Einsamkeit gekennzeichneten Lebenslage. Für den auktorialen Erzähler ist er ein idealer konventionalisierter Gegenstand, dazu angetan, alle abrupten Änderungen der disparaten Erzählpositionen zu rechtfertigen, den Gedanken zu vermitteln, dass das Leben, so wie die Erzählung, nichts als eine Konstruktion im schmalen Raum zwischen Wahrheit und Lüge ist.

Aus allem Gesagtem lässt sich schließen, dass in einem solchen „Medien-Determinismus“ (McLuhan 1968), der mittlerweile sämtliche Lebensbereiche erfasst hat, die Literatur nicht mehr als eine mehr oder minder nach dem Modell unserer Realitätswahrnehmung und -erfahrung konzipierte fiktionale Welt zu fassen ist. Die Naturgesetze bleiben in einem (inter-)medial gestalteten ästhetischen Prozess scheinbar intakt und die Realität wird nicht mehr, wie im „alten“ Buch, metaphorisch abstrahiert, distanziert und zusammengefasst, sondern im eigenen Medienkörper unmittelbar integriert, registriert und simuliert.⁵ In einer

⁵ Im Versuch, einen systematischen Vergleich zwischen dem „alten“ Buch und den neuen Medien herauszuarbeiten, hebt Hörisch folgende Schlussfolgerung hervor: „Bücher räsonie-

dermaßen medialisierten Welt steht ein Fiktionsakt nicht mehr in einer metaphorischen Analogie zur Wirklichkeit beziehungsweise sind die literarischen Strategien nicht mehr darauf ausgerichtet, die kategorialen Bezugsrahmen der „primären“ Wirklichkeit zu *entstellen*. Das heißt: Die Zeit- und Raumkategorien werden nicht metaphorisch und figurativ ausgedehnt, gerafft, verlangsamt, beschleunigt oder übersprungen, und die agierenden Subjekte verschmelzen und vervielfältigen sich nicht mehr. Die literarischen Aktionen bewegen sich nicht als entgegengesetzte Polaritäten zwischen Wirklichkeits- und Dichtungslogik, sondern funktionieren als eigentümliches, in unvorhersehbare Richtung ausschlagendes Pendel, das eine doppelte Wirklichkeits- und Dichtungslogik postuliert und somit eine „sekundäre“ Welt *herstellt*.

Literatur

- Auerbach, E. 1994. *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in den abendländischen Literaturen*, Francke: Bern, 9. Auflage Tübingen [1946].
- Barthes, R. 1979. *Elemente der Semiologie*, aus dem Französischem übers. von E. Moldenhauer, Syndikat: Frankfurt am Main [1964].
- 1989. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, aus dem Französischen übers. von D. Leube, Suhrkamp: Frankfurt am Main [1980].
- Baudrillard, J. 1999. *Fotografien /Geschichte 1985-1998 / Ausstellung / Graz*, Hatje Cantz: Graz.
- Benjamin, W. 1963. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main.
- Calvino, I. 1995. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Modadori: Milano.
- Čorak, Ž. 1991. *Krhotine*, Grafički zavod Hrvatske: Zagreb.
- Derrida, J. 1987. *Die Tode von Roland Barthes*, aus dem Französischen übers. von G. Ricke, R. Voullié, Dirk Nishen Verlag in Kreuzberg: Berlin.

ren, neue Medien räsonieren. Bücher produzieren im symbolischen Medium der Sprache (der Begriff ‚symbolisch‘ meint hier nicht Symbole wie die Friedenstaube oder das christliche Kreuz, sondern den Umstand, daß Sachverhalte und Ereignisse nicht als solche fotografiert, gefilmt und akustisch registriert werden können, sondern durch das Gitter von Buchstabensymbolen geschleust werden müssen). Neue Medien registrieren und archivieren dagegen reale Licht- und Ton-Schwingungen. Das Verhältnis von Bücherwelt und ‚wirklicher‘ Welt ist grundsätzlich abstrakt, distanziert, räsonierend eben. Denn 26 Buchstaben haben keinerlei analoge oder gar mimetische Beziehung zu dem, wovon und wofür sie Zeugnis iblegen. Papier ist geduldig, Dichter lügen, jemand lügt gar wie gedruckt: daß unterschiedliche Kombinationen von 26 Buchstaben schlechthin nicht realitätsadäquat sein können, ist ein kulturelles Basiswissen.“ Vgl. Hörisch 1995: 779–780.

- 1997. *Recht auf Einsicht*, Marie-Françoise Plissart (Photographie), (Hg.) P. Engelmann, aus dem Französischen übers. von M. Wetzel, Edition Passagen: Wien.
- Drakulić, S. 1989. *Mramorna koža*, Grafički zavod Hrvatske: Zagreb (dt. Drakulić, Slavenka: *Marmorhaut*, aus dem Kroatischen übers. von A. Philippsen, Aufbau Verlag: Berlin, 1998).
- Faulstich, W. 2004. *Medienwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag: Stuttgart.
- Hörisch, J. 1995. „Die Wirklichkeit der Medien und die medialisierte Wirklichkeit. Optionen der Gegenwartsliteratur“, R. Grimminger, J. Murašov, J. Stückrath (Hg.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Rowohlt's Enzyklopädie: Reinbek bei Hamburg, 770–800.
- Jergović, M. 1994. *Sarajevski Marlboro*, Durieux: Zagreb (dt. *Sarajevo Marlboro*, aus dem Kroatischen übers. von K. D. Olof, Folio Verlag: Wien, 1996).
- Matanović, J. 1997. *Zašto sam vam lagala*, Mozaik knjiga: Zagreb.
- McLuhan, M. 1967. *The medium is the massage*, New York: Bantam Books.
- 1968. *Die magischen Kanäle*, Econ Verlag: Düsseldorf / Wien [1964].
- Röttger-Denker, G. 1997. *Roland Barthes zur Einführung*, Junius: Hamburg.
- Sontag, S. 2002. *Über Fotografie*, aus dem Amerikanischen übers. von M. W. Rien, G. Baruch, Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 13. Auflage [1977].
- Ugrešić, D. 2002. *Muzej bezuvjetne predaje*, Standard 2: Beograd [1997] (dt. *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*, aus dem Kroatischen übers. von B. Antkowiak, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1998)
- Vrkljan, I. 1987. *O biografiji*, Grafički zavod Hrvatske: Zagreb.
- 1988. *Marina, im Gegenlicht*, Verlag Droschl: Graz / Wien.
- 2007. *Seide, Schere*, aus dem Kroatischen übers. von I. u. B. Meyer-Wehlack, Verlag Ingenium: Čakovec.
- Zima, V.P. (Hg.) 1995. Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“, Einleitung, *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1–31.
- Zima, Z. 1987. *Biografske krhotine Irene Vrkljan*, I. Vrkljan. *O biografiji*, Grafički zavod Hrvatske: Zagreb.

Dirk Uffelmann, *Der erniedrigte Christus. Metaphern und Metonymien in der russischen Kultur und Literatur*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe A: Slavistische Forschungen, 62) 2010.

Nachdem sich Dirk Uffelmann seit über fünfzehn Jahren mit zahlreichen, thematisch überaus breit gefächerten Arbeiten zu den Wechselwirkungen von russischer und polnischer Literatur mit Theologie, Philosophie und Kulturosofie einen Namen als hervorragender Kenner der Diskurse an diesen Übergängen gemacht hat,¹ laufen in seiner gut tausendseitigen Habilitationsschrift *Der erniedrigte Christus. Metaphern und Metonymien in der russischen Kultur und Literatur* nahezu sämtliche Fäden der bisherigen Interessen zu einem eigentlichen Kompendium theoretischer Reflexionen und überdies zu einer vorbildlichen kulturwissenschaftlichen Aufarbeitung verschiedenster Forschungsbereiche und -ansätze im Spannungsfeld von Literatur, Theologie, Philosophie zusammen. Das methodische Grundanliegen von Uffelmanns großer Studie ließe sich aus einer Randbemerkung zu Kazimir Malevič erläutern. Die Erwähnung des Avangardemalers und -philosophen Malevič ist im Zusammenhang mit dem Modell der *Kenosis* („Selbstentleerung“), das im Zentrum der Arbeit steht, alles andere als überraschend. Auf den ersten Blick unerwartet ist hingegen die Zuordnung des Entleerungsbegriffs: Als ‚kenotisch‘ bezeichnet Uffelmann gerade nicht die jeden Inhalts enleerten Quadrate,² sondern das figurative Spätwerk Malevičs. Es erscheint als „Demutsgeste nach dem Aufschwung ins Abstrakte/Transzendente, als Kenose des auktorial-gestalterischen Minimalismus.“ (437, Fn. 648) Diese zunächst schwer nachvollziehbare Einschätzung von Malevičs Rückkehr zum scheinbar naiv Figurativen nach dem Erreichen eines kunstgeschichtlichen Nullpunkts im Schwarzen Quadrat hat ihren Grund in einem historisch und theoretisch höchst bewussten und vorsichtigen Umgang mit dem paulinischen Konzept der ‚Selbstentleerung‘ Gottes; theologische Grundkriterien werden in Uffelmanns kultur-, literatur- oder auch kunstwissenschaftlichen Anwendung des Konzepts stets aufrechterhalten. Dazu gehört, dass *Kenosis* gerade keine Selbst-

¹ Hervorzuheben ist die Dissertation *Die russische Kulturosofie. Logik und Axiologie der Argumentation* (1999), darüber hinaus umfangreiche Aufsätze zu Feofan Prokopovič, Gavriila Deržavin, Nikolaj Gogol', Vladimir Solov'ev, Michail Bachtin, Adam Mickiewicz, Cyprian Norwid, Zbigniew Herbert und vielen anderen.

