

BAND 57

2006

*Festschrift für Hans Günther*

WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH

## **HERAUSGEBER DER ZEITSCHRIFT**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

## **HERAUSGEBER DIESES BANDES**

Gudrun Heidemann, Ilja Kukulj

## **REDAKTIONELLE MITARBEIT**

Anke Niederbudde

## **ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE**

Tatjana Zaotschnaja

## **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 +43/1/310 70 08

## **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

Vorwort	5
R. Lachmann (Konstanz), Körperkonzepte im phantastischen Text	7
M. Schneider (Essen), „Schön an Leib und Seele“. Zur Personendarstellung in Karamzins Prosa	25
G. Heidemann (Wrocław), Physiognomische Fokussierungen. Zum fotografischen Blick in Ivan Turgenevs „Asja“ und Anton Čechovs „Dama s sobačkoj“	39
R. Grübel (Oldenburg), Die Sakralisierung des Leibes in Vasilij Rozanovs Philosophie des Lebens	57
S. Hänsgen (Bochum/Köln), Medialisierungen von Lenins Körper	79
Г. Орлова (Ростов), „Катастрофы человеческого тела“: тлен, хворь и уродство как дискурсивное оружие советской власти	91
K. Баршт (С. Петербург), Андрей Платонов: телесные трансформации „членораздельного человечества“	111
И. Кукуй (Мünchen), Феноменология тела: заметки к поэтике Даниила Хармса	139
A. Hansen-Löve (München), Der absurde Körper und seine Tot-Geburt: Verbale Brachialitäten bei Daniil Charms	151
Ju. Murašov (Konstanz), Die Entstehung des neuen Menschen aus dem Geiste der Automation. Zur Medialisierung des Körpers im Werk des Karel Čapek	231
K. Wolf-Grießhaber (Münster), Der zerstückelte und gemarterte Körper in Danilo Kišs „Peščanik“	243
H. Злыднева (Москва), К проблеме балканской телесности	253



## Vorwort

Körperdimensionen meinen nicht nur physische Maßgrößen, sondern vor allem die unterschiedlichen Ausmaße, in denen Körper literarisch, fotografisch, filmisch oder überhaupt künstlerisch ins Visier geraten. Eine solche Fokussierung erfolgte im Februar 2006 während einer zweitägigen Konferenz im Bielefelder Zentrum für interdisziplinäre Forschung. Anlaß für diese internationale Tagung war Hans Günthers Abschied von seinem 25jährigen Hochschuldienst. Ihm und seinen Verdiensten in Lehre und Forschung ist auch vorliegender Sammelband gewidmet.

Daß sich Kolleginnen und Kollegen aus Deutschland, England, Rußland und den USA mit Körperphänomenen, -darstellungen und -inszenierungen verschiedener Provenienz und Prägung wissenschaftlich auseinandersetzten, resultiert zum einen aus der auch in der Slavistik anhaltenden Konjunktur mehrdimensionaler Körperfragen. Zum andern wurden die Körperdimensionen in (Kon)Texten unterschiedlichster Epochen und Gattungen durch eines der neueren Forschungsinteressen des zukünftigen *Professor Emeritus* motiviert – die sinnliche und asketische Körpersemantik im Spätwerk Lev Tolstoj's.

Die hier zusammengetragenen Textkörper dokumentieren damit facettenreiche Körperversionen, die unter anderem um grundlegende Aspekte wie Sakralisierung, Phantastik, Schönheit, Physiognomie, Zerstückelung und Marterung, Brutalität, Körpersprache und Sprachkörper, Automation und Medialisierung kreisen. Dieses Spektrum von Themen deckt eine Vielzahl kultur-, literatur- und medienhistorischer Dimensionen ab. Erfasst sind damit literarisierte und medialisierte Ambivalenzen wie körperliche resp. leibliche Unterdrückung und Entfesselung, Repression und Produktion, Abstraktion und Konkretion sowie Phänomene physischer Störung, Subversion, Disziplinierung und Selbstkontrolle. Der literarischen wie audiovisuellen Expression kommt dadurch auch immer eine spezifische (Körper)Funktion zu. Es sind (re)produzierende und (re)produzierte, produktive, zeugende und empfangende, handelnde und behandelte Körper, die letztlich insbesondere mit der physischen Vergänglichkeit, der Sterblichkeit des Menschen rivalisieren. Mit jeder erfaßten Körperdimension erfolgt dementsprechend auch eine Transformation vom Vergänglichen ins Ewige, ins unauslöschliche Schrift- oder Bildarchiv der Menschheit.

Trotz oder gerade wegen des vielseitigen Spektrums, in dem physische Aspekte zunächst künstlerisch konturiert wurden und hier untersucht werden, liegt nunmehr ein *corpus delicti* vor, welches zumindest indiziert, in welchen Dimensionen sich Körper erfassen lassen. Diesem Festhalten entspricht zudem die Widmungsabsicht für Hans Günther, der sich bereits in seiner ersten großen Studie zur Gogol'schen Groteske (1967) auch dessen Körpersemantik widmete.

Ihm gilt Dank für diesen und viele weitere Akzente, die er als Lehrer und Forscher gesetzt hat und wohl auch in Zukunft noch fortsetzen wird.

Abschließend sei eine weitere Dimension von ‚Kunstkörpern‘ erwähnt, die die Bielefelder Veranstaltung in Form einer Ausstellung von Exponaten aus der Moskauer und Petersburger inoffiziellen Kultur unter dem Titel „Russische Souvenirs“ begleitete; sie ist inzwischen als gleichnamiger Katalog und als Diashow im Internet ([http://www.aspei.de/Bielefeld\\_2006/index1.html](http://www.aspei.de/Bielefeld_2006/index1.html)) dokumentiert. Für diese kurz- und langfristigen Andenken gebührt Martin Hüttel Dank.

Zum Gelingen der Tagung und zum Zustandekommen des vorliegenden Bandes haben zahlreiche helfende Hände – darunter viele studentische – beigetragen, denen ebenso zu danken ist wie den mündlich und schriftlich Beitragenden, dem Bielefelder ZiF für die Herberge und Aage Hansen-Löve für die Möglichkeit zur Publikation.

Gudrun Heidemann, Ilja Kukuĵ

Renate Lachmann

## KÖRPERKONZEPTE IM PHANTASTISCHEN TEXT

### I.

Für viele phantastische Texte gelten bezüglich der Körper, die sie sich ausdenken, vom Standard abweichende Konzepte, die jedoch auch im Kontext von jeweils relevanten Körper- (und Menschen)bildern stehen; diese werden entweder invertiert, hyperbolisiert oder zur Gänze verworfen. Der Körper wird zu überkörperlichen Fähigkeiten ermächtigt, er wird unsichtbar, erhebt sich fliegend in die Luft, erscheint als bleichgesichtiger Revenant, verfügt über Kräfte, die die Physiologie des Kopfes nicht vorgesehen hat: wie Weit- und Hellsehen, Deuteroskopie.

Mit andern Worten: Der im phantastischen Text entworfene Körper tritt aus dem Rahmen heraus, der das (normierte) Körperbild einfasst. Entsprechend der jeweils geltenden Konvention spielen bei der Bestimmung des letzteren Kriterien der Natürlichkeit oder Künstlichkeit, Normen des Ästhetischen eine Rolle, aber auch metrische Daten, Wissen über Leistungsfähigkeit und Lebensdauer des Körpers. Der in etlichen Texten der Phantastik privilegierte groteske Körper durchkreuzt das Bild vom schönen, harmonischen, in sich geschlossenen Körper. Eine Steigerung des Grotesken liefert die Vorstellung eines teilbaren Körpers oder eines Körpers, von dem sich einzelne Teile abspalten, eines Körpers, der defizitär ist, der sich auflöst. Oder aber er erscheint als Objekt, das zerstückt, vertilgt (wie in den mythischen *Sparagmos*- und *Anthropophagie*-Riten), zerlegt und neu zusammengesetzt und dessen Beschaffenheit bis zur Unkenntlichkeit verändert wird. In vielen Texten der Phantastik wird der Körper Verwandlungsprozessen (Lachmann 2005, 37-48) unterworfen, die dunkle aus dem Inneren des Menschen aufsteigende oder von außen auf ihn wirkende Mächte (Demiurgen, Chirurgen) verursachen. Worum es den Autoren solcher Texte geht, sind Experimente der Überschreitung: Überschreitung der Grenze zwischen außen und innen, zwischen Körper und Umwelt, zwischen Körper und Körper, der Grenze zwischen tot und lebendig, Materie und Geist, aber auch um das Wechselspiel von Körperbild und Menschenbild, die Beziehung zwischen Bild und Körper.

Die Konturen, die das Körperbild dabei erhält, sind oft von physiologischen Wissensdiskursen mitbestimmt. Letztere werden häufig aus antiaufklärerischer Perspektive rezipiert und erhalten arkane Züge. Der Körper erscheint als Geheimnis und die Eingriffe in ihn als unheimliche Machenschaften. Die Transplantationstechniken, die die chirurgischen Bastler seit Ende des 18. Jahrhunderts in oft geheim gehaltenen Experimenten erproben, sind zweifellos dazu angetan, die Phantasie der Literaten zu provozieren. Das Körperinnere, bzw. seine anatomische Erkundung erweist sich als Faszinosum. Zu den Manipulationen am gegebenen Körper treten Schöpfungsphantasien. Erfindungen in Mechanik und Technik führen zu ambitionierten, dezidiert anti-natürlichen Science Fiction-Ideen. Die Versuche der mit Tiegeln und Tinkturen hantierenden Alchemisten, denen keine Schöpfung gelingt, werden abgelöst durch die materialbezogenen Körper-Manufakturen, denen sich – einem klaren Bauplan folgende – Ingenieure widmen.

Es kommt zu Körpererfindungen, die quer stehen zu jeder Vorstellung von Ähnlichkeit, d.h. zu Erfindungen, die auf nichts Humanes mehr rückführbar sind. Das Ähnlichkeitskriterium gerät nicht nur in eine Krise, sondern wird zur Gänze aufgegeben. Die Nichtähnlichkeit führt zum Nicht-Bild, ein rigoroser A-Mimetismus läßt das Menschenbild verschwinden.

Texte von Vladimir Odoevskij, Ksaver Šandor Gjalski, Bruno Schulz und Vladimir Sorokin liefern Körperphantasmen, die beispielhaft für einige der genannten Aspekte stehen. Während es bei Odoevskij und Gjalski um den Frauenkörper und seine Funktion als Bild-Repräsentation und deren Krise geht, erscheint bei Schulz das Weibliche nurmehr als formbare Materie, aus der er seinen Schöpferhelden Abwegiges herstellen läßt. Sorokin führt den Körper, weiblich, männlich, nach extremer, geradezu unvordenklicher, Gewalteinwirkung zur totalen Desintegration.

## II.

Odoevskij entfaltet in „Improvizator“ (1987, 152-188) von 1833 – es ist die Erzählung der siebten Nacht seiner *Russkie noči* (Odoevskij 1975) – einen spezifischen Aspekt von Geheim- und ‚Zukunfts‘-Wissen. Der Improvisator, Kypriano, der seine Improvisationsgabe schwinden fühlt, erhält durch den Pakt mit einem dämonischen, allwissenden Wunderdoktor sein verlorenes Talent auf eine spektakuläre Weise zurück. Nicht nur erlangt er die Fähigkeit zu totaler Verfügung über die Sprache, sondern auch die Gabe der Allwissenheit, die ihn mit einem durchdringenden Tief- und Scharfblick ausstattet, der ihm alle Geheimnisse der Materie und des Geistes zu durchschauen ermöglicht. Dieses Totalwissen offenbart die Gesetze der Natur ebenso wie die der Kunst und legt die Mechanismen des Denkens und der Einbildungskraft als zerebrale Funktionen bloß.

Die Folge ist die vollständige Entzauberung der Welt. Kypriano, dessen mikroskopischer, nachgerade Röntgenblick in das Innere des Körpers, auch des Gehirns, eindringt, wird angesichts dieser erschreckenden Transparenz in extreme Unruhe versetzt, sein plötzliches Glück verläßt ihn, Verwirrung tritt an die Stelle der Klarsicht. Der Körper seiner Geliebten, Charlotte, liegt vor ihm, entblößt seine inneren Organe und deren Funktionen vor seinem Auge:

И в самом деле было любопытно! Сквозь клетчатую перепонку, как сквозь кисею, Киприяно видел, как трехгранная артерия, называемая сердцем, затрепетала в его Шарлотте; как красная кровь покатила из нее и, достигая до волосных сосудов, производила эту нежную белизну, которою он, бывало, так любовался ... Несчастный! в прекрасных, исполненных любви глазах ее он видел лишь какую-то камер-обскуру, сетчатую плеву, каплю отвратительной жидкости; в ее миловидной поступи – лишь механизм рычагов... Несчастный! он видел и желчный мешочек, и движение пище-приемных снарядов ... Несчастный! для него Шарлотта, этот земной идеал, пред которым молилось его вдохновение, сделалась – анатомическим препаратом! (Odoevskij 1975, 94)

Durch das Zellengewebe, als wäre es nur ein Schleier, sah Cypriano, wie die dreiwandige Arterie, die man Herz nennt, in seiner Charlotte zuckte; wie das rote Blut herausströmte und, die Haargefäße erreichend, jene zarte Blässe hervorrief, an der er sich immer so erfreut hatte... Der Unglückliche! In ihren schönen Augen sah er nur eine Camera obscura, die Netzhaut, einen Tropfen der widerwärtigen Flüssigkeit; in ihrem anmutigen Gang den Mechanismus von Hebeln... Der Unglückliche! Er sah die Gallenblase und die Bewegung der Verdauungsorgane... der Unglückliche! Charlotte, dieses von seiner Begeisterung angebetete irdische Ideal, war für ihn zu einem anatomischen Präparat geworden! (Odoevskij 1987, 173)

Die Pointe der Odoevskij-Erzählung ist die Verkehrung des Konzepts des Geheimwissens in das des Spezialistenwissens der Aufklärung, das den Stand der Naturwissenschaft zu repräsentieren scheint.<sup>1</sup> Doch Odoevskij stattet es prognostisch mit Momenten zukünftiger Techniken der Sezierung und Sondierung (Röntgen, Tomographie, Ultraschall) aus und macht es mit dieser *science-fiction* Implikation wieder zu einem phantastischen Wissen. Die Sichtbarkeit des Körperinneren führt, indem die Grenze zwischen dem Inneren und Äußeren durchbrochen wird, zur Ernüchterung. Damit ist auch das Bild der Frau tangiert. Die ideale Schönheit der Angebeteten wird durch den Blick in die Eingeweide um ihren Charme gebracht, unter und hinter der Fassade des Ästhetischen liegt

<sup>1</sup> Das Geheimwissens spielt für die Genese von Phantasmen eine konstitutive Rolle (Lachmann 2002, 153-194).

die nackte Wahrheit von etwas, das weder zum Schönheitskanon gehört noch Begehren oder Bewunderung erregt. Der Unglückliche, Kypriano, ist weder in die Gallenblase seiner Charlotte verliebt noch entzückt ihn die Bewegung ihrer Verdauungsorgane.

Odoevskijs *science-fiction*-Einfall lässt sich demnach auch als Versuch lesen, einer literarischen Tradition zynisch zu begegnen, in der die Koalition von *Eros* und weiblicher Schönheit Gegenstand ist.<sup>2</sup> Die besungene Frau als ästhetisches und damit begehrtes Objekt wird als anatomisches Präparat zum Objekt eines gänzlich anderen Interesses, eines anatomischen, medizinischen oder pathologischen. Ein heiles Körperbild der schönen Frau lässt sich nach diesem Einblick kaum mehr imaginieren. Odoevskij kannte vermutlich Darstellungen von anatomischen Unternehmungen und Bildern von geöffneten Leibern, die Vermutungen über Funktionen der Innereien zuließen. 1781 stellte Clemente Susini für das naturkundliche Museum *La Specola* in Florenz ein Ganzkörperpräparat einer Schwangeren her, das aufklappbar war und dessen geöffneter Zustand Einblick in die Lage der Organe einschließlich des Fötus im Uterus der Aufgeklappten gewährte. Das Präparat war durch Abformung von Leichen und den entsprechenden Organen künstlich fabriziert worden.<sup>3</sup> Odoevskijs antizipierter Röntgenblick sieht durch die Körperhülle hindurch die Organe einer Lebenden in Aktion. Das Verschwinden des Erscheinungsbildes des äußeren Körpers setzt die Koalition von Ästhetik und Erotik außer kraft. Die um ihr Äußeres gebrachte (quasi entlarvte) Frau in Odoevskijs Erzählung erregt Widerwillen und – trotz ihrer Entzaubertheit – ein Gefühl des Unheimlichen, was durch die Verknüpfung des aufgeklärten Röntgenblicks mit dem Geheimwissen des fremden Wunderdoktors hervorgerufen wird.

### III.

Im 19. Jahrhundert lässt sich eine zunehmende Dämonisierung des Erotischen beobachten, die auch das Bild der Frau erfasst. Frau und Liebe erscheinen als lustvoll und todbringend zugleich. An dieser ambivalenten Konzeption sind zwei der führenden Diskurse des 19. Jahrhunderts, der medizinische und der psychologische, beteiligt. Diese sind zwar aus der Aufklärung hervorgegangen, doch ist ihre Wahrnehmung stark von der schauerromantischen Tradition geprägt, so dass ihre Gegenstände, Körper und Psyche, die Aura des Unheimlichen behalten.

Ein Beispiel aus spätrealistisch-symbolistischer Prosa, die mit schauerromantischen Elementen spielt, ist Ksaver Šandor Gjalskis Erzählung „San doktora

<sup>2</sup> Das trifft insbesondere für die Tradition des Petrarkismus zu; petrarkistische Topik und Metaphorik haben die Darstellung der Frau in verschiedenen Genres nachhaltig mitgeprägt.

<sup>3</sup> Hans Belting weist auf Susinis Präparat als Beleg für ein Konzept hin, das den nicht repräsentierenden Körper als „anonymen und seelenlosen Organismus“ zeigt (Belting 2001, 104).

Mišića“ („Der Traum von Doktor Mišić“, 1890).<sup>4</sup> Hier ist die Arkanisierung von medizinischem und psychologischem Wissen gleichermaßen relevant. Es geht speziell um oneirologisches Wissen, das mit Elementen von Traumtheorien aus der Mitte des 19. Jahrhunderts durchsetzt ist, genauer um die Gotisierung eines psychologischen Wissens, das (vordergründig und hintergründig) männliche erotische Wunschvorstellungen zum Gegenstand hat. Der weibliche Körper, geträumt, begehrt, als tot vorhergesehen und als tot erlebt, steht im Zentrum der Erzählung. Hier nun bedient sich Gjalski des Traums als eines Instruments der Repräsentation, um ein körperbezogenes Psycho-Drama zu entwickeln, das nicht nur den Schlaf- mit dem Wachzustand verbindet, sondern dem nächtlichen Verschwinden in einer phantastischen Welt die Rückkehr in eine reale Welt gegenüberstellt, die in jener ersten vorgezeichnet, antizipiert und grausam deutlich vorhergesehen ist. Die Traumgesichte des von unerklärlicher Unruhe heimgesuchten Körperspezialisten haben mit Hellsichtigkeit, mit dem zweiten Gesicht, der Deuteroskopie, zu tun. – Es drängt sich auf, das Traumgeschehen, das Gjalski üppig mit Bildern des weiblichen Körpers ausstattet, die sich dem Traumsüchtigen darbieten, psychoanalytisch zu lesen. Die Traumerzählung ließe sich geradezu als literarische Inszenierung psychoanalytisch relevanter Befunde ausgeben. Aber das hieße, das phantasmatische Moment außer acht lassen, das Träumen und Hellsehen zusammenführt und dem psychologischen Wissen eine unheimliche Kehrseite abgewinnt. Es ist just das darin enthaltene Unerklärliche, das sich nicht durch psychoanalytische Erklärung, die letztlich aufklärerisch ist, reduzieren lässt. – Die Antizipation eines schrecklichen realen Geschehens im Träumen bringt die Ordnung der Dinge (und der Psychologie) durcheinander: die Traumwirklichkeit usurpiert den Status der Realität und übertrumpft sie durch die verkehrte Chronologie der Ereignisse. Das noch nicht wirklich Geschehene wird im Traum erinnert oder anders: die Realität erscheint als Wiederholung. Antizipation und Wiederholung vollziehen sich auf verschiedenen Seinsebenen, die durch eine deutliche Grenze von einander getrennt sind. Nicht also die Aufhebung der Grenze zwischen Traumzustand und Wachsein, sondern eine Art Spiegelverhältnis zwischen den beiden Zuständen wird hier vorgeführt, wobei der konkrete, berührbare Körper der Traumgeliebten sich im Wachzustand in einen Körper verwandelt, der begehrt wird, aber entzogen bleibt.

Gjalski, der in der Erzählung sowohl Schopenhauers Traumtheorie als auch die Tradition des Artemidorus von Daldis (das *Oneirokritikon*) zitiert, lässt sich eine Pointe einfallen, die von den Traumtheorien so nicht vorgesehen ist. Das Traumgesicht erlaubt Mišić nicht nur, den Körper der unbekanntenen Schönen zu

<sup>4</sup> Roger Caillois hat die Erzählung in seine Anthologie *Puissances du rêve* (Caillois 1962) aufgenommen. Die zweibändige Werkausgabe der realistischen Texte Gjalskis enthält die phantastische Erzählung nicht. Dagegen erscheint sie in der kroatischen Übersetzung der Caillois Anthologie *Moći sna* (Gjalski 1983, 84-118) in der kroatischen Originalfassung.

sehen und zu lieben, sondern auch dessen Tötung vorauszuträumen. Die Tageswirklichkeit deckt den Mord an einer Zigeunerin auf, deren Leiche aus forensischen Gründen seziiert werden muss und Mišić als dem Mediziner am Ort zum Sezieren überstellt wird. Das Wiedererkennen des begehrten Körpers im toten Körper, „er erkennt jede Linie“, führt zum Erschrecken: „Er zittert und fühlt heftige Angst“ und zur Begierde, den Leichnam zu berühren. Gjalski wiederholt die Erotik der Traumszenen in der Szene der Nekrophilie.<sup>5</sup> Die (letztlich) unerfüllte Liebe zum Phantom, „fantom“, wird zur erfüllten Nekrophilie:

Ogromno nježno tronuće spusti mu se u cijelu unutrašnjost, i bilo mu je da počuti potrebu, dirnuti se usnama mrtvoga lica. Fantastično zabrode mu glavom misli i u nekom stranom zanosu uzme govoriti poluglasno da je ona njegova, da mu je dosuđena, [...] Ona je moja – ona je moja! I on se prigne do nje i poljubi je u hladne usnice. U prvi mah lecne se od neugodnoga mrzlog dodira i mrtvačkog vonja. No spustivši opet oči po njoj krasnoj, ubavoj i nježnoj, iznova ga svlada predašnji zanos i predašnje tronuće, pa se čisto zastidi što je tek časkom mogao osjetiti osjećaj odvratnosti prema njoj, ma i mrtvoj, ali od njega „ljubljenoj“ – pa sada uze mrtvacu ljubiti ne tek po licu, već i kosu i ramenice i grudi i ruke obaspe cjelovima. (Caillois 1983, 112f.)

Ein gewaltiges Gefühl der Zärtlichkeit erfüllt sein Inneres und er spürt den Drang, das tote Gesicht zu berühren. Phantastische Gedanken irren in seinem Kopf. In einer Art Entzückung beginnt er halblaut zu sagen, daß sie die seine sei, daß sie ihm vom Schicksal bestimmt sei [...] Sie ist die meine – sie ist die meine! Er neigt sich zu ihr nieder und küßt ihre Lippen, einen Augenblick schaudert er zurück vor der eisigen Berührung und dem Leichengeruch. Dann gleiten seine Augen über den schönen, verlockenden, zärtlichen Körper, es erfäßt ihn die frühere Lust und er schämt sich des Augenblicks des Ekels vor der Toten, von ihm Geliebten. Nun beginnt er die Leiche zu umarmen und bedeckt Gesicht, Brust, Haar, Schultern, Arme mit Küssen.

Die nekrophile Berührung der Toten auf dem Sezientisch und die anschließende Zerlegung in Einzelteile, wobei die Schnitte in Brust und Leib hervorgehoben werden und die Entfernung des Herzens als Höhepunkt der Aktion erscheint, werden als Vorspiel zu jener letzten Vereinigung deutbar, die durch die Infizierung mit Leichengift und den Tod durch Vergiftung ermöglicht wird. Die von Hand und Messer geleitete chirurgische Sezierung, die den entblößten Körper und sein Inneres dem Blick öffnet, machen die Frau zum Objekt, (der Griff nach dem Herzen und dessen Herauslösung eine Art Opferhandlung?), das sich passiv wehrt.

<sup>5</sup> Der tote Frauenkörper als begehrter gehört in den von Elisabeth Bronfen entworfenen Kontext (1992).

[...] zasuče rukave do pod ramena i prihvati opet instrumente. Ah – dakako već prvi zarez unakrst čela zadao mu užasne moralne boli. Ono krasno glatko čelo – ono divno lice- koje ga je cijeloga osvojilo svojom ljepotom i dražesti u divnim i slatkim sanjama, sad je morao nožem uništavati. I kad je kožu svukao i lubanju stao piliti, morao je časkom stati i zraka iskati. [...] Od uzrujanosti, strašne boli i tuge čisto je drhtao i cijelim se tijelom tresao. Samo njegova silna vještina izvrsna anatomu učini uopće da je mogao parati. Kad je morao otvoriti prsa, zatim utrobu – gotovo je već smalaksao, i nije više učinio posve pravilan prorez. [...] Kad je izvadio srce. Bude mu strašno teško. Čisto ga obuzela neka omaglica: zanjiše se, klone i sklopi se gornjim tijelom nad truplom, a ruke mu se unakrst saviju. – Pazite za ime Božje, da se ne porežete! – klikne grobar, opazivši da se kod toga desna ruka s nožem zadjela nekud pod lijevo rame. Doktor ga nije čuo. Smučen pridigne se za čas – i gotovo bez svijesti i više mehanički nastavi posao. (Caillois 1983, 114)

Er streifte die Ärmel bis zu den Schultern hoch und ergriff wieder die Instrumente. Ach – schon der erste Schnitt über die Stirn verursachte ihm schreckliche moralische Pein. Diese schöne, makellose Stirn, dieses herrliche Gesicht, das er in wunderbaren und süßen Träumen in seiner Schönheit ganz und gar wahrgenommen hatte, mußte er nun mit dem Messer zerstören. Und als er die Haut abzog und begann, den Schädel aufzusägen, mußte er innehalten und nach Luft suchen. [...] Wegen seiner Erregtheit, des schrecklichen Schmerzes und der Trauer schwankte er und zitterte am ganzen Körper. Nur seine Fähigkeit als erfahrener Anatom erlaubte ihm weiterzuschneiden. Als er die Brust, dann den Leib öffnen mußte, vermochte er aus Schwäche keinen korrekten Schnitt mehr durchzuführen. [...] Als er das Herz herauslöste, erfaßte ihn eine Art Ohnmacht, er beugte sich vor, sank mit dem Oberkörper auf den Leichnam, wobei sich seine Arme überkreuz legten. – Passen Sie um Gotteswillen auf, daß Sie sich nicht schneiden! rief der Totengräber, als er bemerkte, wie die rechte Hand das Messer in den linken Arm stieß. Der Doktor hörte ihn nicht. Verwirrt richtete er sich auf – und nachgerade ohne Bewußtsein, eher mechanisch, setzte er seine Arbeit fort.

Der Frauenkörper erscheint in dieser Erzählung als Phantom, das Lust und Grauen einflößt, als Objekt für Auge und Hand. Das ästhetische Moment bei der Betrachtung des Körpers ist stark betont (der Betrachter wünscht bildender Künstler zu sein), doch wird der Körper ästhetischer Anschauung zum Körper der Leidenschaft, *strast*, der berührt und besessen werden muß. Der Weg geht vom Auge als modellierendem Instrument zum Messer als sezierendem Instrument, von der Augenerotik zur Handerotik. Wobei in der Optik auch ein Moment des Sezierens enthalten ist, ebenso wie das Chirurgische auf das Sehen angewiesen ist. In Gjalskis Traumvisionen wird eine direkte Berührung imaginiert, die auf dem Seziertisch dann tätlich exerziert wird. Die dem Körper geltende Traumphantastik wird realisiert. Das gilt auch für die (aus der petrarkistisch

geprägten Liebesschmerzichtung bekannte) Giftmetaphorik, die Semantik der tödlichen Wunde. Der an Liebesschmerz Leidende in Gjalskis Erzählung stirbt tatsächlich, ebenso wie das Phantom der quälenden Liebesträume sich in die wirkliche Leiche auf dem Seziertisch verwandelt.

Das Extrem der passiven Gegenwehr ist das Leichengift, mit dem der tote Körper den Liebenden tötet. Gerade in der Passivität liegt die unheimliche Gefahr, die von der Frau ausgeht. Ihr Körper gehört trotz chirurgischer Zerlegung in den Bereich des Arkanen, in die Welt des Traums und der seltsamen Gesichte.

Während Odoevskij den Blick ins Körperinnere als Beginn einer schrecklichen Ernüchterung darstellt, die den Scharfsichtigen letztlich um den Verstand bringt, bringt bei Gjalski die forensische Handlung in der Pathologie dem chirurgischen Experten den Tod. Es sind die weiblichen Körper, durchsichtig geworden oder aufgesägt, die den Mann ruinieren. Für Odoevskij wird der äußere Körper zur Hülle, zur trügerischen Erscheinung, die das eigentliche, das rein Physiologische verbirgt, damit verliert das körperliche Erscheinungsbild seine Repräsentationsfunktion für den Menschen (die Frau). Die Verwirrung verursachende Entzauberung ist hier der zentrale Punkt, bei Gjalski hingegen kehrt der Zauber zurück, der die Schnitte in den Leichenkörper begleitet.

Odoevskij ist avantgardistisch in seinem Entwurf eines anatomischen Präparats, das durch den Blick ins lebendige Innere ermöglicht wird. Blicke dieser Art waren vor Röntgens Erfindung nur durch Öffnung des toten Körpers möglich. In Gjalskis Erzählung ist der Arzt zu dieser Methode aus forensischen Gründen gezwungen, ihm geht es nicht um ein anatomisch motiviertes Interesse. Die Frage nach der Korrektheit der anatomischen Handlung in einem Text dieser Art ist zwar müßig, dennoch wäre der chirurgisch-pathologische Kenntnisstand Gjalskis von Interesse. Ergebnisse anatomischer Unternehmungen waren seit dem 16. Jahrhundert bekannt, ebenso wie die Skandalaffären, die mit der heimlichen Leichenbeschaffung für die zensierte und bis ins ausgehende 18. Jahrhundert noch anrühige Zerlegungsneugier der Physiologen verbunden waren, Verbreitung fanden. Es ging zunächst um die Freilegung des Skeletts, das Knochenstudium, die Erkundung der Muskelstruktur; Lage und Funktion der inneren Organe wurden in einer späteren Phase untersucht. Auch waren nicht therapeutische Ziele handlungsleitend, sondern ein anthropometrisches Interesse, das mit dem Konzept von Idealmaß und Ästhetik verbunden war und die anatomische Szene, hernach öffentlich geworden, im *Theatrum anatomicum* beherrschte (Belting, 2001, 104-106).

## IV.

Die Zerlegungs- und Zerstückelungsstrategien nehmen in der phantastischen Literatur seit der Romantik in dem Maße zu, in dem das analytische Interesse für das Mechanische in den Vordergrund tritt. In der Zerlegung manifestiert sich dann eine ebenso rauschhafte Illusion wie sie sich in der minutiösen Zusammensetzung oder Fabrikation aus erlesenen Materialien zeigt. Die Herstellung der Simulakren/Androiden, insbesondere der weiblichen, kann aufgrund verschiedener Techniken und Materialien differenziert werden. Neben der Manufaktur gibt es die Maschinenfertigung, an die Stelle der Skulptur und Malerei tritt die Phototechnik, die handgemachten Puppen und Marionetten werden von den Puppenautomaten und im 20. Jahrhundert von Robotern mit eingebautem Mechanismus oder ferngesteuerten Cyborgs verdrängt.

Für Bruno Schulz' Schöpfungsphantasien gilt dieser Hintergrund, zugleich aber knüpft er an gnostische und kabbalistische Spekulationen an, die an die Stelle von Wissensdiskursen treten. Aber nicht nur die Schöpfungspekulationen von Gnosis und Kabbala werden zu Elementen einer grotesken Semantik, sondern auch die Homunculus-Alchemie (Faust-Legende). Es gibt Parallelen zu bestimmten thematischen und narrative Details literarischer Interpretationen der Schöpfungsmytheme: so z. B. der Marionetten-, Automaten- und Puppenphantasie der Romantik (Kleist, Hoffmann, Brentano); der techno-magischen Science-Fiction Version des Pygmalion-Mythos (wie in der *Eve future* von Villiers de l'Isle-Adam); der spätsymbolistischen Bearbeitung des Golem-Stoffes (Meyrink) und dem Puppenzerstückelungswahn (Hans Bellmer).<sup>6</sup>

Anders als bei Gjaliski geht es hier um Neu- oder Umschöpfungen, nicht um die Zerlegung eines vorhandenen Körpers. Der weibliche Körper wird nunmehr als formbare Materie gesehen, das Ähnlichkeitskriterium ist für die Neuschöpfungen kaum mehr leitend und verliert zunehmend seine Relevanz. Während für die Schöpfungsphantasien, die organisches Material (Leichenteile bei Mary Shelley, Stücke aus Tierleibern bei G.H. Wells und Bulgakov) oder materiales Material (wie bei den Ingenieuren und Körperkonstruktoren) benötigen, Ähnlichkeit mit dem menschlichen Körper eine Leitvorstellung bleibt, verzichtet der Schulzsche Demiurg letztlich auf menschliche Vor-Bilder, opponiert gegen das Diktat bestehender Formen. Der Verzicht auf anatomische Richtigkeit und Ästhetik der Form lässt auf ein Körperkonzept schließen, das als extreme Konsequenz aus negativen, dem Asketismus (der Gnosis) verwandten Vorstellungen verstanden werden kann. Der Triumph über die trügerische Erscheinung des Körpers besteht nicht nur in der Entähnlichung, sondern in der Entfernung von

<sup>6</sup> Ausführlicher zu den kabbalistischen, gnostischen und alchemistischen Elementen (und zum Zusammenhang mit Villiers de L'Isle-Adams *Eve future* und Meyrinks *Der Golem*) Lachmann (2002, 337-374).

einem Menschen-Bild. In den Willkürtorsen und Fragmentkörpern wird das Bild vom Menschen der Vergessenheit anheimgegeben.<sup>7</sup>

Im „Traktat über die Mannequins oder Das zweite Buch Genesis“ aus *Die Zimtläden* (1982) (*Sklepy cynamonowe*, 1957) gelten die delirierenden Spekulationen der Konstruktion geschlechtsloser, fragmentarischer, unsteter Figuren, für deren Verfertigung „die formbare weibliche Materie“ zur Verfügung steht.

Mit den Schöpfungsworten des als „Häresiarch“ und „Magnetiseur“ bezeichneten Begründers einer zweiten Genesis geht es weder um die Herstellung einer künstlichen Schönheit, die die geborene Schönheit übertrumpfen würde, wie sie der futurologische Erfinder Edison in Villiers de l'Isle-Adams *Eve future* fabriziert, noch um die Manufaktur einer mechanisch bewegten Puppe, von der eine außergewöhnliche Faszination ausgeht, wie sie in Hoffmanns „Der Sandmann“ die Alchemisten Coppola und Spalanzani zuwege bringen, noch überhaupt um dem menschlichen Körper analoge Formen. Die groteske Bearbeitung der mythologischen Folie radikalisierend, rückt Schulz von den Präsentationsformen ab, die der Pygmalion-, Golem- und Fauststoff bei den genannten Autoren erfahren hat. Arabeske ist die spektakuläre Metapher für die Nicht-Ähnlichkeiten, zu denen Tapeten, Teppichmuster, Kalligraphien, Palimpseste und Buchformen gehören, die an die Stelle menschlicher Körper treten. Die Phantasmen umfassen abstrus-anstößige Gebilde des Schöpfer-Vaters, von denen der Sohn – als Erzählinstanz – berichtet:

Potem, nagle poważniejąc, znów rozpatrywał nieskończoną skalę form i odcieni, jakie przybierała wielokształtna materia. Fascynowały go formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uspiętego na cały stół, napełniała cały pokój, jako bujająca, rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha. (Schulz 1957, 75)

Dann wurde er (der Vater) aber plötzlich ernst und patrouillierte abermals die unendliche Skala der Farben und Nuancen ab, welche die vielgestaltige Materie angenommen hatte. Ihn faszinierten zweifelhafte und problematische Formen wie etwa das Ektoplasma der Somnambulen, die Pseudomaterie und die kataleptische Emanation des Gehirns, die sich in manchen Fällen aus dem Mund des Eingeschlaferten auf dem ganzen Tisch ausbreiteten und als wucherndes, dünnes Gewebe, als astraler Teig, an der Grenze zwischen Körper und Geist, das ganze Zimmer füllten. (Schulz 1982, 46)

An die Stelle der Zerstückelung des ganzen Körpers tritt das Setzen des Stückes für das Ganze. Der Gedanke der Opferung, der dem Zerstückelungsritus

<sup>7</sup> Zur Poetik der Devianz vgl. die Interpretation von Gerhard Bauer (2000).

(Dionysos, Osiris, Pentheus) zugrunde liegt, ist zwar erhalten, aber nicht als Stufe, die der Wiederauferstehung des Zusammengefügten vorangeht. Vielmehr wird das Bein, der Arm – für die Ausführung einer einzigen Geste ins Leben gerufen – einer einmaligen Aufgabe geopfert, um dann ins Nicht-Sein zurückzufallen. Die Wendung, die Schulz dem Zerstückelungsmotiv gibt, ist also die des Stückwerks. Sein „Programm dieser zweiten Demiurgie“ (program tej wtórej demiurgii) enthält das Bild jener „zweiten Generation von Geschöpfen, die in offener Opposition zur herrschenden Epoche stehen.“ (Schulz 1982, 38) (obraz tej drugiej generacji stworzeń, która stanąć miała w otwartej opozycji do panującej epoki) (Schulz 1957, 67).

Nie zależy nam — mówił on — na tworach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery — bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobilone. (Schulz 1957, 67)

Es liegt uns nichts, sagte er, an Geschöpfen mit langem Atem, an Wesen auf lange Sicht. [...] Oft nur für eine Geste, für ein einziges Wort, werden wir uns der Mühe unterziehen, sie für diesen einen Augenblick ins Leben zu rufen. Wir geben offen zu: wir werden keinen Nachdruck auf Dauerhaftigkeit und Güte der Ausführung legen, unsere Geschöpfe werden gleichsam provisorisch, für das eine Mal gemacht sein. Wenn das Menschen sein sollen, werden wir ihnen zum Beispiel nur eine Gesichtshälfte, nur einen Arm, ein Bein geben – eben nur das, was sie für ihre Rolle brauchen. Es wäre Pedanterie, sich um das zweite Bein zu kümmern, das nicht zum Spiel gehört. Hinten können sie einfach mit Leinwand zugenäht oder geweißt werden. (Schulz 1982, 39)

Zerstückelung, Zusammensetzung, Sezierung, Röntgenblick *avant la lettre* stellen ein Phantasma her, das den Körper als erschreckend (transparent oder tot) begreift oder das den Körper durch Gegenkörper auszuschalten versucht. Schulz, ein Autor der 30er Jahre, kümmert sich nicht um offizielle Körperkonzepte. Seine grotesk-abstrusen, gewissermaßen paradoxen Körper sind nicht als Gegenentwurf zu bestehenden Körperbildern gemeint. Vielmehr sind sie, gerade auch in ihrer verquerten Beziehung zu den Schöpfungsspekulationen, auf eine Art Meta-Physik, Meta-Physiologie gerichtet, die die Bedingungen des irdischen Körpers ignoriert, die Willkür der geschaffenen Körper herausstellt und, wie in einigen hier nicht behandelten Verwandlungsvorgängen, den Körper zum

Verschwinden bringt. Körperlosigkeit liegt in der Konsequenz dieser Antikörper-Phantasmen.

## V.

Die metaphysiologische Grotteske Schulz' hat ihr Komplement in der physiologischen Grotteske Bachtins, die als Gegenentwurf auf das verordnete Körperbild des Stalinismus reagiert (Günther 1981, 137-177, Lachmann 1987, 7-46).

Der groteske Körper, wie ihn Bachtin utopisiert, ist ein nie fertiger, nie abgeschlossener, es ist ein Körper, der schmerzlos geteilt, zerspalten werden kann, ein sich selbst überschreitender, überindividueller Körper. Sein exzentrisches Nachaußentreten durch Wölbungen, Ausstülpungen ist Symptom seiner Entgrenzung, es ist ein werdender, vergehender Körper, der, mit seinen niedrigen Funktionen versöhnt, seinen Tod nicht als Ende, sondern als Verheißung der Wiedergeburt hinnimmt. Die über den glatten Körper hinausragenden Partien, die auch als ablösbare dargestellt werden (Nase, Phallus), überwinden die Grenze zwischen Körper und Welt. In der Nobilitierung des Abjekten entwickelt Bachtin sein Körper-Pathos: „Kot und Urin verkörperlichen die Materie, die Welt und die kosmischen Elemente [...] Urin und Kot verwandeln kosmisches Entsetzen in Karnevalsheiterkeit“, heißt es im Kontext seiner Interpretation der „Arschwisch-Episode“ in Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* (Bachtin 1987, 377).

Der das Grausame aussparende und dem Abscheulichen eine versöhnliche Note abgewinnende Gestus Bachtins privilegiert eine Art Versöhnungsgrotteske. Deren Verkehrung in eine kompromisslose Gewaltgrotteske wird von Sorokin vollzogen. (Die Bachtinsche Grotteske, aus der Sicht Boris Groys', hat bereits den Index des Totalitarismus, der pervertierten Avantgarde.<sup>8</sup>) Alle von Bachtin ausgestellten Attribute des grotesken Leibes werden aus ihrer theoretischen Unschuld herauskatapultiert: Gewalt, perverse Sexualität, Hässlichkeit, das Ekelerregende erscheinen wie abwegige Auslegungen der fröhlichen Materie, der sich auflösenden Individualität; der aggressive Schock, den die auf Scheußlichkeiten insistierenden Beschreibungen zum Ziel haben, wird zur Umpolung des befreienden Gelächters, von dem die Bachtinsche Utopie kündigt.

Sorokins Entwurf grotesker Ornamente der Perversion, der Gewalt-Debauchen, des Exzesses in seinem Roman *Roman* (1994)<sup>9</sup> ist katastrophistisch und

<sup>8</sup> Zur Diskussion mit dieser Position vgl. Lachmann (2004, 43-51), wo ich die ursprüngliche Ablehnung der These von Boris Groys (FAZ vom 21.06.1989), analoge Thesen in seiner kulturalistischen Monographie (Groys 1988) angesichts der Texte Sorokins relativiere. Es geht bei Bachtin nicht um die Positivierung von Organen der Gewalt, des Obszönen und Abjekten, dennoch lassen sich aus seiner Theorie perverse Konsequenzen ableiten.

<sup>9</sup> Zur Interpretation dieses Textes im Kontext postsowjetischer Parallektionen (Roman wird als Untergang des „Großen modernen Romans“ gefeiert) vgl. Sasse (2001, 223-240).

von exaltierter Blutrünstigkeit. Ein großflächiges Tableau an Personen mit Spezialcharakteristiken ist entfaltet, ein *Apogäum* des Glücks in hypertropher Stilistik vorbereitet. Genau an dieser Stelle holt der Autor zu einem ikonoklastischen Schlag aus. Er lässt seinen Helden Roman in einem Rausch, der ohne psychologische Motivierung bleibt, das den Roman bevölkernde Personal niedermetzeln. Während die mystische Braut ihrem Angetrauten mit dem Klingeln eines Holzglockchens assistiert, erschlägt Roman mit einer als Hochzeitsgeschenk vorgefundenen Axt nacheinander alle im Festhaus versammelten Verwandten und Bekannten. Die Abschlachtung wird im Einzelfall preziös und mit genauer Bezeichnung der jeweilig variierenden Methode geschildert. Darauf folgt die systematische Niedermetzlung des gesamten Dorfes, d.h. aller vorher namentlich eingeführten Bewohner samt Kleinkindern und Säuglingen. Hier nun wird die Stilistik der variierenden Ausschmückung drastisch reduziert: die in monotoner Syntax gehaltene Wiederholung der mit der Axt gleichsam rituell ausgeführten Kopf- oder Rückenspaltungsgesten erzeugt einen lähmenden Effekt, führt zur Abstumpfung. Steigerungen werden aufgebaut: die Gedärme, hernach die Köpfe der Geschlachteten werden in die Dorfkirche (die zuvor der Hochzeitszeremonie diente) gebracht, Manipulationen mit Altar, Weihwasserbecken und Sakramentalien werden vorgeführt, pagane Opferriten am russisch-christlichen Ort, monströse Blasphemie.

Roman nahm die Gedärme von Nikolaj Gorochov und hängte sie an die Ikone „Der heilige Märtyrer Pantelejmon“. Roman nahm die Gedärme von Fedor Kosorukov und hängte sie an die Ikone „Geburt Johannes des Täufers“. Roman nahm die Gedärme von Stepan Černov und hängte sie an die Ikone „Paraskeva am Scheideweg, mit Legende“. (Sorokin 1995, 667ff.)

Роман взял кишки Николая Егорова и повесил их на икону „Святой великомученик Пантелеймон“. Роман взял кишки Федора Косоруква и повесил их на икону „Рождество Ионна Предтечи“. Роман взял кишки Степана Чернова и повесил их на икону „Параскева Пятница, с житием“. (Sorokin 1994, 382f.)

Dieses Aufhängen der Gedärme an die mit bestimmten Festtagen, Legenden und Riten verbundenen Ikonen wird seitenweise fortgeschrieben. Auch der Sprachkörper wird beschnitten. Die Sätze werden weiter reduziert auf Subjekt, Prädikat, Objekt:

Roman nahm die Axt. Roman hackte den linken Arm vom Körper von Tatjana ab. [...] Roman nahm die Axt. Roman zerhackte den Brustkorb von Tatjana. Roman holte das Herz von Tatjana heraus. (Sorokin 1995, 672ff.)

Роман взял топор. Роман отрубил левую руку у тела Татьяны. [...] Роман взял топор. Роман разрубил грудную клетку тела Татьяны. Роман вынул сердце Татьяны. (Sorokin 1994, 385ff)

Die zerstückelten Leichen werden zu Brei gestoßen, auch Tatjana, die reine Braut, wird geköpft, ausgeweidet, gehäutet und dem Brei beigemischt. Der durch Ausscheidungen des Akteurs (Exkreme, Urin, Sperma) vermehrte Brei wird von diesem auf den eigenen Körper geschmiert, verspeist, ausgeschieden, nochmals verspeist – verdoppelte Anthropophagie. Die Sätze schrumpfen auf Subjekt und Prädikat zusammen: Auf den letzten zehn Seiten werden nunmehr der Akteur, Roman, und seine Körperaktionen genannt. Vollkommen auf sich selbst, seinen Körper reduziert, stirbt nicht nur Roman. Sorokins Zerstörungswerk gilt dem Roman, der allmählich und gründlich zerstückelt wird, das Blut, bzw. der aus Leichenteilen gemachte Brei, sickert gleichsam durch die letzten 130 Seiten.

In *Serdca četyrěch* (1991) (*Die Herzen der Vier*, 1993) führt die Vernichtung des (Bachtinschen) Lachens<sup>10</sup> zu kompromissloser Brutalisierung und lässt die Groteske zur sprachlichen Obsession werden. Dabei geht es offenbar nicht darum, in der Artikulation der Sex-Marter-Phantasien die Grenzen der Sprache zu erkunden, sondern darum, die radikale Gleichgültigkeit der Sprache zu demonstrieren. Einer Sprache, in der es kein Unaussprechliches gibt: Die ungeheuerlichste Monstrosität findet ihr Vokabular und ihren Satzbau.<sup>11</sup> Anders als die postromantische, neogotische Horror-Phantastik, die Howard Phillips Lovecraft beschreibt (1927/1995), anders auch als die Schreckensphantastik der 70er und 80er Jahre (Brittnacher 1997), die eine auf Angst-Affekt setzende Spannungs- und Geheimnismotivation zulässt und in die Sujetfüging aufnimmt, funktionieren die Ekel-Phantasmen Sorokins wie rhythmisch wiederholte Schockpunkte oder Schockschnörkel, die das Sujet letztlich überwuchern. In dem genannten Text, mit dem Genretitel Roman, planen vier Personen unterschiedlicher Altersstufen, einem verwickelten, Berechnungen und intuitive Voraussagen umfassenden Schema folgend, einen zwischen KGB, Armee, Nomenklatura und Mafia jonglierenden Coup. Es geht um die Inbesitznahme eines ominösen Apparates. Der Weg dorthin geht über Leichen: die Erdrosselung und Zerlegung der geliebten Eltern des einen, die Verbreiung und Verflüssigung der Mutter des anderen, die in einem Behältnis mittransportiert wird von Station zu Station, wo hohe Militärs und Staatsbeamte fäkalisch sexuelle Handlungen mit letalen Folgen vollziehen, darunter eine genital ausgeführte Gehirnfolter im gespaltenen Kopf einer Schwangeren etc. Unflat-Tiraden wechseln mit friedfertigen Gesprä-

<sup>10</sup> Anders Smirnov (1999, 65-74).

<sup>11</sup> Sylvia Sasse behandelt Sorokins Sprachkonzept im Kontext der Sprachästhetik der Moskauer Konzeptualisten aus der Perspektive der Performativität der Sprechakte und deren subversiver Funktion (2003).

chen, gespickt mit offiziellem Vokabular und honorigen Erinnerungen an Krieg und Nachkriegszeit. Der erkämpfte Apparat erweist sich als eine aus vier Pressen bestehende Maschinerie, der sich die Vier todessüchtig hingeben. Ihre Zermalmung lässt ihre Herzen als (in der sibirischen Kälte) gefrorene Würfel in der nunmehr geronnenen, vormals flüssigen Mutter zurück. Das Groteske des Körpers erscheint in seiner Zerstückelung, in seinem ungeheuerlichen Missbrauch, in seiner Auflösung, im Ekel, den er erregt, in den Abartigkeiten, die ein Körper dem anderen zumutet, in der Erniedrigung des Todes, den er sterben könnte.

Die Tradition, die in Sorokins Porno-Gewalttexten weiterwirkt, wenn sie hier auch ins Extrem getrieben und damit an ihr Ende gelangt ist, reicht von der Antike über das Barock, die Schauerromantik und ihre Nachfahren bis ins 20. Jahrhundert. In diese Tradition gehört das Obszöne, Abscheu Erregende ebenso wie das Schreckliche und Grauen Einflößende, wobei die Abgrenzung der Bereiche genreabhängig ist: die hohen Gattungen, Epos, didaktische Poesie, Tragödie, privilegieren Schrecken und Grauen (bei Ennius, Vergil, Ovid, Seneca d.Ä., und besonders in Lukans *Pharsalia* (Fuhrmann 1968, 23-66). In den sog. niederen Gattungen wie Satire, Jambus und in der späteren Entwicklung in den altfranzösischen *Fabliaux* (Stempel 1968, 187-206) findet das Obszöne (Beschreibung sexueller Handlungen, der Genitalien etc.) seinen literarischen Ort. In Greuelschilderungen, in denen insbesondere die Zerstückelung oder Zerfleischung des Körpers, die Abtrennung einzelner Gliedmaßen, Verwesung und Verrottung der gemetzelten Leiber auf dem Schlachtfeld Furore machen, geht es um Schockeffekte, die mit immer neuen Überbietungsstrategien aufgefrischt werden. Ekel wird durch die detaillierte Beschreibung der entstellten Körper und ihres Zersetzungsprozesses bewirkt.

Sorokins Körperkonzept lässt sich durchaus in dieser Tradition sehen, wenn er sie auch durch hyperbolische Gesten seiner Gewalt- und Ekel-Imagination und die Suggestion, sie allegorisch zu lesen, übertrumpft. Die Perversion des Grotesken in eine spektakuläre Gewalt- und Porno-Phantastik, in heillose Spiele mit der Entartung, in eine Art Meta-Entartung, führt zu einem literarischen Totalitarismus, zum Terror des Grotesken, der den Menschen und seinen Körper vertilgt. Das Körperbild, das Bild vom Körper wird nicht zu dessen Karikatur, es wird – wie der Romantext – massakriert. Durch seine Abschlachtung, Verstümmelung und Erniedrigung wird der Körper als Repräsentant für Menschliches ausgeschaltet. Der Körperbild-Ikonoklasmus bedeutet nicht nur, dass man sich kein Bild vom Körper machen darf, sondern auch, dass man sich keines (mehr) machen kann. Die Frage, was an die Stelle des Körpers treten soll, und ob damit, falls etwas diese Stelle einnehmen würde, eine Bildfunktion verbunden wäre oder nicht, bleibt ungestellt. Mensch-Bild-Körper haben nichts mehr gemein.

## Literatur

- Bachtin, M. 1987. *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/M.
- Bauer, G. 2000. „Prachtvolle Lästerungen gegen diese Welt“. Die Obsession des Provisorischen in Bruno Schulz' Zimtläden“, G. Bauer, R. Stockhammer (Hg.), *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 184-199.
- Belting, H. 2001. „Das Körperbild als Menschenbild. Eine Repräsentation in der Krise“, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, 87-114.
- Brittnacher, H. R. 1997. „Vom Zauber des Schreckens. Phantastik und Fantasy in den siebziger und achtziger Jahren“, Walter Delabar (Hg.), *Deutschsprachige Literatur. Autoren-Tendenzen-Gattung*, Darmstadt, 13-37.
- Bronfen, E. 1992. *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetics*, Manchester.
- Caillois, R. 1962. *Puissances du rêve*, Paris.
- 1983. *Moci sna*, Bd. II, übers. von Gordana V. Popović, Zagreb.
- Fuhrmann, M. 1968. „Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung“, H.R. Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste, Poetik und Hermeneutik, Bd. 3*, München, 23-66.
- Günther, H. 1981. „Michail Bachtins Konzeption als Alternative zum Sozialistischen Realismus“, Peter Zima (Hg.), *Semiotics and Dialectics*, Amsterdam, 137-177.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München.
- Lachmann, R. 1987. Vorwort zu Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/M., 7-46.
- 2002. *Erzählte Phantastik*, Frankfurt/M.
- 2002. „Metamorphose: Die andere Morphologie. Bruno Schulz' Prosa“, *Erzählte Phantastik*, Frankfurt/M., 337-374.
- 2004. „Der Bachtinsche Groteskebegriff und die postsowjetische Literatur (das Beispiel Sorokin)“, *kulturrevolution*, 48/2, 43-51.
- 2005. „Verwandlungen“, *Festschrift für Johanna Renate Döring, Wiener Slawistischer Almanach 55*, 33-48.

- Lovecraft, H.Ph. 1995. *Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik* (1927), übers. v. Michael Koseler, Frankfurt/ M.
- Odoevskij, V.F. 1975. *Russkie noči*, hg. v. B.F. Egorov, Leningrad.
- 1987. „Der Improvisator“, *Russische Nächte*, hg. von K. Städtke, übers. von Eckhard Thiele, Berlin, 152-188.
- Sasse, S. 2001. „Texte mit Türen-Über das Gehen durch den ‚Letzten russischen Roman‘“, S. Frank, E. Greber, Sch. Schahadat, I. Smirnov (Hrg.), *Gedächtnis und Phantasma*, München, 223-240.
- 2003. *Texte in Aktion. Sprech -und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, München.
- Schulz, B. 1957. *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydra. Kometa. Proza*, hg. von A. Sandauer, u. J. Ficowski, Krakau.
- 1982. *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Bd. 1, hg. von Mikołaj Dutsch u. Jerzy Ficowski, übers. von Josef Hahn, München.
- Smirnov, I. 1999. „Der der Welt sichtbare und unsichtbare Humor Sorokins“, D. Burkhart (Hrg.), *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-Film- und Dramenwerk Sorokins*, München, 65-74.
- Sorokin, V. 1991. *Serdca četyrěch*, Moskau.
- 1993. *Die Herzen der vier*, übers. von Thomas Wiedling, Zürich.
- 1994. *Roman*, Moskau.
- 1995. *Roman*, übers. v. Thomas Wiedling, Zürich.
- Stempel, W.-D. 1968. „Mittelalterliche Obszönität als literaturästhetisches Problem“, H.R. Jauß (Hrg.), *Die nicht mehr schönen Künste, Poetik und Hermeneutik, Bd. 3*, München, 187-206.



Martin Schneider

**„SCHÖN AN LEIB UND SEELE“.  
ZUR PERSONENDARSTELLUNG IN KARAMZINS PROSA**

Die Aufklärung als gesamteuropäische Erscheinung erfuhr in Russland eine besondere Ausprägung. Lag der Akzent zunächst auf der Förderung der Bildung, der Modernisierung des Staates sowie einer begrenzten Säkularisierung, so treten im Laufe des 18. Jahrhunderts Tendenzen einer verstärkten Aufwertung des Individuums hinzu. In der darstellenden Kunst findet diese Entwicklung ihren Niederschlag im Aufschwung der Porträtmalerei, in der Literatur in der sentimental Prosa Radiščevs und Karamzins.

Nicht nur bei Belinskij und Černyševskij finden wir die Auffassung, Karamzin habe den Grundstein zur modernen russischen Literatur gelegt, sondern auch in der aktuellen Literaturgeschichtsschreibung.<sup>1</sup> Dabei bezieht man sich auf verschiedene Bereiche, in denen eine Evolutionsleistung feststellbar ist:

- Karamzin war ein bedeutender Sprachreformer, der von den Postulaten Lomonosovs abrückte und einen eigenen mittleren, den sogenannten „novyj slog“ schuf, um die Ausdrucksmittel für seine gefühlvolle Prosa zur Verfügung zu haben.
- Er war einer der ersten, der die Handlungen seiner Helden psychologisch motivierte und dem Gefühlsleben einen breiteren Platz einräumte.
- Er führte z.B. mit der Figur des Erast in der *Die arme Lisa (Bednaja Liza)* „gemischte Charaktere“ in die Prosa ein, d.h. an die Stelle der Schwarzweiß-Malerei traten Grautöne.
- Er erweiterte den Personenbestand der Prosa, indem er z.B. Bauern und Bäuerinnen als Helden auftreten ließ.
- Er führte verschiedene narrative Techniken ein, die er in ausländischen Texten kennengelernt hatte: den personalen Erzählstil, die Wahrheitsfiktion, die Widerspiegelung der Gefühle der Helden in der Naturbeschreibung usw.

<sup>1</sup> S. z.B. Brang 1960, Städtke 1971, Toporov 1995. Eine gegenteilige Auffassung vertrat längere Zeit die sowjetische Slavistik, die – wie Blagoj 1955 – die Leistung Radiščevs gegenüber der Karamzins aufwertete.

Nur am Rande wird auf die Frage eingegangen, inwieweit auch die Darstellung des Körperlichen weiterentwickelt oder gar revolutioniert wird. Wenn es aber stimmt, dass „Karamzin die Voraussetzungen für die Entstehung des großen russischen Romans (schuf), der im 19. Jahrhundert mit Autoren wie Turgenev, Dostoevskij und Tolstoj Weltgeltung erlangte“ (Bartel/Lindemann 1992, 483), so müsste untersucht werden, ob das auch für diesen Bereich gilt. Hier setzt die vorliegende Studie ein, deren Schwerpunkt folgendermaßen zu präzisieren ist: Welche Veränderungen/Neuerungen lassen sich in Karamzins Erzählprosa bezogen auf die Beschreibung literarischer Figuren und körperlicher Vorgänge finden?

Analysiert werden im Folgenden die Prosatexte, die bis zur „historiographischen Wende“ des Autors entstanden sind, also die Erzählungen aus der Zeit von 1791 bis 1803. Nach dem Ort ihrer Erstveröffentlichung lassen sie sich in drei Gruppen einteilen: die Erzählungen aus dem *Moskovskij žurnal* (1791/ 92) – wie „Frol Silin“, „Die arme Lisa“ und „Natalja, die Bojarentochter“ („Natal'ja, bojarskaja doč'“), die Texte aus der *Aglaja* (1793/94) – wie „Die Insel Bornholm“ („Ostrov Borngol'm“), und die Beispiele aus dem *Vestnik Evropy* (1802/03) – wie „Ein Ritter unserer Zeit“ („Rycar' našego vremeni“), „Meine Beichte“ („Moja ispoved'“) und „Der Empfindsame und der Kühle“ („Čuvstvitel'nyj i cholodnyj“).

Nicht eingegangen werden soll auf die persönliche Entwicklung Karamzins und seines Weltbildes, da dies einerseits von Jurij Lotman (1997) eingehend erforscht wurde und andererseits bezogen auf die Fragestellung relativ wenig Auswirkungen hat.

Von einer literarischen Prosa im eigentlichen Sinne kann in Russland erst seit Anfang des 18. Jahrhunderts gesprochen werden, wobei die entsprechenden Textsorten – trotz wachsenden Publikumsinteresses – nur geringes Ansehen genossen und sich an der Volksliteratur orientierten. Dies lässt sich am Beispiel der „Erzählung vom russischen Matrosen Vasilij Koriotskij und von Heraklea, der schönen Königstochter von Florenz“ demonstrieren. Elemente von Fabeln, Volksmärchen, Ritterromanen und Heiligenviten bestimmen die Textgestaltung, auch bezüglich der Personendarstellung. Der männliche Held ist stark und sein weibliches Pendant „wunderschön“. Auf eine stärker individualisierende Beschreibung wird völlig verzichtet.

Dies deckt sich mit den Verfahren im Volksmärchen, wo sich identische Charakterisierungen mittels tradierter Epitheta finden. Die positiven Hauptpersonen sind jung und schön, die Eltern und andere Nebenpersonen oft alt und ergraut, die bösen Gegenspieler – hässlich.

Dass hier auch andere Traditionen nachwirken, steht außer Zweifel. Die russische Ikonographie war ebenfalls jahrhundertlang geprägt von der Über-

mittlung fester Darstellungsmuster, neben denen für individualisierende Verfahren kaum Platz blieb.

In der Literatur des 18. Jahrhunderts, insbesondere in der Lyrik, lässt sich bis zum Beginn des Sentimentalismus darüber hinaus eine körperfeindliche Einstellung nachweisen. Immer wieder wird der Leser aufgefordert, seine körperlichen Bedürfnisse der geistigen und seelischen Weiterentwicklung unterzuordnen. Das Feld wird für Karamzin allerdings dann durch Autoren wie Fedor Ėmin vorbereitet, die versuchen, den Anschluss an die westeuropäische empfindsame Literatur herzustellen. Peter Brang weist jedoch darauf hin, dass die Ergebnisse aus sprachlichen wie literarischen Gründen unbefriedigend bleiben:

Den gewaltigen Fortschritt, den Karamzin hier gebracht hat, zeigt der Vergleich mit früheren Romanciers [...], deren Helden ihre Gefühle nicht anders denn durch Ausrufe, durch ‚Klagemonologe‘ und laute Seufzer kundzutun wussten. (Brang 1982, 28)

Mit anderen Worten – die Gefühle werden von den literarischen Figuren verbal geäußert oder paralinguistisch ausgedrückt, während die Erzählerrede in der tradierten Form verhardt.

Das erste bedeutende Prosawerk des russischen Sentimentalismus, Aleksandr Nikolaevič Radiščevs *Reise von Petersburg nach Moskau* (*Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*, 1790), führt zwar den Typus des aufgeklärten empfindsamen Erzählers in Russland ein, der mit einer Mischung aus Mitleid und Empörung die sozialen Missstände im Lande beklagt, hinsichtlich der Personendarstellung sieht man jedoch keine wesentliche Weiterentwicklung:

- Bei Radiščev steht im Mittelpunkt oft eine Gruppe oder „die Menge“ („tolpa“), weniger der einzelne Mensch.
- Wird doch die Einzelperson charakterisiert, dann geschieht dies weniger durch die Beschreibung körperlicher Merkmale als durch die Beschreibung ihrer Handlungen oder Zitieren ihrer Äußerungen.
- Auffällig sind die zahlreichen Schilderungen der Kleidung der Menschen, die der Reisende unterwegs trifft.<sup>2</sup>

Karamzin hingegen nimmt noch stärker als andere zeitgenössische russische Autoren ausländische Anregungen auf und eignet sie sich kreativ an. Neben die oben erwähnten literarischen Linien treten jetzt der Briefroman Rousseaus, Goethes<sup>3</sup> und Richardsons, die Idyllen Gessners, das bürgerliche Trauerspiel

<sup>2</sup> Typisch erscheint die Beschreibung der Menschenmengen in den Kapiteln „Spasskaja polest“ und „Edrovo“. Im letzteren findet sich ein Exkurs zu den „Zähnen“ der dortigen Bäuerinnen.

<sup>3</sup> Zur Rolle der Wertherrezeption vgl. Eggeling/Schneider 1988.

Lessings, der *Picaro-Roman* unterschiedlichen Ursprungs und die *Insel-Romane* Crusoes und Schnabels, während der Einfluss der *Märchen aus 1001 Nacht* und der orientalischen Erzählungen geringer ausgeprägt erscheint – obwohl gerade sie von Städtke als besonders wichtig für die Epoche bezeichnet werden (Städtke 1971, 55).

Was bedeutet dies nun für die Darstellung des Körperlichen in der Prosa des jungen Autors? Zunächst eher wenig, denn sein erstes literarisches Werk ist die Übertragung von Gessners „Hölzernem Bein“ (1783), was nicht nur durch den Titel eine besondere Einstellung zum menschlichen Körper ausdrückt. Auch die Wahl der „Emilia Galotti“ als Objekt seiner nächsten größeren Übersetzungsarbeit (1788) könnte man als Indiz einer gesteigerten Skepsis gegenüber dem menschlichen Körper und seinen Bedürfnissen interpretieren. Die Heldin fordert den Vater auf, sie zu töten, da sie fürchtet, der Verführung durch den Prinzen – und damit auch den eigenen Gefühlen – zu unterliegen.

Doch dann beginnt die eigenständige literarische Arbeit 1789 mit der ersten Erzählung, es folgen die *Reisebriefe (Pis'ma russkogo putešestvennika)* und 1792, als Höhepunkt dieser Phase *Die arme Lisa*.

Der oberflächliche Rezipient, manchmal auch ein solcher Literaturwissenschaftler, liest diesen Text als eine einfach strukturierte Liebesgeschichte mit unglücklichem Ausgang, und es ist das Verdienst Toporovs, die „Komplexität im Einfachen“ akribisch nachgezeichnet zu haben. Gleichwohl stellt sich die Frage, ob sich bei der Personenbeschreibung nicht trotzdem die alten Muster finden lassen und der Gefühlsausdruck auf das ständige Weinen beschränkt ist.

In der Tat wird oft und heftig geweint: Es weinen Lisa und ihre Mutter, es weint Erast, und es weint natürlich der Erzähler. Diese Tränen sind aber als körperliche Reaktion auf unterschiedliche Impulse zu sehen. Während Kinder meist aufgrund körperlicher Schmerzen weinen, haben wir es bei Karamzins Helden mit ganz unterschiedlichen Auslösern zu tun. Der junge Mönch im Einleitungsteil weint aus Sehnsucht nach dem Leben außerhalb der Klostermauern, der Erzähler weint vor Rührung und vor Mitleid, aber auch weil er den sentimental *joy of grief* genießt, das Nachempfinden fremden Leids, das ihn körperlich erschauern und durch das Weinen ein Wohlgefühl erleben lässt:

Ach! Ich liebe jene Dinge, die mein Herz rühren und mich Tränen inniger Trauer vergießen lassen!

Ах! Я люблю те предметы, которые трогают моё сердце и заставляют меня проливать слёзы нежной скорби! (*Die arme Lisa*, 1982, russ. / dt., 6 f.)

Die Heldin selbst weint vor Freude, vor Kummer, vor Angst, vor Enttäuschung, vor Verzweiflung.

Wenn man Karamzins Prosa genauer untersucht, so kann man eine ganze Typologie des Weinens aufstellen, genauer: eine Typologie der Gefühle, die durch das Weinen einen körperlichen Ausdruck finden. Und somit gehört das Weinen zu Thema der vorliegenden Untersuchung, denn bei Karamzin ist es eben nicht der Reflex auf körperlichen Schmerz, sondern die Somatisierung psychischer Vorgänge. Die Tränen selbst sind „bitter“ („gor'kie slezy“), „süß“ („sladkie slezy“) oder „zärtlich“ („nežnye slezy“), wobei der letzte Typ eher dem Betrachter und dem Erzähler zuzuweisen ist.

Das „literarische Weinen“ hat dabei zumindest drei Ursprünge:

- Es gibt das Weinen als literarischen Topos im Sentimentalismus.
- Wir kennen das Weinen, das mit der asketischen Tradition im Mönchtum verbunden ist.
- Das Weinen kann auch Resultat der freimaurerischen Selbsterforschung sein.

Die Bedeutung des Weinens nimmt im Laufe der Entwicklung der Karamzinschen Prosa jedoch deutlich ab. Dienen in „Frol Silin“ die Tränen noch als einziger Ausdruck des Empfindens der Helden und weint Lisas Mutter „fast unaufhörlich“ („počti besprestanno“), so schwindet dieses Element des Sentimentalismus im Zuge der Hinwendung zu romantischen und historischen Themen und Verfahren zunehmend.

Für Karamzin waren die Tränen ein Mittel, die Verbindung von Leib und Seele darzustellen. In seinem programmatischen Aufsatz „Was braucht ein Autor?“ („Čto nužno avtoru?“) formuliert er als Ziel der literarischen Arbeit „ein Porträt der eigenen Seele und des eigenen Herzens zu zeichnen“. Die Tränen des Helden führen beim empfindsamen Leser zum eigenen Weinen und in der Konsequenz zur moralischen Besserung:

[Die] Tränen, die der Leser weint, fließen immer aus Liebe zum Guten und nähren diese.

[Слезы] проливаемые читателями текут всегда от любви к добру и питают ее. („Über den Buchhandel und die Liebe zum Lesen in Russland“, zit. n. *Die arme Lisa*, 1982, russ. / dt., 54 f.).

Bereits in den Jahren 1786 bis 1788 hatte sich der junge Schriftsteller in seinem Briefwechsel mit Lavater mit der Frage auseinandergesetzt „Wie wird unsere Seele mit unserem Körper verknüpft?“ (Rothe 1968, 66) Die Antwort des Schweizer Theologen „Was in der Seele vorgeht, hat seinen Ausdruck im Angesicht“, befriedigte ihn aber nur kurze Zeit. In der Erzählung „Der Empfindsame

und der Kühle“ urteilt er später: „Das System Lavaters [...] erscheint uns nach wie vor allein als Spiel der Phantasie.“ (Karamzin 1984, I, 608; dt. 289)

Wenn der Kopf und insbesondere das Gesicht nicht im Sinne von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* das Ebenbild des Innern des Menschen sind, so bleiben doch für Karamzin „die Augen des Menschen in jedem Fall seiner Seele Spiegel“ („Der Empfindsame und der Kühle“) (Karamzin 1984, Bd. 1, 617). Und wenn die Tränen der Helden im Laufe der Zeit versiegen, so gewinnen die Augen trotzdem immer mehr an Bedeutung bei der Personenbeschreibung und werden zum charakteristischen Merkmal der Figuren und zum Hauptindikator ihrer Gefühlsregungen.

Bereits die „wunderschöne, liebenswerte Lisa“ wird durch ihre „blauen Augen“ charakterisiert, die bisweilen „vor Freude strahlen“. – Nicht zufällig übernimmt Puškin rund 40 Jahre später eben diese „blauen Augen“ zur Beschreibung seiner Dunja in „Der Postmeister“ („Stancionnyj smotritel“) – einem Werk, das in direkter intertextueller Beziehung zur „Armen Lisa“ steht.

Blauäugige Heldinnen finden sich aber auch in anderen Erzählungen Karamzins, bis hin zu den „blauen Engelsaugen“ im „Ritter unserer Zeit“. Auch dort „malten sich wie in einem klaren Spiegel die Leidenschaften“ in den „großen blauen Augen“. In „Natalja die Bojarentochter“ erscheinen die Augen der Protagonistin mal hell, mal dunkel, während die Augen ihres Geliebten vor Energie sprühen: „А глаза, глаза у него, как молния“.

Neben den Augen sind es immer wieder die Haare, die einen wichtigen Bestandteil der Personenbeschreibungen ausmachen. Lisas „helle Haare“ werden vom Mond „versilbert“, während sich bei der jungen Frau, die im Kerker auf der „Insel Bornholm“ schmachtet, „gelbe Strohhalme“ in die „hellbraunen Haare“ geflochten hatten.<sup>4</sup>

Eine komplexere Beschreibung körperlicher Merkmale findet sich in der frühen Erzählung „Natalja die Bojarentochter“ aus dem Jahre 1792. Bereits im Einleitungsteil macht der Erzähler deutlich, dass diese Passagen nicht nur dazu dienen, körperliche Vorzüge seiner Heldin hervorzuheben, sondern damit zugleich „die schöne Seele“ zu charakterisieren:

Sokrates hat gesagt, die körperliche Schönheit sei immer die Darstellung der seelischen Schönheit.

Сократ говорил, что красота телесная бывает всегда изображением душевной. (Karamzin 1964, I, 609)

<sup>4</sup> Interessant ist hier der Vergleich mit dem „Russischen Werther“ Suškovs, der z.B. im 14. Brief vergeblich versucht, Augen und Haare seiner Geliebten zu beschreiben (Egging/Schneider 1988, 83).

Bei der Beschreibung der „körperlichen Schönheit“ („*krasota telesnaja*“) geht der Erzähler im Folgenden erwartungsgemäß auf Augen und Haare der Bojarentochter ein, erwähnt aber auch den „zarten Ellenbogen“ („*nežnyj lokot*“) und verbindet die Darstellung körperlicher Vorzüge mit der Erwähnung entsprechender Kleidungsstücke:

Unsere Schöne erwachte, öffnete ihre schwarzen Augen, stand auf, nachdem sie sich mit ihrem atlasweißen, bis zum Ellenbogen entblößten Arm bekreuzigt hatte, zog ein dünnes Seidenkleid sowie eine Brokatweste über und trat mit ihren aufgelösten braunen Haaren an das runde Fenster ihres Terems.

[Красавица] наша пробуждалась, открывала чёрные глаза свои и, перекрестившись белою атласною, до нежного локтя обнажённую рукою, вставала, надевала на себя тонкое шёлковое платье, камчатную телогрею и с распушёнными темно-русскими волосами подходила к круглому окну высокого своего терема [...] (Karamzin 1964, I, 613)

Auffällig ist auch hier die Attribuierung durch Farbangaben: Die dunklen Augen und dunklen Haare dienen als Kontrast zur vornehmen Blässe der Haut, die wiederum das holde Erröten als Zeichen der Regungen der empfindsamen Seele um so deutlicher hervortreten lässt:

Das junge Blut, erhitzt durch die Träume der Nacht, färbte ihre zarten Wangen mit einer purpurnen Röte, die Sonnenstrahlen spielten auf ihrem weißen Antlitz und leuchteten durch ihre dichten schwarzen Wimpern in ihren Augen wie Gold. Wie dunkel-kaffeebrauner Samt lagen ihre Haare auf den Schultern und auf der weißen halbentblößten Brust.

Юная кровь, разгорячённая ночными сновидениями, красила нежные щёки её алейшим румянцем, солнечные лучи играли на белом её лице и, проникая сквозь чёрные, пушистые ресницы, сияли в глазах её светлее, нежели на золоте. Волосы, как темно-кофейный бархат, лежали на плечах и на белой полуоткрытой груди [...] (Karamzin 1964, I, 614)

Der Blick des Erzählers wie des Lesers wird dabei vom Kopf über die Schultern bis auf die nur halbbedeckte Brust gelenkt. Weiter gehende Blicke werden aber nicht zugelassen; als es um die Darstellung der Hochzeitsnacht geht, „bedeckt die züchtige Muse mit einem weißen Tuche ihr Gesicht“, und „ein heiliger Vorhang senkt sich, undurchdringlich für die Augen der Neugierigen“ (Karamzin 1964, I, 619).

Deutlicher wird Karamzin in der „Armen Lisa“, wo es nicht nur um feurige Küsse geht, die die Heldin erregen und ihr den Eindruck vermitteln, „das ganze Weltall stünde in glühenden Flammen“. Als es zur sexuellen Vereinigung

kommt, wird diese zwar als „Verwirrung“ und „Verlust der Unschuld“ verurteilt, gleichwohl schildert der Erzähler emphatisch die Empfindungen beiden Liebenden:

Erast fühlte eine ungewohnte Regung in seinem Blute – niemals war ihm Lisa so reizvoll erschienen – niemals hatten ihre Zärtlichkeiten ihn so stark berührt – niemals waren ihre Küsse so feurig gewesen – sie wußte nichts, sie ahnte nichts, sie fürchtete nichts – die Dunkelheit des Abends verstärkte ihre Wünsche – kein einziges Sternlein schien am Himmel – kein Strahl konnte diese Verwirrung erhellen. – Erast fühlte ein Zittern in sich – ebenso Lisa, die nicht wußte woher, nicht wußte, was mit ihr geschah ...Ach, Lisa, Lisa!

Эраст чувствовал необыкновенное волнение в крови своей – никогда Лиза не казалась ему столь прелестною – никогда ласки ее не трогали его так сильно – никогда ее поцелуи не были столь пламенны – она ничего не знала, ничего не подозревала, ничего не боялась – мрак вечера питал желания – ни одной звездочки не сияло на небе – никакой луч не мог осветить заблуждения. – Эраст чувствует в себе трепет – Лиза также, не зная, отчего – не зная, что с нею делается... Ах, Лиза, Лиза! (*Die arme Lisa*, 1982, russ./dt., 27 f.)

Die Erzählungen, die zur letzten Gruppe der Prosatexte Karamzins gehören, sind geprägt von der Auseinandersetzung des Autors mit seiner eigenen literarischen, philosophischen und politischen Entwicklung. Sie weisen meist eine ironische Brechung und hierdurch bedingt eine stärkere Distanzierung zum Erzählten auf. Dies betrifft den hier untersuchten Bereich des Körperlichen aber nur zum Teil. So bleibt „das Hässliche“ in der Personenbeschreibung weiterhin ausgeklammert und wird höchstens als Etikett verwendet: „Князь был человек пожилой и весьма неприятный наружностью.“ („Moja ispoved“) – „Der Fürst war ein alter Mann von sehr unangenehmem Äußeren.“ (Karamzin 1984, Bd. 1, 541)

Der interessanteste Text in diesem Zusammenhang ist zweifellos „Рыцарь нашего времени“ („Ein Ritter unserer Zeit“), ein stark autobiographisch geprägtes Werk, auch wenn der Erzähler vorgibt, die Geschichte seines Freundes Leon zu erzählen. Neben der Haupthandlung finden sich mehrere Degressionen, die das Schreiben als Handwerk und die literarische Tradition betreffen. In unserem Zusammenhang ist z.B. auf eine Passage hinzuweisen, in der es um eine Verteidigung der Leidenschaften geht. Hier wird deutlich, dass Karamzin sich in diesem zentralen Punkt nicht verändert hat:

Страсти, страсти! Как вы ни жестоки, как ни пагубны для нашего спокойствия, но без вас нет в свете ничего прелестного; без вас жизнь наша есть пресная вода, а человек – кукла. (Karamzin 1984, I, 586 f.)

Oh Leidenschaften, Leidenschaften! Wie grausam und verderblich für unseren Seelenfrieden ihr auch immer seid, ist ohne euch auf dieser Erde doch nichts wirklich Wunderbares, ist unser Leben nur ein fades Wasser ohne jede Würze und der Mensch – nur eine Puppe.

Als leidenschaftliche Menschen werden im Folgenden der heranwachsende Held, seine leibliche Mutter sowie seine Stiefmutter geschildert, wobei die genaue Personenbeschreibung gewissermaßen zum Programm der Erzählung gehört, wenn bereits im Einleitungsteil angekündigt wird, dass der Held „so lebendig“ geschildert wird, mit „all seinen Eigenschaften und Qualitäten“, „seine Züge, die Gestalt und sein Gang“, dass der Leser ihn in der Realität wiedererkennen kann. – „Но так живо, так живо опишу вам свойства, все качества моего приятеля – черты лица, рост, походку его, – что вы засмеетесь и укажете на него пальцем.“ (Karamzin 1984, Bd. 1, 585)

Das Äußere des kleinen Leon beschreibt der Erzähler dann auch detailliert und mit teils bekannten Versatzstücken:

Беленьким, полненьким, с розовыми губками, с греческим носиком, с черными глазками, с кофейными волосками на кругленькой головке. (Karamzin 1984, I, 586)

Mit zartem, weißem Teint, wohlgenährt und rundlich, mit einem rosa Mündchen, das Näschen griechisch, schwarz die Äuglein, kaffeebraun das Haar auf niedlich-rundem Köpfchen.

Die Mutter wird dadurch charakterisiert, dass sie entgegen dem Trend der Zeit ihr Kind selbst stillt, und Karamzin wird bei der Ausgestaltung dieser Aussage sehr konkret und deutlich:

Тогда не было еще Эмиля [...] читая которую прекрасная Эмилия, милая Лидия отказываются ныне от блестящих собраний и нежную грудь свою открывают не с намерением прельщать глаза молодых сластолюбцев а для того, чтобы питать ею своего младенца. (Karamzin 1984, I, 587)

Damals gab es den „Émile“ noch nicht, [...] nach dessen Lektüre die schöne Emilia oder die reizende Lydia sogleich allen rauschenden Festen entsagen und ihre zarten, jungen Brüste nicht mehr entblößen, um die Blicke junger Lüstlinge zu reizen, sondern vielmehr nur noch tun, um ihre Kleinen damit zu stillen.

Ihr frühes Sterben hingegen wird nicht zum Gegenstand der Beschreibung, der kranke Körper nicht in Bilder dargestellt. An die Stelle der Deskription tritt die metaphorische Umschreibung:

Дунул северный ветер на нежную грудь нежной родительницы, и гений жизни ее погасил свой факел! (Karamzin 1984, I, 590)

Der kalte Nordwind legte sich der liebevollen jungen Mutter auf die zarte Brust, worauf der Genius ihres Lebens seine Fackel löschte!

Der junge Held überwindet nur schwer die Trauer, bildet „Verstand und Gefühl“ durch die Lektüre entsprechender Romane. Eine typische Szene veranschaulicht die Weise, in der Karamzin wie auf einem Gemälde die Figur seines Helden zeichnet und dabei erneut Lektüre, Empfindung und körperliche Reaktion miteinander verbindet:

Там, в беленьком своем камзолчике бросаясь на зелень, среди полевых цветов сам он казался прекраснейшим, одушевленным цветом. Русые волосы, мягкие, как шелк, развевались ветерком по розам милого личика. Шляпка служила ему столиком: на нее клал он книгу свою, одною рукою подпирая голову, а другою перевортывая листы, вслед за большими голубыми глазами, которые летели с одной страницы на другую и в которых, как в ясном зеркале, изображались все страсти, худо или хорошо описываемые в романе [...] (Karamzin 1984, I, 594)

Wenn er dort zwischen Feld- und Wiesenblumen sich in seinem kleinen weißen Wams ins grüne Gras warf, konnt' man ihn gar selbst für eine hübsche frische Blume halten. Ein leiser Windhauch ließ das seidenweiche blonde Haar in seinem rosig-zarten Antlitz spielen. Sein Hütchen diente ihm als Unterlage für sein Buch. Eine Hand stützte den Kopf, die andere blätterte die Seiten um, so den großen blauen Augen folgend, die von einer Seite rasch zur anderen flogen und in denen wie in einem klaren Spiegel sich die Leidenschaften malten, die in den Romanen bald gut, bald schlecht beschrieben waren [...]

Bewegung kommt in die Handlung durch die Einführung einer neuen Person – der zweiten Frau des Vaters, Leons Stiefmutter. Wenn es zunächst auch bei ihr um ihre empfindsame Natur geht, um die Fähigkeit zu lieben und die Neigung zum Erröten, so postuliert der Erzähler nur wenig später, es sei „an der Zeit, etwas von ihrem Äußeren zu sagen“ und er stellt sie dem Leser als eine Schönheit mit blauen „Engelsaugen“, liebevollem Lächeln, vollendeter Gestalt und langem, kastanienbraunen Haar vor.

Das zunächst naive Mutter-Kind-Verhältnis gewinnt bald erotische Züge. Emilia (die Stiefmutter) wärmt den Jungen mit zärtlichen Küssen, er kämmt ihr das fast zum Boden reichende Haar, reicht ihr die Pantöffelchen und darf dabei „die schönsten Beinchen der Welt“ betrachten. Beim gemeinsamen Lesen „trafen sich ihre Lippen wie von selbst“.

Zum Höhepunkt und zugleich Endpunkt des Fragments wird eine Episode, in der Leon seine Stiefmutter beim Baden betrachtet. Wie in den antiken und biblischen Prätexten schaut der männliche Held zu, wie sich die schöne junge Frau entkleidet. Die erotische Szene wird aber vom Erzähler nicht in der vom Leser erwarteten Weise ausgeführt – zum einen bricht er die Beschreibung ab, zum anderen wird Leon von drei Hunden aufgespürt und von Emilia entdeckt:

Эмилия снимает с себя белую кофточку и берется рукою за кисейный платок на груди своей... Читатель ожидает от меня картины во вкусе золотого века: ошибается! Лета научают скромности: пусть одни молодые авторы сказывают публике за новост, что у женщин есть руки и ноги! Мы, старики, всё знаем [...] (Karamzin 1984, I, 607)

Emilia legt ihr weißes Jäckchen ab und führt bereits die Hand zum Musselintuch auf der Brust .. Erwartet etwa hier der Leser von mir ein Bild im Geschmack des Goldenen Zeitalters? – Weit gefehlt! Die Jahre lehren den Menschen Zurückhaltung. Sollen doch die jungen Autoren dem Publikum die Neuigkeit bringen, daß eine Frau auch Arme und Beine hat! Wir Alten wissen ja alles [...]

Die Geschichte schließt für den Jungen trotzdem positiv, denn seine Stiefmutter vergibt ihm. Auf ein gemeinsames tiefes Erröten der beiden Helden folgt ein Kuss „mit einer neuen Hingabe“, bei der Emilia ihren Stiefsohn zugleich „sanft am Ohr zog“. – Hier bricht der Text ab, und hiermit endet auch die literarische Tätigkeit Karamzins, denn der Autor wird sich in Zukunft als Hofhistoriograph ausschließlich der Geschichtsschreibung widmen. Die Personendarstellung und die Thematisierung von Körperlichkeit in seiner mehrbändigen *Geschichte des russischen Staates (Istorija gosudarstva rossijskogo)* verdienen eine eigene Untersuchung.