² Zuletzt hat Boris Groys die klassisch gewordene Phase der russischen Avantgarde, im Besonderen Malevičs Quadrate, mit explizitem Bezug auf die *Kenosis* thematisiert. Groys, Boris, „Schwache Gesten der Kunst“, *Schweizer Monat*, 987 (2011), 55-63, hier 56; 63.

auflösung meint, sondern vielmehr die *Konkretisierung* von Unfassbarem bzw. „Abstrakte[m]/Transzendente[m]“, wie Uffelmann in Bezug auf Malevič schreibt. Der Träger der Kenosis wird also in strenger Analogie zur Fleischwerdung Gottes und seinem Leiden in Menschengestalt personal verstanden, wobei mit dem Kriterium der Personalität auch das Postulat der Freiwilligkeit impliziert ist. So ist es „das Ziel dieser Untersuchung, den weiten Brückenschlag“ (28) von einer „*christologisch-engen und einer kulturell-weiten Begriffsverwendung*“ (14) plausibel zu machen, ohne „einfache Identifikationen“ vorzunehmen, wie sie Uffelmann zufolge im 20. Jahrhundert „bisweilen mit schneller Hand gemacht werden“ (28). Er spricht in diesem Zusammenhang gar von einer „Schuld“, die die Kultur- und Literaturwissenschaft mit theologisch inkonsequenten bzw. essayistisch bleibenden Metaphorisierungen der Kenosis auf sich geladen habe, und hält dann programmatisch fest: „[...] diese Schuld soll hier stellvertretend abgetragen werden.“ (ebd.)

Der Verfasser positioniert sich wissenschaftlich dreifach: Einerseits ist die Studie im Kontext des poststrukturalistischen Denkens der (Sinn-)Entleerung, des Präsenzverlusts etc. zu verstehen – neben Jacques Derrida und Paul de Man werden etwa Vertreter einer ‚Dekonstruktion des Christentums‘ wie Gianni Vattimo Jean-Luc Nancy extensiv herangezogen –, andererseits wird durch den ausführlichen Rückgang auf Quellen, vor allem auf die Kirchvätertheologie und die Dogmengeschichte, eine Art philologischer Selbstkritik des poststrukturalistischen Ansatzes möglich. Die, wie Uffelmann schreibt, „zentrale kulturgeschichtliche Inspiration“ (37), d.h. den markantesten Einfluss, bezieht die Arbeit aber aus modernen, russisch-orthodox grundierten Studien: aus der zweibändigen Abhandlung *The Russian Religious Mind* (1. Band 1946, 2. Band 1966) des russischen Exiltheologen Georgij Fedotov sowie der weniger bekannten, 1938 publizierten Diplomarbeit *The Humiliated Christ in Modern Russian Thought* der religiösen Schriftstellerin Nadežda Gorodeckaja.³ Wenn Uffelmann hinsichtlich dieser Studien von „Inspirationen“ spricht (Gorodeckajas Buch ist für seine Untersuchung gar titelgebend), so meint er damit zugleich Distanznahme gegenüber jeder „christlich-identifikatorischen“ (303) Stoßrichtung.⁴ Im Spannungsfeld von Dekonstruktion, klassischer Dogmengeschichte und russisch-orthodoxer Exiltheologie ist Uffelmanns methodischer Ansatz zur ‚Selbstenleerung‘ also zu verorten, wobei seine Interpretationen auf eine ihrerseits schon

³ Sehr plausibel ist der Gedanke, dass die Exilsituation ein emphatisches Denken der Kenosis begünstigte (9; 550/551).

⁴ Eine gewisse Identifikation ist dagegen mit protestantischen Positionen ‚wiederentdecker‘ Kenotik herauszuhören, namentlich mit Ansätzen bei Johann G. Hamann, Søren Kierkegaard und Hermann Cremer (139/140). Dazu passt auch die durchgängige Verwendung der Lutherischen Bibelübersetzung und des eingedeutschten Ausdrucks ‚Kenose‘.

von Strukturalismus und Poststrukturalismus bzw. Neorhetorik geprägte Literaturwissenschaft zurückgreifen können.⁵

Die religiöse, kulturelle und nicht zuletzt auch politische Aktualität von Fedotovs These des „Russian Kenoticism“⁶ wird überzeugend an der Heiligsprechung der 1918 von den Bolschewiken erschossenen Zarenfamilie aufgewiesen. Genauso wie nach Fedotov die ersten russischen Nationalheiligen Boris und Gleb sich 1015 ihrem Bruder Svjatopolk in einem „act of nonresistance“⁷ ergeben hatten, als einem „national Russian feature, an authentic religious discovery of the newly-converted Russian Christians“,⁸ so wurde die Heiligsprechung Nikolaj II. und seiner Familie als „страстотерпцы“ im Jahr 2000 ebenfalls mit dem Argument des widerstandslosen Erduldens von Leiden vorgenommen. Denn für diese Art der Kanonisierung von Opfern politisch motivierter Morde, für die „Fedotovs Kenosis-These Pate gestanden haben [dürfte]“ (5), ist weder ein heiligenmäßiges Leben noch ein bewusst angestrebter Märtyrertod nötig (1-6). Zur von Uffelmann vorgeschlagenen mehrteiligen „Korrektur“ der These Fedotovs gehört nun naheliegenderweise zum einen die Neutralisierung der national-religiösen Wertung, sodann die Überführung des positiven Leidensbegriffs aus Fedotovs (und Gorodeckajas) religiös getragener Darstellung in eine distanzierte Beschreibung der Kenosis als „Aufwertung von Defiziten“ (707) oder, unmissverständlich skeptisch gewendet, als „Ideologem, dass Erniedrigung und Unterwerfung positiv seien.“ (17/18) Die methodisch schwerwiegendste Modifikation bezieht sich indessen auf den Prozess der Entleerung selbst. Nach Uffelmann können nicht nur ‚getreue‘ kenotische Nachahmungen Christi in Betracht gezogen werden, sondern auch oder im Besonderen fern liegende, scheinbar inkommensurable, da die Kenosis eine dynamische Funktion sei, die unähnliche, defizitäre Repräsentationsformen selbst hervorbringe und legitimiere: „[Fedotovs These] hat [...] nichts zu der hier für notwendig gehaltenen Korrektur beizutragen, die darauf hinausläuft, dass in der Kenose Christi selbst eine Dynamik beschlossen liegt, die Signifikationsprozesse in Gang setzt und dabei tropische Repräsentationsformen begünstigt, die nicht über Linearität und Ähnlichkeit, sondern über ‚Entähnlichung‘ und Transformation zu beschrei-

⁵ Uffelmanns wichtigste Referenzen aus der deutschen Slavistik sind Aage Hansen-Löve (zur Apophatik in der Literatur), Wolfgang Kissel (zum kulturwissenschaftlichen Verständnis der Kenosis), Renate Lachmann (zur Problematik von Rhetorik und Religion), Igor' Smirnov (zur Kenosis in psychoanalytischer Perspektive) und Holt Meyer (zum ‚neorhetorischen‘ Verständnis der Kenosis); im Randbereich der akademischen Slavistik sind es Boris Groys (zum Denken des Paradoxes und der ästhetischen ‚Entleerung‘) und Michail Ėpštejn (zur Kenosis im Kontext der russischen Postmoderne).

⁶ So der Titel des Referenzkapitels in Fedotovs *The Russian Religious Mind (I). Kievan Christianity. The 10th to the 13th Centuries*, Volume three in the *Collected Works of George P. Fedotov*, Belmont (Mass.) 1975, 75-131.

⁷ Ebd., 104.