Zusammenfassend kann man nun feststellen, dass die innovatorische Leistung Karamzin doch über die Punkte hinausgeht, die in der Forschung herausgestellt werden. Zwar finden sich bei ihm die üblichen tragischen Charaktere, wie sie Rothe auflistet –

- der schwache Greis, den das Schicksal verfolgt
  - der Liebende, dem seine Natur, seine Liebe, zum Verhängnis wird
  - der titanische böse Held, den das Böse in seiner Natur ins Unglück stürzt
  - der melancholische, objektive Betrachter allen unvermeidlichen Unglücks
- (Rothe 1968, 200)

– der Autor überwindet dann aber die typisierende Einordnung der Figuren anhand standardisierter Formeln und Attribute. Seine „neue Körperlichkeit“ lässt sich vielleicht am Besten anhand der folgenden Oppositionen bestimmen:

Aufwertung des Körperlichen	Reduzierung des Menschen auf Verstand und Seele
Individualisierung der Beschreibung des Körpers	Zuordnung zu Typen
Aufwertung der Leidenschaften	Verurteilung der Leidenschaften
Thematisierung des körperlichen Aspektes von Erotik	Ausklammerung der Sexualität
Beschreibung körperlicher Reaktionen auf psychische Vorgänge	Ausdruck der Gefühle der Helden durch Ausrufe, Stöhnen, Schreien

Andererseits hat die realistische Personendarstellung bei Karamzin ihre Grenzen dadurch, dass für den Autor das Postulat der „prijatnost“ (Gefälligkeit) auch im Laufe seiner eigenen literarischen Entwicklung unantastbar bleibt. Die schöne Literatur hat angenehm, gefällig, anmutig zu sein, und bezogen auf diesen Aspekt geht Karamzin keine Kompromisse ein:

Искусство должно заниматься одним изящным, изображать красоту, гармонию, и распространять в области чувствительного приятные впечатления. (Kulakova 1964, 154)

Die Kunst soll sich ausschließlich mit dem Schönen beschäftigen, die Schönheit darstellen, die Harmonie, und im Bereich des Empfindsamen angenehme Eindrücke verbreiten.

Diese Selbstbeschränkung sollte aber nicht als Unfähigkeit gedeutet werden, sich aus der Tradition der Idylle zu lösen und einen weiteren Schritt in der Evolution der russischen Literatur zu unternehmen, als vielmehr als ein Festhalten am eigenen moralischen Anspruch. Das Hässliche in der Personenbeschreibung hindert nach Auffassung Karamzins den Rezipienten daran, mitzuempfinden und auf diesem Wege seine eigenen Gefühle weiterzuentwickeln – durchaus im Sinne Lessings.

Die dunkle Seite der Personendarstellung bleibt somit der Romantik und später dem Realismus vorbehalten. Der Unterschied wird deutlich, wenn man die Karamzinsche Art und Weise das Körperliche zu behandeln, mit Antonij Pogorel'skijs „Die Mohnkuchenfrau von Lefortovo“ („Lefortovskaja mokovnica“) von 1825, mit Michail Petrovič Pogodins „Der Bettler“ („Niščij“) von 1826 oder auch Puškins „Pique Dame“ („Pikovaja dama“) von 1834 vergleicht. Die Lektüre der berühmten Entkleidungsszene der alten Gräfin in der „Pique Dame“ veranschaulicht die große Distanz in der literarischen Entwicklung, die sich aus noch stärkerer Individualisierung und dem jetzt völligen Verzicht auf die Forderung nach „prijatnost“ ergibt.

Die Beschreibung angeborener und erworbener körperlicher Defekte, des altersbedingten körperlichen Verfalls, der Auswirkungen von Krankheiten sowie der durch den Sterbensprozess hervorgerufenen Veränderungen ergänzen jetzt zunehmend die „schöne Seite“ des Körperlichen, während die Enttabuisierung der Beschreibung sexueller Handlungen dem 20. Jahrhundert vorbehalten bleibt.

Das Repertoire Karamzins hingegen überlebt – außer im literaturwissenschaftlichen Diskurs – nur in der Trivilliteratur, wo das Motto „Schön an Leib und Seele“ noch heute, wenngleich ohne moralischen Anspruch, aktuell ist.

## L i t e r a t u r

### Primärtexte (russ.)

Karamzin, N.M. 1964. *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*, M./L.

— 1984. *Sočinenija v dvuch tomach*, L.

### Übersetzungen

1982. *Die arme Lisa*, (Russ./dt., Hg. von M. Schneider), Stuttgart.

1990. *Die Insel Bornholm*, (dt., Hg. von M. Schneider), *Erzählungen der russischen Romantik*, Stuttgart, 7-21.

1983. *Frol Silin, Ein Ritter unserer Zeit, Der Empfindsame und der Kühle*, (dt. von K. Marten), *Chorus der verkehrten Welt, Russische Dichtung des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 255-258, 258-288, 288-305.

### Sekundärliteratur

Anderson, R.B. 1974. *N. M. Karamzin's Prose: The Teller in the Tale*, Houston

Bartel, H. / Lindemann, M. 1992. „Karamzin entdeckt Deutschland“, *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 18. Jh.: Aufklärung* (=West-östliche Spiegelungen. Reihe B. Bd. 2), 480-516.

Blagoj, D.D. 1955. *Istorija ruskoj literatury XVIII veka*, M.

Brang, P. 1982. „Die arme Lisa“, *Die russische Novelle*, Hg. Bodo Zelinsky, Düsseldorf, 23-33.

Brang, P. 1960. *Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770-1811*, Wiesbaden.

- Eggeling, W. / Schneider, M. 1988. *Der russische Werther. Analysen und Materialien zu einem Kapitel deutsch-russischer Literaturbeziehungen*, München.
- Kulakova, L.I. 1964. „Ėstetičeskie vzgljady Karamzina“, *Russkaja literatura 18 veka*, M./L., 146-175.
- Lachmann, R. 1971. „Die Zerstörung der ‚schönen Rede‘“. Ein Aspekt der Realismus-Evolution der russischen Rede des 19. Jahrhunderts, *Poetica*, 4, H. 4, 464-477.
- Lotman, Ju.M. 1997. *Karamzin*, Spb. (hier besonders: „Ėvoljucija mirovozzrenija Karamzina (1789-1803)“ und „Puti razvitija ruskoj prozy 1800-1810-ch gg.“).
- Murav'ev, V. 2005. *Nikolaj Karamzin*, M.
- Nebel, H.N. 1967. *N. M. Karamzin. A Russian Sentimentalist*, Den Haag/Paris.
- Rothe, H. 1968. *Karamzins europäische Reise – Der Beginn des russischen Romans*, Bad Homburg.
- Städtke, K. 1971. *Die Entwicklung der russischen Erzählung (1800-1825). Eine gattungsgeschichtliche Untersuchung*, Berlin.
- Toporov, V.N. 1995. „*Bednaja Liza*“ *Karamzina. Opyt pročtenija*, M.

Gudrun Heidemann

**PHYSIOGNOMISCHE FOKUSSIERUNGEN.  
ZUM FOTOGRAFISCHEN BLICK IN IVAN TURGENEVS „ASJA“  
UND ANTON ČECHOVS „DAMA S SOBAČKOJ“**

Für Janek, den *lodzermenschen*:  
*Ex navicula navis, z łódeczki łódź.*

[...] Riksza na Bałutach. Rikszarz pedałuje, jadąc w górę Zgierskiej, na wyścielanej ławeczce para starszych ludzi.

Mężczyzna objął kobietę ramieniem  
Stroheker 2005, 9 u. 89

Seltsam ist, mit welcher Selbstverständlichkeit er [d. i. Franz Kafka] von dem schriftstellerischen Unternehmen, anscheinend nachgerade der Aufgabe spricht, „die Erscheinung in die Details zu zerlegen“. So hat wohl noch nie ein Autor den Vorgang des sprachlichen Nachschaffens lebendiger Menschen benannt.

von Matt 2000, 46<sup>1</sup>

## **I. Magische Auf- und Entladung von Vorstellungsbildern**

In seinem Plädoyer *Für eine Philosophie der Fotografie* bezeichnet Vilém Flusser das Verhältnis zwischen Text und Bild als „Zentralfrage der Geschichte“ (Flusser 1983, 11). Er konstatiert hiebei einen ‚dialektischen Kampf‘ (vgl. ebd.) zwischen Texttreue und Bildanbetung, den er wie folgt erläutert:

<sup>1</sup> Vgl. zum Motiv des Zerlegens Michelangelo Antonionis „Blow Up“ (Antonioni 1966) – einem Film nach Julio Cortazars Erzählung „Las Babas del Diablo“ („Teufelsgeifer“). Das Zerlegen erfolgt hier über Vergrößerungen von Aufnahmen, die der Held, ein professioneller Fotograf, zufällig in einem Londoner Park machte. Beim Entwickeln stellt sich heraus, daß die Fotos möglicherweise einen Mord dokumentieren. Von *blowup* zu *blowup* werden Umrisse erkennbarer, jedoch durch die Vergrößerung einzelner Bildpunkte auch schemenhafter, geradezu pointillistisch, worauf eine Protagonistin durch ihren Vergleich zur Malerei hinweist. In *Understanding Media* stellt McLuhan einen ähnlichen Zusammenhang her: „Im Daguerreotyp-Verfahren gab es dasselbe Tüpfeln oder Gegenübersetzen von winzigen Pünktchen, wie es später im *Pointillismus* ein Echo fand und in jenem Maschennetz der Zeitungen noch wiederkehrt, das wir ‚Funkbild‘ nennen“ (McLuhan 1995, 291). In „Blow Up“ wird zudem in ähnlicher Weise wie von Matt zufolge bei Kafka der Schaffensprozeß des Fotografen und Künstlers samt seiner Vergrößerungstechnik, um Details erfassen zu können, vorgeführt.

Die Texte erklären zwar die Bilder, um sie wegzuerklären, aber die Bilder erklären auch die Texte, um sie vorstellbar zu machen. Das begriffliche Denken analysiert zwar das magische, um es aus dem Weg zu räumen, aber das magische Denken schiebt sich ins begriffliche, um ihm Bedeutung zu verleihen. Bei diesem dialektischen Prozeß verstärken begriffliches und imaginatives Denken einander gegenseitig – das heißt: Die Bilder werden immer begrifflicher, die Texte immer imaginativer. (Flusser 1983, 11)

Dem 19. Jahrhundert attestiert Flusser ein Höchstmaß an Texttreue, was er als „Textolatric“ (Flusser 1983, 12), als Textanbetung bezeichnet und womit seines Erachtens das ‚Ende von Geschichte‘ einhergeht, denn

Geschichte, im genauen Sinne, ist ein fortschreitendes Transcodieren von Bildern in Begriffe, eine fortschreitende Erklärung von Vorstellungen, ein fortschreitendes Entmagisieren, ein fortschreitendes Begreifen. Werden Texte jedoch unvorstellbar, dann gibt es nichts mehr zu erklären, und die Geschichte ist zu Ende.

In dieser Krise der Texte wurden die technischen Bilder erfunden: um die Texte wieder vorstellbar zu machen, sie magisch aufzuladen – um die Krise der Geschichte zu überwinden. (Flusser 1983, 12)

Gerade die russische Kulturgeschichte weist Besonderheiten in den Bild-Text-Beziehungen auf, was insbesondere aus der Ikonographie resultiert (vgl. Onasch 1995). Ihre Schriftzüge – oft nur Kürzel bekannter Textanfänge – erklären das bildlich Dargestellte, machen es verbal-textuell begreifbar. Umgekehrt trägt das Bildliche zur Vorstellung des Geschriebenen bei. Hinzu kommen magische Momente, die mit den kontemplativen Rahmenbedingungen der Ikonmalerei und Ikonenschreiberei („ikonopis“), den schriftlichen Kürzeln und deren vervollständigenden Artikulationen im Gebet oder Gottesdienst sowie der Zuweisung übernatürlicher Kräfte verbunden sind (vgl. Onasch 1981).<sup>2</sup> Wenn es im Folgenden um fotografische Einflüsse auf die russische Literatur des 19. Jahrhunderts geht, so spielt die ikonographische Tradition insofern eine Rolle, als sie auf eine tief verwurzelte Sensibilisierung für die von Flusser als ‚dialektische Krise‘ beschriebene Text-Bild-Problematik deutet.

Vor diesem Hintergrund und in grober Anlehnung an Flusser lautet meine These, daß angesichts der allmählichen Etablierung von Daguerreotypie respek-

<sup>2</sup> Hiervon handelt beispielsweise Nikolaj Leskovs Erzählung „Zapečatlenyj angel“ („Der versiegelte Engel“, 1873), in der einer Engelsikone wundersame Wirkungskräfte zugesprochen werden. Bestätigt werden diese etwa am Ende durch das unerklärliche Verschwinden eines Siegels auf einer Kopie, die die Engelsikone nach ihrer Entführung ersetzen sollte (vgl. N. S. Leskov 1989).

tive Fotografie<sup>3</sup> literarische Schilderungen Vorstellungsbilder evozieren, die einerseits zu magischen Effekten führen oder magisch aufgeladen werden, andererseits magisch entladen werden, indem sie zu einer begreifenden oder erklärenden Ernüchterung führen. Der Grund liegt vor allem in der optischen Überlegenheit, die der Fotografie gegenüber dem menschlichen Auge attestiert wird und die nicht nur die von Hand gemalten oder gezeichneten Bilder, sondern auch die sprachlich evozierten Vorstellungsbilder der Literatur verblassen läßt.<sup>4</sup> So tritt die Fotografie zum einen in Konkurrenz zur Literatur, denn die technisch perfektionierte Bildbetrachtung scheint die Beschreibung von Gegenständen, Landschaften, Personen usw. zu übertreffen.<sup>5</sup> Hiervon grenzt sich die literarische Beschreibung durch die Magie der evozierten Bildeindrücke ab. Zum anderen erfolgt eine Aneignung fotografischer Techniken hinsichtlich eines genauen, detaillierten, fokussierenden und geschärften Blicks, der die Magie des betrachteten Objekts mindert und derart zur Ernüchterung führt. Mit anderen Worten erhöht das von verbal-sprachlichen Vermittlungen, also literarisch geprägte Vorstellungsbild seine magische Bedeutsamkeit, während die Anlehnung an einen fotografischen Fokus mit einer kameratechnischen Augenzeugenschaft und hierbei mit einem Erblicken der nüchternen und oft ernüchternden Realität einhergeht.

Als besonders geeignet für eine literarische Analyse, die diese fotografisch ausgelöste Dichotomie in der Grammatik des Blicks verdeutlicht, erweisen sich Liebesnovellen, denn hierin oszilliert der narrative Blick häufig zwischen magischer Anziehungskraft und bitterer Ernüchterung. Zumindest gilt dies für zwei prominente Beispiele des 19. Jahrhunderts, nämlich Ivan Turgenevs tagebuchartige Novelle „Asja“ („Asja“) von 1858 und Anton Čechovs „Dama s sobačkoj“ („Die Dame mit dem Hündchen“), eine späte Erzählung von 1899. Beide Texte beinhalten keine Fotomotive als konkrete Aufnahmen, sondern weisen unter anderem fotografisch geprägte Erzählverfahren auf, die sich in der vorgeschlagenen Lesart deuten lassen.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Bernd Stiegler zufolge „[bestimmen die ...] drei Modelle – Wahrnehmung, Mimesis, neues Bildmodell – [...] die photographischen und ästhetischen Diskurse im 19. Jahrhundert“ (Stiegler 2003, 157; vgl. auch Stiegler 2001, 22-96).

<sup>4</sup> Deziert weist hierauf McLuhan hin, wenn er etwa feststellt, daß „Joyce [...] über die Auswirkungen der Fotografie auf unsere Sinne, unsere Sprache und unsere Denkprozesse mehr als irgendein anderer [wußte]. Sein Urteil über die ‚automatische Schrift‘ der Fotografie lautete: *Abnihilisierung des Etymon*. Er sah in der Fotografie zumindest eine Rivalin und vielleicht eine Usurpatoren des geschriebenen wie des gesprochenen Wortes“ (McLuhan 1995, 295).

<sup>5</sup> So konstatiert McLuhan pointiert: „[D]er Romanschriftsteller [konnte] nicht mehr Gegenstände und Ereignisse für den Leser beschreiben, der schon durch Fotos, Film, Presse und Radio wußte, was sich ereignet“ (McLuhan 1995, 297).

<sup>6</sup> Bezeichnenderweise handelt es sich bei beiden Literaten mehr oder minder um Multitalente. So ist Čechov als Arzt geschult in mikroskopische Einblicke, Detailbetrachtungen und -analysen, verfügt als Forschungsreisender über Erfahrungen mit Beobachtungen und entsprechenden Aufzeichnungen und ist vor wie hinter der Kamera mit der Fotografie vertraut (vgl.

Buchstäblich augenfällig wird hierbei eine Fokussierung auf die Physiognomie der jeweils geliebten, zeitweilig auch nahezu verhaßten Frauen. Einen derartigen facialen Fokus begründet McLuhan mit folgender medialen Wende:

Tatsächlich haben Momentaufnahmen fixierter menschlicher Haltungen durch die Fotografie die Aufmerksamkeit stärker auf physische und psychische Haltungen gelenkt als je zuvor. Das Zeitalter der Fotografie ist zum Zeitalter der Gebärde [...] geworden. (McLuhan 1995, 296)

Der Autor versteht die Fotografie als „Aussage ohne Syntax“ (McLuhan 1995, 308), die als solche medienhistorisch „nichts anderes als Gesten, Mimik und Gestalt“ (McLuhan 1995, 308) gewesen sei. Zugleich und gleichsam als antagonistischer Effekt auf die gestische und mimische, d. h. physiognomische Detailansicht habe die Fotografie „auf die unterhalb des sichtbaren Bereichs liegende Welt aufmerksam gemacht“ (McLuhan 1995, 309), wie etwa Louis Pasteurs mikroskopische Entdeckungen zeigten. Inwiefern sich dieser Wechsel und die daraus resultierenden antagonistischen Effekte auch literarisch niederschlagen, sollen die folgenden Detailbeobachtungen zeigen, indem sie mit McLuhan davon ausgehen, daß das „Foto und die visuelle Welt [...] Sicherheitszonen der Gefühllosigkeit“ (McLuhan 1995, 309) sind. Auch in dieser Hinsicht erweist sich das Genre der Liebesnovelle als besonders aufschlußreich.

## 2. Das Fatum ernüchternder Fotodetails

In Turgenews Liebesnovelle „Asja“ berichtet ein alternder Junggeselle retrospektiv über seine schicksalhafte Begegnung mit der Titelfigur in einem romantischen deutschen Rheinstädtchen, was als mündliche Erzählung fingiert wird. Der namenlose Ich-Erzähler führt sich selbst als unbekümmerten Fünfundzwanzigjährigen ein, für den zu dieser Zeit Gesichter eine besondere Anziehungskraft besaßen: „[Л]ица, живые человеческие лица – речи людей, их движения, смех – вот без чего я обойтись не мог“ (Turgenew 1964, 71) („Gesichter der Menschen, ihre Reden, Bewegungen, ihr Lachen, das zog mich an“; Turgenjew 1977, 119). So beobachtete er mit Vorliebe heitere Menschengruppen (vgl. Turgenew 1964, 71f.). In dem Talstädtchen reizte ihn außerdem die nächtliche Stimmung beim Spaziergang durch die Dunkelheit:

---

Stütz 2004). Durch seine zahlreichen, teils langjährigen Aufenthalte im westlichen Ausland verfügt Turgenew über ausgeprägte Erfahrungen mit dem fremden Blick, was sich in seinen Schriften, die er nicht nur als Novellist, sondern auch als Essayist und Theoretiker verfaßte, niederschlägt (vgl. Siegel 2001). Dies soll keinen Kurzschluß zwischen Autor, Erzähler und Text herstellen, sondern auf den damaligen Zeitgeist samt entsprechend optischer Erfahrungen deuten.

[В]иноградные лозы таинственно высовывали свои завитые усики [...], что-то пробегало в тени [...], добродушная собака ворчала вполголоса, а воздух так и ластился к лицу, и липы пахли так сладко, что грудь поневоле все глубже и глубже дышала, и слово „Гретхен“ – не то восклицание, не то вопрос – так и просилось на уста. (Turgenev 1964, 73)

Geheimnisvoll streckten Weinreben ihre Fühler aus, eine Gestalt huschte im Schatten [...] vorüber, [...] ein gutmütiger Hund knurrte leise, die Luft kühlte wohlthuend das Gesicht, und die Linden dufteten so süß, daß man unwillkürlich tiefer atmete und das Wort „Gretchen“ sich halb als Ausruf, halb als Frage auf die Lippen drängte. (Turgenjew 1977, 120f.)

Kurzum faszinierte ihn zu dieser Zeit die Lebendigkeit und Belebtheit von Mensch und Natur als geheimnisvolle und damit auch magische Atmosphäre, die zudem die Aufmerksamkeit auf das Unsichtbare lenkt. Dies kommt Flussers und McLuhans Thesen zur magischen Aufladung des sowie Hinwendung zum visuell Jenseitigen nahe.

Als besonders anziehendes Erlebnis schildert der Ich-Erzähler eine studentische Zusammenkunft, die er eines Abends freudig beobachtet habe:

Мне было весело смотреть на лица студентов; их объятия, восклицания, невинное кокетничанье молодости, горящие взгляды, смех без причины – лучший смех на свете – все это радостное кипение жизни юной, свежей, этот порыв вперед – куда бы то ни было, лишь бы вперед, – это добродушное раздолье меня трогало и поджигало. (Turgenev 1964, 74)

Es machte mir Spaß, die Gesichter der Studenten zu betrachten; ihre Umarmungen, Ausrufe, die unschuldige Koketterie der Jugend, die feurigen Blicke, das grundlose Lachen – dieses schönste Lachen der Welt –, die schäumende Lebensfreude, der Drang in die Ferne – wohin es auch gehen möge, nur vorwärts –, all dieser gutmütige Übermut rührte und reizte mich. (Turgenjew 1977, 123)

Inmitten dieses erquickenden Tumults hörte er plötzlich seine Muttersprache und erblickte einen jungen Mann Arm in Arm mit einem großen Mädchen – „в соломенной шляпе, закрывавшей всю верхнюю часть ее лица“ (Turgenev 1964, 74) („d[as] Gesicht zur Hälfte von einem Strohhut beschattet“; Turgenjew 1977, 123). Ihr Antlitz im Halbschatten birgt etwas Geheimnisvolles, womit gleichfalls für das auf den Auftritt der Titelfigur Asja wartende Leserauge eine Anziehungskraft beginnt, die auch sogleich artikuliert wird, wenn es heißt, daß das Mädchen, das von ihrem Begleiter ‚Schwester‘ genannt wurde,

с первого взгляда показалась [...] очень миловидной. Было что-то свое, особенное, в складе ее смугловатого, круглого лица, с небольшим тонким носом, почти детскими щечками и черными, светлыми глазами. Она была грациозно сложена, но как будто не вполне еще развита. (Turgenev 1964, 75)

auf den ersten Blick sehr reizend [schien]. [Sie hatte etwas Eigenes, Besonderes, an ihrer Statur, ein bräunliches, rundes Gesicht mit einer kleinen zarten Nase, fast kindlichen Wangen und schwarzen, klaren Augen; übers. v. G.H.] Sie war von graziösem Wuchs, wohl aber noch nicht voll entwickelt. (Turgenjew 1977, 123)

Das Faszinosum der unvollendeten körperlichen Reife setzt sich fort, wenn wenig später der Schattenschleier fällt: „[E]е черные волосы, стриженные и причесанные, как у мальчика, падали крупными завитками на шею и уши“ (Turgenev 1964, 77) („[I]hr schwarzes, nach Knabenart gestutztes und gekämmtes Haar fiel in großen Locken auf Hals und Schultern“; Turgenjew 1977, 125). Auf diese körperlich begehrenden Männerblicke folgt die Beobachtung von Asjas Geschäftigkeit und selbstvergessener Heiterkeit, was sich schließlich in ihren Blicken verdichtet:

Ее большие глаза глядели прямо, светло, смело, но иногда веки ее слегка щурились, и тогда взор ее внезапно становился глубок и нежен. (Turgenev 1964, 77)

Ihre großen Augen blickten frei, hell und kühn, nur bisweilen kniff sie die Lider leicht zusammen, und dann wurde ihr Blick plötzlich tief und zärtlich. (Turgenjew 1977, 125)

Wir haben es zwar mit einer genauen Beobachtung zu tun, jedoch ohne daß detaillierte Schilderungen – etwa der Gesichtszüge – erfolgen. Vielmehr handelt es sich um eine magische Anziehungskraft, die sich fortsetzt, wenn Asja statt zu schlafen „не зажигая свечи, долго стояла за нераскрытым окном“ (Turgenev 1964, 78) („lange ohne Licht vor dem geschlossenen Fenster stand“; Turgenjew 1977, 126). Diese Magie bestätigt sich in der späten Nacht, wenn beim Zusammensitzen mit dem Landsmann „даже вино в [...] граненых стаканах заблестело таинственным блеском“ (Turgenev 1964, 78) („[s]ogar der Wein in [...] den geschliffenen; übers. v. G.H.] Gläsern geheimnisvoll [schimmerte]“; Turgenjew 1977, 126) und Asja beim Gang zur letzten Fähre plötzlich wieder auftaucht.

Erst beim Spaziergang am darauffolgenden Tag vollzieht sich eine Wende, die den verliebten Blick des Ich-Erzählers trübt, indem gleichsam ein fotografisches Augenblicksdetail, eine Momentaufnahme von Asjas Gesicht eingefangen wird:

Она вдруг как будто застыдилась, опустила свои длинные ресницы и скромно подседа к нам, как виноватая. Я тут в первый раз хорошенько рассмотрел ее лицо, самое изменчивое лицо, какое я только видел. Несколько мгновений спустя оно уже все побледнело и приняло сосредоточенное, почти печальное выражение; самые черты ее мне показались больше, строже, проще. (Turgenev 1964, 82)

Sie schien sich plötzlich zu schämen, senkte die langen Wimpern und setzte sich bescheiden, mit schuldbewußter Miene zu uns. Jetzt konnte ich ihr Gesicht zum erstenmal genau betrachten. Es war das veränderlichste Gesicht, das ich je gesehen: nur wenig später war es blaß und blickte ernst, fast traurig; ihre Züge erschienen mir größer, strenger, schlichter. (Turgenjew 1977, 130)

Dieser ernüchternde Eindruck setzt sich nach einer bezeichnenderweise nächtlichen Vision, in der Asja eine magische Ähnlichkeit mit der Raffaelschen Galatea – „как маленькая рафаэлевская Галатея в Фарнезине“ (Turgenev 1964, 85) („[wie die; G.H.] kleine[ ] Raffaelsche[ ] Galatea in der Farnesina“; Turgenjew 1977, 134) – attestiert wird,<sup>7</sup> fort. So erweckt die zuvor noch Angebetete am nächsten Tag beim untrügerischen Tageslicht den Eindruck eines „совершенно русской девушкой, простою девушкой, чуть не горничной“ (Turgenev 1964, 85) („einfachen russischen Mädchens, fast wie aus der Gesindestube“; Turgenjew 1977, 134). Erneut sind es die Gesichtszüge, die in den Fokus geraten, denn sie hatten „такое незначительное, будничное выражение, что мне невольно вспомнились наши доморощенные Кати и Маши“ (Turgenev 1964, 86) („einen so unbedeutenden, alltäglichen Ausdruck, daß ich unwillkürlich an unsere heimischen Katjas und Maschas denken mußte“; Turgenjew 1977, 134). Genauer wird die Beobachtung schließlich durch die Entdeckung von Asjas „желтоватое, угасшее личико“ (Turgenev 1964, 86) („gelbliche[m], matte[m] Gesichtchen“; Turgenjew 1977, 135), das dem Ich-Erzähler angesichts der vorangegangenen Träume ein Verlustgefühl vermittelt – „и жаль мне было чего-то“ (Turgenev 1964, 86) („und mir tat es irgendwie leid“; übers. v. G.H.). Eben durch diese Momentaufnahme, einem Schnappschuß gleichend, kommt es zu einer Verlusterfahrung, die über das Gelb galliger Kränklichkeit in physi-

<sup>7</sup> Galatea ist in einigen Überlieferungen ihrem Namen gemäß milchweiß (vgl. Grant/Hazel 1980, 157), d. h. metaphorisch betrachtet ein unbeschriebenes Blatt. Als solches tritt Asja bis zum genannten Traum gleichfalls auf, ihr Gesicht gewinnt jedoch, wie sich noch zeigen wird, eine trübe und entsprechend unklare Farbe. Zugleich deutet Galatea auf Goethes „Faust II“, worin der gläsern-leiblich gewordene Homunculus am Wagen dieser Göttin zerschellt – zumal in Turgenews Novelle im Kontext der geheimnisvollen Sommerabende, an denen auch deutsche Mädchen durch die Dunkelheit spazieren, von Gretchen die Rede ist – „и слово ‚Гретхен‘ – не то восклицание, не то вопрос – так и просилось на уста“ (Turgenev 1964, 73 u. vgl. 426) („und das Wort ‚Gretchen‘ sich halb als Ausruf, halb als Frage auf die Lippen drängte“; Turgenjew 1977, 120f.). Gemeint ist hier vor allem die explizit genannte Ähnlichkeit mit der Galatea-Figur in der Renaissance-Villa namens Farnesina in Rom.

scher wie psychischer Hinsicht mit entschwendener Vitalität verknüpft ist.<sup>8</sup> Wegen dieser verlorenen Lust am Anblick resümiert der enttäuschte Beobachter abends: „[Э]тот день прошел в трезвых ощущениях“ (Turgenev 1964, 87) („[D]ieser Tag war von nüchternen Empfindungen beherrscht“; Turgenjew 1977, 136). Schlimmer noch lautet die die fotografische Augenblickshaftigkeit erfassende Erkenntnis „Что за хамелеон эта девушка!“ (Turgenev 1964, 87) („Dieses Mädchen ist das reine Chamäleon“; Turgenjew 1977, 136), was mit der bereits zuvor geäußerten Vermutung einhergeht, daß es sich bei der russischen Bekanntschaft im deutschen Städtchen keineswegs um ein Geschwisterpaar handelt. Im Sinne McLuhans deutet hier die kränkliche Physiognomie, die beim Tagelicht augenfällig wird, auf etwas darunter Liegendes, das einzig in seiner chamäleonhaften Veränderung sichtbar ist.

Die detektivischen Ermittlungen des Ich-Erzählers, die insbesondere aus seinen physiognomischen Studien resultieren, behindern letztlich ein glückliches Ende seiner Begegnung mit Asja in der Rheinidylle. So folgt zwar nach einem dramatischen Mißverständnis durch das Belauschen eines Gesprächs zwischen den vermeintlichen Geschwistern eine kurzweilige Bestätigung des Verdachts, daß sie eigentlich ein Liebespaar sind, der allerdings durch ein klärendes Gespräch mit dem sich als Halbbruder Asjas entpuppenden Gagin ausgeräumt wird. Erneut geht eine magisch anmutende Anziehungskraft von der Titelfigur aus, wenn Gagin über ihre leidenschaftliche Liebe zum Ich-Erzähler berichtet, Asja sich selbst brieflich über einen Armor-Boten an diesen wendet und es bei der letzten Zusammenkunft der Liebenden heißt:

О, взгляд женщины, которая полюбила, – кто тебя опишет? Они молили, эти глаза, они доверялись, вопрошали, отдавались... Я не мог противиться их обаянию. Тонкий огонь пробежал по мне жгучими иглами, я нагнулся и приник к ее руке... (Turgenev 1964, 112)

Oh, dieser Blick einer liebenden Frau, wer könnte ihn je beschreiben! Die Augen flehten mich an, vertrauten, fragten und verrieten eine grenzenlose Hingabe... Ich konnte ihrem Zauber nicht widerstehen. Eine Flamme schien mein Blut aufzupeitschen. Ich beugte mich herab und drückte meine Lippen auf ihre Hand. (Turgenjew 1977, 162f.)

Trotz dieser Entdeckung werden dem Ich-Erzähler allerdings die chamäleonartigen Gefühlsausbrüche seiner Angebeteten zum Verhängnis. Denn aufgrund dieser emotionalen Schwankungen, die er erst später als Ausdruck ihrer Liebe versteht, vermag er selbiges Gefühl seinerseits in ihrer Gegenwart nicht auszuspren-

<sup>8</sup> In Rußland kündigen etwa gelbe Blumen gemeinhin eine bevorstehende Trennung an. Außerdem weist die Farbe eine enge Verknüpfung zu Krankheit und Wahnsinn auf. Gelb gilt zudem seit dem Mittelalter als „Kennfarbe der Geächteten“ (Heller 1989, 137f.), in Deutschland wie Rußland bspw. der Prostituierten (vgl. ebd.).

chen. Vertrackt verpaßte, zu späte Gelegenheiten für dieses Bekenntnis erweisen sich, nachdem Asja auf Nimmerwiedersehen abgereist ist, schließlich retrospektiv als Fatum einer endgültigen, im fortgeschrittenen Alter allzusehr bedauerten Trennung. Diese Ernüchterung findet in der Novelle ihren Ausdruck darin, daß sich der Ich-Erzähler zwar einbildet,

за границей, в вагоне железной дороги, женщину, лицо которой живо напомнило мне незабвенные черты... (Turgenev 1964, 120)

auf einer Auslandsreise in einem Eisenbahnwagen flüchtig eine Frau, deren Gesicht mich lebhaft an die teuren Züge erinnerten..., (Turgenjew 1977, 170)

gesehen zu haben. Anstelle des facialen Eindrucks erinnern letztendlich jedoch ein faktografisches und faktisches Dokument, d. h. ein Zettelchen Asjas samt einer noch duftenden Geranienblüte, die wie ein Heiligtum behandelt werden, an die einstige Geliebte. Auch wenn sich der Ich-Erzähler ihrer einzig als junges Mädchen zu erinnern vermag, erwägt er zugleich, wie ihre Hand, die er einst an seine Lippen führte, möglicherweise bereits in der Erde modert: „[P]ука [...], быть может, давно уже тлеет в могиле...“ (Turgenev 1964, 121) („[D]ie Hand [...] modert vielleicht schon längst unter der Erde“; Turgenjew 1977, 136). Aufgrund dieses – zwar kurzen, hier dennoch schreckhaft überraschenden – Gedankens an den Tod, die menschliche Vergänglichkeit und den körperlichen Zerfall bleibt Asja dem gealterten Junggesellen letztlich doch nicht in fotografisch fixierter Erinnerung eines lebendigen Schnappschusses, d. h. jung, weiblich noch ungeraft, wie er sie als Fünfundzwanzigjähriger erstmals erblickte. Vielmehr wird diese quasi-fotografische Momentaufnahme zugunsten oder – je nach Perspektive – auch zu Ungunsten des aufgehobenen Augenblicks in einer Dialektik von gleichzeitiger Erhöhung, Bewahrung und Auflösung überwunden.

### 3. Trügerisches Sein und wahrhafter Schein

In Čechovs „Dama s sobačkoj“ („Dame mit dem Hündchen“) berichtet ein Erzähler über die Affäre eines Ehebruchs, die im Kurbad von Jalta beginnt und in Moskau fortgesetzt wird. Die Perspektive richtet sich vorwiegend auf den von seiner Ehe müden Beamten Gurov, der bereits seit Jahren ab und an diversen amourösen Abenteuern nachgeht. Ein solches verspricht er sich auch von der gleichfalls verheirateten Titelfigur namens Anna Sergeevna, die nach zwei Wochen im Kurort auftaucht. Wenige Tage Beobachtung wecken den Eindruck, daß sie erstmals alleine reist und sich vor Ort ebenfalls langweilt:

Ее выражение, походка, платье, прическа говорили ему, что она из порядочного общества, замужем. (Čechov 1971, 358)

Der Ausdruck ihres Gesichts, der Gang, das Kleid, die Frisur sagten ihm, daß sie zur guten Gesellschaft gehörte, verheiratet [ist]“ (Čechov 1968, 251)

Mit Leichtigkeit gelingt es Gurov in einem Restaurant, die Dame anzusprechen und sie während eines anschließenden Spaziergangs in ein lockeres Gespräch zu verwickeln, in dem er seinen Werdegang und sie den ihren umreißt.

Für den vorliegenden Kontext erweist sich das Ende des prologartigen ersten Teils als aufschlußreich, wenn Gurov abends an seine Flirtbegegnung denkt, an „ее тонкую, слабую шею, красивые серые глаза“ (Čechov 1971, 360) („ihren schlanken, zarten Hals, an die schönen grauen Augen“; Čechov 1968, 253). Dieser erinnerte Ausschnitt des weiblichen Körpers erfolgt wie eine fotografische Fokussierung, die einerseits mit einem nahezu pädophilen Begehren einhergeht, denn Gurov überlegt hier, daß Anna Sergeevna noch vor kurzer Zeit wie seine zwölfjährige Tochter Schülerin war. Andererseits erregt diese Detailbeobachtung sein Mitleid, das von ihrer Unerfahrenheit als amourös begehrtes Objekt herrührt, da sie sich erstmals allein auf Reisen befindet –

в такой обстановке, когда за ней ходят, и на нее смотрят, и говорят с ней только с одной тайною целью, о которой она не может не догадываться. (Čechov 1971, 359f.)

in einem Milieu, wo man ihr nachging, sie anschaute und sie anredete, aus einer geheimen Absicht, die sie sehr wohl erraten musste. (Čechov 1968, 253)

Der Reiz und das Geheimnisvolle liegen hier ähnlich wie in Turgenevs „Asja“ in der weiblichen Unreife begründet, deren fokussierte körperliche Attribute bei Gurov allerdings auch zu einer ernüchternden Bemitleidung dieses nahezu hilflosen Geschöpfes führen. Ein solches Oszillieren zwischen fokussierender Beobachtung und träumerischen Blicken kommt Anna Sergeevna Tage später unter anderen Vorzeichen zu, wenn sie an der Mole durch ihre Lorgnette einen Passagierdampfer beobachtet, „и когда обращалась к Гурову, то глаза у нее блестели“ (Čechov 1971, 360) („und wenn sie sich Gurov zuwandte, glänzten ihre Augen“; Čechov 1968, 254). Hier verleitet das Fokussieren mit einem optischen Hilfsmittel zu empfindsamen Träumereien, die mit Ernüchterung allenfalls marginal verbunden sind.<sup>9</sup>

Einen ernüchternden Rückblick auf seine vergangenen Liebschaften mit hierzu sehr unterschiedlich eingestellten Frauen nimmt Gurov durch einen vom Erzähler vermittelten inneren Monolog während des ersten Beischlafs vor. Er re-

<sup>9</sup> Zur Blendungssymbolik, die durch Sehhilfen zustande kommt, vgl. Peter Bextes Studie *Blinde Seher* (1999, 65ff.).

sümiert, daß es sich um Frauen handelte, die ihre erste Jugend bereits hinter sich hatten, und erinnert im Kontext seines jeweils erloschenen Gefühls einen aufkommenden Haß angesichts der Schönheit dieser Frauen, so daß „кружева на их белье казались ему тогда похожими на чешую“ (Čechov 1971, 361) („[ihm] die Spitzen an ihrer Wäsche wie Schuppen vorkamen“; Čechov 1968, 255). Dieser fotografische Detailblick, der als Stoffspitze ein wiederkehrendes Motiv früher fotogenerierter Aufzeichnungen etwa von William Henry Fox Talbot darstellt (vgl. Stiegler 2001, 47), führt zu einer ernüchternden, nahezu mit Ekel empfundenen Verfremdung, die mit Anna Sergeevnas reizvoller Unerfahrenheit in Affären – „несмелость, угловатость неопытной молодости, неловкое чувство“ (Čechov 1971, 361) („Zaghaftigkeit, [...] Unbeholfenheit unerfahrener Jugend, [...] Verlegenheit“; Čechov 1968, 251) – kontrastiert wird.

Zugleich im Gegensatz hierzu und im Einklang hiermit steht die plötzliche Veränderung ihres Äußeren nach dem Beischlaf: „У нее опустились, завяли черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы“ (Čechov 1971, 361) („Ihre Züge wurden schlaff und welk, und zu beiden Seiten ihres Gesichts hing traurig das lange Haar herunter“; Čechov 1968, 255). Die derart zum Ausdruck kommenden ehebercherischen Gewissensbisse werden zwar formal vom Erzähler, letztlich jedoch von Gurov mit dem Anblick einer „Sünderin“ – „грешница“ (Čechov 1971, 361) – auf einem alten Gemälde verglichen. Anders als in Turgenevs Novelle gerät der in den veränderten Gesichtszügen erkennbare Spiegel der Seele nicht als fotografische Momentaufnahme in den Blick, sondern wird als malerisches Motiv verklärt. Eine derartige Motivik aus der bildenden Kunst setzt sich schließlich fort, wenn Gurov nach dem vollzogenen Akt genüßlich – als Fortsetzung der vorangegangenen Lustbefriedigung – ein Stück der Wassermelone isst, die wie ein Stilleben auf dem Tisch liegt.<sup>10</sup> Anna Sergeevnas Gesicht dagegen wird malerisch von einer Kerze beleuchtet, wodurch sie den Erzählerworten zufolge rührend aussah: „[O]т нее веяло чистотой порядочной, наивной, мало жившей женщины“ (Čechov 1971, 361) („[S]ie strahlte die ganze Reinheit einer anständigen, naiven, in diesen Dingen unerfahrenen Frau aus“; Čechov 1968, 256). Wirkt dieser Ausdruck von Unreife angesichts des begangenen Sündenfalls noch in malerisch vorgeführter Art herzerweichend, ärgern Gurov schließlich die wiederholten Selbstbeschuldigungen Anna Sergeevnas als Gefallene, was in folgende fotografische Erstarrung mündet: „Он смотрел ей в неподвижные, испуганные глаза“ (Čechov 1971, 362) („Er

<sup>10</sup> In seinem unter anderem an vorliegende Erzählung Čechovs angelehnten Film „Oči černye“ (*Schwarze Augen*, 1987) greift Nikita Michalkov diese Szene auf. Gezeigt wird zunächst, wie der italienische Schürzenjäger Romano die schöne Russin Anna zu verführen beginnt. Daß es anschließend zum Geschlechtsakt kommt, demonstriert die lange, gleichfalls malerische Einblendung von Annas nackten Schultern und Rücken im Bett. Diese werden von kurzen Einblendungen des genüßlich eine Melone essenden Romano unterbrochen. Die verführte Ehefrau malt mit ihrem Finger zudem langsam einen Strich an die Wand und weint schweigend, wie sich kurz darauf herausstellt.

blickte in ihre starren, erschrockenen Augen“; Čechov 1968, 257). Dieses Wechseln zwischen fotografischer Erstarrung des Augenblicks, der negativ belegt ist, und malerisch anrührender Magie verdichtet sich im nächtlichen Meeresblick, den beide von Oreanda aus auf das in Nebel gehüllte Jalta werfen. Aus dieser Perspektive kommentiert nun der Erzähler die Szenerie erblickter Unbeweglichkeit von Wolken, Blättern usw., die samt des eintönigen Meeresrauschens nicht nur von Ruhe, sondern sogar „о вечном сне“ (Čechov 1971, 363) („vom ewigen Schlaf“; Čechov 1968, 257) zeuge. Die hier fokussierte Reglosigkeit als Todes- und Vergänglichkeitsattribut steht in der frühen Fotografiegeschichte mit der neuen Seherfahrung erstarrter Moment- oder Augenblicksaufnahmen in Verbindung,<sup>11</sup> was hier im Erzählerwort zwar mitklingt, fast unmerklich jedoch durch den folgenden Blickwinkel von Gurov aus impressionistisch verklärt wird:

Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки – моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете. (Čechov 1971, 363)

Neben der jungen Frau sitzend, die ihm im Morgenrot so schön erschien, beruhigt und bezaubert angesichts dieser märchenhaften Umgebung – des Meeres, der Wolken, des weiten Himmels –, dachte Gurov daran, daß, wenn man es recht überlegte, im Grunde genommen alles wunderschön war auf dieser Welt. (Čechov 1968, 258)

Als ebenso schön wie geheimnisvoll erweisen sich das kurzweilige Auftauchen eines Wächters und weitere abendliche Ausflüge in die Umgebung, wo die Eindrücke stets „прекрасны, величавы“ (Čechov 1971, 364) („unverändert schön und großartig“; Čechov 1968, 259) waren.