⁸ Ebd.

ben sind.“ (37⁹) Mit dieser „Korrektur“ wird die Kenosis bei Uffelmann zu einem universalen Schlüssel für das Verständnis ästhetischer und ethischer „Umwertungen“ (u.a. 478) in der russischen Kultur,¹⁰ d.h. der Überhöhung von Unvollkommenheit und des Misstrauens gegenüber ‚Perfektion‘. Die Kenosis als kulturelle Funktion der Selbsterniedrigung oder, wie Uffelmann auch schreibt, die „kenotische Maschine“ (924) – so eine der Grundannahmen der Arbeit – sei auch in Bereichen am Werk, die sich selbst entweder implizit oder explizit als nicht mehr christlich verstehen (14). Dabei profitiert der Autor von einem raffinierten Argument René Girards (u.a. 159), welches der französisch-amerikanische Anthropologe stets dann geltend macht, wenn es darum geht, die Opfermechanismen in mythischen Texten auf Grund ihrer Unausgesprochenheit als blinden Fleck des Mythos zu identifizieren.¹¹ Während aber Girard in seinem apologetischen Projekt dem Christentum die Fähigkeit zuspricht, mythisch glorifizierte Opfermechanismen zu reflektieren und insofern in letzter Konsequenz auszutreiben, ist Uffelmann der Meinung, eine vom Christentum geprägte Kultur/Rhetorik/Literatur werde in nicht geringerem Maße von einer latenten, sozusagen blinden Opfermaschinerie angetrieben als eine vorchristlich-mythische (freilich argumentiert Uffelmann empirisch, Girard hingegen spricht ausdrücklich von einem ‚noch nicht‘ realisierten, empirisch wohl auch nicht realisierbaren Modell).

Auf einen Begriff bringen könnte man Uffelmanns „Korrektur“ wie folgt: Was bei Fedotov und Gorodeckaja letztlich immer auch biographisch und national aufgeladene Glaubenssache ist, wird in der hier diskutierten Studie zum Instrument für eine Dekonstruktion der russischen Kultur, eine Dekonstruktion, die – nach Vattimos und Nancys Denkfigur (587-589; 921-923) – nicht von außen vorgenommen müsse, da sie qua Kenotik des „*je schon autodestruktiven Christentums*“ (590) ursprünglich wirksam sei.¹² Dabei darf nicht vergessen werden, dass Uffelmann Fedotovs These aus *The Russian Religious Mind* abgesehen davon weitgehend ohne Vorbehalte übernimmt – und sie auch gegen die

⁹ Der Begriff der Entähnlichung stammt aus Renate Lachmanns *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte* von 2002 (249).

¹⁰ Gemeint sind auf der einen Seite das orthodoxe Schrifttum von der Taufe Russlands im 10. Jahrhundert bis hin zur Religionsphilosophie des 19. und 20. Jahrhunderts (336-353, u.a. Aleksej Chomjakov, Aleksandr Bucharev, Vladimir Solov'ev, Michail Tareev und Sergej Bulgakov) sowie die Liturgie und Ikonenmalerei (354-454), andererseits Verhaltensmuster ausgewählter realer Personen und literarischer Figuren, denen (vor allem aus wirkungsgeschichtlicher Sicht) modellhaft „christoforme“ Eigenschaften zukommen (u.a. Feodosij Țečerskij, Sergej Radonežskij, Nil Sorskij, Tichon Zadonskij, Serafim Sarovskij, Paisij Vel'čkovskij, die Starcen von Optina Pustyn' Leonid Nagolkin, Kliment Zedergol'm, Makarij Optinskij und Amvorsij Optinskij oder etwa auch die durch letzteren inspirierte Figur des Staec Zosima aus Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* (455-591).

¹¹ Vgl. Girards *Je vois Satan tomber comme l'éclair* (1999).

¹² Zu nennen sind hier vor allem Vattimos *Dopo la cristianità. Per un cristianesimo non religioso* (2002) und Nancys *La déconstruction du christianisme* I/II (2005/2010).

Grundidee eines anderen Meilensteins russischer Exiltheologie, Vladimir Losskij's *Essai sur la Théologie Mystique de l'Eglise d'Orient* (1944), ausspielt (320-322). Sehr überzeugend arbeitet der Verfasser zunächst heraus, dass Losskij's Buch die exakt entgegengesetzte These vertritt: Im Zentrum der russischen Orthodoxie steht nach Losskij nicht die demütige Selbsterniedrigung bzw. der Akt der Widerstandslosigkeit, sondern der Weg der ‚Verherrlichung‘ bzw. Verklärung. Losskij geht soweit, den Weg der Nachahmung Christi, soweit er in Russland überhaupt zu belegen sei, als westlichen Einfluss zu bezeichnen. Die Nachahmung des Leidens Christi müsse auf Grund ihrer rationalen Struktur des Vergleichs äußerlich-objektivierend bleiben. Die orthodoxen Mystiker hätten daher lediglich nach Annäherung an Gott gestrebt, nach gnadenhaftem Anteil an der Verklärung (am sog. Taborlicht). Teilweise kann Uffelmann den sich hier öffnenden schroffen Gegensatz zwischen Fedotovs Theorie der Kenosis und Losskij's Theorie der Verklärung entschärfen, indem er ihre divergenten Methoden auseinander hält. Fedotov leitet ein stark soziales Interesse an den kulturellen „Praktiken“ des Christentums und ist insofern kulturwissenschaftlich übersetzbar, Losskij hingegen befasst sich vorwiegend mit Kirchenvätertheologie und den Dokumenten des Hesychasmus/Palamismus; im Mittelpunkt stehen bei ihm die kulturwissenschaftlich nicht überprüfbaren, weil empirisch wirkungslosen „göttlichen Energien“. Uffelmann bemerkt daher: „Schon von der kulturwissenschaftlich-rhetorischen Anlage dieser Arbeit her ist klar, dass die Präferenz hier der an Zeichen und Praktiken ablesbaren Christus-Nachahmung gelten muss [...]“ (321¹³) Was er dabei nicht erwähnt, ist, dass Fedotov selbst – vielleicht schon mit Bezug auf das zwei Jahre zuvor erschienene Buch Losskij's – offenbar Skrupel hat, den Begriff Nachahmung zu verwenden, weshalb er auch nicht von „imitating Christ“, sondern von „following Christ“ spricht¹⁴ und so Losskij's vermeintlichem Gegenkonzept der Annäherung gar nicht so fern steht. Die heuristisch sinnvolle und in vielen Zusammenhängen sehr produktive scharfe Unterscheidung zwischen Kenosis und Askese bis hin zur „Konkurrenz“ (327-331¹⁵) könnte sich so als zu ausschließlich erweisen. Denn wenn in der Kenosis qua Inkarnationstheologie immer ein Moment der Heiligung des Fleisches und in der Askese entsprechend ein Moment der Verneinung des Fleisches hineinspielt, so soll gleichwohl im Hesychasmus die Leiblichkeit des Menschen keineswegs abgelegt (sondern ‚verwandelt‘) werden. Andererseits ist aus der

¹³ Ein einleuchtendes Argument für die Relevanz des Nachahmungsmodells in Russland liefert Uffelmann mit dem Hinweis auf die Bezeichnung *пренподобный* (wörtl. ‚Allerähnlichster‘) für Heilige wie Sergij Radonežskij oder etwa auch Serafim Sarovskij (461).

¹⁴ Fedotov, *The Russian Religious Mind* (I), 130.

¹⁵ Vgl. „Die Asketik bettet also das kenotische Abstiegsmodell im Sehen auf rein innerliche Demut in ihren Aufstiegsvektor ein, funktionalisiert und begrenzt es damit. Mit dieser Domptierung der Selbsterniedrigungsdynamik tritt die Asketik in Konkurrenz zur Kenotik.“ (329)

Anlage von Uffelmans Studie in der Tat nachvollziehbar, dass Losskijs Skepsis gegenüber der rationalisierenden Struktur des Nachahmens keinen größeren Raum einnehmen kann; denn durch Uffelmans Grundannahme, dass mit der Kenosis gerade auch die Unähnlichkeit, ja Unangemessenheit jeder Nachahmung ins Recht gesetzt würde, werden Zweifel an der Möglichkeit und Wünschbarkeit ‚getreuer‘ Nachahmung hinfällig: „Dass ein kenotischer Repräsentant ein ‚misreading‘ [...] darstellt, ist von einer Ästhetik der Unähnlichkeit von vornherein einkalkuliert.“ (248)

Alle Phänomene von Selbsterniedrigung werden minuziös auf den „Grundtext der Christologie“ (63), die sog. Christushymne in Paulus’ Brief an die Philipper 2, 5-11, zurück bezogen.¹⁶ Den Kern dieses kurzen Textes bildet der siebte Vers: *ἐαυτὸν ἐκένωσε*, von Uffelmann wörtlich übersetzt als „er leerte sich selbst aus“, mit Betonung auf der „gezielte[n] Selbstentäußerung“ (10) – wie sie etwa im eingangs erwähnten Schwarzen Quadrat Malevičs insofern nicht vorliegt, als dort mindestens vordergründig kein solches sich beschränkendes ‚Selbst‘ geltend gemacht werden kann. Das „Wunder“, so Uffelmann, sei nicht mehr die göttliche Herrlichkeit (das wäre, kann man hinzufügen, Losskijs Fokus), sondern die Bereitschaft Gottes, sich auf das Nicht-Göttliche herabzulassen (65). Doch spätestens hier fängt in der Christologie die Uneinigkeit an: Findet die Kenosis Christi erst im *λόγος ἐνσάρκος* (im inkarnierten Logos) oder bereits im *λόγος ἄσαρκος* (im vorinkarnatorischen Logos) statt? (59/60) Anders formuliert: Verwendet man den Begriff als Synonym für die Inkarnation, im Sinne eines überzeitlichen „metaphysische[n] Geschehen[s]“ (11), oder doch spezifischer, um die „Christus zugeschriebene [...] Selbsterniedrigung“ zu benennen? (ebd.) Diese Frage spitzt sich zum entscheidenden Problem der Christologie zu: ob der göttliche Logos als erniedrigter Christus überhaupt noch Gott oder nur noch Mensch sei. Indem Uffelmann zunächst die wichtigsten diesbezüglichen Extrempositionen rekapituliert, nämlich einerseits den sog. Doketismus, der behauptet, Gott sei nur ‚scheinbar‘ Mensch geworden, und andererseits verschiedene Spielarten des sog. Patripassianismus, welcher davon ausgeht, dass Gott durch die Menschwerdung in Mitleidenschaft gezogen werde (66), entwickelt er die orthodoxe Zweinaturenlehre, wie sie sich 451 am Konzil von Chalcedon durchsetzte. Die paradoxe Lösung der Zweinaturenlehre besagt, dass Christus ganz Mensch geworden und *zugleich* ganz Gott geblieben ist. Um den

¹⁶ Die Stelle lautet wie folgt: „⁵Seid untereinander so gesinnt, wie es dem Leben in Christus Jesus entspricht: ⁶Er war Gott gleich, hielt aber nicht daran fest, wie Gott zu sein, ⁷sondern er entäußerte [entleerte] sich und wurde wie ein Sklave und den Menschen gleich. Sein Leben war das eines Menschen; ⁸er erniedrigte sich und war gehorsam bis zum Tod, bis zum Tod am Kreuz. ⁹Darum hat ihn Gott über alle erhöht und ihm den Namen verliehen, der größer ist als alle Namen, ¹⁰damit alle im Himmel, auf der Erde und unter der Erde ihre Knie beugen vor dem Namen Jesu ¹¹und jeder Mund bekennt ‚Jesus Christus ist der Herr‘ – zur Ehre Gottes, des Vaters.“ (Einheitsübersetzung)

„orthodoxe[n] Realismus“ der Inkarnation (70) aufrechterhalten zu können, sei die christliche Theologie ganz fundamental auf das Paradox angewiesen; das „Naturenparadox“ (134) stelle sich als der einzig haltbare, wenn auch logisch ‚skandalöse‘ Weg heraus, die genannten Häresien auszuschließen. Diese Implikationen, zumeist in Form von Paraphrasen der klassischen Literatur zur Dogmengeschichte und belegt mit vielen Originalzitaten aus Texten der griechischen Kirchenväter vortragen, spielen in Uffelmans Argumentation eine entscheidende Rolle: Die paradoxe Beantwortung der Frage nach der Gott- und Menschnatur Christi, so seine These, begünstige die Herausbildung einer schwer kontrollierbaren *Rhetorik* der Paradoxe (45-154).¹⁷ Dabei ist anzumerken, dass die paulinische Kenotik durch die rhetorische Reduktion der christologischen Problematik in einem Punkt vereinfacht wird. Der zweite Beleg für die Kenosis bei Paulus findet sich im 1. Brief an die Korinther 1, 17; anders als im Brief an die Philipper wird das Verb hier nicht rückbezüglich (‚sich entleeren‘), sondern transitiv als Passivform (‚entleert werden‘) verwendet, und Gegenstand ist statt Christus die Rhetorik. Paulus schreibt: „Denn Christus hat mich nicht gesandt zu taufen, sondern das Evangelium zu verkünden, aber nicht mit gewandten und klugen Worten, damit das Kreuz nicht um seine Kraft gebracht [entleert] wird.“ Im Ausdruck *ἵνα μὴ κενωθῆ ὁ σταυρός* ist die Entleerung also offensichtlich nicht positiv als „Wunder“ zu verstehen, sondern vielmehr als Bezeichnung für ein wortreiches, schön klingendes Zerreden, das Paulus gerade verhindern will. Zwar unterschlägt Uffelmann die Stelle 1 Kor 1, 17 nicht, er kommentiert sie allerdings gemessen am Umfang der Studie nur beiläufig, als Beleg für die „christliche antirhetorische Ideologie“ (49): „In der paulinischen Verkündigung konkurrieren zwei Opfer: der Triumph des Selbstopfers Christi braucht die Opferung der Rhetorik.“ (52) Dass Paulus im Zuge der „Opferung der Rhetorik“ auch das Konzept der Kenosis pejorativ umfunktioniert, darauf geht Uffelmann nicht näher ein. Ein Grund dafür könnte seine recht ausschließlich getroffene thematische Option für die Nachahmung sein. Während die Christushymne aus dem Philipperbrief im Vers 2, 5 mit einer Paränese (Aufforderung) zur „Christoformität“ (u.a. 452) anhebt und die Selbstentleerung Gottes so tatsächlich in eine analogisierbare Struktur bringt, wird eine derartige Zugänglichkeit in 1 Kor 1, 17 ausgeschlossen: Der positive Begriff der Selbstentleerung aus Phil 2, 7 scheint hier demnach Gott vorbehalten zu sein, während den Gläubigen nur das konventionell negative Verständnis einer zu vermeidenden ‚Sinnentleerung‘ bleibt („damit das Kreuz nicht entleert wird“). Die Kenosis Christi wird an

¹⁷ Das rhetorisch subversive Potential der paradoxen Zweinaturenlehre bildet für Uffelmann zweifellos das Hauptinteresse am Gegenstand: „[...] Jesus Christus [sollte] ähnlich sein [...] mit zwei Größen, die sich [...] offensichtlich unähnlich waren: Gott und Mensch. Zwischen den beiden als rechtläufig sanktionierten Ähnlichkeiten besteht Unähnlichkeit. Diese Qualität aber ist bislang höchstens peripher anerkannt worden.“ (244/245)

dieser Stelle als unperspektivisch und unperspektivierbar verstanden, was jeder Behauptung von Nachahmbarkeit gegenläufig wäre. Aus dieser Sicht wird auch klarer, weshalb Losskijs negative Theologie gegenüber der Kenotik reserviert bleiben muss: Die ‚paränetische‘ Kenotik macht Gott aus Sicht der negativen Theologie zu sehr zu einem verstehbaren Objekt. Was Uffelmanns implizit polemische Haltung gegenüber Losskijs Position betrifft, so besteht hier wohl ein gewisser Diskussionsbedarf. Andererseits ermöglicht der skeptische „Kenose-Detektivismus“ (352¹⁸) des Verfassers eine erhellende Kritik an der Gleichsetzung von Apophatik und Kenotik in Épštejns Arbeiten zur russischen Avantgarde (235-240) sowie an der äquivoken Verwendung der Begriffe Askese und Kenosis in Smirnovs Auseinandersetzung mit dem Sozialistischen Realismus (742).

Was bringt nun aber den Verfasser dazu, sich so vehement gegen „Bekennnisballast“ bzw. gegen „ungeschützte Rede von Spiritualität“ (175) auszusprechen? Vattimos These von der „Selbstschwächung“ des Christentums durch die Kenosis allein zieht ja eine solche Distanzierung noch nicht zwangsläufig nach sich. Selbstverständlich hat die „Abstraktion vom Annex einer Glaubensimplikation“ (81, Fn. 112) in erster Linie mit kulturwissenschaftlicher Objektivierung zu tun. Doch durch die stets neu bekräftigte Zurückweisung des „naiven[n] antirhetorische[n] Essentialismus“ (127), einer „vermeintlich vorsprachliche[n] Bedeutung“ (132) oder „etwaigen sprachunabhängigen göttlichen Substanz“ (366) bezieht die Untersuchung einen Standpunkt, der selbst keineswegs restlos neutral bleibt, insofern er die Verursprünghung der Signifikanten zwar mit Zitateen entwickelt, aber doch letztlich voraussetzt (167/168). So heißt es etwa knapp: „[...] die dekonstruktive Signifikationstheorie [sieht] die menschliche Ausgestaltung durch Zeichen als denjenigen Prozess an, der auch den Referenten erst performativ konstituiert.“ (168) Interessant ist nun freilich weniger dieses Absehen vom inhaltlichen Zentrum – die negative orthodoxe Theologie ist ja auf ihre Weise mit Substanz-Aussagen über Gott nicht weniger skrupulös¹⁹ –, als die Folgen für die Auffassung der Sprache. Das „Vehikel Sprache“ (49) wird in seiner „Eigenbewegung“ (ebd.) betrachtet und so von Christus, dem Logos im Johanneischen Sinn, abgetrennt. Diese Differenzierung von Sprache und Logos erlaubt es Uffelmann, sämtliche thematisierten Bezüge auf den leidenden Christus als Metaphern und Metonymien aufzufassen (170), d.h. als Substitutionsfiguren entweder auf Grund von Similarität oder Kontiguität nach Roman Jakobson (174, Fn. 76). So produktiv diese Methode vor allem in systematischer Hinsicht ist, so sehr wirft sie doch unübersehbar ein Problem auf.²⁰ Bei der Re-

¹⁸ Dieser Ausdruck fällt in der Arbeit im Zusammenhang mit Sergej Bulgakov.