Beendet wird dieses Urlaubsabenteuer vorläufig durch die Abreise Anna Sergeevnas – und zwar bezeichnenderweise wegen eines Augenleidens ihres Gatten, das sich nach Wiederaufnahme der Affäre als seherische Blindheit im übertragenen Sinne fortsetzt.<sup>12</sup> Vorerst wird jedoch der männliche Blick Gurovs eingenommen, für den die Abreise seiner Geliebten einem Erwachen gleichkommt, dem wie üblich Erinnerungen folgen würden. Eine Art Reue überkommt ihn zwar angesichts des Altersunterschieds von etwa zwanzig Jahren, aus dem er seinerseits einen Betrug ableitet, der daraus resultiere, daß „он казался ей не тем, чем был на самом деле“ (Čechov 1971, 364) („er ihr nicht als der, der er in Wirklichkeit war, [erschien]“; Čechov 1968, 260). Diese Überlegungen zum eige-

<sup>11</sup> Zur fotografisch ausgelösten Totenstarre des Visuellen vgl. Gerhard Plumpes *Der tote Blick* (1990, 48).

<sup>12</sup> Die Korrelation von Blindheit und seherischen Fähigkeiten unterstreicht auch Bexte in seiner Studie (vgl. 1999, 40).

nen Sein und Schein deuten bereits auf eine spätere Erkenntnis des Schürzenjägers, der zunächst jedoch das übliche Verblässen der Erinnerungen erwartet, die allerdings nach Monaten im Gegenteil erstarken. So sieht er plötzlich ganze Urlaubsszenen vor seinem geistigen Auge, die in Träumereien übergehen und Zukunftspantasien in Gang setzen, bis Anna Sergeevna schließlich halluzinatorisch omnipräsent ist: „[Она] шла за ним всюду, как тень, и следила за ним“ (Čechov 1971, 365) („[S]ie folgte ihm überallhin wie ein Schatten und beobachtete ihn“; Čechov 1968, 261). Seine Imaginationen lassen sie sogar lebendig werden, „и она казалась красивее, моложе, нежнее, чем была“ (Čechov 1971, 365) („sie erschien ihm schöner, jünger, zarter, als sie war“; Čechov 1968, 262). Angesichts dieser mnemonisch-halluzinatorischen Überhöhung reist Gurov Hals über Kopf in ihre Heimatstadt – mit der geheimnisvoll-ironischen Initiale S. angegeben, wo im Hotelzimmer gleichsam demonstrativ mahnend „чернильница, серая от пыли, со всадником на лошади, у которого была поднята рука со шляпой, а голова отбита“ (Čechov 1971, 367) („ein verstaubtes Tintenfaß, mit einem Pferd, auf dem ein Reiter ohne Kopf saß, der die Hand mit dem Hut erhoben hatte“; Čechov 1968, 263) stand. Dieses Schreibutensil deutet nicht nur auf seine kopflose Entscheidung, sondern auch auf eine zwar provozierte, eigentlich jedoch zufällige Wiederbegegnung mit der Geliebten, die wohl nicht grundlos während einer Theaterpremiere des Stücks „Gejša“ erfolgt. Das Wiedersehen in der Atmosphäre des Provinztheaters, begleitet von der Angst, entdeckt zu werden, geht beiderseits mit stürmischen Bekenntnissen der unauslöschbaren Erinnerung einher:

Она глядела на него со страхом, с мольбой, с любовью, глядела пристально, чтобы покрепче задержать в памяти его черты.

– Я так страдаю! – продолжала она, не слушая его. – Я всё время думала только о вас, я жила мыслями о вас. И мне хотелось забыть, забыть, но зачем, зачем вы приехали?

Повыше, на площадке, два гимназиста курили и смотрели вниз, но Гурову было все равно, он привлек к себе Анну Сергеевну и стал целовать ее лицо, щеки, руки. (Čechov 1971, 369)

Sie sah ihn flehentlich an, voller Angst, voller Liebe, unverwandt sah sie ihn an, um sich seine Züge noch fester einzuprägen.

„Ich leide so!“ fuhr sie fort, ohne auf ihn zu hören. „Die ganze Zeit habe ich nur an Sie gedacht, ich lebte nur in dem Gedanken an Sie. Und ich wollte vergessen, vergessen, aber warum sind Sie hergekommen, warum?“

Über ihnen, auf dem Treppenabsatz, rauchten zwei Gymnasiasten und schauten herunter, aber Gurov war alles gleich, er zog Anna Sergeevna an sich und küßte ihr Gesicht, ihre Wange, ihre Hände. (Čechov 1968, 267)

An einem sichereren Ort, nämlich in der Anonymität eines Moskauer Hotels, kommt es schließlich zur Wiederaufnahme der Affäre.

Die dortigen Zusammenkünfte erfolgen dann alle zwei, drei Monate und werden von beiden in ihr Alltagsleben integriert. Mit diesem Status-Quo endet die Erzählung offen, d. h., es bleibt ungeklärt, wie lange diese Affäre andauern wird. Als bedeutsam für die hier anvisierte Dichotomie in der Grammatik des Blicks erweisen sich jedoch die vom Erzähler übermittelten Reflexionen über dieses Doppelleben, die Gurov anstellt:

У него были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая – протекавшая тайно. (Čechov 1971, 370)

Er führte ein Doppelleben: ein offizielles, allen sichtbares, das alle kennen, die es anging, das erfüllt war von bedingter Wahrheit und bedingter Täuschung, ein Leben, das dem seiner Bekannten und Freunde vollkommen gleich, und ein anderes, heimliches. (Čechov 1968, 268)

In der bereits angekündigten Differenz zwischen Sein, das gemeinhin und seit Aufkommen der Fotografie verstärkt mit einer sichtbaren Evidenz einhergeht,<sup>13</sup> und Schein, der traditionell vor allem durch verbal-textuell evozierte Bilder vermittelt wird, werden die Vorzeichen nämlich verkehrt. So konstatiert Gurov eine Sichtbarkeit im öffentlichen, d. h. im offiziellen, gesellschaftlich konformen Raum, der er eine nur bedingte Wahrheit und bedingte Täuschung zuweist und die er als seine Lüge und Hülle bezeichnet,

в которую он прятался, чтобы скрыть правду, как, например, его служба в банке, споры в клубе, его „низшая раса“, хождение с женой на юбилей, – всё это было явно. (Čechov 1971, 370f.)

unter der er sich versteckte, um die Wahrheit zu verbergen, wie zum Beispiel seine Stellung in der Bank, die Streitgespräche im Klub, sein „minderwertiges Geschlecht“, der Besuch von Jubiläumsfeiern gemeinsam mit seiner Frau – all das war offiziell. (Čechov 1968, 268f.)

Kurzum, „[он] не верил тому, что видел“ (Čechov 1971, 371) („er glaubte nicht, was er sah“; Čechov 1968, 269), er negiert die Evidenz des Sichtbaren und unterstellt nunmehr allen Menschen ein derartiges Deckmäntelchen. Das Sichtbare, das eigentlich mit Realitätstreue, bekundeter Augenzeugenschaft und dem Faktischen verbunden wird, was das fotografische Kameraauge bestärkt, bestätigt und zu verifizieren vermag, wird hier als inszeniertes Sein, als optische Täuschung abgewertet. Letztgenannte spielt in der frühen Fotografiegeschichte zwar insofern eine Rolle, als etwa Eadweard Muybridges Aufnahmen galoppie-

<sup>13</sup> Zur Evidenz des fotografisch Sichtbaren vgl. Herta Wolfs „Das, was ich sehe, ist gewesen“ (2002, 89-107).

render Pferde von 1872 (vgl. Stiegler 2003, 160 u. Ruchatz 2003, 263) beweisen, daß die Tiere hierbei für einen Moment tatsächlich keinen Bodenkontakt haben,<sup>14</sup> jedoch handelte es sich hierbei um das Verifizieren eines Irrtums. Bei Gurov erfährt das unsichtbar Heimliche im Gegensatz zum Sichtbaren eine moralisch-existentielle Aufwertung, denn alles,

что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя (Čechov 1971, 370)

was für ihn von Wert, was interessant und notwendig war, worin er aufrichtig dachte und sich nicht betrog (Čechov 1968, 268)

vollzog sich geheim, verborgen und unsichtbar. Waren es zuvor noch unsichtbare Erinnerungsbilder, die ihn angesichts seiner Geliebten zu angenehmen Träumereien und Phantasien verleiteten, so ist diese geliebte Mnemosyne zwischenzeitlich zur aufrichtigen, wahrhaften Realität geworden, auch wenn sie nur monatlich im Verborgenen präsent ist.

Während der heimlichen Treffen gilt gewissermaßen wieder die alte Ordnung in der Zuweisung realer und imaginärer Blicke. So entdeckt Gurov im Spiegel des Hotelzimmers, daß sein Haar zwischenzeitlich zu ergrauen begonnen hat – „он так постарел за последние годы, так подурнел“ (Čechov 1971, 371) („er [war] in den letzten Jahren so gealtert und so häßlich geworden“; Čechov 1968, 270)<sup>15</sup> – und die von ihm erfaßten weiblichen Schultern zwar noch von jugendlicher Wärme zeugen, sich jedoch auch dem Altern nähern. Dieser faktische Blick führt allerdings nicht zu einer negativ gefärbten Ernüchterung, wie dies zuvor für die fotografisch geprägten Momentaufnahmen geltend gemacht werden konnte, sondern zu der Lebenserkenntnis, daß er nunmehr,

когда у него голова стала седой, он полюбил как следует, по-настоящему – первый раз в жизни. (Čechov 1971, 372)

da sein Kopf grau geworden war, [...] liebte, wie es sich gehörte, liebte er tatsächlich – zum erstenmal in seinem Leben. (Čechov 1968, 270)

<sup>14</sup> Dies entspricht der von McLuhan konstatierten fotografischen Sichtbarmachung des mit bloßem Auge Unsichtbaren (vgl. McLuhan 1995, 308).

<sup>15</sup> Im Sinne Michel Foucaults läßt sich der Spiegel als Heterotop lesen (vgl. Foucault 1990, 39), worauf sich auch Nohr in seiner Analyse zum Fotofix-Automaten bezieht (vgl. Nohr 2004, 172f.). Als Heterotop fungiere zum einen die zwischen öffentlichem und privatem Raum oszillierende Apparatur zur Selbstfotografie als Ausweis-, Juxtbild usw., zum anderen der darin befindliche Spiegel, der „das Gegenüber [...bildet], das Spiegelbild des eigenen Gesichts in der Situation des Fotografiert-werdens naturalisiert die entfremdende Technik des verborgenen Apparatsystems“ (Nohr 2004, 172). Diese spiegelbildliche Naturalisierung kann für das frühe Zeitalter der Fotografie weniger geltend gemacht werden, denn wie bei Čechovs Figur weist der Blick in den Spiegel im 19. Jahrhundert vielmehr Analogien zum fotografisch eingefangenen Augenblick auf, auch wenn er ohne okulare Instrumente und in dieser Hinsicht naturalisiert erfolgt.

Das folgende Erzählerwort nimmt diese bittersüße Einsicht auf, indem es die wechselseitige Liebe der Ehebrechenden bekundet. Auch wenn die letzten Absätze in wörtlicher wie narrativer Rede ein mögliches Ende des Versteckspiels in Betracht ziehen, bleibt der Ausgang, das Wie und vor allem Wie lange noch offen.

Je nach Lesart haben wir es hier mit einem Triumph oder einer Niederlage der Liebe zu tun, wobei sich diese Unentschiedenheit mit einer entsprechenden Bewertung des Sicht- oder Unsichtbaren deckt. Dies zeugt von einer Verunsicherung in der visuellen Wahrnehmung angesichts einer faktischen Evidenz, wie sie seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch materiell beweiskräftige Fotodokumente verstärkt wird. So ist für die Fotografie laut Grivel symptomatisch, daß sie

zu ihrem Beginn gerade wegen ihrer Fähigkeit zur Simulation mit Enthusiasmus begrüßt worden [ist]; durch sie sei es endlich möglich, die ungreifbare, unveränderliche Doppexistenz der Dinge, das Ding selbst, in den wahrhaftesten seiner Aspekte, zu fassen, aber sie ist aus diesem Grund auch abgelehnt worden: Was nur Schein ist, um Schein zu sein, ist keine Kunst. (Grivel 2003, 171)

Vorwiegend negativ belegt ist in Čechovs Erzählung ähnlich wie bei Turgenew die Entdeckung von Details, deren ernüchternde Erkenntnisse in „Dama s sobačkoj“ jedoch von malerischen Impressionen als geheimnisvolle, magische Reize abgemildert werden. Als Lebensgeheimnis gewinnt das für die Allgemeinheit Unsichtbare schließlich sogar einen wahrhaften Daseinswert. Ausgelöst wird das Eingeständnis erstmals erlebter Liebe allerdings durch ein untrügerisch sichtbares Faktum, durch die spiegelbildliche Entdeckung der fortgeschrittenen Alterung, was zu dieser Zeit einzig ein weiteres Medium, nämlich die beweiskräftige Fotografie als Sicherheitszone der Gefühllosigkeit zu leisten vermag.

## Literatur

Antonioni, M. 1966. *Blow Up*, England.

Bexte, P. 1999. *Blinde Seher. Zur Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Dresden.

Čechov, A. 1968. „Die Dame mit dem Hündchen“, übers. v. Hertha von Schulz, *Die Dame mit dem Hündchen. Erzählungen 1897-1903*, München, 250-271.

— 1971. „Dama s sobačkoj“, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, t. IX, M., 357-372.

- Flusser, V. 1983. *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen.
- Foucault, M. 1990. „Andere Räume“, Karlheinz Barck u. a. (Hrg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, übers. v. W. Seitter, Leipzig, 34-46.
- Grant, M., Hazel, J. 1980. *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, übers. v. H. Fließbach, München.
- Grivel, Ch. 2003. „Das fotografische Symptom“, Ch. Grivel, A. Gunthert und B. Stiegler (Hg.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie und Presse (1816-1914)*, München, 170-199.
- Heller, E. 1989. *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung*, Reinbek bei Hamburg.
- Leskov, N. 1989. „Zapečatlennyj angel“, *Sobranie sočinenij v 12-i tomach.* t. 1, M., 397-456.
- McLuhan, M. 1995. „Bordell ohne Wände“, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, übers. v. M. Amann, Dresden, Basel, 1995, 288-309.
- Matt von, P. 2000. *...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, München.
- Michalkov, N. 1987. *Oči černye, Italien*.
- Nohr, R. 2004. „A Dime – A Moment – A Picture. Polaroid & Fotofix“, P. Löffler und L. Scholz (Hg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln, 160-180.
- Onasch, K. 1981. *Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten, unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, Wien u.a.
- 1995. *Ikonen: Faszination und Wirklichkeit*, Freiburg im Breisgau.
- Plumpe, G. 1990. *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München.
- Ruchatz, J. 2003. *Licht und Wahrheit. Eine Mediengeschichte der fotografischen Projektion*, München.
- Siegel, H. 2001. *Aleksandr Ivanovič Turgenev (1784-1845) – ein russischer Aufklärer*, Köln u. a.
- Stiegler, B. 2001. *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München.

- 2003. „Paradoxien des ästhetischen Diskurses: P.H. Emerson, die Photographie zwischen Kunst und technischer Reproduktion“, Ch. Grivel, A. Gunthert und B. Stiegler (Hrg.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie und Presse (1816-1914)*, München, 156-169.
- Stroheker, T. 2005. *Lodzer Wörterbuch. Słownik łódzki. Miniaturen, miniatury*. Łódź.
- Stütz, C. 2004. „Anton Čechov. Chronik von Leben und Werk“, *Anton Čechov. Dramen des Alltags. Zum 100. Geburtstag, Du – Zeitschrift für Kultur*, 4. Mai, Zürich, 70-74.
- Turgenev, I. 1964. „Asja“, *Polnoe sobranie sočinenij v 28-i tomach*, t. 7, M., 71-121.
- 1977. „Asja“, *Erste Liebe*, übers. v. E. von Baer, E. Jäkel, Frankfurt a. M., Leipzig, 119-171.
- Wolf, H. 2002. „Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes ‚Die helle Kammer‘“, H. Wolf (Hrg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a. M., 98-107.

Rainer Grübel

## DIE SAKRALISIERUNG DES LEIBES IN VASILIJ ROZANOV'S PHILOSOPHIE DES LEBENS

ТЕЛО В ПРОСТРАНСТВЕ  
Когда пространство поглощает  
Все, что вблизи или вдали,  
Оно законы воплощает –  
Законы Неба и Земли.

Дмитрий Сарабьянов 2006

### 1. Rozanovs Leibentwurf zwischen Idealismus und Materialismus

Wer sich am Beginn des 21. Jahrhunderts des Entwurfs von Körperglück in Rozanovs Lebensphilosophie zu vergewissern sucht, tut gut daran, sich ins Bewußtsein zu rufen, daß es dem Philosophen, Journalisten und Schriftsteller um Verteidigung ging. Es war ihm um Verteidigung, wenn nicht gar um Selbstverteidigung zu tun gegen die Anmutungen der junghegelianischen Instrumentalisierung des je einzelnen Lebens zum dienenden Stück im großen Selbstoptimierungsprogramm, genannt Weltgeschichte, gegen den positivistischen Materialismus, dem das Leben nichts wert schien, da es vom Dasein der physikalischen Teilchen und chemischen Verbindungen nicht zu unterscheiden schien, und schließlich gegen das Herabwürdigen der Person zum Glied in den kollektiven Ketten des Sozialismus und Nationalismus.

Zur Beschäftigung mit Rozanovs Leibentwurf motiviert nicht allein dieser zeitgeschichtliche Gesichtspunkt, auch nicht nur dessen teils bizarre Besonderheit, zu ihr regen auch eine aktuelle und eine historische Beobachtung an. Die aktuelle liegt in der Renaissance des Positivismus in Gestalt der These führender Hirnforscher von der fehlenden Entscheidungsfreiheit des Menschen – Entscheidungsvorgänge im Gehirn seien rein physischer Art und kämen völlig ohne, genauer: vor aller Willensbildung zustande. Gegen solchen Reduktionismus kann auch das Leib und Seele umschließende Ganzheitskonzept des russischen Philosophen, Literaten und Journalisten Rozanov immunisieren. Die historische Beobachtung, die unseren Blick zurück auf Rozanovs Leibentwurf stimuliert, liegt in ihrer Wirkung auf die nachfolgende russische Kultur, z.B.

auch auf das Werk von Andrej Platonov, dessen unermüdlichen deutschen Forscher, Hans Günther, dieser Band ehrt.

Platonovs Selbstbefreiung aus den Fängen des Denkers Fedorov wäre ohne die gegenläufige Philosophie Rozanovs kaum vorstellbar. Erinnern wir uns: Fedorov forderte seine Zeitgenossen auf: „Enthaltet euch, und ihr werdet nicht sterben!“ Rozanov dagegen riet: „Pflegt der Liebe und ihr seid Gott nahe und überlebt in Euren Kindern!“ Platonovs Grotteske „Antiseksus“, sein Roman *Čevengur* und die Erzählung „Afrodita“ zehren von Rozanovs Leibentwurf. In Charly Chaplins Seele und Geschlecht gleichsetzendem Einspruch im „Antiseksus“ gegen das maschinelle Surrogat der Liebe erklingt Vasilij Rozanovs Stimme:

Я против Антисексуса. Тут не учтена интимность, живое общение человеческих душ, – общение, которое всегда налицо при слиянии полов [...]. Это общение имеет независимую ценность от полового акта, это то мгновенное чувство дружбы и милой симпатии, чувство растаявшего одиночества, которое не может дать антисексуальный механизм. Я за фактическую близость людей, за их дыхание рот в рот, за пару глаз, глядящие в упор в другие глаза, за ощущение души при половом грубейшем акте, за обогащение ее за счет другой встретившейся души. [...] *Charlie Chaplin* (Platonov 1998, 315)

Ich bin gegen den Antisexus. Hier wird die Intimität nicht berücksichtigt, der lebendige Kontakt menschlicher Seelen – ein Kontakt, der sich bei der geschlechtlichen Vereinigung stets herstellt [...]. Dieser Kontakt besitzt einen vom Geschlechtsakt unabhängigen Wert: jenes momentane Gefühl von Freundschaft und liebevoller Zuwendung, ein Gefühl geschwundener Einsamkeit, das der Antisexus-Mechanismus nicht geben kann. Ich bin für tatsächliche menschliche Nähe, wo Mund in Mund atmet, wo ein Augenpaar tief ins andere schaut, ich bin für seelisches Empfinden beim größten Geschlechtsakt, für die Bereicherung der Seele durch eine andere, ihr begehrende. [...] *Charlie Chaplin* (Platonow 1988, 252)

Rozanovs Entwurf des Leibes richtet sich im Kontext der Philosophie des 19. Jahrhunderts auf der einen Seite gegen das physiologische Absolut-Setzen der Körper im materialistischen Konzept des zeitgenössischen Positivismus. Ludwig Büchners (1855) *Kraft und Stoff* bildet die Programmschrift jenes Materialismus, der die Psychologie auf die Physiologie reduziert, indem er die Seele als Inbegriff der physiologisch beschreibbaren Gehirnfunktionen definiert. Rozanov (1999, 220) teilt zwar mit Büchner die Hochachtung fürs Körperliche, lehnt jedoch das Zurückführen des Seelischen aufs Physiologische ab und zitiert mit Abscheu Karl Vogts (1817-1895) positivistische These, Gedanken flössen aus

dem Gehirn wie die Galle aus der gleichnamigen Blase und der Urin aus den Nieren.<sup>1</sup>

Auf der anderen Seite verwirft Rozanov die idealistische Abwertung des Leibes in Hegels Subjekt-Objekt-Dialektik sowie in Vladimir Solov'evs ätherischer Leibverflüchtigung. Vor allem aber korrumpiert dieser Leib-Entwurf im Rahmen von Religion und Theologie die Leibfeindlichkeit der asketischen christlich-paulinischen Überlieferung und ihrer russischen Rezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Gegen die Verteufelung des Leibes zum Gefäß der Sünde stellt er dessen Sakralisierung.

Bei Hegel, der in gewissem Sinne Rozanovs geheimer Antipode war,<sup>2</sup> geht die Seele mit dem Leib eine zeitliche Verbindung ein, sie entäußert sich, entfremdet sich in den Leib, um schließlich als Geist zu sich zu kommen. Dies gilt für die individuelle Seele ebenso wie für die universale Weltseele. Die Seele-Leib-Identität ist Hegel zufolge nur eine metaphysische Spekulation, hinter der Gott vermutet wurde. Begrifflich faßbar ist für Hegel nur der aus der Kopulation der Seele mit dem Leib hervorgegangene Geist, da gerade er die Entfremdung der Seele in den Leib dauerhaft überwunden hat.

In dieser Entfremdung und ihrer Aufhebung ist die Zeit Hegel zufolge die Dominante, und gerade sie verleiht dem Geist jene Dynamik, die der Philosoph in der *Enzyklopädie des Geistes* dem Körper grundsätzlich vorenthält. So etwas wie einen Körperkalender oder eine Körperzeit scheint er nicht zu kennen:

Nach der Raumbestimmung, in welcher die Zeit aufgehoben ist, ist der Körper dauernd, nach der Zeitbestimmung, in der das gleichgültige räumliche Bestehen aufgehoben ist, vergänglich, – überhaupt ein ganz zufälliges Eins. Er ist zwar die, beide Momente in ihrer Entgegensetzung bindende Einheit, *Bewegung*; aber als gegen Raum und Zeit [...], so gegen deren Beziehung [...], die Bewegung, gleichgültig, ist sie ihm äußerlich, wie seine Negation derselben, die Ruhe, – er ist träge. (Hegel 1920, 225)

Rozanov entwirft die Seele-Leib-Beziehung dagegen räumlich, nämlich als grundsätzlich synchrone Kontextualität. Für ihn hat die Seele ihr Sein nur im Leib, wie auch der Leib das Sein nur vermöge der Seele hat. Leben ist somit un-

<sup>1</sup> Cf. zum Verhältnis Rozanovs zu Moleschott *V temnych religioznych lučach* (Rozanov 1994, 198 u. 1994a, 271).

<sup>2</sup> Dies geht vor allem aus seiner Frontstellung gegen die Sechziger hervor, die revolutionären Demokraten Černyševskij und Pisarev, als deren Nachfahren er vor allem Michajlovskij aufs Korn genommen hat. Rozanovs (1990a) Aufsatz „Warum haben wir uns vom Erbe der 60er und 70er losgesagt?“ (1891) provozierte Michajlovskij zur Replik „Literatur und Leben“ (*Literatura i žizn'*, 1891), die Rozanov mit dem Pamphlet „Worin liegt der Hauptmangel der 60er und 70er?“ beantwortete. Den Grundfehler des revolutionären Demokratismus sah Rozanov (1990a, 125) in der Heiligung der Mittel durch den Zweck aufgrund des auch die Jesuiten legitimierenden Slogans „fürs größte Glück der größten Zahl von Menschen“.

ausweichliches Miteinander von Leib und Seele. Das Ziel der Überwindung der Gemeinschaft von Leib und Seele durch den Geist kennt Rozanov nicht.

Ein zweiter Unterschied zwischen den Leib-Seele-Entwürfen von Hegel und Rozanov liegt darin, daß Hegel den Geist als Immaterielles zum Leib als Materiellem so ins Verhältnis setzt wie das Allgemeine zum Besonderen. In seiner *Philosophie des Geistes* kommt nur dem Allgemeinen Wahrheit zu. Daher ist der Körper physikalisch ebenso nur bedingt wahr wie historisch der Leib. In Napoleon schien ihm der Weltgeist leibhaftig gegenüberzutreten.

Für Rozanov indes, der eine russische Variante der Lebensphilosophie entfaltet, ist das Leben ohne das Miteinander von Leib und Seele unvorstellbar. Das Wahre ist hier nicht das Allgemeine des Geistes, der die Bedingtheit von Leib und Seele hinter sich gelassen hat, sondern just die Verkörperung der Seele durch den lebendigen Leib. Das Wahre ist für ihn, anders als für Hegel, nicht das Denken, sondern das Leben. Jean Starobinski (1987) hat auf Wernickes Differenzierung des Körpergefühls in weltbezogene Allopsyche, körperbezogene Somatopsyche und seelenbezogene Autopsyche hingewiesen. Wir werden sehen, daß es Rozanov um die Synthese von Kosmos, Sozium, Leib und Seele zu tun ist.

## 2. Leib-Seele-Konzepte im 19. und 20. Jahrhundert

Die Revolution des europäischen Körperentwurfs ereignete sich Mitte des 19. Jahrhunderts in Schopenhauers Philosophie der *Welt als Wille und Vorstellung*. Auf ihr fußen nicht nur Freud und Lacan, sondern auch Solov'ev und Rozanov. Für Schopenhauer war der Leib Vorstellung gewordener, objektivierter Wille.<sup>3</sup> Eine jede Einwirkung auf ihn in Gestalt von Schmerz oder Lust ist demnach Willensbekundung. Willensakte sind somit stets Leibesakte, entweder unmittelbar für den Leib, nämlich in der Anschauung, oder aber mittelbar, in diesem Fall für den Verstand. Die Körperteile sind für Schopenhauer demgemäß Orte von Willensäußerungen – Zähne, Schlund und Darmkanal bilden nichts anderes als den objektivierten Hunger.<sup>4</sup>

Den Geschlechtsakt erhebt Schopenhauer (1977, IV: 667f.) zur zentralen Manifestation des Willens:

Jedoch ist dies Alles [die Geschlechtstätigkeit] nur die Erscheinung des Willens zum Leben; und die Konzentration, der Brennpunkt dieses Willens, ist der Generationsakt. In diesem Akt also spricht das innere Wesen

<sup>3</sup> Christoph Martin Wieland (1817), Vorläufer Schopenhauers – Rozanov hat ihn nicht gelesen, da er seit der Romantik in Vergessenheit geriet – hatte 1805 in den *Gesprächen über das Leben nach dem Tode* das Rechtfertigen der diesseitiger Handlungen durch Aussicht auf Lohn im Jenseits verworfen. Er hätte zum Beleg für eine Metaphysik des Diesseits getaugt.

<sup>4</sup> Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II. Teil, § 18, § 20. Cf. dort über die Rolle des Blutes (1977, III: 295f.).

der Welt sich am deutlichsten aus. Es ist, in dieser Hinsicht, sogar beachtenswerth, daß er selbst auch schlechthin „der Wille“ genannt wird, in der sehr bezeichnenden Redensart: „Er verlangte von ihr, sie sollte ihm zu Willen seyn.“ Als der deutlichste Ausdruck des Willens also ist jener Akt der Kern, das Kompendium, die Quintessenz der Welt.

Im Anschluß an Schopenhauer entwirft Freud den Körper unter dem Regime des Lustprinzips, mehr noch dem Aspekt des Lustentzugs, des Schmerzes. In *Ich und Es* (1923) wird die Pein zur Voraussetzung der eigenen Körpererfahrung erhoben. Den Leib erleben wir demnach als die von narzißtischem Genuß begleitete energetische Besetzung des schmerzenden Ortes. Für Freud folgt die Pein aus der Aktivität frustrierter Liebesenergie, die unter dem Druck sozialer Verbote und der dadurch induzierten Schuld vom Wunschgegenstand ab- und auf die Beichte des eigenen Körpers hingelenkt wird. Lacan zufolge läßt sich die imaginäre Integration des Körpers kraft seiner Verfremdung im Spiegelbild wegen des erlittenen Verlusts nur mit symbolischen Mitteln fortspinnen. Wie bei Freud ist bei Lacan die Vorstellung vom eigenen Körper um den Preis eines Verlusts errungen und wird daher als dauerhaft instabiler Ort ambivalenter narzißtischer Besetzungen entworfen.

Für Kristeva (1974) restituiert die poetische Sprache die verlorengegangenen Rhythmen des Mutterleibs, während Butler (1993) den Körper nicht der Signifikation voraus-, sondern den zerstückelten Körper aus der Signifikation selbst hervorgehen sieht. Der Leib wird so vollends zum phantasmagorischen Produkt.

Anders verfährt Rozanov: Wie Freud folgt er Schopenhauers Einsicht in den triebökonomischen Grund des leiblichen Daseins, doch wählt er im Unterschied zum Wiener Seelenarzt, vermutlich sogar in gezielter Abkehr von ihm, die Lust ja gar die Glücksseite der Körpererfahrung zum Ausgangspunkt.<sup>5</sup>

Zu diesem Zweck löst Rozanov den axiomatischen Leib-Seele-Gegensatz der christlichen Überlieferung auf. Dies gelingt ihm zunächst durch den Rückgriff auf den Judaismus des Alten Testaments. Der nächste und letzte Schritt liegt im Erfinden des altägyptischen Leibmodells, das in Reproduktionen altägyptischer Piktogramme, vor allem von Zeichnungen und Wandmalereien, sowie (erstaunlich genug) in russische literarische Texte von Lermontov bis Dostoevskij hineingedeutet wird. Hier ist statt eines Ab- ein Hinein-Lesen zu konstatieren; Rozanov erzeugt ein fiktives Ägypten (Cf. Grübel 2003, 559-596), ein gleichsam reales Paradies vor dem Sündenfall. Rußland sei es beschieden, das Bewußtsein und das Gefühl für diese paradiesische Welt aufrechtzuerhalten, und *Rosa nova* Rozanov ist ihr Prophet.

Für Rozanov (1999, 214) ist „der ganze Mensch seine Seele“ („Ves' čelovek ego duša“). Insbesondere aber nimmt er in die Seele das Geschlecht und in die

<sup>5</sup> Allerdings hat er in dem frühen Aufsatz *Das Ziel des menschlichen Lebens* (1892) – gegen Mills Utilitarismus gewandt – das Glück als Sinn des Lebens verworfen (Rozanov 1994).

produktive Seelentätigkeit die Geschlechtstätigkeit auf. Und so behauptet er zunächst (im Frühjahr 1902) wie Freud die Äquivalenz von geistiger und körperlicher Fruchtbarkeit:

Эквивалентность, взаимная превращаемость духовного творчества и плодородия до того бьет в глаза своим постоянством и соотносительностью, что не воскликнуть: „Пол – это душа!“ – нет возможности. (Rozanov 1999, 215)

Die Äquivalenz, die wechselseitige Umwandelbarkeit von geistigem Schaffen und körperlicher Fruchtbarkeit ist in einer Beständigkeit und Wechselbezüglichkeit so augenfällig, daß es unmöglich ist, nicht auszurufen: „Das Geschlecht ist die Seele!“

Allerdings wendete sich Rozanov bald ab von der Idee der Komplementarität geistiger und sexueller Aktivität (sie fundiert im Begriff der Sublimation Freuds Kulturkonzept). Sexuelle Energie wird für ihn nicht in geistige Energie aufgehoben, sondern sie besteht geradezu nur gleichzeitig mit ihr: Wer keine Kinder habe, sei auch geistig unproduktiv.

### 3. Die konstitutive Teilung des Leibes in Mann und Frau

Die zweite Besonderheit von Rozanovs Leibentwurf liegt in der positiven lebensphilosophischen Bestimmung der Teilung des Leibes in Mann und Frau. Vladimir Solov'ev folgte mit seinem Entwurf des Leibes noch den Vorgaben von Platons negativer Axiologie, der Idee von der Zerteilung der ursprünglichen Geschlechtereinheit und mit seinem Ziel, diese Dissoziation aufzuheben, Hegels idealistischer Weltgeschichte. Der Religionsphilosoph integrierte die Sexualität zwar in die Union von *Agape*, *Caritas* und *Eros*, legte jedoch das Ziel der Vereinigung in die platonistische Überwindung der Trennung von Frau und Mann. Wie bei Hegel der Weltgeist kommt bei Solov'ev die Gottheit in der Natur zum Bewußtsein ihrer selbst. Menschen erheben sich zum Gottmenschentum und erhöhen so auch die Schöpfung zur heiligen Körperlichkeit im Reich gereinigter Geister. Dem Aristotelesanhänger Rozanov bietet die Teilung des Leibes in Frau und Mann lebenskonstitutive Potentialitäten: Mutterschaft und Vaterschaft.

Aus der Setzung, daß es weibliche und männliche Personen gebe, nicht aber „mathematische“ oder „philologische“ – er verleiht ihr den Rang einer Beobachtung – folgert Rozanov (1995, 23), der Aufbau der Person sei keineswegs durch Gegenstände und Charakter der theoretischen Tätigkeit des Menschen bedingt. Neben die stabile Geschlechtsbestimmung treten die mobilen Lebensstadien von Kindheit, Jugend, Erwachsensein und Alter und differenzieren die Geschlechtsbestimmung. Liebe entflamme gerade durch den Blick ins Gesicht, „lico“, das just auch die Person verkörpere – „lico“ in einer alles andere als

zufälligen Homonymie. Im Gesicht seien Person und Geschlecht zu lesen wie in den beweglichen Lettern des Buchdrucks der wechselnde Sinn eines Textes:

Лицо в игре своей, выразительности, бесспорной и высокой одухотворенности есть как бы гуттенбергов набор, на который переведен смысл темных иероглифов, в которых выражено вовсе, по-видимому, не одухотворенное сложение материнства и «отчества». (Rozanov 1995, 23)

Das Gesicht in seinem Spiel, seiner Ausdruckskraft, seiner zweifelsfreien und hohen Vergeistigung ist gleichsam das Inventar Gutenbergscher Lettern, in das der Sinn unverständlicher Hieroglyphen übersetzt ist, in denen die offenbar gar nicht vergeistigte Zusammenfügung von Mutterschaft und „Vatersname“ ihren Ausdruck finden.

In der Physiognomie des für ihn grundsätzlich veränderlichen Antlitzes liest Rozanov anders als Lavater nicht den stabilen Charakter und schon gar nicht, wie später auch die Nationalsozialisten, die starre Rasse der Person, sondern die dynamische Vereinigung der Eltern. Der mögliche Partner verliebe sich in nichts anderes als in den sinnlichen Ausdruck dieser Vereinigung – in das geliebte Antlitz. Dabei ist die von Rozanov gebrauchte Metaphorik bezeichnend: Er übersetzt die nur scheinbar leicht lesbaren Buchstaben des Druckapparats als Signifikate zurück in die unlesbar gewordenen Signifikanten des Geschlechtslebens. Gesicht und Person offenbaren sich als Geschlecht.

Die Blüte, das Gesicht der Pflanze, verströme Wohlgeruch, ihr Nektar Wohlgeschmack als Teile ihres Geschlechts, beim Menschen ordnet er das olfaktorische Vermögen primär der Frau<sup>6</sup> zu und das Schmecken dem Mann. Ja, er unterscheidet beim Menschen sogar männliches vs. weibliches Sehen und Hören. Und den Rhythmus, den Kristeva mehr als ein halbes Jahrhundert später als Erinnerung des Verses an den Uterus auszeichnet, spricht Rozanov bereits dem Geschlecht als dessen Pulsieren zu.<sup>7</sup> Rozanov (1995, 23) geht soweit, zu behaupten, daß „[...] die Seele in sich ein Geschlecht hat, und das Geschlecht in uns unsere Seele ist“ („[...] душа имеет в себе пол и [...] пол в нас есть наша душа“). Den Seelenbegriff des Völkerpsychologen Wundt und seiner Schule weist er daher wegen deren Hirnfixierung weit von sich.

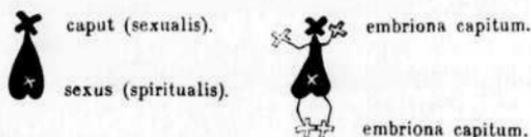
Rozanov stellt dem Verstand, verkörpert im schwergewichtigen Gehirn Cuvées und relativiert durch das nächstschwere Gehirn einer verrückten Frau, das Gesicht der Mona Lisa Raffaels gegenüber, jener Gutenbergschen Translation

<sup>6</sup> Unter den Sinnen hebt Rozanov den Geruchssinn hervor, zumal dieser eine intime Nähe des Wahrnehmenden zum wahrgenommenen Gegenstand voraussetzt.

<sup>7</sup> Die Kosmogonese geht für Rozanov (2002, 281) mit der Erschaffung des Pulses der Welt einher. Die zeitliche Erstreckung des Kosmos ist für ihn kein Strömen, sondern Pulsieren: „И свершилось. Стало не течение, но пульс. Мир стал пульсом“ („Und [die Welt] wurde geschaffen. Es entstand keine Strömung, sondern ein Puls. Die Welt wurde zu einem Puls“).

der Hieroglyphen des Geschlechts, von dem „das Gedankenlicht als Aromat von Güte und Zärtlichkeit strömt“ (струится, как аромат „доброты“ и „ласки“; Rozanov 1995, 28<sup>8</sup>). Julias phatischer Ruf an Romeo „Hist! Romeo hist!“<sup>9</sup> entspringe keinesfalls dem Gehirn, sondern dem „lico“, hier zu verstehen als Einheit von Person und Antlitz. Damit wird Rozanov zu einem der Begründer des russischen Personalismus, der sich bis hin zur Personenphilosophie Karsavins<sup>10</sup> (1882-1952) entwickelnden Auffassung des Menschen als Einzellerscheinung: Sie tritt dem verbreiteten Kollektivismus der russischen Kultur gegenüber, auch ihrer religiösen Variante in Gestalt der Gemeindlichkeit (*sobornost'*). Dem Kern der Person entspreche als kommunikative Gattung das Gebet (Rozanov 1995, 28).<sup>11</sup> Und just das Gebet vermisst Rozanov erstaunlicherweise im Christentum.<sup>12</sup>

Rozanov krönt seine Abhandlung mit einer Darstellung der „mystischen Verdichtung der Figur in sechs Personen“, welche die wechselseitige Spiritualisierung des Sexus und Sexualisierung des Geistes figural darstellt. Die Unterschrift lautet „Mystische Konzentration der menschlichen Figur in sechs Personen. Schematische Skizze“:



Мистические сосредоточения фигуры человеческой в шесть лиц. Схематический чертеж

Abb. 1. V. Rozanov, *V mire nejasnogo i nerešennogo*, 19.

Im Vorwort zur zweiten Ausgabe des Buches *In der Welt des Unklaren und Unbestimmten* (*V mire nejasnogo i nerešennogo*) erklärt Rozanov (1995, 19) 1904 die Haut zum Ausgangspunkt der Ästhetik des Menschen; ohne Haut gebe es keine Liebe. Diese These verpflichtet die Liebe strikt auf Körperwahrnehmung, auf Aisthesis. Rozanov hat den Körper indes auch aus der Gefangen-

<sup>8</sup> Cf. Lermontovs Säkularisierung und Rozanovs Resakralisierung des Gebets (Grübel 2006).

<sup>9</sup> Akt II, Szene 1 oder 2 (je nach Ausgabe).

<sup>10</sup> Ju. Melich (2003) hat in seiner informativen Studie über Karsavins Personalismus und dessen europäischen Kontext leider die Personenphilosophie Rozanovs völlig ausgeblendet.

<sup>11</sup> Cf. Grübel (2006) zu Lermontov Säkularisierung und Rozanovs Resakralisierung des Gebets.

<sup>12</sup> Dieser Vorwurf ist zwar im Grunde nicht triftig, da das *Neue Testament* das Gebet nicht weniger in den Mittelpunkt rückt als das *Alte* und die christlichen Religionen dem Gebet auch im Kultus einen gewichtigen Platz einräumen, doch schwebte Rozanov wohl vor allem das individuelle persönliche Gebet vor. Außerdem zeigt die Rüge das Gewicht an, das der Körperphilosoph dieser Gattung zuspricht.

schaft der Ästhetik zu befreien gesucht, in die ihn seiner Ansicht nach die Griechen getrieben und die sie dann auch dem Christentum eingepflanzt haben. „Wo es den Körper gibt und seine Schönheit, da ist der Grieche. Wo der Körper und seine Hitze ist, da ist der Judäer.“ („Где тело и его красота, там грек; где тело и его теплота, там иудей.“; Rozanov 1999a, 168). Dieser Widerspruch ist aufzulösen: Rozanov geht es um heiße, augenblickliche, im Geruch präsen- t, Erscheinung und Wahrnehmenden synchronisierende Aisthesis, während er die verewigende kalte, in Stein gehauene, Wahrgenommenes und Wahrnehmenden trennende, visuelle Präsentation der griechischen Antike verwirft.

Auch in der Überlieferung des Christentums durch die Kirchen entdeckt Rozanov die Schändung des Leibes. Der christliche Gott selbst lasse als Dreifaltigkeit keine Trennung des Heiligen Geistes von Vater und Sohn zu. Wer den Geist vom Fleisch zu scheiden suche, wolle jenes göttliche Werk ungeschehen machen, das in der Menschwerdung Gottes die Einheit von Fleisch und Geist erreicht habe; er suche gleichsam den nährenden Brüsten Mariens den Atem Gottes zu nehmen und führe letztlich den Heiligen Geist in die Isolation (Rozanov 1999a, 168). Die „Mutter-Erde“ (*mat' zemlja*) und die weibliche Brust (*pers'*) sind für Rozanov selbst Leiber, sie stehen für die vergeistigte materielle Welt. Wenn er behauptet, das Ritual sei nichts als lebendige Natur, reißt er die Schranke zwischen Kultur und Natur nieder. Und er findet in Joseph, Maria und dem Jesuskind die Heilige Familie, das Vorbild für eine jede Gemeinschaft (Rozanov 1999a, 171).