¹⁹ Vgl. die Ausführungen zu Pseudo-Dionysius Areopagita (232/233).

²⁰ Der Umstand, dass die Untersuchung hier durch Jakobsons klassische strukturalistische Deskription den Bereich des Poststrukturalismus verlässt und – in Derridas Sinne – im Grunde

konstruktion christlicher Zeugnisse als „Verweis[e] auf einen absenten, unähnlichen Referenten“ (42) rückt ihr Bezug in eine solche Ferne, dass sich am Ende die Frage stellt, was die „Christoformität“ realer und literarischer Gestalten überhaupt noch bedeutet. Ein Beispiel kann dies verdeutlichen. Wenn Leiden als Metapher (194) und Mitleid als Metonymie (177) für Christus betrachtet werden, so wird damit implizit die Idee der Gegenwärtigkeit Christi ausgeschlossen, und es fragt sich: Ist ein Leiden oder Mitleid, das sich selbst nicht als Ersatzhandlung bzw. Substitutionsfigur, sondern als reale Anteilhabe an Christus versteht, überhaupt als isoliertes Zeichenmaterial rekonstruierbar? Der Gesprächspartner Uffelmans ist hier wiederum René Girard mit seiner Idee vom Kreuz als „letztem Opfer“ (598, Fn. 14), welche das Konzept der Nachahmung Christi im Grunde gerade umkehrt. In Girards Perspektive ist es zunächst Christus, der den (unschuldig leidenden) Menschen nachahmt, und erst in einem zweiten Schritt der Mensch, der Christus nachfolgt. Da aber Girards Theorie, wie erwähnt, kaum Aussagen über die empirischen Auswirkungen des Christentums machen will, bleibt sie mit Uffelmans kulturwissenschaftlichem Ansatz grundsätzlich inkommensurabel. Der Vorzug von Uffelmans metaphorischer/ metonymischer Formulierung der Kenotik besteht jedenfalls darin, dass diese dadurch strukturell auf „postchristliche“ (u.a. 56) Bereiche anwendbar wird, in denen sich der Bezug durch jede neue Leidenstat tatsächlich mehr substituiert als vergegenwärtigt. Die gewählte Methode ist insofern von Anfang an mit Blick auf den dritten Hauptteil zu verstehen, in dem klassische protozialistische und sowjetische Romane als kenotisch ausgelegt werden. Schon Gorodeckaja hatte zwar in den Schriften der sozialrevolutionären Schriftsteller der 1860er 1870er Jahre kenotische Einflüsse geltend gemacht,²¹ erst in Uffelmans Studie aber erfährt die Übertragung entsprechender Muster von christlichen in nicht-christliche Kontexte auch eine theoretische Rechtfertigung.

Teil dieser theoretischen Fundierung des Transfers ist eine umsichtige Darstellung verschiedener Säkularisierungstheorien. Kritisch diskutiert werden insbesondere zwei Extrempositionen: einerseits der Ansatz vieler orthodoxer Denker in Russland (u.a. der *Vechi*-Autoren,²² interessanterweise auch Albert Camus'), moderne Bewegungen wie den linken Terrorismus und dann den Bolschewismus als „Usurpationen des christlichen Modells“ (580) zu verstehen, andererseits Hans Blumenbergs kategorische Zurückweisung des Säkularisie-

wieder rational-repräsentierend wird, kann mit dem grundsätzlichen methodischen Pluralismus der Arbeit erklärt werden.

²¹ Im Kapitel „Christian Features of the Radical Movement“ in Gorodeckaja, Nadežda [Gorodetzky, Nadejda], *The Humiliated Christ in Modern Russian Thought*, London 1938, 75-94.

²² Eine nicht weniger markante Stellungnahme zum freiwilligen Abstieg („нисхождение“) der russischen Intelligenzija, Vjačeslav Ivanovs symbolistisch-kulturosophischer Essay „O rus-skoj idee“ (1909, wie *Vechi*), hätte in diesem Zusammenhang ebenfalls Erwähnung finden können.

rungskonzepts im Namen der Eigenständigkeit der Neuzeit (582). Während in der ersten Position das Christentum zu sehr verabsolutiert werde, behaupte letztere eine Diskrepanz zwischen religiösem und humanistischem Weltbild, die ihrerseits in einen unfreiwillig „augustinischen Dualismus“ der Ordnungen münde. U.a. am Beispiel der Terroristin Vera Zasulič (574-579) entwickelt der Verfasser seinen Vorschlag, radikale Phänomene der Selbstaufopferung in der Moderne unter dem Aspekt „doppelte[r] Lesbarkeit“ (583) zu sehen. „Terroristische Gewalt“ und „christoforme Erniedrigung“ könnten nach dem Muster paradoxer Koexistenz in ein- und derselben Erscheinung nebeneinander wirksam sein. Dabei kommt wieder das Kernanliegen der Untersuchung zum Tragen, wonach die Christologie unweigerlich von einer paradoxen Topik begleitet werde, die sich in positiven ebenso wie in negativen Bezugnahmen auf Christus von selbst fortschreibe und insofern noch für die dezidiertesten Gegner des Christentums und der christlichen Leidensidee unhintergebar bleibe: „[...] in die Röhre der Antisakralität kann kein Wasser gepumpt werden, ohne dass zugleich auch der Pegel in der Röhre der Sakralität stiege.“ (763)

Es ist die „Opferlogik“ (598), die atheistische Texte nach Uffelmann gegen den Strich christlich, genauer, christologisch lesbar macht, und dies nicht bloß motivisch, sondern auf den Ebenen von „Intertextualität, Diskurs, Ästhetik, Episteme o.ä.“ (650). Das demonstriert Uffelmann zunächst am wirkungsmächtigsten Prätext der sozialistischen Literaturästhetik, Nikolaj Černyševskijs in Gefängnishaft verfasstem Roman *Čto delat?* (1863). Der Angelpunkt der christologischen „*lectio difficilior*“ (610) ist Černyševskijs Theorie des Egoismus und der „unnötigen Opfer“, die im Roman gegen die christliche ‚Leidensreligion‘ ins Feld geführt wird, die aber ausgerechnet vom „новейший человек“, dem revolutionären Asketen Rachmetov, wieder unterminiert werde (618). In der Aufdeckung dieses Widerspruchs bezieht sich Uffelmann auf Arbeiten von Barbara Lambeck, Irina Paperno und Marcia Morris,²³ geht allerdings weiter als diese, wenn er Rachmetovs Selbstlosigkeit als „para-monastische *imitatio Christi*“ (ebd.) bezeichnet. Dabei räumt er ein, dass es sich um eine äußerst unähnliche Nachahmung handelt, und das Interessanteste an dieser Kontextualisierung seien denn auch weniger inhaltliche Ähnlichkeiten, als vielmehr die Gefahr, welche durch die Figur Rachmetov ästhetisch in den Text komme; Černyševskijs „Klarheitstopik“ und sein utilitaristisches Ideal der Durchsichtigkeit würden mit dem Eintritt Rachmetovs in den Text von einer „Sakrale[n] Fragmentpoetik“ bzw. von „äso[pische[r] Unähnlichkeit“ abgelöst (642/643). Das damit verbundene Merkmal des ‚Geheimnisvollen‘ verbinde nun Rachmetov mit seiner wohl markantesten

²³ Vgl. Lambecks *Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Černyševskijs in „Aufzeichnungen aus dem Untergrund“* (1980), Papernos *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior* (1988) und Morris' *Saints and Revolutionaries. The ascetic hero in Russian literature* (1993).

seiner wohl markantesten literarischen Gegenfigur, Fürst Myškin aus Dostoevskijs Roman *Idiot* (1866), weshalb die Frage zu stellen sei, „ob gerade die literarisch anerkannt großen christologischen Texte der russischen Literatur nicht vielleicht schon Antworten, verspätete Reaktionen auf pragmatisierte (revolutionäre) Christologien sein könnten.“ (652) Unter der Prämisse der von Uffelmann vertretenen Unähnlichkeitsästhetik erscheint diese Hypothese in der Tat plausibel.