In Rozanovs Soziologie des Leibes hat der weibliche Leib als gebärender den Vorzug. Dies schlägt sich in der Auffassung nieder, alles Schöpfen aus dem Nichts sei von Grund auf weiblich, nur das transformierende Schaffen sei männlich. Es tritt aber auch in der wohl Weininger abgeschauten Überzeugung vom weiblichen Charakter der Juden zutage, den er mit dem weiblichen Charakter der Russen zu überbieten sucht. Keine Frage: Der russische Feminismus war in seiner Sicht dem germanischen Maskulinismus weit überlegen. In kühnen Synkrisen hat Rozanov russische „Stammes-Mutter“ (*Mat' rodnaja*) und jüdische Gottesmutter Maria, die Bauerntochter Jeanne d'Arc und die keltische Druidin gleichgesetzt (Rozanov 1999a, 167). Das Biotop, in dem Rozanov zufolge die Gemeinschaft von Frau und Mann am besten gedeiht, ist, wie gesagt, die Familie. Deren Entelechie sind die Kinder.

#### 4. Im Kosmos: Seele und Körper von Pflanze, Tier und Gestirn

Все истинные философы и все великие поэты возвращают нас к звездам, к любви, к загадке жизни, к поклонению чуду и святости мира, т.е. к Халдею. (Rozanov 1999a, 181)

Alle wahren Philosophen und großen Dichter führen uns zurück zu den Sternen, zur Liebe, zum Rätsel des Lebens, zur Verehrung des Wunders und der Heiligkeit des Lebens, d.h. nach Chaldäa.

Ein wichtiges Merkmal des Rozanovschen Leibeskonzepts ist seine kosmische Einstellung; sie reiht es ein in die Geschichte des russischen Biokosmismus. Das Verbot ‚Du sollst nicht töten!‘ gilt ihm geradezu als „kosmisches Gebot“ (*kosmičeskaja zapoved'*; Rozanov 1999b, 369). Das Töten einer Person (zer)stört die Ordnung des Universums. Im Unterschied zum Mineral haben Pflanze und Tier für Rozanov nicht nur einen Leib, sondern auch eine Seele. Und sogar die Gestirne, allen voran Sonne und Mond, sieht er seelenbegabt. Die Legende vom Heiligen Stefan, der eine den im Gouvernement Wologda ansässigen finnougri-schen Syrjanen als Heiligtum geltende „mutwillige Birke“ (*prokudlivaja berěza*) fällt<sup>13</sup>, nimmt Rozanov zum Stoff seiner Kritik des Schmähens der Natur durchs Christentum. In der Russen Verachtung für Leib und Seele des Baums, aber auch des Hundes, manifestierten sich die Folgen dieser Verirrung, die auch zur Mißachtung von eigenem Körper und Medizin führten und schließlich sogar für den Alkoholismus verantwortlich seien. Die paganen Syrjanen dagegen hätten die Gesichts-Person (*lico*) in den sie umgebenden Erscheinungen erkannt, im Baum, in der Sonne, im Mond. All dies seien keine Personifikationen, sondern tatsächliche Zeugnisse des personalen Charakters der Naturerscheinungen (Ro-zanov 1999b, 376). Rozanov liest rhetorische Verfahren zurück in natürliche Eigenschaften, er realisiert, ja naturalisiert Rhetorik.<sup>14</sup>

Wo Rozanov (1999b, 381) in der „mutwilligen Birke“ das Volk selbst sieht, „seinen großartigen Leib“ (*velikoe ego telo*), legt er den spätrömantischen Charakter seiner Naturauffassung bloß. Einzig Literatur und Kunst wahrten, wie der Wald bei Žukovskij und Nesterov (ebda., 375),<sup>15</sup> das Pferd in Raskol'nikovs Traum, Tolstojs „Cholstomer“ sowie Levins und Vronskijs Hunde, das Wissen von der Leibes- und Seelenwürde der Tiere.<sup>16</sup> Die Kritik der christlichen Ver-irrung gipfelt für ihn dann auch im Appell, die der Anbetung des Heiligenlebens

<sup>13</sup> Aberglauben bezeichnet Rozanov (1999b, 377) als „Rinde am Baum des Lebens“ (*kora na dreve žizni*). Da Rinde der Haut des Menschen nahekommt, macht sie sein Interesse für alternative Glaubensformen begreiflich (für diesen Hinweis danke ich Gun-Britt Kohler).

<sup>14</sup> Rozanov stimmte in die verbreitete russische Rhetorikfeindlichkeit ein, die u.a. eine Folge der Überlieferung der byzantinischen Redekunst, nicht aber der Rhetoriken in der russischen Kultur des Mittelalters ist (cf. zu Rozanovs Rhetorik: Grübel 2002, 353-374.)

<sup>15</sup> Aleksandr Ostrovskijs „Les“ und Il'ja Repins Wald-Bilder werden als nicht vollgültig bezeichnet. Rozanov (1999c, 200) identifiziert an anderer Stelle das Geschlecht mit einem Zauberwald.

<sup>16</sup> Die eindringlichste Schilderung der Beseeltheit der Tiere gibt Rozanov (2002a, 247-250) im Abschnitt *Historische Kategorien* des 10. Teils seines Ägyptenzyklus. Am Beispiel der Reaktionen im einen Fall einer Katze und im anderen einiger Hühner auf sein eigenes Verhalten deutet er den Habitus der Tiere als seelisch strukturiert und schließt: „Где же душа их? Явно – в поле. Если не ‚душа‘, то ‚пол‘-души“ („Wo ist ihre Seele? Ganz klar – im Geschlecht. Wenn es keine ‚Seele‘ ist, dann eine ‚Halb[/Geschlechts]-Seele“).

gewichene Naturverehrung wiederherzustellen. Da für Rozanov (1999b, 376) Naturablehnung das Greisenalter einer Kultur signalisiert, kommt die Wiederherstellung der Naturachtung einer Verjüngungskur für die russische Kultur gleich.

Im Aufsatz „Aus östlichen Motiven“ („Iz vostočnych motivov“) erarbeitet Rozanov ein Inventar von vier, allen paganen Religionen gemeinsamen Prinzipien: 1. das kosmische, 2. das zoologische (*životnyj*) resp. tierschaffende (*životnotvorčeskij*), 3. das „romantische“ und 4. eines, das Heiligkeit auf Wunder (vulgo Zauberei auf Ergriffenheit) gründet. Natürlich wandelt Rozanov hier auf den Spuren des (russischen) Rousseauismus, den er freilich auf spezifische Weise spätromantisch überformt.

Das kosmische Prinzip verkörpert den Zusammenhang von Kosmos und Sexualität. Hierfür gilt der Name des Abendsterns, lat. *Venus*, bei den alten Völkern, „Liebe“ nämlich, als Beleg (Rozanov 1999c, 178f.). Der Stern, der den Erlöser Christus angekündigt hat, sei nichts anderes als ein auf die Erde gefallenes chaldäisches Gestirn. Die Sonne, Rozanovs Zentralgestirn und Hauptgottheit, trägt nicht nur Sorge dafür, daß die Pflanze aus dem Samen hervortritt, sondern auch der Gedanke aus dem Kopf, ja sie zähmt den Menschen vom wilden Tier zu einem Wesen voll Zärtlichkeit. Als apokalyptische Endzeit galt Rozanov in einer verlorengegangenen Schrift das friedliche Miteinander von Löwe und Schaaf. Vor allem in der *Apokalypse unserer Zeit* strahlt sein Solarismus.

Der zweite Grundsatz, der besser biologisch heißen sollte, umfaßt das Leben (*žizn'*) und in der zugehörigen Biogenese (*životnotvorčestvo*) auch bereits das berühmte „Lebenschaffen“ (*žiznetvorčestvo*) der Avantgarde. Das biologische Prinzip begründet, geadelt durch das Verbot zu töten, die Heiligkeit und „Irrationalität“ (Rozanov 1999c, 183) des Blutes. Sie gehe mit der Furcht einher, „Blut zu vergießen“. Rozanovs Sanguinismus ist im Verein mit dem Samen und den Tränen Teil seiner Neigung zur Fluidität, die Henriette Mondri (2000) eingehend untersucht hat. Diese Zentrierung auf den Fluxus führt zu einer Hegels Trägheit widerrufenden rapiden Dynamisierung des Leibes, die auf die Avantgarde vorausweist, zumal auf den Futurismus.

Das dritte, das romantische Prinzip hat Rozanov bezeichnenderweise nicht erläutert, sondern nur am Beispiel Lermontovs illustriert.<sup>17</sup> Dessen Bild vom Stern ist in der Tat vorastronomisch, nichtpositivistisch. Als „romantisch“ dürfte für Rozanov vor allem die Vorstellung gelten, das Wesen einer Erscheinung liege in seiner Genese. Daher sind Ursprünge für ihn so lehrsam. In jedem Menschen, so seine These, liege ein Stück Chaldäa, sei etwas von den Sternen. Das statische, kosmisch-steinerne Substrat dieses Leibinneren wird konterkariert

<sup>17</sup> Deutsche Belegtexte bietet Rozanov (2004, 263-268) vor allem in den als jüdisches und über das Judentum als ägyptisches Erbe gelesenen Versen Heines, so im Epos „Prinzessin Sabbat“ (1851), sowie in Goethes „Faust“ (Rozanov 2004a, 281-286).

von der textilen, beweglichen Fläche des *po-log*, des Vor-hangs, der etwas vorstellt und zugleich etwas ver-stellt:

[...] рождаясь, мы что-то захватываем в себя из того древнего тумана; частичка звездного полога свертывается, перекраивается, как-то сшивается необыкновенно – и получается человек [...] (Rozanov 1999c, 181)

[...] indem wir geboren werden, ergreifen wir gleichermaßen in uns etwas aus jenem uralten Nebel; ein Stückchen des gestirnten Bettvorhangs wird eingerollt, zugeschnitten, irgendwie ungewöhnlich zusammengenäht und man erhält einen Menschen [...]

Das Einrollen erzeugt als Analogon des Einfaltens der Geschichte den erzählbaren Lebenslauf, das Zusammennähen die künstliche Gemachtheit, die diesen Leibentwurf vom konsequenten Organizismus der Romantik trennt. Die Außergewöhnlichkeit garantiert die Einmaligkeit und Personalität jedes Menschen und macht ihn immun gegen seine Festlegung auf Stereotype. Das Gebilde des Vorhangs verkörpert das gleichzeitige Enthüllen und Verhüllen des menschlichen Wesens, jene verborgene Entborgenheit, welche die deutende, zugleich nur zeigende und doch auch auslegende Kompetenz des Körperphilosophen aufruft.

Eine der frühen Arbeiten, in denen Rozanov (1995) seinen Leibesentwurf deutlich ausarbeitet, ist der Aufsatz „Aus den Rätseln der menschlichen Natur“ („Iz zagadok čelovečeskoj prirody“). Er setzt hier ein mit dem spätrömantischen Gedanken, das Rätsel des Seins sei wesentlich „Rätsel des *gebärenden* Seins“ („zagadka roždajuščego bytija“; Rozanov 1995, 21) und dieses wiederum eines des „gebärenden Geschlechts“ (*roždajuščego pola*; ebd.). Und er erschließt das Geschlecht aus der Wahrnehmung von gleichzeitigem Verbergen und Enthüllen, von tiefer Scham und schamloser Exhibition. Diese verschleiernde Entschleierung gibt die Frage ein, was die Person sei. Rozanov bestimmt sie als „den Punkt, an dem der Körper zu ‚sprechen‘ beginnt, zu dem wir selber ‚sprechen‘, an den wir uns wenden.“ („Точка, где тело начинает ‚говорить‘, к которой и сами мы говорим, ‚обращаемся‘“; ebd., 22). Indem er die Person als den Punkt definiert, an dem Stummheit abgebrochen wird und aus dem das Wort hervorbricht, an dem Gleichgültigkeit endet und Besonderheit einsetzt, markiert er die Person wesentlich als kommunikativen und axiomatischen Körperdiskurs.

Die Punktualität von Rozanovs Personen- und Leibentwurf findet in seinem literarischen Diskurs vor allem in den Prosaminiaturen ihren formalen Ausdruck, gerade auch in den Miniaturen über den weiblichen Leib und seine männliche Wahrnehmung:

Нравились ли мне женщины как т е л а, телом?

Ну, кроме мистики... *in concreto*? Вот „та“ и „эта“ около плеча?

Да, именно – „около плеча“, но и только. Всегда хотелось пощипать (никогда не щипал). С детства. Всегда любовался, щеки, шея. Более всего грудь.

Но, отвернувшись, даже минуты не помнил.

Помнил всегда дух и в нем страдание (это годы помнил о минутно виденном) (Rozanov 1990c, 257).

Gefielen mir die Frauen als Leiber, durch ihren Leib?

Nun, Mystik mal beiseite..., *in concreto*? „Diese“ da und „jene“ dort, um ihre Schulter?

Ja, gerade „um die Schulter“, aber auch nur um sie. Immer wollte ich hineinkneifen (habe aber nie hineingekniffen). Seit der Kindheit. Stets genoß ich den Anblick von Wangen und Hals. Am meisten aber die Brust.

Doch sobald ich mich umgedreht hatte, habe ich es keine Minute lang behalten.

Ich erinnerte stets den Geist und in ihm das Leiden (dies habe ich jahrelang erinnert, auch wenn ich es nur eine Minute gesehen hatte).

Hier fällt die räumliche Punktierung von Schulter<sup>18</sup> und Brust ins Auge, wobei die Brust als Säuglinge nährender Körperteil besonderer Anzugspunkt für die Aufmerksamkeit ist. Noch gewichtiger ist freilich die zeitliche Punktierung, die aus der Minute der Betrachtung eine Ewigkeit der Erinnerung hervortreibt.

Im Gegensatz zur Kinder nährenden Mutter hat die Männer verzehrende *femme fatale* beim schreibenden Ich dieser Miniaturen keine Chance:

Хищное („хищная женщина“) меня даже не занимало. В самом теле я любил доброту его. Пожалуй – добротность его. (Rozanov 1990c, 258)

Das Raubtierhafte (die „raubtierhafte Frau“) hat mich nicht einmal interessiert. Am Körper selbst habe ich seine Güte geliebt. Meinethalben sein Gut-Sein auf Dauer.

Neben den Milch spendenden Brüsten ist es der schwangere Leib, Ziel und Ergebnis der Geschlechtstätigkeit, der das Ich der Miniaturen in Bann schlägt:

Волновали и притягивали, скорее же очаровывали – груди и беременный живот. Я постоянно хотел видеть весь мир беременным. (ebd., 258)

Es erregten und zogen mich an, ja es bezauberten mich am ehesten – die Brüste und der schwangere Bauch. Ich wollte stets alle Welt schwanger sehen.

<sup>18</sup> Cf. Lev Tolstoj's Fetischisierung der Schulter in *Krieg und Frieden* (z.B. 1. Buch, Kapitel 3).

Der schwangere Leib ist für Rozanov stets auch heiliger Leib. Seine Sicht von Wunder und Heiligkeit hat er vor allem in der Schrift *Die Legende vom Großinquisitor* entworfen. Darin entfaltet er wie als Einspruch gegen Lev Tolstoj's Wunder-Ablehnung ein positives Bild des Menschen inmitten von Mirakeln und Sanktuarität.<sup>19</sup>

## 5. Das Geschlecht als heilige Einheit von Leib und Seele

Während wir in Tolstoj's „Kreutzersonate“ (1889) am Ende des 19. Jahrhunderts auf eine prominente Neufassung der Leibfeindlichkeit stoßen, die insbesondere die Sexualität unter Kuratel stellt, begegnet in Texten wie Rozanov's Bänden *V mire nejasnogo i nerešennogo*, *Vo dvore jazyčnikov* und *Vozroždajuščijsja Egipt*, die seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstanden sind, eine positive Wertung des Leiblichen.

In seinem Entwurf des Geschlechts als neue Einheit von Leib und Seele verknüpft Rozanov die seelenorientierte und leibkritische Grundposition von Freuds Psychoanalyse mit Krafft-Ebings (1886)<sup>20</sup> und August Forels (1905)<sup>21</sup> physiologischen Geschlechtsstudien. Rozanov (1999d, 401) bildet den Neologismus „Sexualogie“ (*seksualogija*), um die neue Wissenschaft zu bezeichnen. Er vermißt in Forels Buch die Kritik der christlichen Ächtung der Sexualität, zugleich aber auch jegliche Religiosität. In der Offenbarung des Johannes sei ausdrücklich 144 000 jungfräulichen Männern der unmittelbare Eintritt ins Paradies versprochen. Diese Prophezeiung bilde eine schreckliche Ermutigung der Skopzen.<sup>22</sup> In Forels Buch fehle das unmißbare erste Drittel, das Verhältnis von Heidentum und Christentum zur Sexualität. Rozanov trägt es gleichermaßen nach. Von herausragender Bedeutung für die Bestimmung der Relation zwischen Psyche und Sexus ist sein 1902 erstmals veröffentlichter Aufsatz „Geschlecht und Seele“ (Rozanov 1999).

<sup>19</sup> Sie wird in der deutschen Neuausgabe erörtert und kann daher hier übergangen werden.

<sup>20</sup> Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* erschien 1902 in russischer Übersetzung: *Polovaja psihopatologija*.

<sup>21</sup> Forels Studie erschien 1906 in Sankt Petersburg mit dem Titel *Polovoj vopros. Estestvenno-istoričeskij, psihologičeskij, gigieničeskij i sociologičeskij etjud, prednaznačennij dlja obrazovannyh čitatelej*. Sočinenie Avgusta Forelja, doktora mediciny, filosofii i prava, professora psichiatrii i direktora psichiatričeskoj bol'nicy v Cjuriche. Perevod S.Ė. Fuks. S predislavom avtora k russkomu izdaniju (Vypuski 1 und 2). Rozanov stimmte mit Forels Thesen von der Geschlechter-Gleichberechtigung und der Gleichwertigkeit von weiblicher Hausarbeit und männlicher Berufstätigkeit überein. Zur Forderung der Straffreiheit aller einvernehmlicher sexueller Handlungen unter Erwachsenen und des Konkubinats hat er sich nicht geäußert; anders als Forel dürfte er den Inzest wegen der Risiken für die Kinder abgelehnt und auch Forels Bedauern über das Verbot der Heirat zwischen Männern nicht geteilt haben. Rozanov hat m. W. auch Forels Forderung nach freier Verfügbarkeit von Empfängnisverhütungsmitteln sowie der Abtreibungsfreigabe bei Notzucht, Gefährdung der mütterlichen Gesundheit und Geisteskrankheit nicht unterstützt.

<sup>22</sup> Cf. zu Rozanov's ambivalentem Verhältnis zu den russischen Sekten, das in gleichzeitiger Faszination und Abscheu gipfelte und das Unheimliche verkörperte: Grübel 2002, 427-455.

Rozanov betont hier, der ganze Mensch bilde die Psyche und nicht – materialistischer Denkweise gemäß – allein das Gehirn. Im selben Maße aber sei der ganze Mensch auch Geschlecht. So habe die Volkskultur in alten Zeiten in Flügeln die Kraft der Seele zum Ausdruck gebracht, doch sei das „in diesem Körper-Bild Anwesende zugleich auch das Geschlecht“ (*v telesnom obraze suščestvujučee i est' pol*; Rozanov 1999, 214). So verkörpere der Mythos vom Atem, der dem leblosen Körper eingehaucht wird, zugleich „den Eingang oder das Einblasen des Geschlechts ins Mineral“ („*vchoždenie ili dunovenie v mineral pola*“; ebd.); erst hierdurch sei in der Schöpfung das Geschöpf entstanden. An der Triftigkeit des Rufs „Das Geschlecht ist die Seele“ („*Pol – èto duša*“; ebd., 215) könne kein Zweifel aufkommen. Das Geschlecht sei ganz gewiß etwas zugleich Physisches und Psychisches. Dabei sei die bipolare Einteilung in Weiblich und Männlich etwas Genuines, und dieser Doppelcharakter gebe auch die Verfaßtheit des Jenseits wieder – genauso wie der Lichtabdruck in der Photographie das Negativ. Daß gerade die Russen so viel über das Geschlecht herausfänden, hinge mit ihrer gleich engen Zugehörigkeit zu Asien und Europa zusammen. Europa sei der Kontinent des Geisteskampfes (*duchoborstva*; ebd., 219), dies lehre Büchners Lokalisierung der Seele im Gehirn. Rozanovs Verständnis des Geschlechts als der Quelle des Genies verweise dagegen auf Asien.

Den Höhepunkt von Rozanovs Geschlechtsphilosophie bildet das in Rußland wegen seiner kirchenkritischen Haltung verbotene und vernichtete Buch *In finsternen religiösen Strahlen (V tëmnych religioznych lučach)* (1910). Er hat es in zwei Teile zerlegt, die er 1911 unter den Titeln *Das finstere Antlitz (Tëmnyj lik)* und *Mondlichtmenschen (Ljudi lunnogo sveta)* veröffentlichte und durch den gemeinsamen Untertitel *Die Metaphysik des Christentums (Metafizika christianstva)* verband. Hier greift er das Christentum wegen seiner Leibfeindlichkeit und Christus wegen seiner Asexualität und Kinderlosigkeit an. Der Gottessohn vertrete eine jenseitige Welt, die „unsere“ (Rozanov 1994b, 426), die diesseitige, bekämpfe. Der kinderlose Sohn habe sich gegen den einen Sohn habenden Vater empört.

Im Zusammenhang der von ihm im Unterscheid zu Schopenhauer verworfenen, weil vermeintlich gegen die menschliche Natur gerichteten und euphemistisch mit dem irreführenden Titel „Menschen des dritten Geschlechts“ (*ljudi tret'ego pola*) bedachten Homosexualität, hat Rozanov (1994, 264-266) zunächst das Geschlechtsverhalten des einzelnen Menschen als ebenso individuell bestimmt wie seine Handschrift. Zugleich betont er, das Geschlecht sei eine fluide Größe im Sinne der *Fluxe* Newtons.<sup>23</sup> Darüber hinaus hat Rozanov (1994, 268-276) eine Skala der Geschlechtsintensität aufgestellt, die zwar nach oben und unten offen ist, doch in den ausgeführten Zahlen von +7 bis -7 reicht:

<sup>23</sup> In Newtons Differentialrechnung entspricht dem Differentialquotienten einer reellen Funktion einer Variablen der Quotient der Fluxionen.

... +7 +6 + 5 +4 +3 +2 +1 ±0 -1 -2 -3 -4 -5 -6 -7 ...

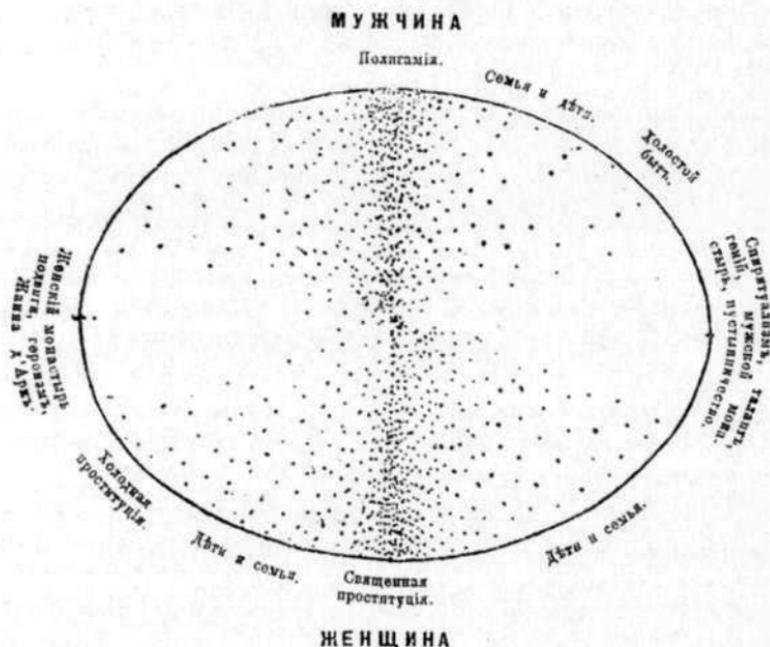
Diese Zahlenreihe symbolisiert von links nach rechts die abnehmende Geschlechtskraft, die durch die Nullstufe in den negativen Zahlenbereich führt. Hier übernimmt Rozanov nun die sexuellen Stereotype seiner Zeit.<sup>24</sup> Der sexuell aktive Mann sei zugleich der dominante Tatmensch, die sexuell starke Frau jene, die sich dem Mann gern unterwerfe und dem Typus Ewig Weibliches angehöre. Wegweisend ist Rozanovs These, auch die (christlichen) Götter – er unterstellt in der Tat die Mehrzahl – gehörten dem männlichen und dem weiblichen Geschlecht an. Diese These belegt er mit dem Hinweis, der Mensch sei von den Göttern (im Schöpfungsbericht sei ausdrücklich von ihrer Mehrzahl die Rede: „Elohim“, Rozanov 1994, 254) nach ihrem Ebenbild geschaffen worden. Der einsame Adam wird für Rozanov gleichsam zu einer Zwischenstufe der Schöpfung, die erst mit der Erschaffung Evas vollendet worden sei (ebd., 265). Rozanov löst dabei (auch das ist zukunftsweisend) den biologischen Tatbestand der sexuellen Geartetheit des Menschen von seiner moralischen Beurteilung.<sup>25</sup>

Zum „Weltei“ (*mirovoe jajco*) hat Rozanov (2002b, 423) 1913 bezeichnenderweise in einem Aufsatz über Rasputin die Verteilung der in seiner Graphik in traditioneller vertikaler Axiologie oben und unten angeordneten sexuellen Pole graphisch geformt. Die individuelle Bestimmung des Geschlechts, die eine des jeweiligen „Augenblicks“ (*moment*), der jeweiligen „Phase“ (*faza*) oder des jeweiligen „Stadiums“ (*stadija*) sei, integriert er als individuellen Sexus auch in einen kollektiven Zusammenhang: Das eigene Geschlecht stelle jeweils einen „Punkt“ (*punkt*) dar in „unserem Geschlecht“, im „Stammes-Geschlecht“ (*rodovoj pol*). Und gerade dieser *sexus generis* lasse sich ebenso wie das „Menschheitsgeschlecht“ (*pol čelovečstva*) abbilden im „Weltei“.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Hierbei könnte sich Rozanov auf Schopenhauer berufen, vermied er es nicht konsequent, auf nichtrussische Philosophen zu rekurrieren. Schopenhauer (1977, IV: 637 et passim) stellte die Geschlechtsliebe unter das Prinzip der sich anziehenden Gegensätze.

<sup>25</sup> Hier stimmt Rozanov erneut mit Schopenhauer (1977, IV: 663) überein: „[...] da überhaupt die Natur das eigentlich Moralische bei ihrem Treiben nicht in Anschlag bringt.“

<sup>26</sup> Auch hier ist die Nähe zu Schopenhauers *Metaphysik des Geschlechtslebens* unverkennbar. Cf. Schopenhauer (1977, IV: 668; meine Hervorhebung, R.G.): „Die Hauptrolle, die jener Akt und was ihm anhängt in der Welt spielt, indem überall Liebesintriguen einerseits betrieben und andererseits vorausgesetzt werden, ist der Wichtigkeit dieses *punctum saliens* des Welteies ganz angemessen.“



(Die fettgedruckten Inschriften oberhalb und unterhalb des Ovals bedeuten: „Mann“, „Frau“. Die in ovaler Folge angeordneten Inschriften bedeuten im Uhrzeigersinn, von oben beginnend: „Polygamie“, „Familie und Kinder“, „Junggesellendasein“, „Spiritualismus, Talent, Genie, Männerkloster, Emeritentum“, „Kinder und Familie“, „Heilige Prostitution“, „Kinder und Familie“, „Kalte Prostitution“, „Frauenkloster, Heldentaten, Heroismus, Jeanne d'Arc“.)

Abb. 2. Weltei, V. Rozanov, „O Sibirskom Strannike“, 423.

Rozanovs Weltei zeigt in diesem graphischen Schema durch die Häufung der Punkte die aus seiner Alltagserfahrung gewonnene „Normalverteilung“ der Geschlechtstypen an. Sie sind am häufigsten einerseits bei dem zur Polygamie neigenden Mann und andererseits bei der zur „Heiligen Prostitution“ inklinierten Frau. Häufig noch sind die Frauen, die männliche Geschlechtselemente zeigen, und Männer, die Elemente weiblichem Geschlechts ihr eigen nennen. Hierunter fallen auch die homosexuellen Männer und Frauen. Seltener dagegen sind Rozanov zufolge das Junggesellendasein und die ihm entsprechende „Kalte Prostitution“ anzutreffen, und Rarissima bilden Fälle völliger Vergeistigung und damit korrespondierender Entsexualisierung beim Mann sowie solche der Neigung von Frauen zu (Helden-)Taten, wie sie hier am Beispiel der Jungfrau von Orleans verzeichnet ist.<sup>27</sup> Keine Frage, Männer- und Frauenkloster forderten Roza-

<sup>27</sup> Das mögliche Gegenbeispiel Katharinas der Großen übergeht Rozanov bezeichnenderweise.

nov zufolge dem Menschen ein Verhalten ab, das aus der Art geschlagen ist, da es die von ihm als natürlich vorausgesetzte physische Selbstreproduktion ausschließt.

Rozanovs Heiligsprechung der Liebe ringt mit dem konkurrierenden Unternehmen Solov'evs. Solov'ev, der die „Sophia“ genannte Weltseele gleichfalls in menschlicher Verkörperung suchte und 1893 in Sof'ja M. Martynova gefunden zu haben glaubte, stufte die Wege zur Liebe in fünf Grade. Er hat seine die Dreieinheit von *Sex*, *Eros* und *Agape* um teuflische und asketische Liebe erweiternde Wertskala 1890 im *Lebensdrama Platons* ausgeführt: 1. satanisch-höllische, 2. tierisch-leibliche Liebe, 3. Menschliche Erotik zur Reproduktion der Menschheit in der Ehe, 4. asketischer Verzicht auf körperliche Liebe und 5. Vergöttlichung der Liebe zur *Agape*. Dabei tritt eine Parallele zutage zwischen der Verbindung, die Solov'ev von der alttestamentlichen Sophia zur griechischen Aphrodite gezogen hat, und dem Bogen, den Rozanov vom *Alten Testament* zur griechisch-heidnischen Vielgötterei schlug.

Für Rozanov (1999c, 178) beginnt das Gefühl des Religiösen – und es ist für ihn gleichsam ein Sentiment der Körperwahrnehmung – ebendort, wo auch das Gefühl für das Heilige angesiedelt ist. Da die Sonne, wie gesagt, der oberste Gott seines *Pantheons* ist, bildet das Verschlingen der Sonne durch den Drachen das kosmische Urübel. Es ist nur folgerichtig, daß die Futuristen Kručenyč und Chlebnikov gemeinsam mit dem Bühnenausstatter Malevič und dem Musiker Matjušin in der als Gesamtkunstwerk konzipierten Oper *Sieg über die Sonne* (*Pobeda nad solncem*) die Überwindung des Zentralgestirns zu ihrem Programm erhoben.

Gott ist für Rozanov (1999e, 360) in einer Denkbewegung, die Gott zugleich vermenschlicht und die Menschen vergöttlicht, die „Summe der Menschen“, die er kennengelernt hat, denen er begegnet ist und die er liebgewonnen hat. Ohne sie sei Gott für ihn ganz und gar überflüssig. Jeder Mensch habe zwei Gesichter, das eine, das er zur Schau stellt, und das zweite, intime, inoffizielle, das er verbirgt – das Geschlechtsteil (1995a, 293). Der Mensch stehe aber gerade auch durch sein Geschlecht mit der Gottheit Sonne in Verbindung, denn sie spende die gebärende Kraft. Diese Heiligung des Geschlechts sieht Rozanov beispielhaft in einer ägyptischen Abbildung verkörpert, die den Sonnenball, umgeben von anbetenden Personen, zeige. Dabei deutet er im Aufsatz „Wie die Darstellung der Isis geschah“ (*Kak proizošlo izobraženie Izidy*) die auf den Handflächen stehenden Figuren als die Kinder der Mutter, die ihre Hände betend zur Sonne ausstreckt. Rozanov (2002c, 78) sucht so *Allopsyche*, *Somatopsyche* und *Autopsyche* in die Körperfolge der Generationen zu vereinen, der gegenüber der Tod des einzelnen ohnmächtig ist.

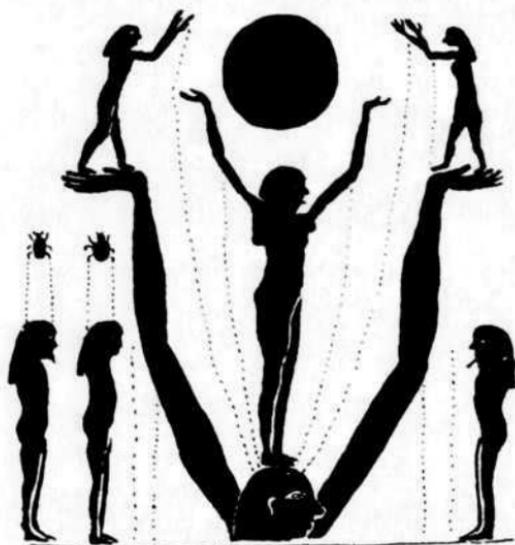


Abb. 3. V. Rozanov, „Kak proizošlo izobraženie Izidy“, 78.

Rozanov war nicht nur jener entscheidende Reformator des russischen Körperwissens, der Fedorovs übermächtige Negation des Todes<sup>28</sup> als Irrglauben abgewiesen hat, er hat den Russen auch die Sprache geschenkt, fern von aller Vulgarität über Dinge des leiblichen Geschlechts zu reden.

### Literatur

- Butler, J. 1993. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*, New York/London.
- Ėtkind, A. 1993. *Ėros nevozmožnogo. Istorija psichoanaliza v Rossii*, SPb.
- 1996. *Der Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland*, Leipzig.
- Forel, A. 1905. *Die sexuelle Frage. Eine naturwissenschaftliche, psychologische, hygienische und soziologische Studie für Gebildete*, München.

<sup>28</sup> Cf. Hagemester 1989, 61-63. Es ist aufschlußreich, daß Freud den Todestrieb in seine Psychoanalyse wohl aufgrund der Anregungen der russischen Jüdin Sabina Spielrein aufgenommen hat. Cf. Ėtkind 1993, 180-186 u. Ėtkind 1996, 186-191.

- Grübel, R. 2003. *An den Grenzen der Moderne. Das Denken und Schreiben Vasilij Rozanovs*, München.
- 2006. *Die Kontrafaktur des Gebets bei Michail Lermontov und seine Resakralisierung durch Vasilij Rozanov* (im Druck).
- Hagemeister, M. 1989. *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- Hegel, G.F.W. 1920. *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Leipzig.
- Krafft-Ebing, R. v. 1986. *Psychopathia sexualis*, Stuttgart.
- Kristeva, J. 1974. *La révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIX siècle*, Paris.
- Melich, Ju. 2003. *Personalizm L.P. Karsavina i evropejskaja filosofija*, M.
- Mondri, G. 2000. „O evrejskich fljuidach v tele ruskoj literatury“, G. Mondri, E. Kurganov, *Rozanov i evrei*, SPb., 219-254.
- Platonov, A. 1998. „Antiseksus“, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 1 M., 309-319.
- Platonow, A. 1988. „Der Antisexus“, *Die Reise der Spatzen. Erzählungen*, Bd. 2. Berlin, 243-256.
- Rozanov, V. 1990a. „Počemu my otkazyvaemsja ot ‚nasledstva 60-70-ch godov‘?“, *Sočinenija*, 120-131.
- 1990b. „V čem glavnyj nedostatok ‚nasledstva 60-70-ch godov‘?“, *Sočinenija*, 132-144.
- 1990c. „Opavšie list'ja“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 165-576.
- 1994. „Cel' čelovečeskoj žizni“, Gavrjušin N. (Hrg.), *Smysl žizni*, M. 19-64.
- 1994a. „Pol kak progressija nischođjaščich i voschođjaščich veličin“, *V temnyh religioznych lučach*, M., 264-281.
- 1994b. „O sladčajšem Iisuse i gor'kich plodach mira“, *V temnyh religioznych lučach*, M., 417-426.
- 1995. „Iz zagadok čelovečeskoj prirody“, *V mire nejasnogo i nerešenogo*, M., 21-39.
- 1995a. „Nečto iz tumana ‚obrazov‘ i ‚podobij‘“, *V mire nejasnogo i nerešenogo*, M., 287-317.

- 1999. „Pol i duša“, *Vo dvore jazyčnikov*, M., 213-221, hier 214.
- 1999a. „Tema našego vremeni“, *Vo dvore jazyčnikov*, M., 167-171.
- 1999b. „Kak svjatoj Stefan porubil ‚prokudlivuju berezu‘ i kak načalos’ na Rusi p’janstvo“, *Vo dvore jazyčnikov*, M., 366-382.
- 1999c. „Iz vostočnych motivov“, *Vo dvore jazyčnikov*, M., 177-186.
- 1999d. „Afrodita i Germes“, *Vo dvore jazyčnikov*, M., 398-405.
- 1999e. „Večnaja tema“, *Vo dvore jazyčnikov*, M., 359-362.
- 2002. „Znanie“, *Vozroždajuščijsja Egipet*, M., 281f.
- 2002a. „Istoričeskie kategorii“, *Vozroždajuščijsja Egipet*, M., 244-252.
- 2002b. „O ‚Sibirskom Strannike‘“, *Vozroždajuščijsja Egipet*, M., 418-438.
- 2002c. „Kak proizošlo izobraženie Izidy“, *Vozroždajuščijsja Egipet*, M., 75-79.
- 2004. „Religija žiznetvorčestva“, *Semejnyj vopros v Rossii*, M., 258-272.
- 2004a. „Dialog“, *Semejnyj vopros v Rossii*, M., 273-286.
- Rosanow, W. 1956. „Aus dem Buche ‚Das Dunkle Antlitz‘, Metaphysik des Christentums“, N. von Bubnow (Hrg.), *Russische Religionsphilosophen. Dokumente*, Heidelberg, 113-158.
- 2003. „Mondlichtmenschen“, U. Schmid (Hrg.), *Russische Religionsphilosophen des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, 70-92.
- Sarab’janov, D. 2006. *Stichi po teorii iskusstva*, [www.nlo.magazine.ru/artist/jrec/main6.html](http://www.nlo.magazine.ru/artist/jrec/main6.html) (20.4.2006).
- Schopenhauer, A. 1977. „Die Welt als Wille und Vorstellung“, *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, Bd. 1-4. Zürich.
- Starobinski, J. 1987. *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Konstanz.
- Wieland, C.M. 1812. „Euthanasia. Drey Gespräche über Das Leben nach dem Tode“, *Werke*, Band 37, Wien.
- Zolotonosov, M.N. 1999. *Slovo i telo. Seksual’nye aspekty, universalii, interpretacii, russkogo kul’turnogo teksta XIX-XX vekov*, M.



Sabine Hänsgen

## MEDIALISIERUNGEN VON LENINS KÖRPER

Sagt ehrlich, was soll bleiben von Lenin:  
Bronzeplastiken,  
Ölporträts,  
Radierungen,  
Aquarelle,  
das Tagebuch seines Sekretärs, die Erinnerungen sei-  
ner Freunde,  
oder:  
die Mappe mit Fotografien, die ihn bei der Arbeit und  
in der Freizeit zeigen,  
sein Archiv mit Büchern, Schreibblöcken, Notizbü-  
chern, Stenogrammen,  
Filmaufnahmen, Schallplattenaufzeichnungen?  
Ich glaube, die Entscheidung ist klar.

Rodčenko 2005, 369

Die Darstellbarkeit Lenins als politischer Führer wurde in der frühen Sowjetunion insbesondere von der Avantgarde im Zusammenhang mit der Einführung der damals neuen technischen Medien von Fotografie, Film, Phonograf oder Radio diskutiert, die auch entscheidende Veränderungen in der Erfahrung und Konzeptualisierung des Körpers mit sich brachten.

In seinem Text „Gegen das summierende Porträt, für die Momentaufnahme“ („Protiv summirovannogo portreta za momental'nyj snimok“), der 1928 in der Zeitschrift *Novyj Lef* veröffentlicht wurde, wendet sich Aleksandr Rodčenko, indem er verschiedene Darstellungsformen miteinander vergleicht, gegen die traditionellen Ideale der bildenden Kunst und bezieht eindeutig für den Einsatz der neuen technischen Medien Stellung. Dem Ewigkeitswert von Skulptur und Gemälde setzt er die schnelle, flüchtige, zufällige Reaktion durch die Fotografie entgegen, einer vor-technischen Handwerklichkeit die Reproduktionstechniken der industriellen Massenkultur, der Fiktion das Faktum und einem bildnerischen Mimetismus das operative Eingreifen in gesellschaftliche Zusammenhänge.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> In seinen Forschungen zur Avantgarde hat sich Hans Günther ausführlich mit verschiedenen Ansätzen einer operativen Ästhetik auseinandergesetzt und diese nicht nur in Bezug auf die Situation in der Bundesrepublik Anfang der 1970er Jahre aktualisiert, sondern auch – gemeinsam mit Karla Hielscher – in einer Reihe von Editionen einem weiteren Studium zugänglich gemacht (Arvatov 1972; Čužak 1972; Günther 1989 u.a.).

Die technischen Medien unterwerfen – wie es Walter Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz beschreibt – das Kunstwerk nicht nur einem Prozess der Reproduktion, sie realisieren als solche in einem umfassenderen Sinn das Prinzip der Reproduzierbarkeit, durch welches das „Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ (Benjamin 1974, 437), in Frage gestellt wird. Durch die technische Reproduktion wird das Kunstwerk prinzipiell an jedem beliebigen Ort verfügbar und kommt auf diese Weise den Rezipienten entgegen. Die Ersetzung des Originals durch die Kopie lässt die Kunst aus einem abgegrenzten, ihr eigenen Raum heraustreten und eröffnet eine neue Dimension der massenhaften Rezeption, die das Kunstwerk aus der Tradition löst und dem gesellschaftlichen Alltag der Massen näher bringt.

Was Aleksandr Rodčenko in Bezug auf die Darstellbarkeit Lenins in seiner Polemik gegen das summierende Porträt theoretisch zugespitzt formuliert, hat er zuvor in praktischen Experimenten mit Fotoporträts erprobt. Von besonderer Bedeutung ist eine Serie von sechs Aufnahmen Vladimir Majakovskijs aus dem Jahr 1924 (Weiss 1978). Durch die Reihung von dokumentarisch genauen Momentaufnahmen derselben Person zu verschiedenen Zeitpunkten und unter verschiedenen Bedingungen wird eine geschlossene Vorstellungseinheit in eine Vielzahl unterschiedlicher Ansichten aufgesprengt. Im Unterschied zum traditionellen Porträt in der Malerei, das die charakterisierenden Eigenschaften eines Menschen in sich zu vereinen beansprucht, wird hier durch den Wechsel der Bildausschnitte und der bei Rodčenko zuweilen extremen Kameraperspektiven eine analytische Sequenz hergestellt, die die Rezipienten gewissermaßen dazu provoziert, die unterschiedlichen Aspekte des Porträtierten selbst miteinander in Beziehung zu setzen. Die montierte Abfolge der einzelnen Aufnahmen führt dabei zugleich das für die Massenkultur grundlegende Verfahren der Serienproduktion anschaulich vor Augen.

### Politischer Führer

Nachdem ich am Beispiel des Fotoporträts die Auseinandersetzung der Avantgarde mit den traditionellen, das Gesicht als Projektionsfläche einer idealisierten Individualität nutzenden Darstellungsprinzipien der Person skizziert habe, möchte ich nun die erste berühmte Inszenierung Lenins in einem nicht rein dokumentarischen Film betrachten: Es handelt sich um Sergej Ėjzenštejns Film zum 10. Jahrestag der Revolution *Oktober (Oktjabr'*, 1927-28).<sup>2</sup> In diesem Film, den Ėjzenštejn selbst als „Außerspielfilm“ („vneigrovoj fil'm“) jenseits von Spiel- und Dokumentarfilm situiert („Unser *Oktober*“, 1928; Eisenstein 1975, 182-

<sup>2</sup> Entgegen einer weit verbreiteten Meinung ist Ėjzenštejns *Oktober* nicht der erste Film, in dem Lenin durch einen Darsteller porträtiert wird – dies war, worauf Richard Taylor hingewiesen hat, der britische Film *The Land of Mystery* von 1920 (Taylor 2002, 27).