Die Lektüre von Maksim Gor'kij's *Mat'* (1907; 1917) stellt, komplementär zu Rachmetovs Unbestimmtheit, das Problem der „Inkarnation“ des Revolutionären ins Zentrum. Hier führt Uffelmann Andrej Sinjavskijs (710, Fn. 247) und Semen Vajmans (696) These weiter, die titelgebende Mutter Pelageja Nilovna sei das „Korrektiv“ ihres aktiven Sohnes Pavel, dessen abstrakter „revolutionäre[r] Logos“ erst von ihr „inkarniert“ werde (660).²⁴ So zeigt sich, dass auch Gor'kij's kategorische Zurückweisung von jeglichem Leidenskult und seine daraus erwachsende polemische Haltung gegenüber Dostoevskij (658) ihn nicht daran gehindert haben, mit der Figur Pelageja Nilovnas einen durchaus positiven Begriff von der Selbstaufopferung, jedenfalls von „Übergangsopfern“ (678), zu etablieren. Indem Uffelmann das Verhältnis von Pavel (und seiner revolutionären Mitstreiter) zur ‚Mutter‘ als eine Version des Verhältnisses von Christus zu Maria beschreibt, gerät freilich aus dem Blick, dass das Streben nach Inkarnation (воплощение) die Grundtendenz sowohl der Ästhetik Solov'evs wie auch der Dichtung und Essayistik der sog. jüngeren Symbolisten oder etwa noch des Postsymbolismus Boris Pasternaks war. Um Gor'kij's bemerkenswerte Intuition des „недовоплощение“ (Vajman) der revolutionären Ideen auch in den Zusammenhang der Situation der russischen Literatur um 1900 einzuordnen, wäre der christo-/mariologischen Analyse also eventuell eine mythopoesisch-sophiologische Perspektive zur Seite zu stellen.

Der dritte große „paränetische“ Modelltext der sozialistischen Romanliteratur, Nikolaj Ostrovskijs *Kak zakaljalas' stal'* (1932-1934; 1936), entstanden parallel zur Kanonisierung des Sozialistischen Realismus, ist bei aller antiklerikalischen Polemik (762) verglichen mit *Čto delat'?* und *Mat'* nur noch in höherem Maße kenotisch, wie Uffelmann zeigt. Der einfache, aus der ukrainischen Peripherie Russlands stammende Revolutionär Pavka Korčagin entschließt sich zu bedingungsloser Selbstaufopferung (726) und folgt dabei doch einem „Erhöhungsvektor“; das Ziel ist die Ankunft in der Partei und im Kommunismus (744). So gesehen ist nach Uffelmann die „unähnliche“ Analogie zum Evangelium denkbar streng: „Mit dem vielfach variierten und auch von Pavka stets aufs Neue reflektierten Krankheits- und Verletzungsmotiv naturalisiert Ostrovskij die

²⁴ Vgl. Sinjavskijs „Roman M. Gor'kogo *Mat'* – kak rannij obrazec socialističeskogo realizma“ (1990) und Vajmans „Pod ruinami sočrealizma. Čelovek i ideja v povesti M. Gor'kogo *Mat'*“ (1991).

Knechtsgestalt der Philipper-Perikope.“ (754) Diese Naturalisierung bestehe insbesondere darin, dass das „letzte Opfer“ des Christentums (Girard) in stalinistischer Logik ersetzt werde durch „serielle [...] Erniedrigung“, wobei aber doch die „Kontinuität des Logos während des *status exinanitionis*“ (760) im Sinne der orthodoxen Zweinaturenlehre gewahrt werde. Uffelmann versteht seine christologische Analyse als Gegenvorschlag zu Smirnovs These vom Masochismus des Sozialistischen Realismus.²⁵ Deren Schwäche sieht er darin, dass mit dem Masochismuskonzept keine Erhöhung denkbar sei, dass Smirnov also von der Kenosis eine einseitig leidensbetonte Auffassung habe. Überdies vertrage sich die „Implikation sexueller Lust“ (742, Fn. 57) der Masochismusthese schwerlich mit der sexuellen Askese des Sozialistischen Realismus. Umgekehrt profitiert Uffelmanns Interpretation von Groys' Konzept der „Selbstwidersprüchlichkeit“ des Stalinismus (736), welche bei Groys als politische Inszenierung der philosophischen Dialektik verstanden wird,²⁶ bei Uffelmann hingegen als säkularisierte Christologie. Für eine solche Analogiebildung spreche auch die Literarizitäts-Skepsis des Romans (in Analogie zur paulinischen Rhetorik-Skepsis), ja das teilweise Zurücktreten seines Autors hinter ein Kollektiv von (angeblich) elf Redakteuren der Zeitschrift *Molodaja gvardija* (776). Die fragile Stelle an solchen Analogiebildungen zwischen Christentum und Kommunismus ist nicht nur in diesem Fall das Kriterium der Personalität und Freiwilligkeit des Leidens. Das zeigt sich daran, dass Uffelmann in seinen Lektüren jeweils den Begriff der „Entkenotisierung“ (u.a. 785) einführen muss: Wenn die ‚Erhöhung‘ einer Figur und eines Autors, hier Pavka Korčagins und Ostrovskijs, offiziell bewerkstelligt werden sollte, so wurde der erbärmliche Aspekt meist zugunsten glanzvoller Heroik ausgeblendet. Es scheint also, dass gerade die paradoxe *Anthropologie* des Christentums nur sehr schwer auf „postchristliche“ Formationen übertragen werden kann, auch da, wo ein solcher Transfer rhetorisch betrachtet in nahezu bruchloser Analogie möglich ist.

Mit vollem Recht als „kenotisch“ kann Venedikt Erofeevs dissident-christliches Roman-Poem *Moskva-Petuški* (1970, publ. 1973) bezeichnet werden, darüber besteht unter den zahlreichen Kommentatoren des Textes weitgehend Einigkeit. Die Frage ist eher, auf welcher Ebene das kenotische Moment jeweils veranschlagt wird. Uffelmann leistet eine hilfreiche Systematisierung entsprechender Ansätze (798-808) und entscheidet sich, wie es der Ausrichtung seiner Arbeit angemessen ist, für die allgemeinste Ebene, die kenotische *Struktur*, zu der sowohl ein „Erniedrigungs“- wie auch ein „Erhöhungsvektor“ gehörten. Im Zentrum der Interpretation steht daher das unzeitliche Nebeneinander von „Niedrigem“ und „Hohem“ (798), wie es in *Moskva-Petuški* auf Grund der

²⁵ Vgl. Smirnovs *Psichodiachronologika. Psichoistorija ruskoj literatury ot romantizma do našich dnej* (1994).

²⁶ Vgl. Groys' *Das kommunistische Postskriptum* (2005).

christlichen Axiologie des Textes eher erreicht werden kann als im Sozialistischen Realismus.²⁷ So folgt Uffelmann Ol'ga Sedakovas Lektüre von *Moskva-Petuški* als „antiplatonischem Symposion“, in dem die griechische Kalokagathie in ein Lob des Unschönen, Schwachen und Armen und der platonische Eros in christliches Mitleid umschlagen (815), sowie naheliegenderweise auch Ėpštejns These vom Alkoholismus als christlicher Hingabe/Verausgabung (806).²⁸ Doch mehr noch interessiert sich der Verfasser für die bei weitem weniger evidente Repräsentation eines mutmaßlichen „Oben“ des Romans und findet es im „mystische[n] Intertext“ (835), d.h. in der – immer leicht beschädigten, „unähnlich“ abgebildeten – biblischen Zitatsprache. Obwohl auch die „hohe“ Textschicht nicht ganz rein sein könne, durchziehe sie den Roman vom Anfang bis zum Schluss und deute so den wandellosen göttlichen Logos der Christologie wenigstens an. Ähnlich verhalte es sich mit der Auferstehung; da eine „handgreifliche Repräsentation“ für Erofeev als unangemessen gelte (844), wie schon bei Gogol' und Dostoevskij, könne es nach Veničkas Tod lediglich zu einem, wie der Verfasser mit Bezug auf Ėpštejns Begriff der „minimal religion“ (852) schreibt, „minimalen“ Hinweis auf die Auferstehung kommen (843). Der berühmte paradoxe Schlusssatz von *Moskva-Petuški* „[...] и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду [...]“ (842) lässt die ganze Leidensgeschichte in einer Perspektive ‚bewusster Bewusstlosigkeit‘ erscheinen; ein Weiterleben des Protagonisten nach seiner Ermordung wird verneint *und* bejaht – und gerade in dieser Paradoxalität dem quasi-kommunistischen irdischen Paradies, als das der unerreichte Ort Petuški imaginiert wird (837), vorgezogen.

Konsequenterweise handelt es sich beim letzten der fünf besprochenen Romane, Vladimir Sorokins *Tridcataja ljubov' Mariny* (1984, publ. 1995), um einen „postdissidentisch[en]“ (853) Text. Er erzählt die Geschichte der Prostituierten Marina, die von Dissidententum und sexueller Libertinage zum linientreuen, asexuellen Kommunismus konvertiert. Sie schwört der Verehrung ihres bisherigen geistigen Übervaters Aleksandr Solženicyyn ab und heiratet den grauen Funktionär Rumjancev, nachdem sie mit diesem ihren ersten (und letzten) Orgasmus erlebt hat – in Wirklichkeit die Durchdringung mit dem „Logos des Sozialismus“ (884). Was kann nun an einer derartigen Kollektivierung, ja „Maschinisierung“ (898) der Protagonistin noch im engeren Sinne kenotisch sein? Uffelmann verwendet Sorokins Roman als eine Art äußersten Prüfstein

²⁷ In diesem Zusammenhang wird sehr schön gezeigt, wie sich das kenotische Modell ab dem Tauwetter in die Dissidentenbewegung verschob. So stellte die Aktivistin der sowjetischen Untergrundkirche Tat'jana Goričeva dem sowjetischen Heroismus christliche Demut gegenüber – eine Gegenüberstellung, die auch Erofeevs Text zugrunde liegt (792).