186), ist die Verkörperung der Figur Lenins – entgegen einer psychologisierenden Individualisierung im Spielfilm – von dem Konzept der Typage bestimmt.

Lenin wird von einem Nichtschauspieler dargestellt, und zwar von dem ihm äußerlich sehr ähnlich sehenden ehemaligen Putilov-Arbeiter Vasilij Nikolaevič Nikandrov. Nadežda Krupskaja und Lenins Schwester, Marija Ul'janova, beteiligten sich an der Auswahl dieser Typage auf der Grundlage von Fotografien und Probeaufnahmen (Aleksandrov 1976, 90). Es ist bemerkenswert, dass bei der Feststellung einer Ähnlichkeit mit Lenin vom Prinzip der fotografischen Reproduzierbarkeit eines vorgegebenen Typs ausgegangen wird. Dazu meinte Eĵzenštejn in seiner Antwort auf eine Umfrage über das Verhältnis zu Lenin:

Ich habe [V.I. Lenin] nie gesehen.

Der Wunsch, ihn zu sehen, hat den Wunsch diktiert, ihn zu reproduzieren.

Nicht zu erschaffen. Die Gestalt Il'ičs ist nicht erschaffbar. („Die marxistisch-leninistische Methode im Film“ / 1932, Eisenstein 1975, 248)

Weitere Merkmale, die die Verkörperung Lenins in *Oktober* kennzeichnen, lassen sich an der Szene seiner Ankunft aus dem Schweizer Exil am Finnischen Bahnhof in Petrograd am 3. April 1917 genauer beschreiben. Lenin wird von einer dicht gedrängt stehenden Arbeiter- und Soldatenmenge erwartet. In der dunklen Nacht bewegen sich Scheinwerfer suchend von oben über die Menge, aus der in einer orchestrierenden Montagereihe einzelne Gesichter herausgehoben sind, deren erwartungsvoller Ausdruck immer dynamischer wird. Die Spannung erreicht ihren Höhepunkt, als Lenin erscheint und auf einen Panzerwagen steigt, um eine flammende Rede für die sozialistische Revolution gegen die Provisorische Regierung zu halten. Bei seiner Rede bewegt er sich, umgeben von den wehenden Fahnen des Petrograder Sowjets.

Diese Sequenz zeigt Lenin als charismatischen Führer in einer unmittelbaren energetischen Verbindung mit der revolutionären Masse. Durch die rhythmisierte Montage unterschiedlich perspektivierter Einstellungen wird nicht nur ein affektives Potential des Enthusiasmus erzeugt, es entsteht vielmehr eine intensive Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Menge, zwischen Individuellem und Kollektivem, Teil und Ganzem. Michail Jampol'skij entdeckt in dieser Sequenz das – seit der Französischen Revolution immer wieder aufgegriffene – ikonographische Muster für die Darstellung eines demokratischen Führers, d. h. eines Souveräns, der nur in Anwesenheit des versammelten Volkes handeln kann (Jampol'skij 1989). Aus der Tatsache, dass die Sprache, durch die in der gesellschaftlichen Diskussion grundlegende politische Maximen artikuliert werden, zu einem entscheidenden Element in der Realisierung der Macht wird, ergibt sich die Darstellung des demokratischen Führers als eines öffentlichen Redners, wobei die Tribüne den Ort seiner Rede bildet. In der Eĵzenštejnschen Inszenierung hält Lenin, während er redet, in der linken Hand das Banner der Revoluti-

on, und mit der rechten Hand greift er seine Schirmmütze – ein Kleidungsstück, das in Ergänzung zu Mantel, Anzug, Krawatte und Weste als weiteres Attribut der demokratischen Tradition gelten kann.<sup>3</sup> Seinen Arm hat er weit nach vorn in die Höhe gestreckt. Dies kann zum einen als unterstützende Redegeste gesehen werden, aber auch als Richtungsweisung oder gar als christliche Geste des Segnens. In dieser Sequenz, in der die Gestaltung des Lichts und der wehenden Fahnen einen Effekt der Dematerialisierung mit sich bringt, ist bereits der Beginn einer Sakralisierung der politischen Führerfigur angelegt. Dieser Eindruck wird durch die Ausrichtung der geradezu erleuchtet wirkenden Blicke aus der Menge auf den ankommenden Lenin sowie die gestaffelten Zwischentitel bei seinem Erscheinen „Er/Ul'janov/Lenin“ verstärkt. Wir haben es mit einer Ambivalenz zu tun: Einerseits gründet sich die Darstellung noch auf ein demokratisches ikonographisches Muster, andererseits wird die Figur des Führers über die revolutionäre Versammlung erhoben. Dem Prozess der Transzendierung liegen dabei Muster der christlichen Ikonographie zugrunde. Ėjzenštejn ging es in diesem Zusammenhang, wie er selbst schreibt, um das „Symbol“ Lenin (Eisenstein 1975, 248).

An dieser Stelle ist die Kritik an der Lenindarstellung in *Oktober* vor allem durch Vertreter der linken Avantgarde von Interesse. Vladimir Majakovskij meldete heftigen Widerspruch gegen die nicht rein dokumentarische Inszenierung Lenins an:

Ich verspreche Ihnen, daß ich, wo immer es auch sein möge, diesen falschen Lenin im feierlichsten Augenblick auspfeifen und mit faulen Eiern bewerfen werde! („Wege und Politik von Sovkino“, 15.10.1927, zitiert nach Eisenstein 1975, 35)

Majakovskij kann in *Oktober* nicht die Realisierung des Prinzips der fotografischen Reproduktion des Leninschen Typs erkennen, er greift vielmehr den Hinweis auf, ob es sich nicht bereits um das filmische Doppel eines Denkmals, d. h. eines skulptural verewigten Körpers der Macht handle: „Völlig zurecht bemerkte ein Genosse, daß Nikandrov nicht etwa Lenin, sondern lediglich den über ihn gemachten Statuen gleicht.“ (Kino, 7.11.1927, zitiert nach Eisenstein 1975, 35) 1926 – ein Jahr vor Drehbeginn des Films – wurde am Finnischen Bahnhof in Leningrad, wie Petrograd seit 1924 hieß, ein monumentales Denkmal von Sergej Evseev und Vladimir Ščuko eingeweiht (Bonnell 1997, 152), das in ei-

<sup>3</sup> Victoria Bonnell beschreibt die Schirmmütze als wichtiges Element in dem Zeichensystem, das sich zur Darstellung Lenins herausbildet: „The addition of the cap must be considered a significant detail in the semiotic system that was taking form. Caps were considered informal, unpretentious attire in this period and were not uncommon. Nikolai Bukharin, for example, sported a similar cap. In England and France, the cap had been a common part of proletarian attire since the 1890s.“ (Bonnell 1997, 143)

ner erstaunlichen Korrespondenz zur Inszenierung in *Oktober* Lenin als Redner, erhöht auf einem stilisierten Panzerwagensockel, zeigt.

### Lebender Leichnam

Dziga Vertov arbeitete im Unterschied zu Ėjzenštejn ausschließlich mit dokumentarischen Aufnahmen Lenins, aber auch in seinen Filmen ist in den 1930er Jahren im Zusammenhang mit einer sich herausbildenden Kultästhetik eine zunehmende Tendenz zur Sakralisierung und Monumentalisierung zu beobachten.

In ihrer Analyse der *Drei Lieder über Lenin* (*Tri pesni o Lenine*, 1934) stellt Annette Michelson dar, wie das Medium Film selbst einer Ikone ähnlich werden, d. h. sich in eine Art *kinetische Ikone* verwandeln kann (Michelson 2003). Auf der Grundlage dokumentarischen Materials zeichnet der Film *Drei Lieder über Lenin*, der anlässlich seines 10. Todestages entstand, verschiedene Stationen in der politischen Karriere Lenins nach, wobei im Mittelteil des filmischen Triptychons die Feierlichkeiten zu seinem Begräbnis stehen, auf die ich mich in meiner Betrachtung konzentrieren möchte. In den Vertovschen Filmbildern entdeckt Michelson entscheidende Merkmale der byzantinischen Ikonenästhetik, die ihrerseits auf spätantike und ägyptische Totenporträts zurückgeht. Diese Totenporträts waren in die mit Leinenbinden umwickelten Mumien an der ausgesparten Stelle des Gesichts eingelegt. Aus Michelsons Sicht handelt es sich auch bei Vertovs Film um die Darstellung einer heiligen Person. Die formalen Eigenschaften der Ikone, die sie herausarbeitet, betreffen insbesondere die Idealisierung der Leninschen Gesichtszüge, das Glanzlicht in der Pupille (*oživka, dvižka, svetik*), den feierlichen Ernst, die Darstellung von Szenen aus seinem Leben wie aus einem Heiligenleben sowie die Beschriftung des Filmbildes durch Namen und Titel des Dargestellten. Bei der Transformation des christlichen Heiligenkults in eine Leninsche Ikonographie<sup>4</sup> kommt es zu einer Angleichung zwischen Ikone und Film, und zwar gerade zwischen der Ikone mit dem höchsten Status, des *Acheiropoietons*, der *nicht-von-Menschenhand-geschaffenen* Ikone (*nerukotvornaja ikona*), die durch einen physischen Abdruck oder eine Emanation der heiligen Person entstanden sein soll, und dem vom *pencil of nature* fotografisch bzw. später auch filmisch produzierten Bild, das ebenfalls als Spur des Realen – ohne eine Vermittlung von Menschenhand – durch die Aufzeichnung von Licht hervorgebracht wird.

Das zweite Lied aus Vertovs Film (*Wir haben ihn geliebt / My ljubili ego*) zeigt die allgemeine Trauer um den toten Lenin, von dessen aufgebahrten

<sup>4</sup> Unmittelbar nach Lenins Tod 1924 polemisiert Kazimir Malevič bereits gegen die Leninschen Ikonen und den damit verbundenen Bilderkult, der im Widerspruch zum Materialismus und antireligiösen Kampf der Bol'sheviki steht. Vom Standpunkt des Suprematismus unterzieht er den sich herausbildenden Personenkult, der Formen des religiösen Kults in die Sphäre der Politik überträgt, einer fundamentalen Kritik (Malevič 2005).

Leichnam im Säulensaal des Moskauer Gewerkschaftshauses nicht nur die Parteimitglieder, sondern auch die Volksmassen Abschied nehmen. Verwendet sind dokumentarische Aufnahmen aus dem Film *Die Beisetzung V.I. Lenins* (*Pochorony V.I. Lenina*, 1924),<sup>5</sup> die zum Teil bereits in die *Kinopravda Nr. 21* (*Leninskaja kinopravda*, 1925) oder in den Film *Im Herzen des Bauern ist Lenin lebendig* (*V serdce krest'janina Lenin živ*, 1925) Eingang fanden.

Die Darstellung des unbeweglichen Körpers eines Toten, eines leblosen Leichnams, der auf einen Stillstand der Zeit verweist, steht im Widerspruch zur medialen Spezifik des Films. Gilles Deleuze hat den Film als Medium ganz dezidiert durch das Bewegungs-Bild definiert:

Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild. Sicher liefert er auch einen Schnitt, aber einen beweglichen, keinen unbeweglichen Schnitt plus abstrakte Bewegung. (Deleuze 1989, 15)

In den *Drei Liedern über Lenin* strebt Dziga Vertov eine mythische Aufhebung des Gegensatzes bewegt vs. unbewegt, lebendig vs. tot an, indem er das kinetische Potential des Filmbildes einsetzt, um im Betrachter den Effekt einer Verlebendigung des Leichnams zu erzielen (Drubek-Meyer 2000). Es sind die Bewegungen der Kamera, aber auch die Beweglichkeit des Schnitts zwischen den aus verschiedenen Blickwinkeln gefilmten Aufnahmen des Leichnams, die einen solchen Verlebendigungseffekt hervorrufen können. Gesteigert wird dieser Eindruck dadurch, dass zwischen die Einstellungen von Lenins totem Körper in unterschiedlichen Bildausschnitten die Bewegungen der Trauernden geschnitten sind, die an dem aufgebahrten Leichnam vorbeiziehen. Durch die Zwischentitel ist die Verschränkung der Gegensatzpole zusätzlich kompliziert: „LENIN/...aber er bewegt sich nicht.../LENIN/...aber er schweigt.../... die Massen.../...bewegen sich.../...die Massen.../... schweigen...“ Eine weitere Dimension der Belebung wird schließlich über die Montage von Filmbildern des toten Lenin, die sich mit Archivbildern des lebenden Lenin abwechseln, erreicht. Elizaveta Svilova, Vertovs Frau, sammelte überall in der Sowjetunion – geradezu wie Reliquien – Film- und Tonaufnahmen von Lenin: als Redner auf der Tribüne, über ein Manuskript gebeugt, bei der Begrüßung einer Delegation, sich unterhaltend, auf dem Roten Platz oder im Kreml<sup>7</sup> (Michelson 2003, 286).

Durch eine solche Medialisierung wird der tote, erstarrte und stumm gewordene Körper in Analogie zu magischen Praktiken animiert, es findet eine Verwandlung des unbeweglichen Körpers in ein Bewegungsbild statt, das eine Le-

<sup>5</sup> Am 21.1.1924 wurden alle verfügbaren Filmmacher dazu herangezogen, die Beisetzung Lenins zu filmen, u.a. die Kameramänner É. Tissé, A. Levickij, G. Giber, A. Lemberg, P. Ermolov, M. Kaufman und die Regisseure G. Boltjanskij, A. Razumnyj, Ju. Željabužskij; die Teilnahme D. Vertovs an den Filmaufnahmen ist nur zum Teil belegt (Vertov 2000, 220-221).

bendigkeit des Körpers simuliert. In diesem Prozess der Animation wird der Körper auch für die Betrachter zu einem Ort bildhafter Imagination.<sup>6</sup>

Grundlegend für den von der Partei und insbesondere Stalin initiierten Leninkult (Tumarkin 1983; Ennker 1997), der einer Vergegenwärtigung des Gründers der neuen politischen Ordnung nach der Revolution diente, ist die am Beispiel der *Drei Lieder über Lenin* beschriebene oxymorale Figur eines lebenden Toten oder, wie es in Majakovskijs berühmtem Poem *Vladimir Il'ič Lenin* heißt: Lenin ist „lebendiger als alle Lebenden“, „*živее vсеch živыch*“ (Majakovskij 1968, 104). Die Einbalsamierung seiner Leiche und ihre Ausstellung in einem Mausoleum, das noch im Jahr 1924 auf dem Roten Platz errichtet wurde, führen demonstrativ eine Relativierung der Endgültigkeit des Todes vor. Durch diese mit dem Index des Lebendigen versehene Erhaltung des toten Körpers Lenins wird eine entscheidende Veränderung in der Symbolisierung der Macht bewirkt. Die Trennung des natürlichen und des politischen Körpers, eines individuellen, endlichen, sterblichen Körpers und eines unsterblichen Amtskörpers, wie sie Ernst Kantorowicz für die königlichen Begräbnisrituale innerhalb einer politischen Theologie des Mittelalters beschrieben hat,<sup>7</sup> gilt im Fall Lenins nicht mehr: Nicht durch die Trennung der beiden Körper wird die Übertragung des politischen Körpers auf einen anderen natürlichen Körper und damit eine Kontinuität der Macht gewährleistet, es ist gerade die ewige physische Präsenz von Lenins Leichnam, der über die Zeiten mit einem enormen technologischen Aufwand vor der Verwesung bewahrt wird, welche die Unsterblichkeit des politischen Körpers in einem als säkularisierter Kult inszenierten Leninismus garantiert.

Der Leninkult orientiert sich zum einen am ägyptischen Totenkult, bei dem die Mumie des Pharaos tief verborgen im Inneren in einer Pyramide begraben wird. In diesem Zusammenhang mag eine Rolle gespielt haben, dass 15 Monate vor Lenins Tod in Luxor das Grabmal Tutanchamuns entdeckt wurde, was weltweit als Sensation aufgenommen wurde (Tumarkin 1983, 179). Im Unterschied zum traditionellen Totenkult wird Lenins Leichnam jedoch nach dem Prinzip der Ausstellung in die Sphäre der öffentlichen Sichtbarkeit gebracht, d. h., er wird wie in einem Museum ausgestellt. Boris Groys sieht deshalb im Leninmausoleum eine Kombination aus ägyptischer Pyramide und Britischem Museum, in das im übrigen nach Öffnung der Gräber viele der ägyptischen Mumien überführt wurden (Groys 1995, 181). Bei der Ausstellung von Lenins Leichnam

<sup>6</sup> Hans Belting situiert in seiner Bildanthropologie das Totenbild, bei dem der Bildbegriff noch unmittelbar mit dem Körperbegriff verbunden ist, am Beginn der menschlichen Bilderpraxis überhaupt (Belting 2001, 143-188).

<sup>7</sup> Die Abbildungen im Zusammenhang mit den königlichen Begräbnisritualen zeichnen sich – nach Kantorowicz – häufig durch eine Doppelstruktur aus, sie haben zwei figurale Ebenen: die obere Körperdarstellung repräsentiert die niemals absterbende Amtswürde, darunter ist der nackte, in Verwesung und Zersetzung übergehende natürliche Körper zu sehen (Kantorowicz 1990).

fällt im Vergleich zur rituellen Ausschmückung der ägyptischen Mumien vor allem die Trivialität und Banalität seiner äußeren Erscheinung ins Auge, er ist wie in seinem politischen Alltagsleben mit Anzug, Weste, Hemd und Krawatte bekleidet. Nach Boris Groys wird durch diese Art der Inszenierung die Möglichkeit einer transzendenten Existenz Lenins, seiner persönlichen Auferstehung bzw. leiblichen und seelischen Transformation eliminiert, wodurch sich für Lenins Nachfolger Stalin die Perspektive eröffnet, über den Leninkult seine eigene Herrschaft zu legitimieren. Der von ihm etablierte Stalinkult ist durch eine Koexistenz von Lenin und Stalin in der medialen Repräsentation gekennzeichnet. In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre wird allerdings Lenin als unbewegliche Statue gegenüber dem lebendigen, das Geschehen bestimmenden Stalin immer mehr in den Hintergrund gedrängt, und es kommt zu einer Überbietung und Usurpation der Rolle Lenins durch Stalin, der sich als Vollender des historischen Prozesses feiern lässt (Nicolosi 2004).

### Sterbender Körper

In der postsowjetischen Zeit wird das kultische Verhältnis nicht nur zu Stalin, sondern auch zu Lenin einer grundsätzlichen Revision unterzogen. So ist etwa eine Diskussion um den Erhalt des Mausoleums entstanden, und es wurde die Frage laut, ob nicht die sterblichen Überreste Lenins der Erde zu übergeben seien. Die filmische Leniniade, die ich mit einigen wenigen Schlaglichtern beleuchtet habe, wird in der Gegenwart von Aleksandr Sokurovs Film *Taurus* (*Telec*, 2000) fortgesetzt und erfährt dabei in der Auseinandersetzung mit der Tradition eine prinzipielle Umwertung (Turowskaja 2002).

Im sowjetischen Mythos gilt Lenin als Verkörperung des historischen Prozesses im Sinne einer säkularisierten Heilsgeschichte, was letztlich zu der beschriebenen Verschmelzung des natürlichen und des politischen Körpers führte. Bei Sokurov wird diese Verschmelzung wieder rückgängig gemacht und der natürliche Körper vom politischen Körper getrennt. Sein Film zeigt einen gewöhnlichen Tag aus dem Leben des nach mehreren Schlaganfällen schwerkranken Lenin – zu einem Zeitpunkt, der nicht mehr allzu weit von seinem Tod entfernt ist.<sup>8</sup> Der halb gelähmte Lenin, vom Verfall seiner Geisteskräfte und dem Verlust der Sprachfähigkeit bedroht, wird nur noch als Körper behandelt, als invalider, hilfsbedürftiger Körper, der von einer Mannschaft aus Wachen und Pflegekräften versorgt wird. Die Herausgelöstheit Lenins aus dem aktuellen politischen

<sup>8</sup> Neben Aleksandr Sokurovs realisiertem Film (Drehbuch: Jurij Arabov) haben auch Aleksej Chanjutin und Boris Ravdin gemeinsam ein Drehbuch über die letzte Lebensperiode V.I. Lenins geschrieben, das auf dem genauen Studium verschiedener Dokumente (Memoiren, Briefe, medizinische Gutachten u.a.) beruht (Spengler 1994). In einem Gespräch erläutert A. Chanjutin die eigene faktographische Herangehensweise im Unterschied zu einer stärker symbolischen Verallgemeinerung bei A. Sokurov (Chanjutin 2001).

Geschehen und aus der großen Geschichte eröffnet den Blick auf die körperlich-physiologische Dimension seiner Existenz.

Lenin erscheint vollkommen isoliert in dem großzügigen, von einer weiten Parklandschaft umgebenden Landhaus in Gorki, in dem er sich während seiner Krankheit aufhält. Die für den Leninmythos kennzeichnende energetische Verbindung zwischen Führer und Volksmassen ist außer Kraft gesetzt, genauso wie Lenin die familiäre Beziehung zu seiner unmittelbaren Umgebung einbüßt, die ganz wesentlich zur Popularität eines menschlichen Lenin in der Verkörperung durch den mit Charme und Humor spielenden Boris Ščukin in der Lenin-Dilogie von Michail Romm (*Lenin im Oktober/Lenin v oktjabre*, 1937; *Lenin im Jahre 1918/Lenin v 1918 godu*, 1939) beigetragen hatte.

Bei ihrer Darstellung Lenins, die allerdings nicht auf eine Karikatur vor dem Hintergrund des sowjetischen Kanons reduziert werden kann, bemühen sich Aleksandr Sokurov und Leonid Mozgovoj mit Hilfe einer sehr fein gearbeiteten Maske und unter Verwendung bestimmter mimischer und gestischer Klischees um eine möglichst große äußere Übereinstimmung mit dem Vorbild, wodurch sie jedoch ein gleichzeitiges Sich-Entfernen von dem vorgegebenen politischen Symbolbild umso intensiver gestalten.

Oleg Aronson schreibt in Bezug auf den Film *Taurus* von einem Hyperdokumentarismus (*giperdokumental'nost'*) (Aronson 2003, 177-178). Es handle sich zwar um einen Spielfilm, der in allen Einzelheiten inszeniert sei, aber trotzdem entstehe ein seltsames Gefühl von Authentizität im Sinne der Dokumentation von etwas Nichtdokumentiertem, aus der Erinnerung Ausgeschlossenem, Vergessenem, Verlorenem. So orientieren sich etwa die Filmbilder an den bis zur Perestrojka unveröffentlichten, geheimgehaltenen Fotografien von Lenins Krankheit.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie die Gesichter in Sokurovs Film aufgenommen sind. Durch eine überproportionale Annäherung wird – so Aronson – auf den Gesichtern etwas sichtbar, das so niemals zu sehen bzw. durch die Retusche verdeckt war: die Poren, die Unebenheiten, die Pigmentflecke auf der Haut. Die Aufmerksamkeit wird auf den abwesenden Blick des kranken Lenin gelenkt oder auf das von Narben zerfurchte Gesicht Stalins. Gesichter, die lange schon in ikonographisch lesbare, klischeehafte Zeichen verwandelt waren, gewinnen die Stofflichkeit des Körpers und eine neue Sichtbarkeit zurück.

Auf diese Weise erfährt auch die für die sowjetische Leniniade zentrale Inszenierung der Erbfolge Lenin-Stalin eine Übertragung aus der rituell-metaphysischen in eine körperliche Dimension. In einem der wichtigsten Kultfilme der Stalinzeit, in Michail Čiaurelis Film *Der Schwur (Kljatva)*, 1946, ist die Erbfolge Lenin-Stalin als mystische Krönungsszene realisiert: Am Todestag Lenins pilgert Stalin in Erinnerung an ihr dortiges Treffen zur leeren Bank im verschneiten Park von Gorki, ein Sonnenstrahl fällt auf seine Stirn und verleiht ihm einen

Nimbus als Nachfolger des Verstorbenen (Bazin 1969, 86). Außerdem existiert eine Fotografie, die Lenin und Stalin gemeinsam auf der Parkbank zeigt. Diese Fotografie, die zu Sowjetzeiten als Vorlage für eine unendliche Anzahl von Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen benutzt wurde, sollte die enge politische Vertrautheit zwischen Lenin und Stalin demonstrieren.<sup>9</sup> Sokurov deckt in diesem Motiv eines Rendezvous auf der Parkbank unterschwellige erotische Konnotationen auf und übersteigert die Situation bis zu einer körperlichen Annäherung: Stalin kommt in seinem Film Lenin näher als dessen Ehefrau Krupskaja.

Und auch die Filmbilder selbst erhalten bei Aleksandr Sokurov eine körperliche Dimension. Im Unterschied zur frühen sowjetischen Avantgarde, die sich an den Reproduktionstechniken der industriellen Massenkultur orientierte, versucht Sokurov, die Technizität des filmischen Mediums zu hintergehen, indem er durch die Behandlung der Kameraoptik mit Pinsel und Farbe, durch den Einsatz von Linsen oder Filtern eine malerische Oberflächenfaktur erzeugt. In *Taurus* legt sich ein grünlicher Schleier über die Landschaften und Interieurs – eine Patina, die an die körperlichen Prozesse von Fäulnis und Verwesung erinnert. Die Verlangsamung der Filmbilder, die beinahe zum Stillstand zu kommen scheinen, lässt dabei die Imagination des bevorstehenden Todes entstehen.

In der Schlussequenz, die zugleich eine Kulmination des Films darstellt, bleibt Lenin zum ersten Mal allein in seinem Rollstuhl auf einer Allee des zum Landhaus gehörenden Parks zurück. Nadežda Krupskaja wurde durch einen unerwarteten Telefonanruf aus dem ZK weggerufen. Die Wiederherstellung der Kommunikation mit der äußeren Welt – während des gesamten Films funktionierte die Telefonverbindung nicht – fällt mit Lenins endgültigem Verlust seiner Rede zusammen. Lenin, dessen politisches Charisma sich nicht zuletzt auf sein oratorisches Talent gründete, stößt nur noch unartikulierte Laute aus, die schließlich in das Brüllen in der Nachbarschaft weidender Rinder übergehen.

Der Titel des Films *Taurus* lässt sich in verschiedene Richtungen ausdeuten, das Ende bleibt aber letztlich unbestimmt (Jampol'skij 2004, 352ff.). Lenin ist im Sternzeichen des *Stiers* geboren, was als Verweis auf eine kosmische Zeitschicht jenseits der historischen Zeit angesehen werden kann. Der Titel hat darüber hinaus eine allegorische Dimension, wenn man Lenin als Opferstier, der den Göttern entgegengebracht wird, betrachten will. Oder aber es vollzieht sich in diesem letzten Aufschreiben Lenins – den symbolischen Sinn unterlaufend – eine Anverwandlung an das Tier, eine Anverwandlung an die ihn umgebende Natur.

<sup>9</sup> David King erkennt auf dieser Fotografie aus dem Jahr 1922, die die stalinistische Propaganda zu einer massenhaften Reproduktion des Motivs anregte, alle Anzeichen einer Fälschung durch Fotomontage (King 1997, 84-87).

## Literatur

- Aleksandrov, G. 1976. *Épochka i kino*, Moskau.
- Aronson, O. 2003. „Giperdokument, ili Svidetel'stvo o žizni. Lenin po Aleksandru Sokurovu“, *Metakino*, Moskau, 173-183.
- Arvatov, B. 1972. *Kunst und Produktion*, hrg. und übers. v. Hans Günther und Karla Hielscher, München.
- Bazin, A. 1969. „Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique“, *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Paris, 75-95.
- Belting, H. 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München.
- Benjamin, W. 1974. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1. Fassung“, *Gesammelte Schriften. I.2*, Frankfurt a.M., 431-508.
- Bonnell, V. 1997. *Iconography of power. Soviet political posters under Lenin and Stalin*, Berkeley u.a.
- Chanjutin, A. 2001. „Vse nemnogo složnee. Besedu vedet N. Sirivlja“, *Iskusstvo kino*, 7, 32-34.
- Čužak, N.F. (Hrg.) 1972. *Literatura fakta*. Nachdr. d. Ausg. Moskau 1929, mit Einl. von H. Günther, München.
- Deleuze, G. 1989. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M.
- Drubek-Meyer, N. 2000. „Das zweite Leben des Leichnams. Die Medialisierung Lenins in Vertovs Filmen“, D. Weiss (Hrg.), *Der Tod in der Propaganda*, Bern u.a., 337-370.
- Eisenstein, S.M. 1975. *Schriften 3*, hrg. v. H.-J. Schlegel, München.
- Ennker, B. 1997. *Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion*, Köln, Weimar, Wien.
- Groys, B. 1995. „Lenin und Lincoln. Zwei Gestalten des modernen Todes“, *Die Erfindung Russlands*, München, Wien, 180-186.
- Günther, H. 1989. „Leben-Bauen“, A. Flaker (Hrg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, 331-337.
- Jampol'skij, M. 1989. „Vlast' kak zrelišče vlasti“, *Kinoscenarii*, 5, 176-187.

- 2004. *Jazyk – telo – sluchaj. Kinematograf i poiski smysla*, Moskau.
- Kantorowicz, E. 1990. *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München.
- King D. 1997. *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, Hamburg.
- Majakovskij, V. 1968. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, T. 4, Moskau.
- Malevič, K. 2005. „Aus dem Buch über die Ungegenständlichkeit“, *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hrg. v. B. Groys, A. Hansen-Löve unter Mitarbeit von Anne von der Heiden, Frankfurt a.M., 545-599.
- Michelson, A. 2003. „Die kinetische Ikone in der Trauerarbeit. Prologomena zur Analyse eines textuellen Systems“, B. Groys und M. Hollein (Hrg.), *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Ostfildern, 280-303.
- Nicolosi, R. 2004. „Die Überwindung des Sekundären in der medialen Repräsentation Stalins. Versuch über die politische Theologie der Stalinzeit“, G. Fehrmann, E. Linz, E. Schumacher und B. Weingart (Hrg.), *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln, 122-138.
- Rodčenko, A. 2005. „Gegen das summierende Porträt, für die Momentaufnahme“, *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hrg. von B. Groys, A. Hansen-Löve unter Mitarbeit von Anne von der Heiden, Frankfurt a.M., 366-369.
- Spengler, T. (Hrg.) 1994. *Lenins letzte Tage. Eine Rekonstruktion von Alexej Chanjutin und Boris Rawdin*, Berlin.
- Taylor, R. 2002. *October (Oktjabr')*, London.
- Tumarkin, N. 1983. *Lenin lives! The Lenin cult in Soviet Russia*, Cambridge, Mass., London.
- Turowskaja, M. 2002. „Lenin sei mit uns“, *NZZ*, 2. März.
- Vertov, D. 2000. *Tagebücher. Arbeitshefte*, hrg. v. Th. Tode und A. Gramatke (Übersetzung), Konstanz.
- Weiss, E. (Hrg.) 1978. *Alexander Rodtschenko. Fotografien 1920 – 1938*, Köln.

Галина Орлова

**„КАТАСТРОФЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА“:  
ТЛЕН, ХВОРЬ И УРОДСТВО КАК ДИСКУРСИВНОЕ ОРУЖИЕ  
СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ**

„Катастрофы человеческого тела“ – недавний проект Санкт-Петербургского Музея восковых фигур, позволяющий обывателю увидеть „людей с всевозможными физическими отклонениями (трехногий, четырехглазый, двухголовый, безногий и др.)“ в обществе „наиболее известных фигур недавнего прошлого и современности“ – Ленина, Сталина, Брежнева, Горбачева, Ельцина, Путина и др.<sup>1</sup> Почему вожди и президенты оказались рядом с мутантами и уродцами? Тела, в которых гнездится власть, безусловно, – объекты не менее странные, а значит, коммерчески привлекательные, чем тела гротескных форм и размеров. И все же связь между политическим телом и аномалией здесь кажется откровенно натянутой по сравнению, например, с катастрофами, вписанными в плоть советских политических персонажей и придающими ей форму. Гидры контрреволюции, пауки-кулаки и вампиры-эксплуататоры, политические мертвецы и карлики, загнивающие трупы буржуазии и прочие инварианты классового зла, наделенные странными и страшными телами, сформировали пореволюционное политическое воображение. В начале 1920-х годов наметился переход от демонстрации политических монстров к более тонким дискурсивным манипуляциям с метаморфичной телесностью: аномальные состояния тела (уродство, болезнь, распад) указывали на политическую патологию и делали ее очевидной.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> См.: сайт музея: <http://www.waxfigures.ru/>

<sup>2</sup> Тело рассматривается как важный ресурс для маркировки рисков, неопределенности и опасности для общества или индивида у М. Douglas (1970). Исключительную роль телесных метафор в определении характера социальных отношений подчеркивает В. Turner (1996, 7).

## „Обнаженная физиономия врага“

„Классовый признак“ не следует наклеивать человеку извне, на лицо, как это делается у нас; классовый признак не бородавка, это нечто очень внутреннее, нервно-мозговое, биологическое.

М. Горький, *О пьесах*, 1933

В своей вступительной речи на 8 съезде комсомола в мае 1928 года Н. Бухарин предложил классификацию врагов нового строя, разделив их на явных (к ним он отнес остатки класса эксплуататоров – „обнаженная и наиболее злобная физиономия врага“), замаскированных (сектантов), идейно перерождающихся (антисемитов) и внутренних („враги внутри нас самих“) (*Правда*, 13.05.1928). Классификация в общих чертах воспроизводила историческую типологию политического противника, превратившегося за 11 лет советской власти из явного недруга, выявляемого методами генеалогической или социально-экономической критики, в невидимого врага, идеологические дефекты которого интериоризированы и психологически обоснованы.

„Буржуи“, „эксплуататоры“, „кулаки“, „бывшие люди“, „классово чуждые элементы“, „лишенцы“, „паразиты“ и другие „явные враги“ не нуждались в специальной политической оптике, чтобы быть обнаруженными. Это не означает, что „осколкам старого строя“ не удавалось остаться незамеченными, полностью обойти ловушки идентификации. Советская печать время от времени сообщала о разоблачении бывшего белогвардейца, затесавшегося в ряды Красной армии, или о коварстве помещицы, арендовавшей у государства свой собственный сад. Речь шла не столько о тотальном учете „бывших“, сколько о принципиальной видимости этого типа классового противника для носителя советского дискурса. „Явным“ такого врага делала очевидная инородность его габитуса, а внешние знаки классовой инаковости стали определяющими для политической перцепции начала 1920-х годов.

Известный питерский адвокат Н. Майер вспоминал: „Озлобление низших классов населения против каждого, носившего внешние признаки принадлежности к классам привилегированным, вылилось до такой степени бурно, что стало невозможным, например, ездить в трамваях, не подвергаясь оскорблениям“ (цит по: Смирнова 2003, 32). Установление прямой связи между видимыми атрибутами буржуазности, генеалогией и политическим кредо превращало внешность и стратегии ее оформления в аргумент обвинения. М. Таривердиев воспроизводит эпизод из жизни советского статуправления, когда на партийном собрании был поднят вопрос о том, что „мама носит шелковые чулки, что неплохо бы вспомнить, из какой она

семьи, совсем не пролетарской...“ (Таривердиев 1997, 21). Детали старорежимного гардероба, будь то цилиндр, пенсне или дамская шляпка, превращались в массовом сознании в устойчивые маркеры негативной политической идентичности. Корреспондент главной пролетарской газеты, ведущий репортаж из зала судебного заседания, не только представляет точку зрения „рабочего человека“ на политическую очевидность гардероба,<sup>3</sup> но и участвует в ее конструировании:

Суд открылся. Внимание рабочих было обращено в сторону подсудимого – и то, что подсудимый, г. Гауптман, сидел в хорошем пальто, и что родичи его походили на буржуев, и что жена была в шляпке с цветами, – не располагало рабочих в его пользу. (*Правда*, 01.01.1924)

Обнаружение в вещах политических коннотаций становится популярным приемом, позволяющим сделать образ врага наглядным. В раннем советском плакате для того, чтобы „раскрыть сущность врага через его поведение, [...] было вполне достаточно определенно показать классовую принадлежность „героя“ (через костюм и атрибуты)“ (Демосфенова, Нурок, Шантыко 1962, 24). У Мора, Дени, Черемных, Ротова из плаката в плакат кочуют буржуйский цилиндр, фрак, цепочка для часов или сигара, картуз и жилетка кулака. Непролетарская одежда оформляет тело врага рабочего класса и выражает его классовую сущность.

Вопрос о политической сущности самой одежды обсуждался в рамках дискуссий, развернувшихся вокруг концепта „вещь“ на левом фланге советского искусства в 1926-1930 годах. А. Родченко, В. Степанова, И. Хвойник, Н. Чужак, Б. Земенков, теоретически обосновав факт и даже механизм воздействия вещи на „личность человека“,<sup>4</sup> подготовили фундамент для создания идеологии и онтологии вещи. Разделение вещей на „свои“ и „чужие“, „революционные“ и „контрреволюционные“ позволило обосновать зловерное воздействие враждебной вещи уже не только на буржуя, этой вещью сформированного, но и на советского человека. Характерно описание выходящих на Красную площадь витрин ГУМа накануне 1 Мая:

<sup>3</sup> Об одежде и связанных с ней практиках в контексте выявления и конституирования политического тела см.: Parkins 2002. Насыщение одежды политическим содержанием в революционные и пореволюционные периоды отмечал Hunt 1984.

<sup>4</sup> На „неуловимые вибрации рефлексологического воздействия“ указывал И. Хвойник:

„В посуде ли, в мебели, в костюме, в конфетной коробке, в рисунке, в расцветке обоев – всюду рассеяны неуловимые бактерии, идущие от плохо организованных, конструктивно-безобразных вещей, пропитывая наш быт и неизменно входя в нашу кровь... Гнет этих вещей на нашу психику громаден. С точки зрения массовых измерений в этих вещах скрыт заряд величайшей силы, формирующий и организующий психологию кадровых единиц.“ (Хвойник 1926, 6)

Вы идете с демонстрации... Над вами жизнерадостными птицами вьются красные знамена... Старое безвозвратно раздавлено... Но не успеваете вы оглянуться, как на вас насаждает новый „лишенец“ в котелке и новая „лишенка“ в мантии. Они протягивают вам из витрины негнувшиеся руки, пытаясь загасить ваш энтузиазм и разложить вашу волю. Они зовут вас в мещанский уют. (Рогинская 1930, 9)

На убеждении в непротиворечивом соответствии одежды, манеры поведения и социальной принадлежности было построено и дедуктивное расследование, проведенное рабочим с фабрики „Буревестник“:

Что такое конторщик? В вашем воображении немедленно возникает существо скромное и тихое [...]. Конторщик Михеев не таков: он подвижен, легок, кипуч, говорит сладенькой скороговоркой прасола, и было бы неудивительно, если бы он одевался как просол – в сапогах, в вышитой рубашке, спускающейся ниже пиджака, в картузе из синего сукна, порыжевшего по краям... (Правда, 28.06.1929)

Михеев, действительно, оказывается торговцем мукой с Сухаревки, и, следовательно, метод воображаемого переодевания себя оправдывает. Политическое тело и представляющая его вещь мыслятся как нечто неразрывное, а в политическом дискурсе конца 20-х – начала 30-х гг. сокрытие „подлинного лица“ нередко называется „фарсом с переодеванием“.

Вместе с маркированными способами использования тела и опознанными формами инкорпорации старого режима гардероб был включен в сложно структурированный комплекс „другого тела“.<sup>5</sup> Некоторые из конституирующих его техник – походка, осанка, мимические маски, общая манера держать себя – с трудом артикулировались в пролетарском дискурсе. Они отливались в общее ощущение „буржуазности“ („по нем сразу видно – вылитый буржуй“). Другие (например, гигиенические) практики попадали в поле более дифференцированного восприятия. На „ненависть простонародья“ к „чистым господам“ указывает Татьяна Смирнова, реконструируя представление о „буржуях“ на уровне обыденного сознания победившего класса.<sup>6</sup>

Впрочем, и сама плоть оказывается затронутой классовой трансформацией. О том, что тело является серьезной уликой против буржуа, напрямую заявлял член Исполкома Петросовета С. Зорин. По его утверждению, „обвинением против буржуазии должно служить его выхоленное лицо, его руки без мозолей“ (Петроградская правда, 27.09.1919). Отличие между натруженным телом и телом не обремененного работой человека получает

<sup>5</sup> Об инвентаризации и конструировании идеологически маркированных техник тела в советском кинематографе 1920-1930-х гг. см.: Булгакова 2005.

<sup>6</sup> См.: Смирнова 2003, 33.

рациональное обоснование в работах социальных гигиенистов, посвященных динамике колебаний роста и веса у представителей разных социальных групп. Так, С. Каплун приводит данные Ливи о „более низком росте у крестьян,“ объясняемом „механическими влияниями, задерживающими рост“ (Каплун 1924, 29). В. Колдобский экспериментально доказывает гипотезу о зависимости роста от условий и характера деятельности организма в течение суток. Он утверждает, что

чрезмерное обременение организма физической работой, не компенсируемое достаточным сном, в особенности, если у этому присоединяется неудовлетворительное питание, может по-видимому с течением времени вызвать стойкое уменьшение роста и последний за время отдыха уже не возвращается к прежней длине. (Колдобский 1927, 37)

В то же время в научном дискурсе первой половины 1920-х годов реализуется и прямо противоположная стратегия: стигматизируется и подвергается медиализации тело, лишенное следов трудовой деятельности. Например, популяризатор идеи „биосоциальной или пролетарской евгеники“ ламаркист М.В. Волоцкий утверждает, что „классы, ведущие паразитический образ жизни, дегенерируют, тогда как трудовая деятельность позволяет пролетариату сохранять возможность к развитию, несмотря на бедность, невежество и нищету“ (цит. по: Колчинский 1999, 118). Профессор медицины В. Гориневский также констатирует наличие взаимосвязи между отвратительными телесными формами и отвратительными поступками.<sup>7</sup>

Эквивалентность физического, морального и классового отклонений регулярно подтверждается и в политическом дискурсе. Буржуазные тела исключаются из биологической нормы, делая видимой и прозрачной политическую сущность буржуазии. Эта процедура описывается в терминах разоблачения и демонстрации „подлинного лица“ классового врага.<sup>8</sup> Позитивные тела без мозолей не отражают истинной природы врагов советской власти, а потому моментально уступают место гротескным усохшим телам „бывших“ и жиреющим эксплуататорам с тройными подбородками, бычьими шеями и уродливыми животами.<sup>9</sup> Если дистрофические тела бывших свидетельствуют об их нежизнеспособности, то тела ожирения – это овеществленная метафора паразитирования, неумеренного потребления незаконно присвоенных ресурсов:<sup>10</sup>

<sup>7</sup> См.: Гориневский 1922.

<sup>8</sup> См.: Поволоцкая, Иоффе 1948, 6.

<sup>9</sup> О стратегиях медиализации и патологизации тучности и ожирения в конце XIX-начале XX вв. см.: Stearns 1997.

<sup>10</sup> Стратегия перевода дефектов экономики денег в наглядную и зрелищную витальную экономику наиболее полно выражается в риторике политического вампиризма, актуальной для советского дискурса 1920-1930-х гг. По всей видимости, впервые полити-

Подсудимый ваточный фабрикант А.Н. Желтов очень красочная фигура. Ему сейчас только 28 лет, но он с трудом уже поворачивает свою жирную шею и, перегибаясь вперед, старается по возможности замаскировать выдающуюся округлость своего живота. Это ему плохо удается, как не удастся представить себя перед пролетарским судом рабочим [...] На суде же выяснилось, что в лице Желтова мы имеем типичного эксплуататора [...], старающегося извлечь из рабочего больше выгоды при минимальной оплате его труда. (*Правда*, 15.05.24)

Показательно, что развернутая характеристика классово чуждого телосложения фактически вытесняет описание противоправных действий, превращаясь не только в биополитический, но и в юридический факт. А тема „спрятанного пуза“ еще неоднократно будет воспроизводиться в советских контекстах, обозначая стремление скрыть политическую идентичность: „Хотя | буржуй | и лицо перекрасил | и пузо не выглядит грузно – | он волк, | он враг | рабочего класса, | он должен быть понят | и узнан“ (Маяковский 1928, 48).