²⁸ Vgl. Ėpštejns „Posle kamavala, ili večnyj Venička“ (1997) und Sedakovas „Pir ljubvi na ‚Šest'desjat pjatom kilometre‘, ili Jerusalim bez Afin“ (1998). Uffelmann bezieht sich freilich auch auf Boris Gasparovs und Irina Papernos grundlegenden Aufsatz „Vstan' i idi“ (1981).

seiner These von der Kenosis als unkontrollierbaren Operation: Kann unter den Vorzeichen postmoderner „Invalenz“ (912²⁹), nachdem sowohl das sowjetische wie auch das antisowjetische literarische Erbe diskreditiert sind, noch von einem freiwilligen Opfer gesprochen werden? Zwar lasse sich hier eine überraschend exakte Analogie zum Dreischritt Eros – Kenosis – Agape (Geschlechtsliebe – Selbsterniedrigung – Nächstenliebe) ausmachen, wie er sich bei Fedotov findet (873, Fn. 78), doch das Problem der Entpersonalisierung wird mit diesem Hinweis nicht ausgeräumt. Die eigentliche Kenosis, so Uffelmanns These, werde vielmehr auf der Ebene des Selbstverständnisses der Literatur ausgetragen: Der Roman annulliere nach Marinas Konversion zum Kommunismus auch seine eigene Literarizität (896), indem er danach scheinbar restlos in spätsowjetischen Worthülsen aufgeht. In diesem konzeptualistischen Verzicht auf kunstvolles, persönlich beglaubigtes Schreiben, in der Vertauschung eines individuellen Stils durch „Xenotextualität“ (901), sieht Uffelmann aller Wertneutralisierung zum Trotz eine ethische Implikation. Mit Ėpštejn bezeichnet er die konzeptualistische Enthaltung als „Selbstreinigung“ des Schriftstellers/ Künstlers (916) von der ‚Infizierung‘ durch Ideologien und Gegenideologien.³⁰

Das Fazit von Dirk Uffelmanns Studie *Der erniedrigte Christus* lautet nach über 900 Seiten Buchtext nicht ganz überraschend, dass sich die Kenosis nie entleeren lasse, da sie selbst schon eine Bezeichnung für die verschiedensten Mechanismen von Entleerung sei und daher die Tendenz habe, sich über alle weltanschaulichen Grenzen hinweg zu perpetuieren (914). Diese Auffassung wird nach der aufwendigen, viele Umwege erfordernden Vorarbeit der beiden ersten Hauptteile im dritten, literaturwissenschaftlichen Teil anschaulich vorgeführt. Die souveräne Sprachenbeherrschung, zahlreiche historische und theoretische Begriffsklärungen und Systematisierungen sowie nicht zuletzt die konsequente Selbstbeschränkung auf überprüfbare Aspekte machen Uffelmanns „kenotische“ Dekonstruktion der russischen Kultur und Literatur zu einem sehr lesenswerten, instruktiven wissenschaftlichen Beitrag.

Christian Zehnder

²⁹ Der Begriff der postmodernen Invalenz stammt aus Rainer Grübels *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen* (2001).

³⁰ Vgl. Ėpštejns „Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie“ (1989).

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE

HERAUSGEBER AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

Order from:

Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, 80328 München, Deutschland
postmaster@kubon-sagner.de

(Bände ohne Preisangabe sind vergriffen. - Volumes without price are out of order.)

www.slavistik.uni-muenchen.de/Publikationen/WSA.html

78. Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne, Festschrift für Rainer Grübel, Hg. Gun-Britt Kohler, München-Berlin-Wien 2010, 511 S., EUR 48.-
77. KUKUJ, Il'ja: Konzept "veščī" v jazyke russkogo avangarda, München-Berlin-Wien 2010, 223 S., Literaturverz., EUR 32,00.-
76. Das Konzept der Synthese im russischen Denken. Künste – Medien – Diskurse. Philosophie und Literatur I, Hg. Nadezda Grigor'eva, Schamma Schahadat; Igor' P. Smirnov, München-Berlin-Wien 2010, geb. 290 S. mit Literaturverz., EUR 36,90.-
75. DEL GAUDIO, Salvatore: On the Nature of Surz'yk: A double Perspective, München - Berlin - Wien 2010, 328 S. mit Bibliogr. und CD, EUR 36,80.-
74. Diachronic Slavonic Syntax. Gradual Changes in Focus, Hg. Björn Hansen, Jasmina Grkovic-Major, München-Berlin-Wien 2010, geb., 208 S., EUR 35,90.-
73. Von grammatischen Kategorien und sprachlichen Weltbildern – Die Slavia von der Sprachgeschichte bis zur Politsprache. Festschrift für Daniel Weiss zum 60. Geburtstag, Hg. Tilman Berger, Markus Giger, Sibylle Kurt, Imke Mendoza, München-Berlin-Wien 2009, 650 S. EUR 49,80.-
72. Lexikalische Evidenzialitäts-Marker in slavischen Sprachen, Hg. Björn Wiemer, Vladimir A. Plungjan, Wien-München 2008, 396 S., EUR 48.-
71. Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, Hg. Anke Hennig, Georg Witte, Wien-München 2008, 507 S. (i.D.) EUR 42,80.-
70. Veronika HALSER, Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič, Wien-München 2008, 330 S., EUR 40,-
69. MEANING ⇔ TEXT THEORY 2007. Proceedings of the 3rd International Conference on Meaning-Text Theory, Klagenfurt, May 20 - 24, 2007, Eds. Kim Gerdes, Tilmann Reuther, Leo Wanner, Wien-München 2007, 468 S., EUR 32,-
68. Tanja ZIMMERMANN, Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde, Wien-München 2007, 380 S., EUR 42,-
67. D. A. PRIGOV, Sobranie stichov. Tom pjatyj. Gedichte. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien-München 2008 (i.V.) EUR 25,-
66. Sprache und Diskurs in Wirtschaft und Gesellschaft: Slawische Perspektiven, Hg. Ursula Doleschal, Edgar Hoffmann, Tilmann Reuther, Wien-München 2007, 323 S., EUR 48,-

- 65 Ethnoslavica. Festschrift für Professor Gerhard Neweklowsky zum 65. Geburtstag, Hg. Johannes Reinhart, Tilmann Reuther, Wien 2006, 361 S., EUR 35,-
- 64 The Imprints of Terror. The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture, Eds. Anna Brodsky, Mark Lipovetsky, Sven Spieker, Wien-München 2006, 286 S., EUR 40,-
- 63 Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde, Hg. Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte, Wien - München 2006, 393 S., EUR 42,80,-
- 62 Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur, Hg. Nadežda Grigor'eva, Schamma Schahadat, Igor' Smirnov, Wien-München 2005, 508 S., EUR 50,-
- 61 Julia KURSELL, Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde, Wien-München 2003, 344 S., EUR 40,-
- 60 Novyj ob"jasitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka. 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Ju. D. Apresjana, Moskau-Wien 2004, LXVIII + 1418 S., EUR 40,-
- 59 A. V. ISAČENKO, Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija. Čast' 1. Čast' 2. Reprint. Predislovie Tilmann Reuther, L'ubomir Ďurovič, Moskau-Wien 2003, 570 S., EUR 38,-
- 58 D. A. PRIGOV, Sobranie stichov. Tom četvertyj. Gedichte No. 660-845, 1978. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 2003, 229 S., EUR 25,-
- 57 Bosanski - Hrvatski - Srpski / Bosnisch - Kroatisch - Serbisch, Hg. Gerhard Neweklowsky, Wien 2003, 326 S., EUR 40,-
- 56 Schriften - Dinge - Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne, Hg. Mirjam Goller, Susanne Sträfling, Wien-München 2002, 430 S., EUR 50,-
- 55 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, Hg. Jiřina van Leeuwen-Turnovcová, Ursula Doleschal, Franz Schindler, Wien-München 2002, 644 S., EUR 50,-
- 54 Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien 3.-5. Dezember 1999, Hg. Wolfgang Weitlaner, Wien-München 2001, 512 S., EUR 15,-
- 53 Jazyk russkogo zarubež'ja, Hg. E. A. Zemskaja, M. Ja. Glovinskaja, Moskau-Wien-München 2001, 492 S., EUR 15,-
- 52 Bosnien - Herzegovina. Interkultureller Synkretismus, Hg. Nirman Moranjak-Bamburač, Wien-München 2001, 310 S., EUR 12,50,-
- 51 Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess, Hg. Mirjam Goller, Georg Witte, Wien-München 2001, 521 S., EUR 15,-
- 50 Irina SANDOMIRSKAJA, Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik, Wien-München 2001, 281., EUR 12,50
- 49 S. A. GRIGOR'EVA, N. V. GRIGOR'EV, G. E. KREJDLIN, Slovar' russkich žestov. Wien-Moskau 2001, 256 S., EUR 12,50

- 48 D. A. PRIGOV, *Sobranie stichov. Tom tretij. Gedichte No. 402-659, 1977. hg. und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien-München 1999, 341 S., EUR 12,50.-*
- 47 Il'ja KABAKOV, *60-e-70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve, Wien-München 1999, 267 S., EUR 12,50.-*
- 46 G. M. ZEL'DOVIČ, *Russkie vremennye kvantifikatory, Wien-München 1998, 190 S., EUR 10,00.-*
- 45 V. V. DUBIČINSKIJ, *Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikografija, Wien-Charkov, 1998, 160 S. EUR 10.-*
- 44 „Mein Russland“. *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.-6. März in München, Wien-München 1997, 526 S., EUR 15,-*
- 43 D. A. PRIGOV, *Sobranie stichov. Tom vtoroj. Gedichte No. 154-401, 1975-1976. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1997, 334 S., EUR 12,50,-*
- 42 D. A. PRIGOV, *Sobranie stichov. Tom pervyj. Gedichte No. 1-153, 1963-1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1996, 230 S., EUR 12,50.-*
- 41 *Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen. Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.-9. Sept. 1994 in Friborg, Hg. Rolf Fieguth, Wien 1996, 411 S., EUR 15,-*
- 40 N. N. PERCOVA, *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova. Eingeleitet von Henrik Baran, Wien-Moskau 1995, 560 S., EUR 15,-*
- 39 I. A. MEL'ČUK, *Russkij jazyk v modeli „Smysl <=> Tekst“. Sbornik statej, Wien-Moskau 1995, 684 S., EUR 15,-*
- 38/1 I. A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii. Čast' 1, Wien-Moskau 1997, 406 S., EUR 15,-*
- 38/2 I. A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii, Čast' 2, Wien-Moskau 1998, 544 S., EUR 15,-*
- 38/3 I. A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii. Čast' 3, Čast' 4, Wien-Moskau 2000, 368 S., EUR 15,-*
- 38/4 I. A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii. Čast' 5, Wien-Moskau 2001, 584 S., EUR 15,-*
- 38/5 I. A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii. Čast' 6. Čast' 7, Wien-Moskau 2005, 542 S., EUR 15,-*
- 37 *Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich. (II. Jungslawisflnnen-Treffen Leipzig 1993), Hg. Uwe Junghanns, Wien 1995, 295 S., EUR 12,50.-*
- 36 *Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII-XIX vekov / La litterature russe d'expression francaise XVIII-XIX siecles. Einleitende Artikel von Ju. M. Lotman und V. Ju. Rozenčevjg, Hg. V. Ju. Rozenčevjg, Wien- Moskau 1994, 454 S., EUR 15,-*
- 35 Andrej NIKOLEV (Andrej N. Egunov), *Sobranie proizvedenij, Hg. Gleb Morev, Valerij Somsikov, Wien 1993, 364 S., EUR 12,50 (= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstaugabe der gesamten nachgelassenen Lyrik)*
- 34 Walter KOSCHMAL, *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, Wien 1992, 218 S., EUR 12,50.-*

- 33 Festschrift für V. Ju. Rozencevoj zum 80. Geburtstag, Hg. Tilmann Reuther, Wien 1992, 293 S.
- 32 Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty, Hg. L. A. Mnuchin, Wien 1992, 252 S., EUR 12,50
- 31 Psychopoetik. Tagungsbeiträge München 1991, Hg. Aage A. Hansen-Löve, Wien 1992, 574 S., EUR 15,-
- 30 Svetlana EL'NICKAJA, Poëtičeskij mir Cvetaevoj. Wien 1991, 396 S., EUR 12,50
- 29 V. N. TOPOROV, A. S. Puškin i Goldsmith v kontekste ruskoj Goldsmithiana'y (k postanovke voprosa), Wien 1992, 222 S., EUR 12,50
- 28 I. P. SMIRNOV, O drevnerusskoj kul'ture, ruskoj nacional'noj specifike i logike istorii, Wien 1991, 196 S.
- 27 B. M. GASPAROV, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, Wien 1992, 396 S.
- 26/1 Ju. K. ŠČEGLOV, Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja. 2 toma. 1-yj tom. Vvedenie. Dvenadcat' stul'ev, Wien 1990, 377 S.
- 26/2 Ju. K. ŠČEGLOV, Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja. 2 toma. 2-oj tom. Zolotoj telenok, Wien 1991, 336 S., EUR 12,50
- 25 Gerhard NEWEKLOWSKY, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, Wien 1989, 220 S., EUR 12,50
- 24 Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin, Ed. J. E. Malmstad, Wien 1989, 212 S.
- 23 Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942 - 1962 gg, Sost. L. A. Mnuchin, Wien 1989, 151 S.
- 22 Jerzy FARYNO, Poëtika Pasternaka („Putevyje zapiski“, „Očrannaja gramota“), Wien 1989, 316 S.
- 21 Zabytyj avangard. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov, Hg. Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček, Aleksandr Očeretjanskij, Wien 1988, 355 S.
- 20 Mythos in der slawischen Moderne. Hamburger Kolloquium, Hg. Wolf Schmid, Wien 1987, 421 S.
- 19 Gerhard NEWEKLOWSKY, Károly GAÁL, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, Wien 1986, XLVII + 315 S., EUR 12,50
- 18 Jerzy FARYNO, Mifologizm i teologizm Cvetaevoj („Magdalena“ – „Car'-Devica“ – „Pereulocki“), Wien 1985, 412 S.
- 17 I. P. SMIRNOV, Poroždenie interteksta (Élementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka). Wien 1985, 205 S.
- 16 I. A. MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij, Wien 1985, 509 S., EUR 15,-
- 15 Gumilevskie ctenija. Vypusk vtoroj, Hg. V.F. Martynov, Wien 1984, 214 S.
- 14 I.A. MEL'ČUK, A. K. ZHOLKOVSKY, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisanija ruskoj leksiki / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian. Semantico-Syntactic Studies of Russian

Vacabulary, Wien 1984, 2. Auflage 1986, 992 S. <http://www.cis.uni-muenchen.de/~wastl/Jks/>

- 13 Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, Hg. Gerhard Neweklowsky, Rudolf Neuhäuser, Herta Lausegger, Klaus Detlef Olof, Martina Orozen, Ljubinica Crnivec, Wien 1984, 280 S., EUR 12,50.-
- 12 Boris GASPAROV, Poëtika „Slova o polku Igorev“, Wien 1984, 406 S.
- 11 Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Hg. Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983, 404 S.
- 10 Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und deutsch, Hg. Károly Gaál, Gerhard Neweklowsky, 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 SENDOROVIČ, Aleteja. Ėlegija 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 Wyrzens, 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 I. P. SMIRNOV, Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, Wien 1981, 262 S.
- 3 Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, Hg. Horst Lampl, Aage A. Hansen-Löve, Wien 1981, 310 S.
- 2 A. K. ŽOLKOVSKIJ, Ju. K. ŠČEGLOV, Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, Wien 1980, 256 S.
- 1 Ju. D. APRESJAN, Tipy informacij dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli „Smysl-Tekst“, Wien 1980, 125 S.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
HERAUSGEBER AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

Erscheint 2 x jährlich im Umfang von ca. 350 Seiten.
Bisher erschienen 1 (1978) bis 64 (2010)
Im Internet verfügbar!

www.slavistik.uni-muenchen.de/Publikationen/WSA.html

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH - DIGITALE REIHE
HERAUSGEBER TILMANN REUTHER

- 1 Ю. ЯСНИЦКИЙ, И. ЯСНИЦКАЯ, Т. РОЙТЕР. Русский глагол: Вид. Время. Управление. Учебный компьютерный комплекс. Уровень 1. (Ju. Jasnickij, I. Jasnickaja, T. Reuther. Das russische Verbum: Aspekt. Tempus. Rektion. Computerkurs. Stufe 1). München - Wien 2008, 1 CD + Beiheft, 16 S. (i.D.) EUR 25,-
- 2 Ю. ЯСНИЦКИЙ, И. ЯСНИЦКАЯ, Т. РОЙТЕР. Русский глагол: Вид. Время. Управление. Учебный компьютерный комплекс. Уровень 2. (Ju. Jasnickij, I. Jasnickaja, T. Reuther. Das russische Verbum: Aspekt. Tempus. Rektion. Computerkurs. Stufe 2). München - Wien 2009, 1 CD + Beiheft (i.V.).