Создается впечатление, что различие между революционными массами и „всеми теми, кому раньше жилось хорошо“, переживается в раннюю советскую эпоху как нечто предельно конкретное, вынесенное на поверхность тела и иногда непосредственно сведенное к инаковости этого тела. Конструкты телесности были наполнены острым классовым содержанием и, таким образом, включены в процесс как спонтанного, так и вполне сознательного производства политического знания о субъекте.

---

ческие вампиры были упомянуты англичанами еще в 1732 году по ходу рассуждений о жадности должностных лиц, которые своей налоговой политикой иссушают общественные доходы. Старый большевик и создатель первого в мире Института переливания крови А. Богданов разделял всех людей на „рабочников“ и „вампиров“ по принципу социально-политической и энергетической политэкономии: „Как только наступает момент, когда он (человек) начинает брать у жизни больше, чем дает ей [...], он не только паразит жизни, он ее активный ненавистник, он пьет ее соки, чтобы жить и не хочет, чтобы она жила...“ (Богданов 1990, 205). Едва ли социально-эзотерическая доктрина Богданова повлияла на ход „триумфального“ шествия вампиров-эксплуататоров по советским дискурсивным пространствам. Скорее всего, и она, и актуальная политическая риторика, усвоенная массами, свидетельствуют об интеграции в советский дискурс фольклорных, эзотерических и литературных стратегий некротического отчуждения. В рабселькоровских заметках, в письмах с мест ссылка на политико-экономический вампиризм является универсальным способом маркировки чуждых, опасных или просто подозрительных элементов. Так, крестьяне из села Козино пишут М.И. Калинину о кулаке гр. Макарове (1919 г.): „...Эксплуатор, буржуй, вечно эксплуатирующий чужой труд и всегда едзящий на шее трудящегося. Этот кровавадный вампир общества имел при царизме массу рабочих столяров, которыми он и распоряжался...“ (*Письма...* 1998, 197)

## Политические монстры

Анализируя телесную деформацию врага в раннем советском „антивражеском“ плакате, Ш. Плаггенборг размышляет о выходе такого изображения за пределы собственно политической аргументации: „Враг превратился в нечто большее, чем „просто“ противника, это был больной, выродок, язва на теле человечества“ (Плаггенборг 2000, 198). Автор настаивает на том, что „такая стилизация превращает врага в опасного и озверелого дегенерата. Это патологический, аномальный случай“ (там же). Причины распространения „этой зловещей и антигуманной манеры“ Плаггенборг видит в заимствовании советскими плакатистами европейских изобразительных средств времен Первой мировой войны, на которые повлиял социальный дарвинизм.

И все же в рамки социального дарвинизма с трудом вписываются тела, показанные на предделе не столько биологического, сколько онтологического отчуждения: зверь-капитал, гидра империализма, беломонархические гадюки, мироеды и людоеды. Они конкретизируют мировое и классовое зло, для визуализации которого советская пропаганда заимствует визуальные стратегии из репертуара христианской демонологии, ее оккультных переработок и народного лубка.<sup>11</sup> Главный ресурс наглядной демонической риторики – метаморфичные тела, лишённые „красоты, гармонии, реальности и структуры“ (Рассел 2001, 164-165), а также их метонимические производные (от разинутой пасти до хвостов и копыт). Валентина Ходаевич так описывает персонажей одного из массовых праздников:<sup>12</sup>

У Муссолини вращались глаза со свастикой вместо зрачков. У Цергибеля вместе с каской поднимались дыбом волосы. У Бадэн-Пауэля открывался рот, высывывался язык, и его рвало зеленым огнем фейерверка [...] Чан Кайши окаливал пасть и у него выпадали зубы. (Ходаевич 1987, 229)

<sup>11</sup> Демонологические коды можно обнаружить и в европейской политической карикатуре времен Первой мировой войны (однако там они используются локально и сохраняют уничтожительно-иронический характер, тогда как советские демоны отвратительны и ужасны). См., например, открытку Антанты времен Первой мировой войны, на которой изображен демонизированный император Вильгельм II. Император имеет вид черта с рожками, заостренными ушами и кокетливо переброшенным через руку хвостом (опубл. в: Рассел 2002, 322).

<sup>12</sup> Об образе врага в советской праздничной культуре начала 1920-х гг. см.: Малышева 2005, 302-312.

Визуально выявленная инаковость такого врага свидетельствует о его исключительной враждебности, а формы, которые эта инаковость принимает, развязывает руки борцам со злом.<sup>13</sup>

Установка на персонафикацию „мирового зла“ определяет вектор иконографии врага страны Советов:<sup>14</sup> универсальные приемы визуального отчуждения должны работать на создание образов „конкретных носителей зла“. В результате знаки, позволяющие идентифицировать политических противников („костюмы и атрибуты“), были сплавлены с демоническими кодами. В итоге кулак мог быть изображен как свинья в фуражке и жилетке или как вампир-алкоголик в том же облачении.

Образ такого врага овнешнен и клиширован настолько, что „враги“ нередко сливаются в единую массу, как, например, в карикатуре Бориса Ефимова „Пролетарское око“ (1924). Рабочий с потайным фонарем с надписью „ВЧК“ освещает черное месиво врагов, различимых лишь по „атрибутам“ – белогвардейской фуражке или буржуазному котелку. И лишь под фонарем видны этикетки: „спекуляция“, „заговор“, „шпионаж“. Что это? Произвольное приписывание антисоветских действий персонажам, одинаковым в своей враждебности рабочему классу? Отказ от дифференциации или неумение провести различие? Впрочем, уже начиная с середины 1920-х годов, недифференцированное восприятие „чуждых элементов“ и их репрезентация как типичных в своей метаморфичности тел все чаще подвергаются критике. Позже эта точка зрения находит отражение в официальной истории советского плаката:

Вторым, часто встречающимся недостатком плаката является графическая штампованность, штампованность художественного образа – изображение буржуазии идиотами, вечно пьянствующими, РКИ – в виде рабочего с потайным фонарем или рабочего, выметающего метлой бюрократов, волокитчиков. (Масленников 1962, 344)

Теперь куда важнее проникнуть в душу врага, чем отыскивать признаки политической инаковости на поверхности. От изображения внешних уродств советский художник должен перейти к демонстрации „не менее уродливых действий“ и сущностей. Здесь о многом говорил „рост“ врага. При обзоре советской визуальной продукции можно узнать, что враги бывают пугающе огромными, а значит, исключительно опасными, разномасштабными (как, например, у Д. Моора в плакате „Врангель еще жив“ (1920), где гигантская рука прибитого к земле Врангеля нависла над Дон-

<sup>13</sup> Об этой санкционирующей функции демонического образа врага, выводящего действия в отношении политического противника за пределы рациональности и права, см.: Гюнтер 2000; Плаггенборг 2000.

<sup>14</sup> О визуальной репрезентации демонологии большевиков в советском плакате 1920-1930-х гг. (в частности, дегуманизации образа врага) см. Bonnell 1998, 186-242.

бассом). Враги могут превратиться и в ничтожных, но все же злобных карликов. Их „рост“ зависит от политической конъюнктуры и позиции интерпретатора, но он никогда не равен физическому росту героя.

В советском дискурсе можно обнаружить как минимум две установки на восприятие размерности противника. Первая основана на визуализации масштаба угрозы. Ее выразил Лев Бородаты, рассказывая об измельчании плакатных врагов и возмужании героев по мере укрепления советской власти: „Если проследить за три года, то можно получить такую кривую – ‚Окна сатиры‘ дают все больше рост рабочего, а буржуи все уменьшаются и уменьшаются“ (цит. по: Демосфенова, Нурок, Шантыко 1962, 60). Вторая установка представлена в культуре 1930-х годов сталинским тезисом о непрекращающемся росте врагов. Советская машина массовых зрелищ формулировала его не менее убедительно. Так, Валентина Ходасевич вспоминает о массовой инсценировке на стадионе „Динамо“ во время закрытия первого Всесоюзного слета пионеров в августе 1929 года:

И вдруг поле огласили страшные какофонические звуки странного рева и визга и [...] из-за западной стены стадиона стали медленно подниматься колоссальных размеров Муссолини, епископ Кентерберийский, Бадэн-Пауэль, Цергигель. Высунувшись из-за стены до пояса, они являли собой внушительное зрелище, ибо только головы их были метров до пяти. (Ходасевич 1987, 229)

Эти гигантские тела только на первый взгляд служат устрашению („потом их расстреляли и подоженные уже настоящим огнем они сгорели дотла“ – Там же). Их главная функция – стать строительным материалом для рождения советского героя.<sup>15</sup>

Гротескные сине-зеленые страшилища из советских плакатов и сатирических журналов рассчитаны на „умелое видение“ подкованного зрителя:

Адмирал Колчак в изображении Кукрыниксов показан на первый взгляд едва ли не с традиционной портретностью, но, приглядевшись, видишь – каково оно, истинное „лицо врага“: Колчак похож то ли на стервятника, то ли на крысу, жрущую трупы. От него веет могильным холодом, смертью, тленом. (Каменский 1973, 7)

<sup>15</sup> Годом раньше, в речи, посвященной итогам июньского пленума ЦК, Сталин уже обосновал эту порождающую функцию врага. Генсек напомнил, что именно Колчак заставил большевиков создать пехоту, Мамонтов – кавалерию. Теперь тов. Сталин откровенно рассчитывал, что „наши хлебные затруднения“ и „шахтинское дело“ тоже принесут свои „благодетельные результаты“, „не пройдут и не могут пройти даром для нашей партии“ (Сталин 1949, 217-218). Продуктом борьбы с врагами труда – вредителями в каком-то смысле стали герои труда – стахановцы.

Советская риторика определяла горизонт ожидания такого зрителя и „ставила“ его глаз, предлагая категориальный аппарат и модели интерпретации увиденного. В разинутом рте видели „зияющую могильную яму“, в выпученных глазах – „глаза, полные звериного бешенства“, в совместных изображениях недругов – „кровавый шабаш“, в протянутой руке – „костлявую лапу, готовую в любой момент задушить молодую Советскую республику“. Здесь, безусловно, был выработан свой „язык политических жестов“ и „политическая физиогномика“. Визуальный образ и слово сохраняли единство, дополняя друг друга.

Красный бестиарий, опирающийся на отождествление политического противника с нечистыми животными, постоянно балансировал на грани изображения и опредмеченной метафоры.<sup>16</sup> Советский антимир кишит хрестоматийными бестиями: змиями и змеями („в минувшем 1926 году родились две фашистские гадюки: фашистская Польша и фашистская Литва“ (*Правда*, 1.01.1927)), драконами, гидрами, жабами, воронами и, конечно, волками („матерый волк, бывший подполковник Козликин с ампутированной ногой, лежа на кушетке, оглядывает своих сторонников по грабежу“ (*Молот*, 13.08.1924)). Традиционный набор дополняли пауки („и здесь расплодилось целые династии пауков-кулаков“ (*Правда*, 1.01.1925)) и акулы („На первом плане нэпманы. Это старые прожженные акулы“ (*Правда*, 21.05.1924)).

Исключительно оригинальны „советские химеры“ – странные существа, получающиеся в результате приписывания одному враждебному персонажу признаков сразу нескольких животных. Скажем, ростовская газета „Молот“ дала яркую характеристику действиям подозрительного „спеца“: „Другие же сейчас уже могут заметить, как г. Терешенко выпускает когти из бархатных своих лапок, как мало помалу расправляет он свои паучьи лапы“ (*Молот*, 4.09.24.). Гибрид кота и паука выглядит достаточно мрачно и имеет однозначно негативную окраску. Не меньше поражает монстр, в котором сплавлены ворон и змея, созданный одним из корреспондентов „Правды“: „Черное воронье – кулаки и спекулянты всякого сорта – уже подняли головы и зашевелились“ (*Правда*, 2.07.1924). Приведенные примеры интересны не столько как курьез или дефект в работе корректора, сколько как случай обнажения приема. Наличие этих дискурсивных осечек позволяет проследить, каким образом политическому персонажу придается зооморфный вид. Первое, что обращает на себя внимание, это факт неполного отождествления с тем или иным богомерзким животным, а также изби-

<sup>16</sup> О. Цехновицер приводит случаи, когда для первомайских празднеств и демонстраций начала 1920-х годов Ленинградский зоологический сад и госцирк предоставляли вполне реальных животных – ослов, гиен, свиней, лисиц – для „аллегорического представления деятелей зарубежного империализма и капитала“ (цит. по Малышевой 2005, 303).

рательное использование акцентированных характеристик их внешности или повадок. Второе – это, собственно, наличие устойчивого набора таких характеристик. Третье – их использование по принципу конструктора в качестве эквивалентных и взаимозаменяемых признаков. Очевидно, речь идет не столько о разработке бестиария как такового, где каждое существо имеет свою демоническую нишу, сколько о присвоении врагу важнейших и в то же время недифференцированных свойств зверя.

Прямое указание на обобщенно звериную природу также встречается довольно часто: „По отзывам политических заключенных, Ковалев был в полном смысле человек-зверь“ (*Правда*, 10.01.1924). Неоправданная жестокость, низменные инстинкты, хищность, неконтролируемая агрессия, жажда крови и смерти, коварство, дикость – вот далеко не все качества, которые приобретает политический персонаж в результате негативной зооморфной маркировки, верном способе антропологического исключения: „Чубаровцы, это люди, потерявшие не только рабочий, но и всякий человеческий облик. Чубаровцы – это звери“ (*Правда*, 29.12.1926).<sup>17</sup> Коль скоро важно продемонстрировать факт внутреннего перерождения, подчеркнуть, что „люди, сохраняя свой человеческий облик, ведут себя как хищники и пресмыкающиеся“ (Каминский 1973), политические персонажи редко предстают полностью перевоплощенными в „грязных животных“. Зооморфные метафоры лишь уточняют и придают форму политической идентичности.

Исключением из числа тех, что подтверждают правило, выглядит фильм „Воздушная почта“ (реж. Д. Познанский) – „еще один фильм про детей-героев“, о съемках которого в 1939 году на страницах „Советского кино-экрана“ рассказал автор сценария. В. Крепс описывает „Воздушную почту“ как фильм одновременно типичный („показан героический облик советского человека“ и „великий гуманизм Советской страны“) и уникальный в своем роде: „Авторы решили отказаться от традиционных путей в построении сюжета. В сценарии нет ни диверсантов, ни вредителей, ни ‚шляп‘, ни перековывающихся злодеев. В нем нет ни одного отрицательного персонажа“ (Крепс 1939, 12) – что, впрочем, не совсем точно.

Фильм рассказывает о мирных, но героических буднях советского человека. Комсомолка, пилот третьего класса Настя Королёва должна доставить противодифтерийную сыворотку в таежную больницу. В результате поломки самолета она совершает вынужденную посадку в заснеженной тайге, где ей приходит на помощь четырнадцатилетний охотник Антон Иванович – „опытный и отважный обитатель тайги“. В сценарии, действительно, нет

<sup>17</sup> Статья под заголовком „Обыкновенные парни“, которая подводит итог разбирательству по громкому „чубаровскому делу“ (подробнее см. Найман 2002), Д. Заславский начинает весьма показательно: „Звери’ или ‚обыкновенные парни‘? – неизменно более важный вопрос для советской общественности, чем вопрос о юридической квалификации преступления“.

типичных для этой эпохи злодеев, но враг все же есть. На пути советских людей встают сильные и опасные волки, которые выполняют в истории функцию „вредителя“ и в нарратологическом, и в идеологическом смыслах. Волк предстает в своей главной символической ипостаси „чужака“, а описание борьбы с ним киногероев выдержано в высоком политическом штиле. Дискурсивные формулы 1930-х годов, выработанные для демонстрации звериной сущности политического противника, здесь натурализуются.

### „Мертвый хватает живого“

Когда отживают целые классы общества, то мертвецы рождают мертвецов.

А. Богданов, *Красная звезда*, 1908

„Мертвый хватает живого“ – так назывался очерк, опубликованный корреспондентом *Правды* А. Зоричем в феврале 1923 года. В статье, написанной на волне массовых расправ над селькорами, на первый взгляд нет ничего необычного. Рассказывается история убийства деревенского активиста кулаком. При этом автор заостряет ощущение непроходимой пропасти между политическими антагонистами, размещая их в разных временах: „Между ними лежат сотни лет. А судьба сделала их соседями“ (Зорич 1923). Из этого различия Зорич выводит принадлежность своих персонажей к разным мирам – один из них мертв. Мертвым, с точки зрения корреспондента, является кулак, поскольку он есть пришелец из „мертвого мира“, старорежимного прошлого. А его действия – это агрессия уже не только классово, но и онтологически чуждого существа, нежити. При этом корреспондент „Правды“ выворачивает наизнанку фольклорный сюжет об опасности, которую представляют для живых те, кто умер насильственной смертью. Наличие фольклорных аллюзий подтверждается названием статьи, по всей видимости, рассчитанной на двойное прочтение. С одной стороны, это пропагандистский очерк об идеологически значимом преступлении, а с другой, на уровне суперструктур дискурса, – быличка о „заложном покойнике“, „мертвяке“, „вешальнике“, „нечистике“, задуманная с поправкой на то, что „живое“ и „мертвое“ являются не биологическими, а политико-онтологическими состояниями души и тела.

В течение 1920-х годов партийная печать неоднократно обращалась к идиоме „мертвый хватает живого“ для описания враждебных действий врагов. Так было, например, во время шахтинского процесса. Его главные персонажи, вредители-шахтеры, действующие под землей, вполне подходили на роль выходцев с того света:

А сейчас в этом зале – наше горькое и печальное историческое вчера... По пословице „мертвый хватает живого“. Вот эта серая, понурая группа людей, разместившаяся направо от судий, мертвыми руками хватаясь за живую молодежь нашу, за новую жизнь. Зарубежные классовые враги с затаенным дыханием ждали, что подлинно мертвой будет эта хватка и в объятиях непогребенных покойников задохнется новая, молодая стройка. (*Правда*, 19.05.1928)

Политические мертвецы и их действия рассматриваются как источник постоянной онтологической опасности: „Они являются, к живым для того, чтобы вредить“ (*Правда*, 3.01.1924); „Расчет, конечно, дьявольски тонкий [...]. Таким образом, эти трест-дельцы не просто воруют [...]. Они убивают незримо [...]. Они незримо сживают со света, топят в своей зловонной грязи живую силу хозяйственного возрождения страны“ (*Правда* 3.01.1924). Коды народной демонологии накладывают отпечаток и на риторику борьбы с этими врагами. Например, процедура „критики и самокритики“ рассматривается как аналог эксгумации, обязательной в деле борьбы с активным покойником: „Нужно вытаскивать всяких ‚лакированных‘ на свет и показывать всей партии. Партия их выкопает“ (*Правда*, 12.05.1928). Не обходится и без обязательного в таком деле оружия: „Победить старый быт, значит, вбить осиновый кол в могилу капиталистического строя“ (*Правда*, 10.02.1924).

В структуре поляризованной советской реальности жизнь и смерть не были идеологически нейтральными категориями. Еще в 1919 году Федор Старый писал: „Смерть – явление не беспристрастное – она, согласно экономическим законам, разделила давно людей на классы и к различным классам имеет различное отношение“ (*Правда*, 7.11.1919). В годы гражданской войны, голода, разрухи в ней видели союзницу врагов революции. Достаточно вспомнить антивражеский плакат Д. Моора „Враг у ворот | он несет голод и смерть. | Уничтожьте черных гадов! | Вперед“ (1919), изображающий наступление Юденича на Петроград. Гигантский черный орел несет в когтях смерть – знакомый скелет в плаще, направляющий полет монархической птицы. Уже в сталинской культуре эта тема получила интересное развитие. В 1930 году был снят фильм „Заговор мертвых“ (реж. С. Тимошенко) „о наступлении Юденича на Петроград, о защите города, о героизме победителей и обреченности мертвых, т.е. врагов революции“.<sup>18</sup> Под ретроспективным взглядом враги из „союзников“ смерти превращаются в ее „поданных“, мертвых.

Политизация смерти находит отражение в претензиях власти на определение витального статуса политического субъекта: теперь власть претендует на право определять, кто является живым, а кто – мертвым. Один из

<sup>18</sup> См.: *Советское кино*, 1935, 1, 19.

первых шагов на этом пути – локализация смерти в „ином“ советской реальности. От страны Советов смерть дистанцирована во времени (перенесена в дореволюционное прошлое) и в пространстве (враждебная граница неизменно описывается в конструктах „загнивания“, „инобытия“, „распада“). Противостояние „того света“ и советской реальности наглядно показано в статье Н. Кольцова о процессе по делу киевской шпионской организации:

Одно сыплется, размякает. Объективно и субъективно. Раскисает в безысходную мертвую жижу. Другое – твердеет, крепнет, закаляется в огне. Острей, становясь ударным, колющим, режущим [...]. Этот судьбы отдельного человека? Нет, это судьба класса. (Кольцов 1924)

Таким образом, второй шаг на пути экспроприации смерти – превращение её в классовую характеристику. Принадлежащие к „раскисающему“ классу или сохраняющие связь с иной реальностью скопом представлены в советском дискурсе „мертвыми“ или „выходцами с того света“.

В 1927 году *Огонек* публикует очерк Н. Погодина, который так и называется: „Гость с того света“. Главный персонаж – солдат, возвращающийся на свой завод из двенадцатилетнего турецкого плена ровно к десятилетию революции. Он сохранил нищенские лохмотья, старорежимные привычки и сценарии поведения (кланяется бывшему хозяину, ныне „спецу“, робеет, унижается). Иностранность персонажа с точки зрения советского наблюдателя выводится из совмещения „заграницы“ и „прошлого“ и описывается как принадлежность к антимиру: „Он пришел к нам из прошлого, явился выходцем с ‚того света‘, который мы так прочно забыли“ (Погодин 1927, 10).

„Остатки старорежимного прошлого“ и „бывшие люди“ нередко описываются в категориях „живых мертвых“, когда „потустороннее существование“ политического агента показано как извращенное и неправомерное присвоение жизни теми, кто не имеет на нее права. М. Горький в „Петербургских типах“ создает галерею политических мертвецов. Это „бывшие“ жители „бывшего“ города:

Высокий темнлицый старик с провалившимися глазами, кривым носом и зеленоватой бородой, вежливо приподнял шляпу с дырой в тулье [...] На Семеновской улице, прижавшись к церковной ограде, стоит женщина лет сорока: желтое лицо ее опухло, глаз почти не видно, рот полуоткрыт, словно она задыхается, [...] голову украшает соломенная шляпа с измятыми листьями и одной ягодой вишни; ягод была целая гроздь, но осталась только одна [...] В красных узеньких шелках опухших глаз ее светится что-то недоброе, сухое и режущее. Проходя мимо, я слышу хриплый голос, резкие слова: „Последний

порядочный человек в этом городе умер 19 лет тому назад“ [...] Около Народного дома трется между людей остроглазый старичок в порыжевшем котелке, в длинном драповом пальто с воротником шалью [...] У него [...] круглые мерцающие глаза ночной птицы, под ястребиным носом серые, колючие усы, а на подбородке козлиный клоч светлого-желтых волос [...] Несомненно, он тоже вылез из какого-то темного угла, куда его затолкала жизнь и где он годы одиноко торчал, корчился, накапливая злобу и месть. (Горький 1951, 312-314)

При всем богатстве характеристик образ „бывших“ конструируется по одним и тем же лекалам: „бывшее тело“ (мертвое, старческое, больное, зооморфное) → „бывший гардероб“ („порыжевший“, „дырявый“, старомодный, обветшалый) → злоба / неприятие всего „нового“, „живого“ (электричества, революции, советского человека, его бодрости и активности). Обладатели бывших вещей, несущие на себе печать распада, показаны как пришельцы из другого, глубоко враждебного мира – дореволюционного прошлого.

Если Горький представляет коллекцию тел и вещей, захваченных тленом и смертью, то Демьян Бедный отождествляет политические и телесные останки. Политический труп показан им как реальное в своей неприглядности мертвое тело: „И не вернуть дворянам власти: | Увы, мясистые их части | Весь потеряли прежний тук, | В гробу воняет их утроба | И входят гвозди в крышку гроба | Под молотков веселый стук“ (Правда, 26.07. 1919). Чем более натуралистично и беспристрастно описание тела покойника от идеологии, тем более абсурдным и пугающим выглядит его существование в советской реальности: „Старуха с мертвым бронзовым лицом сонным речитативом читала псалом, полузакрыв глаза и сложив на животе скрюченные пальцы“ (Дружинин 1930, 9).

Разоблачение в живом мертвце агента социального зла – не столько литературный прием, сколько дискурсивная стратегия эпохи. Карикатура реконструирует два лика политической нежити – непримиримую злобу (оскалившийся череп в папаше – Махно у Кукрыниксов) и враждебное бессилие (великий князь Николай Николаевич у Б. Ефимова – скелет в пропахшем нафталином шкафу). „Чуждым элементам“ и „врагам рабочего класса“ в зависимости от степени их контрреволюционности приписываются различные знаки отвратительной смерти – от физиологического („Единый храм – это гниющий труп остатков буржуазии в нашей стране“ („Единый храм“, 1930, 7)) до демонического („буржуй, эксплуатирующий чужой труд, этот кровожадный вампир общества“ (Письма... 1998, 157)).

Фиксация инобытия лишенных явных признаков жизни тел подсудимых становится характерным приемом обвинительных репортажей из зала судебного заседания. Так, корреспондент „Безбожника у станка“ описывает процесс над сектантами: „У подсудимых – блеклые пергаментные лица, глухие

монотонные голоса, глаза без блеска и выражения...“ (Дружинин 1930, 9). Для советского наблюдателя враждебные тела как бы заранее захвачены смертью, а потому обнаружение ее следов и политическое доказательство вины совпадают.

Мертвыми являются не только „бывшие люди“, но и бывшие соратники. „Мертвые шагают быстро“ – так называется статья Емельяна Ярославского о троцкистах.<sup>19</sup> Более того, в каждом советском человеке есть толика небытия, которая укореняет его в мире ином – это старые привычки, нравы. Абрам Сольц призывал каждого „изжить в себе старого человека“ и „нажить нового“: „Ведь старый человек еще жив, ведь мертвое, отжившее еще крепко цепляется за живое и душит его, ведь личное еще недостаточно связало себя, слило с общественным“ (*Правда*, 3.07.1928). Сплавить „личное“ с „общественным“ пробовал А. Богданов в ходе взаимного переливания крови от товарища к товарищу.<sup>20</sup> Избавление от „старого человека в себе“ представлялось не столько специальной биотехнологической задачей, сколько универсальным партийным эликсиром жизни.

В этих обстоятельствах силу имеет и обратное утверждение: быть мертвым означает находиться на территории политического врага. А потому острое политическое звучание приобретает, казалось бы, нейтральная дефиниция крематория в статье-агитке: „Крематорий – это отвоевывание земли от мертвых для живых“ (Маллори 1927, 18). Пропаганда кремации начинается в 1923-1924 гг. сотрудниками Института социальной гигиены (Лазарев 1923).

В деле „обеззараживания трупов“, как еще называют кремацию в советской печати, особое внимание уделяется превращению церемонии в технологический процесс, разрушению традиционных практик погребения, а вместе с ними и представлений о смерти, апеллирующих к религии и народным верованиям. Деконструкция традиции воспринимается советским интерпретатором как тактическая победа над смертью: „И все же легенды, иллюзии отмирают, мертвое теряет власть над живым“ (Кольцов 1928). Рациональное отношение к смерти, с точки зрения автора, – это эффек-

<sup>19</sup> *Большевик*, 1929, 18.

<sup>20</sup> Богдановым была разработана доктрина „физиологического коллективизма“, согласно которой избавить человека от „вампиризма жизни“ могла интеграция в коллектив, достичь которой можно путем взаимного переливания крови от товарища к товарищу. Впервые идея о гематологической основе коллективизма, своего рода „искусственным“ кровном родстве, была предложена в романе-утопии Богданова *Красная звезда* (1908), вложена в уста марсианки и представлена в качестве мощного субстанционального основания социалистического общества марсиан. На путях практического достижения новой антропологии Богданов начал серию экспериментов (для него закончившуюся печально) по взаимному переливанию крови от „молодых товарищей“ „старой партийной гвардии“. Предполагалось, что кровь молодых позволит избавиться ветеранам партии от „вампиризма идеи“, догматизма, „т.е. начать жить по-человечески“. Подробнее об этом см.: Одесский 1995.

тивный способ овладения ее тайнами, важный шаг на пути овладения тайнами жизни („химически создавать тайны человеческого тела“). Неудивительно, что автор репортажа, М. Кольцов, побывавший „в гостях у смерти“, выбирает советский стиль обращения с нею: „А все-таки из двух способов погребения – старого и нового – мы все же выбираем третий – жить!“ (Там же).

Действительно, героическая и социально-полезная плоть в политическом дискурсе 20-х гг. существует в той реальности, откуда смерть изгнана. Это позволяет понять удивительную особенность официальных некрологов той поры: самые хорошие (а в политико-витальных терминах эпохи – самые живые) люди всегда умирают внезапно (даже если они были долго и неизлечимо больны): „Внезапно напало на тов. Свердлова чудовище смерти, в несколько дней смяло, скрутило и уничтожило эту молодую жизнь, разбило на куски драгоценный сосуд неисчерпаемой революционной энергии“ (*Правда*, 18.03.1919). Анализируя некролог, написанный Бухариным на смерть Свердлова, К. Кларк справедливо отмечает, что „Свердлов из бухаринской статьи не похож на типичного жертвенного князя из дореволюционной агиографии радикалов“ (Кларк 2002, 69). Он открывает галерею героев, которые продолжают свое существование в советском универсуме и после кончины. Очевидная „контрреволюционность“ самого факта смерти и политико-онтологическая подозрительность ко всему „мертвому“ нейтрализуется указаниями на то, что усопшие до конца были „полны жизнью“ и сумели сохранить это свойство при себе: „Он ушел от нас еще полный сил, энергии и революционного энтузиазма“.

Тем самым в советском дискурсе 20-х складывается ситуация, когда политические чужаки рассматриваются в качестве „живых мертвецов“, а герои показаны „мертвыми живыми“, которые и „под землей“ сохраняют базовые качества советского человека: „Лучше я ночной порою, | Погибая на седле, | Буду счастлив под землею, | Чем несчастлив на земле...“ (Светлов 1974, 210). Умершего вождя быть „живее всех живых“ обязывает его исключительный социально-политический статус самого лучшего человека. Только в пределах идеологического оценивания жизни/смерти теряет свою абсурдность траурный плакат 1924 года: „Ленин умер, Ленин жив, мы победим“. Конвертация витального события в политическое выступает метафизическим обоснованием советской реальности. На этом пути политические тела переживают свои катастрофы.

## Л и т е р а т у р а

- Богданов, А. 1990. Инженер Мэнни. Фантастический роман, *Вопросы социализма*, М., 204-284.
- Булгакова, О. 2005. *Фабрика жестов*, М.
- Гориневский, В. 1922. „Научные основы тренировки“, *Физическая культура*, 1, 4-7.
- Горький М. 1924. „Петербургские типы“, *Собрание сочинений в 30 томах*, т. 15. М., 1951, 311-329.
- Гюнтер. Х. 2000, „Архетипы советской культуры“, Х. Гюнтер, Е. Добренко (ред.), *Соцреалистический канон*, СПб., 743-785.
- Демосфенова, Г., Нурок, А., Шантыко, Н. 1962. *Советский политический плакат*, М.
- Дружинин, В. 1930. „У духоборов Закавказья“, *Безбожник у станка*, 2, 9.
1930. „Единый храм“ Дмитрия Шульца, *Безбожник у станка*, 5, 6.
- Зорич, А. 1923. „Мертвый хватает живого“, *Правда*, 12. 02.
- Каминский, А. 1973. „Муза политической сатиры“, *Кукрыниксы. Политическая сатира 1929-1946*, М., 3-33.
- Каплун, С. 1924. *Санитарная статистика труда*, М.
- Кларк, К. 2002. *Советский роман: история как ритуал*, Екатеринбург.
- Колдобский, М. 1927. „О суточных колебаниях роста и веса“, *Социальная гигиена*, 2, 27-42.
- Колчинский, Э. 1999. *В поисках советского „союза“ философии и биологии*, СПб.
- Кольцов, М. 1924. „Две силы“, *Правда*, 9. 04.
- 1928. „В гостях у смерти“, *Правда*, 12. 02.
- Крепс, В. 1939. „Образы молодых героев на киноэкране“, *Советский киноэкран*, 10, 12.
- Лазарев, В. 1923. „О выставке по кремации при Государственном институте социальной гигиены“, *Социальная гигиена*, 3-4, 10-11.

- Маллори, В. 1927. „Огненные похороны“, *Огонек*, 50, 18.
- Малышева, С. 2005. *Советская праздничная культура в провинции: пространство, символы, исторические мифы (1917-1927)*, Казань.
- Масленников, Н. 1962. „Плакат и лубок“, *Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания*, М.
- Маяковский, В. 1928. „Лицо классового врага“, *Полное собрание сочинений*, т. 9, 1958, 45-55.
- Найман, Э. 2002. „Чубаровское дело: групповое изнасилование и утопическое желание“, Балина М., Добренко Е. Мурашов Ю. (ред.), *Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино*, СПб., 52-83.
- Одесский, М. 1995. „Миф о вампире и русская социал-демократия“, *Литературное обозрение*, 3, 77-92.
- Плаггенборг, Ш. 2000. *Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма*, СПб.
- Поволоцкая, Е., Иоффе, М. 1948. *Тридцать лет советского плаката*, М.
- Погодин, Н. 1927. „Гость с того света“, *Огонек*, 50, 10-11.
1998. *Письма во власть (1917-1927): Заявления, жалобы, доносы, письма в государственные структуры и большевистским вождям*, М.
- Рассел, Д.Б. 2001. *Люцифер. Дьявол в Средние века*, СПб.
- 2002. *Мефистофель. Дьявол в современном мире*, СПб.
- Рогинская, Ф. 1930. „Очередные задачи на фронте производственных искусств“, *Искусство в массы*, 2, 6-12.
- Светлов, М. 1927. „В разведку“, *Собрание сочинений в 3 томах*, т. 1, М., 1974, 210.
- Смирнова, Т. 2003. „Бывшие люди“ *Советской России*, М.
- Сталин, И. 1949. „Речь на июльском пленуме ЦК“, *Собрание сочинений в 13 томах*, т. 11, М.
- Таривердиев, М. 1997. *Я просто живу*, М.
- Хвойник, И. 1926. „Борьба за качество формы в промышленности“, *Советское искусство*, 3, 1-9.

- Ходасевич, В.М. 1987. *Портреты словами*, М.
- Bonnell, V. 1998. *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley.
- Douglas, M. 1970. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Harmondsworth.
- Hunt, L. 1984. *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, Berkeley.
- Parkins, W. (ed.) 2002. *Fashioned the Body Politic: dress, gender, citizenship*, New York.
- Stearns, P.N. 1997. *Fat History: bodies and beauty in the modern West*, New York.
- Turner, B. 1996. *The Body and Society*, London.

Константин Баршт

## АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ: ТЕЛЕСНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ „ЧЛЕНОРАЗДЕЛЬНОГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА“

Повествователь *Счастливой Москвы* называет тело человека „существом всякого дела“ (Платонов 1999, 25),<sup>1</sup> открывая для нас смысловые перспективы антропологической системы писателя: человек функционально и онтологически определяется через универсализм своей космической роли. С другой стороны, граница между телом человека и остальной субстанцией мироздания носит условный и не непреодолимый характер; телесность человека оказывается частным случаем „самодельной“ работы имманентно живого „вещества существования“. В мире Платонова исчезает водораздел между „живым“ и „неживым“ телом: телесностью и индивидуальностью может располагать любой участок субстанции жизни, отнюдь не только представитель фауны и флоры. Это определяет характерный ряд вариантов онтологических модусов „вещества существования“, объясняет принцип отграничения одного тела от другого, фиксирует его актуальную живую энергетику и выражает склонность человеческого тела, высшей ступени в формообразующей эволюции „вещества“, к физико-органическому преобразению. Проследим за тем, как в соответствии с этой логикой развивается мысль писателя.

### Модусы вещества

В романе *Чевенгур* описывается паровоз как этически совершенное живое существо, обладающее „величественным телом“ и „великодушием“: „На-ставник сосредоточился, чувствуя в себе гудящий безотчетный восторг...“ (Платонов 1988, 54).<sup>2</sup> В рассказе „Никодим Максимов“ внимание солдат фиксируется на „темном теле“ танка (Платонов 1985, 1, 99).<sup>3</sup> Живым телом обладают также растения: „Никита сломал стебель – тело цветка и увидел в нем молоко. – Ты маленький ребенок был, ты мать свою сосал! – удивился Никита“ (СС, 3, 203). „Телесным существом“ может оказаться плотина на

<sup>1</sup> Далее в тексте как СМ.

<sup>2</sup> Далее в тексте как Ч.

<sup>3</sup> Далее в тексте как СС с указанием тома.

реке (рассказ „Дед-солдат“) или архитектурная постройка,<sup>4</sup> способные быть субъектами и объектами „существа дела“. Принципиальное неразличение героями Платонова тела и вещи свойственно также растениям и животным. В своих *Записных книжках* писатель сделал запись о жеребенке, который бегаёт за трактором, думая, что это его мать (Платонов 2000, 48).<sup>5</sup> На этом основан интерес Александра Дванова (*Чевенгур*) к неодушевленному предмету, он видит в нем воплощенное в личность „вещество существования“; его стремление понять машину оказывается поиском смысла сокровенности телесного „вещества“, представленного механизмом. Философская созерцательность Саши Дванова сродни поискам Святого Франциска, ищущего общий язык со всеми тварями и предметами Бытия:

Его влечение не было любопытством, которое кончалось вместе с открытием секрета машины. Сашу интересовали машины наравне с другими действующими и живыми предметами. Он, скорее, хотел почувствовать их, пережить их жизнь, чем узнать. Поэтому, возвращаясь с работы, Саша воображал себя паровозом и производил все звуки, какие издает паровоз на ходу. Засыпая, он думал, что куры в деревне давно спят, и это сознание общности с курами или паровозом давало ему удовлетворение. (Ч, 65)

Параллельно жизни Дванова, идущей с помощью отождествления себя с паровозом, другой персонаж *Чевенгура*, Яков Титыч „жил посредством таракана“ (Ч, 339). Он сокрушается, что не всему в мире „жить дано“, однако утешается тем, что любое живое существо и любая вещь во Вселенной состоят из одного и того же вещества: „Яков Титыч [...] грустил за них: ‘И вам тоже жить там не дано’, а затем привставал, чтобы громко всех поздравить: ‘Пускай не дано, зато вещество одинаковое: что я, что звезда...’“ (Ч, 305). Отсюда делается вывод: если субстанции моего „я“ и всего Космоса одинаковы, обладая точкой сознания и памятью, следовательно, и у Вселенной как целого „вещества жизни“ также есть сознание и память.<sup>6</sup> Так и герою *Счастливой Москвы* Сарториусу, в частности, становится ясно, что „душа и мысль его, заодно с однообразным телом, было устроены до смерти одинаково“ (СМ, 78). Возникает „непроизвольная самодельность“ человека, которая является прямым телесным выражением сокровенных жизненных сил, присутствующих в каждом атоме космического вещества.

<sup>4</sup> „Сотых поправил Чепурному свалившуюся голову, прикрыл худое тело шинелью и встал уходить отсюда навсегда. – Прощай, сарай! – сказал он в дверях ночному помещению. – Живи, не гори!“ (Ч, 256).

<sup>5</sup> Далее в тексте как ЗК.

<sup>6</sup> Здесь мысль А. Платонова проделывает путь, параллельный или последовательный, относительно известной концепции жизни как „сознания, пробегающего через материю“ А. Бергсона („Творческая эволюция“).

Герои Платонова постоянно вглядываются в тело Земли, думая о ней с надеждой. Гюльчатая в *Джане* постоянно трогает руками песок, подозревая, что „в нем лежат какие-то вещи“ (Платонов 1990, 508).<sup>7</sup> Жизненная сила, заключенная в любом кусочке вещества, только и ждет, чтобы реализовать себя в новом качестве – прорасти, ожить, перевоплотиться в новом состоянии с новой энергетикой:

Минуя село, Захар Павлович увидел лапоть; лапоть тоже ожил без людей и нашел свою судьбу – он дал из себя отросток шелюги, а остальным телом гнил в прах и хранил тень под корешком будущего куста. Под лаптем была, наверное, почва посырее, потому что сквозь него тшились пролезть множество бледных травинков. (Ч, 30)

Эта тенденция „прорастания“ живой субстанции через „прах“ распространяется на все виды веществ и все виды энергии, из которых состоит тело человека, тела других вещей и существ. Материя и энергия естественным образом перетекают друг в друга, поэтому человеческие чувства также есть выражение телесности – качественное и количественное. Сербинов спрашивает у Дванова, есть ли у них в Чевенгуре горе и грусть, и получает ответ: „Горе и грусть это тоже тело человека“ (Ч, 382).

Поскольку телесная природа всех существ – живых и умерших, одушевленных и неодушевленных – едина, то, по Платонову, любое потребление пищи выливается в канибализм. Тема поедания человеческого тела как синонима пищевого питания – одна из самых устойчивых в произведениях писателя. См. в *Чевенгуре*:

Мальчик сначала забылся в прохладе покойного сна, а потом сразу вскрикнул, открыл глаза и увидел, что мать вынимает его за голову из сумки, где ему было тепло среди мягкого хлеба, и раздает отваливающимися кусками его слабое тело [...] голым бабам – нищенкам. (Ч, 308-309)

О том, насколько важна была Платонову эта аллегория, говорит ее буквальное повторение и в *Счастливой Москве* во сне Москвы Честновой о съедании ее тела другими живыми существами:

Она бежала по улице, где жили животные и люди, – животные отрывали от нее куски тела и съедали их, люди впивались и задерживали, но она бежала от них далее, вниз, к пустому морю, где кто-то плакал по ней; туловище ее ежеминутно уменьшалось, одежду давно содрали люди, наконец, остались торчащие кости, –

<sup>7</sup> Далее в тексте как Д.

тогда и эти кости начали обламывать попутные дети, но Москва, чувствуя себя худой и все более уменьшающейся, терпеливо убежала дальше, лишь бы никогда не возвращаться в страшные покинутые места, откуда она убежала, лишь бы уцелеть, хотя бы в виде ничтожного существа из нескольких сухих костей... Она упала на жесткие камни и все, кто рвал и ел ее в бегстве, навалились на нее тяжестью. (СМ, 65)

Насильственные или добровольные обмены телами или частями тел выражают идею неуничтожимой и универсальной связи между любым индивидуальным существом и всем остальным „веществом жизни“. Мотив вбирания в себя окружающей среды телами разных живых существ осмыслился Платоновым как правильная форма телесного отношения всего живого к окружающему „веществу“: „Дерево вьело себе в тело огромные камни, окружило их корой, освоило и выросло дальше. Так надо каждому – взять попутные мешающие камни и увлечь с собою в рост“ (ЗК, 140). Крыса, которая отъела кусок от ноги главного героя „Мусорного ветра“, принимает в свое тело не просто его плоть, но часть его бытия; при этом, даже мертвая, она оказывается хранилищем энергии, которую произвел своим телом Лихтенберг из содержимого помойной ямы. Не случайно эта сцена появилась в замысле „Мусорного ветра“ одной из первых. Этот же мотив мы находим и в записной книжке Платонова: „Стратилат от удара почувствовал хрящ (кусок мяса) во рту и от голода проглотил его – это было его личное, собственное мясо“ (ЗК, 110). Здесь сказались уверенность Платонова в том, что мертвое – это начальная точка раскачки той мировой синусоиды, которая сохранит эту энергию неуничтожимой: „Теперь сила Лихтенберга хранилась в покойном животном“ (Платонов 1982, 304).<sup>8</sup>

Платонов моделирует свою версию закона сохранения энергии, где ничто никуда не пропадает, позитивное (этико-энергетическое накопление) противостоит негативному (этико-энергетическая энтропия, разрушение человеческого существа и Земли); каждый может внести свою лепту в тот или иной лагерь, отняв или добавив энергии своему личному „веществу существования“ и всей Земле в целом. Мертвая крыса – исключительно надежное хранилище жизненной энергии Лихтенберга, подобно тому как помой – достаточно надежный источник получения этой энергии. Энергия переходит в вещество, а вещество – в энергию; переходы от одной формы вещества к другой отражают круговорот космической энергии. Поэтому Лихтенберг легко возвращает себе потерянную часть его энергетики, съедая крысу: „Лихтенберг съел маленького зверя вплоть до его шерсти и уснул с удовлетворением своего возвращенного имущества“ (МВ, 304). Свое собственное „туловище“ он воспринимает как простое „мясо“, которое может

<sup>8</sup> Далее в тексте как МВ.

быть лишь пищей для другого, отрубая себе ногу для того, чтобы сварить суп для голодной женщины.<sup>9</sup>

Поскольку „вещество существования“, единое для представителей обоих полов, может принять любую форму, женское тело оказывается чистой условностью и может быть заменено на любое другое, например, ногу коня. В эпизоде ранения Дванов

сжал ногу коня обеими руками, нога превратилась в благоухающее живое тело той, которой он не знал и не узнает, но сейчас она стала ему нечаянно нужна. Дванов понял тайну волос, сердце его поднялось к горлу, он вскрикнул в забвении своего освобождения и сразу почувствовал облегчающий удовлетворенный покой. Природа не упустила взять от Дванова то, зачем он был рожден в беспамятстве матери: семя размножения, чтобы новые люди стали семейством. Шло предсмертное время – и в наваждении Дванов глубоко возобладал Соней. В свою последнюю пору, обнимая почву и коня, Дванов в первый раз узнал гулкую страсть жизни и нечаянно удивился ничтожеству мысли перед этой птицей бессмертия, коснувшейся его обветренным трепещущим крылом... (Ч, 105)

При этом в роли эротически воспринимаемого „вещества жизни“ может оказаться любой предмет: „Он вспомнил, что сегодня умрет, и обнял солому как живое тело“ (Ч, 108).

Если пищевое питание в условиях тотального вещественно-энергетического родства всего всему обращается в каннибализм, то любой сексуальный контакт по той же причине обращается в инцест. Безысходность и ужас сексуальных отношений – одна из самых горьких тем Платонова:

Опытными руками Дванов ласкал Феклу Степановну, словно заранее научившись. Наконец, руки его замерли в испуге и удивлении. – Чего ты? – близким шумным голосом прошептала Фекла Степановна. – Это у всех одинаковое. – Вы – сестры, – сказал Дванов с нежностью ясно-го воспоминания... (Ч, 126)

Герой Платонов переживает мужскую и женскую телесность как единое целое, становясь на точку зрения андрогина; он оказывается тотально эротическим существом, склонным к телесной любви, но полностью лишенным сексуального интереса. В *Чевенгуре* констатируется, что „с интересом можно говорить о сотворении мира и о незнакомых изделиях, но говорить о женщине, как и говорить о мужчинах, – непонятно и скучно“ (Ч, 35). Повествователь *Чевенгура*, аксиологически совпадающий с Захаром Павловичем, резко разделяет две формы жизни: 1) космическое вечное существование с

<sup>9</sup> Ср. последнюю стадию отчуждения сознания от собственного тела: „Рубить было трудно, [...] говядина не поддавалась“ (МВ, 311).

переходами в иные состояния и полной отработкой всего отпущенного при рождении жизненного урока – „серьезное существование“; и 2) увлеченное удовлетворение своих телесных потребностей, определяемых несовершенной конструкцией тела – „игра в свое тело“. Попытка воспринимать человека как половое существо вызывает отвращение у героев-философов Платонова: „Затея и игра в свое тело, а не серьезное внешнее существование. Захар Павлович сроду не уважал таких разговоров“ (Ч, 35).

В пределах платоновской биосферы люди, растения и животные бытийно неотделимы друг от друга: „Люди и животные одни существа: среди животных есть морально даже более высокие существа чем люди“ (ЗК, 213). Фактически отвергая эволюционную теорию Дарвина, Платонов формулирует принцип, в соответствии с которым присутствие разных телесных видов во Вселенной определяется их функциональной необходимостью как той или иной формы „вещества“, плавно или резко меняющего свою природу, переходя из минерального – в животное, из животного – в растительное, и т.д. Налицо „не лестница эволюции, а смешение живых существ, общий конгломерат“ (ЗК, 213). Платонов отмечает: „Узник может превратиться не только в др<угого> человека, но и в черепаху, в кошку – в эти тоже людские существа. Черепаха на карачках – настоящий человек“ (ЗК, 154). Онтологическое равенство любых существ и предметов основано у Платонова на беспредельной и ничем не ограниченной способности тела к превращениям: „Высшая деятельность и низшая (в истинном смысле) суть одно и то же. Червь образовал чернозем, червь – низшее существо – равен высшему“ (ЗК, 219).

По мнению Платонова, животные и растения занимают лучшую, более точную бытийно-энергетическую позицию по отношению к Вселенной, чем человек. В произведениях писателя появляются животные, у которых начинает резко возрастать уровень их сознания, вплоть до образования интеллекта, близкого к человеческому. В повести *Котлован* встречаются „очеловеченные лошади“, которые сами стогуют сено; этот же мотив мы видим в записной книжке Платонова, где рассказывается, как лошади играют роль воспитателей по отношению к маленьким туркменским детям: „Они иногда пасут-сторожат детей вдаль от кибиток и не дают им уйти слишком далеко в пески. Заблудившихся пашенков – разыскивают среди барханов и пригоняют, как жеребят“ (ЗК, 146). По Платонову, животные и растения сравнительно с человеком – не низшие, но гораздо более свободные существа, правильно сохраняющие живую энергию Космоса. Тем самым они необходимы Вселенной: „Человечество – без облагораживания его животными и растениями – погибнет, оскудеет, впадет в злобу отчаяния, как одинокий в одиночестве“ (ЗК, 155). В записанном Платоновым в 1935 году разговоре животного с человеком животное упрекает человека в том, что он занят

совсем не тем, чем надо бы: „Эх ты, сукин сын, что делаешь!“ На предложение „перестраиваться“ в человека животное отвечает резким отказом: „Нет, ну тебя к черту...“ (ЗК, 159). Оспаривая гуманистический тезис „все для человека“, Платонов утверждает, что „самые благородные существа на свете – растения: они минерально нас обращают в живое: это сознающие. А плотоядные уничтожают себе подобных – здесь нет ничего нового, ничего не создается, а лишь подобное поддерживается подобным“ (ЗК, 255). Отсюда любимый сюжетобразующий мотив Платонова: „<слове>к уходящий от людей – люди все проще, потом он льнет к животным, к деревьям, к ветхим „мертвым“ предметам, и с ними делит свою душу“ (ЗК, 220).

Тем самым грань между человеком, животным и другими артефактами „вещества“ исчезает вместе с различиями между так называемым „живым“ и „мертвым“ веществом. Ничего абсолютно мертвого по Платонову в мироздании нет, и многие из его героев артикулируют эту мысль:

Самбикин был убежден, что жизнь есть лишь одна из редких особенностей вечно мертвой материи и эта особенность скрыта в самом прочном составе вещества, поэтому умершим нужно так же мало, чтобы ожить, как мало нужно было, чтобы они скончались. Более того, живое напряжение сменяемого смертью человека настолько велико, что большой бывает сильнее здорового, а мертвый жизнеспособней живущих. (СМ, 64)

Вместе с уверенностью, что вещество остается имманентно живым и вечным, исчезает страх смерти; человеческое тело оказывается временным, но необходимым сосудом для жизни. Поскольку физическая смерть есть лишь событие перехода части „вещества“ в новое состояние, она получает особый характер. Трагическое из смерти улечивается, как и гуманистическая концепция высочайшей ценности биологического существования человека. Мотивы поступков героев Платонова могут быть трактованы как циничные, если декодировать эти сцены несвойственным Платонову гуманистическим кодом. Герон-философы Платонова не испытывают никакого страха перед смертью и не жалеют (а иногда и не пытаются похоронить) умершего, тело которого естественным образом уходит в „вещество Земли“. Так, после смерти бобыля Захар Павлович не пытался похоронить умершего и оставил его лежать на земле: „Бобыль мокнул один в темноте ровно льющихся с неба потоков и тихо опухал“; утром, проходя мимо, на труп он даже „не посмотрел: мертвые невзрачны“ (Ч, 26-27).

Обладая беспредельной универсальностью и пластичностью, телесное вещество человека может не только формально и функционально изменяться, но и вступать в отношения синтеза или симбиоза с другими телами и/или вещами окружающего его мира. Пашинцев (*Чевенгур*), живя в открытой в

теле Земли норе, фактически обращается в жука, обретая своеобразный хитиновый покров – специально изобретенный им панцирь, защищающий его тело и делающий его похожим на большого насекомого:

Весь запакованный в латы и панцирь, в шлеме и с тяжким мечом, обутый в мощные металлические сапоги – с голенищами, сочлененными каждое из трех бронзовых труб, давившими траву до смерти. Лицо человека – особенно лоб и подбородок – было защищено отворотами каски, а сверху всего имелась опущенная решетка. Все вместе защищало воина от любых ударов противника. (Ч, 154)

Характерно, что Дванов определяет эту часть телесного существа Пашинцева как его „бессмертную одежду“ (Ч, 154). Человеческое тело может вступать в отношения симбиоза не только с одеждой (или „латами“), но и с продуктами промышленного производства, например, „баком с сахарного завода“, образуя новые существа с доселе неизвестными свойствами и жизненными функциями. Это существо, состоящее из поющей женщины и бака, самостоятельно двигается, „тихо поворачивается“, вползая на пригорок: „отчего двигался бак – неизвестно“, видимо, починяясь какой-то неизвестной чевенгурцам силе. Изнутри бака звучит песня о рыбке: „– То-то она рыбкой захотела быть, – догадался Чепурный. – Ей, стало быть, охота жить сначала! Скажи пожалуйста!“. Большевики сбрасывают бак в лог, однако там „котел поймали чьи-то живые руки и сохранили его“ (Ч, 275-278). В рассказе „Смерти нет! (Оборона Семидворья)“ солдаты думают о том, что с помощью силы сознания может быть образовано синтетическое тело, состоящее из тела человека и пули, пробившей его грудь. Уговаривая своего командира не умирать, старшина говорит: „Я командовать ротой нипочем не могу, а более некому. Да тело у вас прочное, – может, пуля и обживется внутри“ (Платонов 1986, 155). Единение человеческого тела и иных тел – постоянный мотив Платонова, и отношения эти обретают характер не столько технического взаимодействия, сколько органического срастания за счет того, что человек увеличивает жизненный потенциал вещи, вкладывая в нее свою энергию: „Летчик в воздухе один с машиной, как монах, как святой техники“ (ЗК, 155).

Антропологическая перспектива Платонова заключается в собирании из „веществ“ некоего идеального тела, полностью адекватного мировому Сверхсознанию, по словам А.Бергсона, „пробегающему через материю“. В „Обороне Семидворья“ Платонов замечает, что

все вещества в раздельности существовали в природе, но из них можно было собрать и соединить любое нужное тело; равно и истина находилась сейчас где-то вблизи Агеева, в видимом мире, но она находилась в рассеянии и без пользы для человека, командиру же нужно

было собрать эту истину в одно свое сознание, чтобы понять, как нужно одолеть противника. (Платонов 1986, 129)

Речь здесь идет, конечно, не только о военном противнике, но более всего – об энтропии и смерти, главных врагах человечества по Платонову.

## Границы тела

Писатель отрицал разделение плоти и духа, считая их лишь приемами, с помощью которых наш разум осваивает единое и вечное „вещество существования“. Об этой неразрывной связности тела и духа человека Платонов думал еще в юности. В 1921 году он сделал набросок о двух людях, которые после смерти явились на Суд Божий. При жизни один из них заботился о своем теле, другой о духе, и оба умерли. Бог советует им преодолеть эту ограниченность: „Если бы вы постигли, что дух и плоть одно, – оба были бы вечно живы и радостны радостью Моей“ (ЗК, 19). В черновой редакции *Котлована* один из героев замечает: „Я предчувствую свои корни в середине целой земли и потому вижу свое право иметь весь мир как свое тело“ (Платонов 1995, 97). По мнению писателя, человек, который понял это, обязан „начать жить сначала“ (ЗК, 19).

Особое качество пребывающего в теле человека „вещества жизни“ – это склонность к постоянным мутациям и переформированиям. Изменение внешней формы и функционально-органической природы тела связано с наличной в данном участке „вещества“ гаммой энергий. Эту зависимость тела от внешних условий писатель определил как „переменную душу – от погоды, природы, от ветров и потоков“ (ЗК, 124). Пластичность человеческого тела Платонов сравнивает с изменчивостью морской волны: „Человек устроен по настроению, как волна морская“ (ЗК, 110). Этот процесс может протекать плавно или быстро, а в некоторых случаях человек может обратиться в животное почти молниеносно: „В одном месте Стратилат, изменившись туловищем, проехал без билета в поезде принятый за скотину“ (ЗК, 110). Повышение „вещественности“ человеческого тела ведет к потере „энергетичности“. Свойства личной энергетики человека образуют особую субстанционально-энергетическую среду, которая определяется точкой зрения на нее мыслящего сознания, человека: „Все предметы стали вдруг подобиями, искажениями меня, все они, значит, обратили на меня внимание и угрюмо усмехнулись на меня своим лицом и положением“ (ЗК, 150).

С одной стороны, человек принципиально родственен растениям, животным и минералам, с другой – его телесная форма обеспечивается отнюдь не только принадлежностью к определенному биологическому виду, но тем, как сложились условия возникновения и роста того сокровенного бытийного эмбриона, который скрыт в „веществе существования“ и вырастает в

то или иное существо или предмет. Писатель объясняет этим мотивом форму непосредственно возникающего из „вещества“ человеческого тела в *Чевенгуре*:

Каждый [...] сделал из себя человека личными силами, окруженный неистовством имущих людей и смертью бедности, – это были сплошь самодельные люди; неувидительна трава на лугу, где ее много и она живет плотной самозащитой и место под нею влажное – так можно выжить и вырасти без особой страсти и надобности: но странно и редко, когда в голую глину или в странствующий песок падают семена из безымянного бурьяна, движимого бурей, и те семена дают следующую жизнь – одинокую, окруженную пустыми странами света и способную находить питание в минералах. (Ч, 290)

Граница существа в мире Платонова определяется степенью концентрации его телесности на поверхности формы. В романе *Чевенгур* женщина, сжавшаяся под шинелью своим „голым телом“, понимает его как „жизнь“, как „средство к жизни“, как „единственную и несбывшуюся надежду“, однако „ничто из него ей не удавалось приобрести, даже одежды для теплоты“ (Ч, 391). Цивилизованный человек Нового времени актуализирует границу, отделяющую его тело от всего остального. Противоположная модель, при которой редуцирована граница между телом человека и остальным телом Вселенной, лишает смысла понятие „грязи“: любой контакт тела и окружающего вещества имеет положительный смысл. Путешествуя по Средней Азии, писатель пометил в своей „книжке“: „Туркменка, это – ни в носу не ковыряет, ни соплей не чувствует, ни грязи своей, – это другое соотношение с природой, другое совсем самоощущение, чем у нас“ (ЗК, 143). В любом случае, жестко отделяя свою телесность от субстанции или отождествляя себя со всем „веществом существования“, платоновский герой оказывается в окружении других тел, которые, как и он, состоят из имманентно живого „вещества“ и являются равными ему онтологическими единицами, способными вступать с ним в диалог и телесное взаимодействие. Человек, понятый как „отношение“ или „автономная часть“, отвергается Платоновым. Он пишет: „Человек есть и само вещество [...] и только отсюда, что человек – само вещество, а не только отношение, и можно вывести великое, генеральное следствие, что для человека еще открыта дверь в последний тайник природы...“ (ЗК, 79)

Цивилизация, ставшая основной формой жизни человечества в XX веке, по мнению писателя, есть грубая ошибка, ведущая к ущербности положения человека и принципиальной изувеченности его тела. Основная причина телесной неудовлетворительности homo sapiens заключается в том, что тело живет „лишь однажды“, уродуясь нелепыми условиями жизни и органическими перекосами, вызванными профессиональной деятельностью. Симво-

лическим выражением пути европейской Новой истории в *Чевенгуре* является движение мальчика Прошки по прямой линии железной дороги, за горизонт:

Прошка уходил все дальше, и все жалостней становилось его мелкое тело в окружении улегшейся огромной природы. Прошка шел пешком по железной дороге – по ней ездили другие; она его не касалась и не помогала ему. [...] Прошка пропал на закруглении линии – один, маленький и без всякой защиты. (Ч, 61)

На этом пути создаются беспорядочные горы предметов, которые, в сущности, не нужны человеку, образуя мусор и прах. Думая о будущем человечества, Платонов опасался, что „население все погибнет от экономически безрезультатного труда, а горы продуктов, одежды, машин и снарядов останутся на месте человечества, вместо могильного холма и памятника“ (ЗК, 103-104); по его мнению, задачей цивилизации оказывается построить „всемирный склад хлама, где есть все, что нужно для любого“ (ЗК, 152). Писатель размышлял о новых формах бытия разума на планете, где может быть преодолено смертно-ограниченное состояние „вещества жизни“. Это преодоление животного-пищевого состояния человека Платонов называл „коммунизмом“, разумеется, не имеющего ничего общего с концепцией К. Маркса:

Стратилат делал коммунизм, а сделал другой мир [...], другой мир истории, другую категорию, которая могла объективно выйти, выйти из развороченных форм прошлого [...] нечто исторически-прекраснее, неожиданнее, неизвестнее и действительно необходимое и простое. (ЗК, 110)

Платонова и его героев не устраивала наличная форма человеческого тела и известный набор несовершенных функций *homo sapiens*. На раннем этапе работы над *Котлованом* писатель сделал запись, лежащую в основании его критики „пищевой истории человечества“: „Красные губы жрущие мясо“ (ЗК, 40). Согласно идее Платонова, человек в Новой истории „меняет тело“ „на пустяк пищи“ (Ч, 211). Сосредоточенный на пище *homo sapiens* Новой истории Европы описан Платоновым как вызывающая сожаление „великая глотка под пустяковой головой“ (ЗК, 115); писатель даже вынашивал замысел сказки под названием „Думающий желудком“ (ЗК, 262). Напротив, герои-философы писателя игнорируют вопрос о здоровой и питательной пище, стараются питаться максимально скромно (строители *Котлована*), отбросами (Лихтенберг в „Мусорном ветре“) или даже непосредственно землей (Бог в *Чевенгуре*). Народ джан принимает пищу точно так же, как строители Котлована, „без жадности, осторожно сберегая пищу

у рта, с сознанием необходимости и с кроткой задумчивостью, точно представляя в своем воображении лица и душу тех людей, которые тяжело добыли эту пищу и подарили им ее“ (Д, 533-534). Мысль об энергетической убыточности человеческого бытия, в процессе которого человек тратит большие силы на потребление и усвоение пищи, многократно повторяется в произведениях писателя. В *Чевенгуре* описываются женщины, которые „меняли свое тело, свое место возраста и расцвета на пищу, и так как добыча пищи для них была всегда убыточной, то тело истратилось прежде смерти“ (Ч, 390). С другой стороны, такого рода энергетическое преступление, совершаемое человеком, оказывается возможным за счет безмолвных жертв со стороны живой природы, как в рассказе „По небу полуночи“: „Рожь и деревья живут серьезно и по своей необходимости, и им нет дела до того, что люди истребляют их плоды и их тело на то, чтобы жить за чужой, за их счет“ (Платонов 1986, 167).

Из идеи беспредельной пластичности человеческого тела вытекает и представление о телесной красоте, свойственное антропологии Платонова. Форма и биологические качества человеческого тела зависят от внешних условий существования, в свою очередь, создаваемых другими живыми существами, населяющими Землю. Писатель отмечает:

Красота есть обратное понятие. Кто некрасив, тот более намучен социальным неустройством. Кто красив, те избежал<и> неустройства. Но через некрасоту можно достигнуть высшей красоты. А некрасота, это преходящее состояние человека, когда он в мучительности. (ЗК, 99)

Эти слова можно считать комментарием к описанию внешности Веры в *Джане*. Повествователь *Джана* постоянно подчеркивает эту взаимосвязь – „таинственное воодушевление“ Веры оказывается „скрыто в ее живом веществе“, в то время как вопрос о внешней красоте в условиях приятия „доброе“ и „сильного“ существа полностью снимается – „ему даже стыдно было думать о том, красива она или нет“ (Д, 452).

Сравнительный анализ формы тела человека и других живых существ – представителей фауны и флоры, которым систематически занимаются платоновские герои – приводит их к парадоксальным результатам:

- На кого похож человек – на коня или на дерево: объявите мне по совести? – спрашивал он в ревком, тоскуя от коротких уличных дорог.
- На высшее! – выдумал Прокофий.
- На открытый океан, дорогой товарищ, и на гармонию схем! [...]
- А, пожалуй, на коня человек больше схож, – заявил Чепурный, вспоминая знакомых лошадей.

– Понимаю, – продолжая чувства Чепурного, сказал Прокофий. – У коня есть грудь с сердцем и благородное лицо с глазами, но у дерева того нет! (Ч, 224)

Герои писателя не только сравнивают форму человеческого тела с другими известными им формами, но и пытаются найти ему онтологическое объяснение. Поскольку человеческое тело в первую очередь кусок „вещества“ и лишь во-вторых – биологический организм, то форма человеческого тела трактуется чевенгурцами не во втором, а в первом смысле, как прямое выражение онтологических свойств „вещества“, из которого оно состоит. Наглядная антропология, предлагаемая ими, оперирует формой человеческого тела как символом, не случайным, но глубоко оправданным:

Чепурный брал в руки звезду и сразу видел, что она – это человек, который раскинул свои руки и ноги, чтобы обнять другого человека, а вовсе не сухие материки. Прочий не знал, зачем человеку обниматься. И тогда Чепурный ясно говорил, что человек здесь не виноват, просто у него тело устроено для объятий, иначе руки и ноги некуда деть. “Крест – тоже человек, – вспоминал прочий, – но отчего он на одной ноге, у человека же две?” Чепурный и про это догадывался: “Раньше люди одними руками хотели друг друга удерживать, а потом не удержали – и ноги расцепили и приготовили”. Прочий этим довольствовался. “Так похоже, – говорил он и уходил жить”. (Ч, 319)

Тела, из которых состоит „вещество жизни“, равноценны, независимо от их формы, размеров и энергетических параметров. Человек – часть „вещества“, принявшего такую форму, которая соответствует его энергетической наполненности. Поэтому совершенно не существенен ни пол человека, ни его легко меняющаяся внешность, ни возраст. Удаляясь от просветительского гуманизма, Платонов утверждает относительность временного состояния человека, ложного без всяких условий и поправок. Здесь Платонов проявляет точность и бескомпромиссность мышления, „додумывая“, по выражению Достоевского, свою мысль до конца. Для Платонова нет мужчин и женщин, нет богатых и бедных, нет знаменитых или забытых, нет старых и молодых: „В сущности нет ни детей, ни взрослых – есть одинаковые люди. Взрослый ни дороже, ни дешевле ребенка“ (ЗК, 21). В человеке есть вечное начало – это его память и энергетика мысли-любви, основа его вечного существа, следовательно – неуничтожимого Бытия. Человек не может навсегда исчезнуть потому, что в нем заключена любовь, с ее прямой энергетической подпиткой со стороны вечной Вселенной: „Ведь ясно, душа не стареет в человеке, только тело ветшает, а ‘она’ все та же“ (ЗК, 123). Разложение тела человека после смерти Платонов сравнивает с пролитием дождя из большой тучи, которая тем самым исчезает. Однако возможен и

обратный процесс, который в *Чевенгуре* описывается так: „Дождь, не отдохнув, снова вставал на ноги, разбуженный щекочущей теплотой, и собирал свое тело в облака“ (Ч, 26-27).

Отсюда образуется антиномия „тело“/„туловище“, свойственная поэтическому языку Платонова. Тема защиты человека от своей слабой плоти – „туловища“ – связана с вопросом о тождественности человека своему телу. Нетождественность понимается здесь как неверная конфигурация биологически-вещественного устройства человека, который онтологически шире жизненных возможностей своего тела. Мысль Платонова о том, что он „уродлив“ как существо, проделывающее банальный путь „до гроба“,<sup>10</sup> следует понимать не как констатацию врожденных телесных недостатков (которых, собственно, и не было), а как декларацию принципа безразличия писателя-философа к форме своего тела, заведомо ложной и выражающей собой неполноценного, смертного человека. Действительная жизнь человека в условиях Новой истории оказывается формой телесной инвалидности. Homo sapiens оторван от своих насущных жизненных задач, от своей космической функции, и потому выглядит как умирающее и потребляющее пищу „туловище“, потерявшее всяческие ориентиры. Персонаж из *Котлована* Жачев, квалифицирующий себя как „полутело“, символизирует собой последствия пищевой и сексуальной Новой истории. В своей записной книжке Платонов подчеркивает: „Жизнь суть туловище“ (ЗК, 225).

Смертность человека также обозначена наличием у него слабого и никчемного „туловища“, которое мешает правильному движению по жизни „тела“, связанного с его космической функцией энергетического „соединения“. Больной Яков Титыч видит, „что сейчас, когда ему так скучно и больно, его туловище лежит одиноким на полу и люди стоят близ него – каждый со своим туловищем, и никто не знает, куда направить свое тело [...] туловища живут отдельно – и беспомощно поражаются мучением, в этом месте люди нисколько не соединены...“ (Ч, 346). В своем дневнике другой герой *Чевенгура* Сербинов записывает по этому поводу „мысли и проклятья“ следующего рода: „Человек – это не смысл, а тело, полное страстных сухожилий, ущелий с кровью, холмов, отверстий, наслаждений и забвения; ‘странен бых, но смирился зело: означает – странен бык, но смирился козой’“ (Ч, 336). Гибель человеческого „туловища“ в результате отрыва от „вещества“ в угоду беспочвенному умозрению изображена на картине в комнате Веры (*Джан*). Герой, ищущий свободы и истины, не желая взглянуть под ноги, в самом „веществе жизни“, выходит за его пределы – „встал на землю, пробил головой отверстие и высунулся до плеч

<sup>10</sup> Следует упомянуть, что сам Платонов представлял себе свою жизнь как „путь до гроба“: „Я негармоничен и уродлив – но так и дойду до гроба, безо всякой измены себе“ (Платонов 1975, 173).

по ту сторону неба“ (Д, 453). Тем самым он „забыл свое остальное тело“ – настоящий носитель его смысла, и потому „туловище человека [...] умерло“ (Д, 453).

Согласно этой логике, человек должен нажить полное энергии „тело“, преодолевая истощение плоти и гибельность своего „туловища“. Путь, обратный смерти, оказывается возможен, потому что скелет человека или даже целого народа способен снова обрасти плотью и вернуться к биологической жизни – из любой степени тления, из любого варианта исходных материалов. Тело человека, согласно нормам платоновского кода – сосуд для точки сознания, которое должно претворяться в энергичное действие, направленное на борьбу с энтропией. Символом единения мертвых и живых, которые „тоже люди“, Платонову представлялись „бабочки, окружающие роem трупы погибших бабочек и не расстающиеся с ними“ (ЗК, 247). В отчете об умирающем от истощения народе „джан“ Чагатаев пишет, что „каждому здешнему человеку нужно вновь нажить себе прожитое почти до внутренних костей, истощившееся тело, в котором слишком слабо сейчас действуют чувство и сознательная мысль“ (Д, 533). И это рецепт не только для сородичей Чагатаева, но и для всего человечества, по мнению писателя, способного эволюционировать от состояния сексуально-пищевого „туловища“ к более высокому онтологическому статусу – носителя сознания „вещества существования“.

### Энергия бытия

Антропология Платонова открывается в специфическом наборе из трех пунктов: это обладающая бесконечной способностью к мутации живая субстанция мироздания, текущее мгновение биологической жизни носителя точки сознания – человека, и природа, являющаяся ему в виде набора тел и предметов, как правило, энергетически истощенных и/или умерших. Основа энергетического состояния человека – это его мысль, оказывающаяся, по Платонову, специфическим источником питания и телесной формы.

В результате давления энтропии и жизни на грани истощения пластичный платоновский человек может менять фенотип и расовые признаки в любом направлении. Так, изменение национальности оказалось естественным для русского „пролетариата“, найденного на кургане большевиками из Чевенгура: „Кажущаяся немощ прочих была равнодушием их силы, а слишком большой труд и мучение жизни сделало их лица нерусскими. Это Чепурный заметил первым из чевенгурцев“ (Ч, 292). Описание человека, исчерпавшего свои биолого-социальные ресурсы, сопровождается у Платонова указанием на жизнь в земле (герои *Котлована*, *Чевенгура* и др.), на преодоление в нем несвободы и социальной детерминанты; тела этих персонажей

меняются, плоть перерождается во что-то иное. Таково описание старика-отшельника из повести *Джан*. Жизнь в пещере и одновременно характерными органическими изменениями строения его тела подчеркивается полная исчерпанность всех трех составляющих его жизненной основы:

Он ночевал в землянке, вырытой в сухом спуске холма. [...] Древняя старость и убожество сделали его мало похожим на человека. Он прожил давно человеческий век, все чувства его удовлетворились, а ум изучил и запомнил местную природу с точностью исчерпанной истины. Даже звезды [...] он знал наизусть по привычке, и они ему надоели. (Д, 470)

Возможен и обратный ход: не только человек превращается в любое животное, растение или минерал, но и любое животное, растение или минерал – потенциальный (существенный) человек.

Онтологическая позиция человека определяет его физико-энергетический статус до и после смерти, и при изменении позиции меняется и статус. Вещество, из которого состоит человеческое тело или предметы окружающего мира, может быть только „живым“ („одушевленным“), отливаясь по мере возможности в живые организмы, форма и биологические качества которых зависят от внешних условий их существования, в свою очередь, создаваемых другими живыми существами, населяющими Землю. Поэтому потеря материального самоощущения, неспособность ощутить себя „предметом“ выражает способность героя Платонова видеть Космос не как внешнее по отношению к себе явление, но как целое, частью которого является он сам. Это может вызывать резкие изменения в параметрах человеческого тела – как, например, у чевенгурских странников:

– Вы куда? – спросил тихо бредущих Шумилин.

– Мы-то? – произнес один старик, начавший от безнадежности жизни уменьшаться в росте. – Мы куда попало идем, где нас окоротят. Поверни нас, мы назад пойдем.

– Тогда идите лучше вперед, – сказал им Шумилин; в кабинете он вспомнил про одно чтение научной книги, что от скорости сила тяготения, вес тела и жизни уменьшается, стало быть, оттого люди в несчастье стараются двигаться. (Ч, 93)

Энергетика тела первична, внешняя форма – вторична, будучи полностью детерминирована присущим ей наличным запасом и гаммой энергий. Платонова интересовало не только то, что думает человек о „веществе жизни“, но и то, что „вещество жизни“ думает о человеке, чего оно от него хочет. С этой точки зрения, человек – это преобразуемое вещество, еще далеко не достигшее предела своего предназначения, лишь прообраз

будущего „Второго Ивана“ („Нового Адама“): „Немощно устроенное существо – не более как смутный зародыш и проект чего-то более действительного, и сколько надо еще работать, чтобы развернуть из этого зародыша летящий, высший образ, погребенный в нашей мечте...“ (СМ, 28). В „Реке Потудань“ герой лепит из глины фантастическую композицию, наглядно иллюстрирующую эту мысль: возникает фигура

в виде горы с выросшей из нее головой животного или корневища дерева, причем корень был как бы обыкновенный, но столь запутанный, непроходимый, впившийся одним своим отростком в другой, грызущий и мучающий сам себя, что от долгого наблюдения этого корня хотелось спать. (СС, 2, 197)

Истошение энергии вещества, из которого состоит человек, приводит к необратимому движению в сторону животного, и оно носит катастрофический характер. Парадоксальным образом в таких случаях телесной редукции сознание человека обостряется, что у Платонова наблюдается во многих случаях, например в „Маркуне“: „Все тело тряпкой висело на костях. Но голова была ясна и просила работы. В нем всегда горела энергия“ (СС, 1, 25). Раненый солдат дремал, „больное тело его отдыхало, но в сознании его непрерывно шел тихий поток мысли и воображения“ (Платонов 1986, 54). Пребывание в состоянии глубокого энергетического истощения сказывается в ощущении себя „прахом“, потере чувствительности к боли и возможности видеть себя „со стороны“. „Мы ничего теперь не чуем, в нас один прах остался“, – говорят во время „колхозного апокалипсиса“ герои *Котлована* (Платонов 1988а, 198). Человеческое тело является частью всемирного „вещества жизни“, тем самым оказывается вечным и потому человеку не принадлежащим. Человеку принадлежит лишь определенная его органическая конструкция, дающая основания для свободного движения в мире. Чагатаев (*Джан*) воспринимает свое тело как чужое и наблюдает его как будто „со стороны“. Человеческое существо Лихтенберга („Мусорный ветер“) сжимается до размера его сознания, оставив „праху“ тело, которое, опровергая Декарта, герой воспринимает как постороннее вещество, находящееся вне сферы его реального бытия. Это чувство переживает и Сербинов, который ощущает свое тело как „второго и тоже жалкого человека“; Яков Титыч в *Чевенгуре* также „начал чувствовать свое тело, как постороннего, второго человека, с которым он скучает целых шестьдесят лет“ (Ч, 374).

Лихтенберг („Мусорный ветер“), по мере нарастания энтропии, обращается в нечто наподобие обезьяны, в то время как его разум оказывается все более и более просвещенным и ясным: „По телу его [...] пошла сплошная темная зараза, похожая на волчанку, а поверх ее выросла густая шерсть и

все покрыла“ (МВ, 303), и полицейский квалифицирует его как „перво-бытного человека заросшего шерстью, [...] скорее всего это большая обезьяна, кем-то изувеченная“ (МВ, 312). Погибает Лихтенберг от того, что „его тело уже истрачено“ (МВ, 304). Изменением формы своего тела герой рассказа указывает на вектор истории, подчиняющейся разрушительной энтропии. Дальнейший путь телесной деградации Homo sapiens – к „курам“ и простейшим червям. На это намекают и сами нацисты: „Лихтенберга на работу не посылали, потому что он мог лишь ползти по земле“ (МВ, 306). Схожее явление наблюдается и в других произведениях Платонова. Мальчик в *Чевенгуре* от слабости и болезни обрастает шерстью и быстро стареет (см. Ч, 308). Главный герой *Котлована* не отдает себе отчета в своей внешности, но выглядит он страшно и пугает всех, с кем встречается – священника, Емелю, бабу у церкви: „По траве шла было баба к церкви, выправляя позади себя помятую лебеду, но, увидев Чиклина, обомлела на месте и от испуга протянула ему пятак за свечку“ ((Платонов 1988а, 192). Этот принцип Платонов суммировал в своей записной книжке в лозунге: „Да здравствуют безыманные „ублюдки“ и всякие „отбросы!“ человечества!“ (ЗК, 147)

Герой Платонова – „физик космических пространств“, существо, сохраняющее сознание при любом состоянии своего тела. Повествователь „Мусорного ветра“ подчеркивает, что „до гроба, навсегда он останется человеком“. Меняется не только телесная форма, но и видение мира, который теперь воспринимается не на наглядно-бытовом, а на онтолого-энергетическом уровне. Поэтому вместо женщины можно увидеть злое животное, как жалкий плод катастрофически нарастающей энтропии, разложения и смерти: „Пух на ее щеках превратился в шерсть, [...] она произносила над его лицом возгласы своего мертвого безумия. [...] она была покрыта одичалыми волдырями от неопрятности зверя“ (МВ, 296). Плоть отделяется от сознания человека и начинает субстанционально и онтологически совпадать со всем наличным „веществом существования“; потерявшее свое сознание и забывшее „свой вес“ тело начинает жить своей животной жизнью, человек обретает зооморфные черты. Таков „медведь-кузнец“ в *Котловане*, Зельда из „Мусорного ветра“, Лихтенберг, постепенно обрастающий шерстью по мере окончательного истощения энергетических ресурсов „вещества мироздания“, из которого состоит его тело. Герой „Сокровенного человека“ Фома Пухов от грустного отчаянья и заброшенности обрастает шерстью и телесно совпадает с обезьяной: „запаршивел, оброс шерстью и забыл, откуда и куда ехал и кто он такой“ (Платонов 1999, 63). Особенность ситуации, в которую попадают Чиклин, Пухов или Лихтенберг, в том, что при предельном истощении вещества, из которого состоят их организмы, оказывается не затронут мозг – напротив, он получает высшее развитие:

„Пусть голод томит его желудок до самого сердца – он не пойдет выше горла, и жизнь его спрячется в пещеру головы“ (Платонов 1999, 63).

Параллельно Лихтенбергу и Маркуну, сохранившим в своем существе мысль и скудеющее, вплоть до превращения в животное, тело, возникает старуха из „Родины электричества“, в которой от скорби бытия в условиях все той апокалиптической жары погибающего мира остались те же две формы – „разум“ и гибнущее тело: „Разум! – произнесла старуха с ясным сознанием. – Да я столько годов прожила, что у меня разум да кости – только всего и есть!“ (Платонов 1982, 226). Так же как Лихтенберг, Маркун и строители *Котлована*, она спустила в материал мироздания свою жизненную силу, оставаясь с ясной мыслью и полностью истощенной плотью: „А плоть давно вся в работу да в заботу спущена – во мне и умереть-то мало чему осталось, все уж померло помаленьку“ (Платонов 1982, 226). Согласно развиваемой здесь антропологической модели, форма человеческого тела и все его известные физиолого-анатомические свойства – прямое выражение взаимообусловленности энергетического состояния Вселенной и соответствующего положения человека в мироздании: „Утром собака, как нищенка, испуганно пришла в помойное место. Лихтенберг сразу понял, увидев эту собаку, что она – бывший человек, доведенный горем и нуждой до бессмысленности животного“ (МВ, 304).

Поскольку „вещество существования“ – имманентно живое, оно сокровенно хранит в своей структуре самопорождающийся механизм, способный бесконечно генерировать новые формы, ограниченные лишь наличным количеством и гаммой присущих ему энергий. Персонаж „Города Градова“ формулирует: „Дело ведь просто: солнце начинает нагревать навоз, сначала вонь идет, а потом оттуда трава вырастает. Так вся жизнь на земле произошла“ (Платонов 1982, 195). При этом особенный акцент делается на том, что и самому человеку возможно произвести такую энергию, при которой вещество сможет оказаться в состоянии энергетического подъема: „Ежели ты навоз, допустим, на загнетку положишь, а печку затопишь, чтоб тепло и свет шли, то, по-вашему, вырастет трава из навоза аль нет? – Ну да, вырастет!“ (Платонов 1982, 195). Из этой логики ясно, что страх смерти неоснователен. Платонов записывает: „Чего ты боишься смерти, так ты уже был мертв: мы до рождения были все мертвы“ (ЗК, 77). Смерть и жизнь обратимы, как обратимо движение тела по оси „вещество-энергия“ с образованием бесконечного разнообразия форм. В 1931 году Платонов делает запись в своей „книжке“: „Череватов несколько раз умирал, но оживал“ (ЗК, 72). Проблема не в том, что человек может умереть, – он просто не может почувствовать себя окончательно живым (ЗК, 78).

Однако попытка эксплуатировать свою жизнь в неестественной форме (например, жить тогда, когда жизненные ресурсы уже исчерпаны и телесное

вещество человека, подчиняясь логике мировой истории, должно перейти в новое, земельное состояние) может сформировать из человеческого лица не вызывающую симпатии неприглядную маску. Потеря энергетики человеком приводит его к деградации, искажая и меняя его лик. У трясушейся от любви к сыну старухи Гюльчатай лицо „стало хищным и злобным“, и эти изменения произошли, по мнению повествователя *Джана*, из-за „постоянной печали или от напряжения удерживать себя живой, когда жить не нужно и нечем“ (Д, 479). Как биологическое существование, сама по себе жизнь человеческого тела не имеет в глазах героев Платонова никакой ценности: они приобрели высшую мудрость понимания неискоренимой жизненности самого „вещества существования“, из которого состоит тело человека. На упрек жены, что, дескать, наступила голодная пора, герой *Чевенгура* отвечает: „Ну и померем, только и делов, – ответил без сочувствия Захар Павлович. Для него весь житейский обиход потерял важное значение“ (Ч, 69). Формулируя в записной книжке мировосприятие солдата, находящегося на войне, Платонов определяет его как „экстремально живущ<его> человек<a>“: „Он быстро должен управиться, пережить все радости, все наслаждения, все привязанности“; при этом „нежность его к вещам, внимание к мелочам [...] тоже вырастает: он внимателен и к кошке, и к воробью, и к сверчку, etc“ (ЗК, 244). Герои Платонова сосредоточены на том, чтобы свою жизненную энергию потратить на дело, как они его понимают. В случае, если жизненные ресурсы истрачены, перспективы утеряны, они легко сменяют свою биологическую форму существования на минеральную – мертвый понимается ими как слабый, забытый человек: в *Чевенгуре* Саша Дванов

оглядел все неизменное, смолкшее озеро [...] там есть тесное, неразлучное место Александру, где ожидают возвращения вечной дружбой той крови, которая однажды была разделена в теле отца для сына. Дванов понудил Пролетарскую Силу войти в воду по грудь и, не прощаясь с ней, продолжая свою жизнь, сам сошел с седла в воду – в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец в любопытстве смерти. (Ч, 411)

Человек Нового времени переполнен вещественностью и не осознает корней проблемы – отсутствия у него онтологической „пустоты“. Эта специфическая „пустота“ является основной добродетелью человека; не случайно Фома Пухов („Сокровенные люди“) называет себя „человеком облегченного типа“. Гениальность Шаляпина Платонов связывал с наличием у него именно этого свойства – готовности к принятию другого (Вечного, трансцендентального): „Шаляпин не имел своего голоса: он входил в характер роли и пел по ее существу. Странно, но необходимо, что в мире

существуют „пустоты“ для вмещения всего без субъективных помех“ (ЗК, 145). Одно из самых точных, прямых высказываний Платонова на этот счет содержится в рассказе „Одухотворенные люди“:

Тело их наполнилось силой, они почувствовали себя способными к большому труду, и они поняли, что родились на свет не для того, чтобы истратить, уничтожить свою жизнь в пустом наслаждении ею, но для того, чтобы отдать ее обратно правде, земле и народу, отдать больше, чем они получили от рождения, чтобы увеличился смысл существования людей. (СС, 3, 31)

В своей записной книжке Платонов комментирует это свойство как своего рода „чистый лист бумаги“, готовый принять рукопись или потенциальную способность тела к преобразению: „Человек, не верящий ни во что, никак, пустой, – исполняющий поэтому наилучшим образом любое высшее предначертание: такой тип только и нужен“ (ЗК, 109). Право быть пустым – то есть нищим, отдавшим свое богатство другим людям и всему „веществу существования“ – является основой формирования системы персонажей Платонова. Пустота как готовность быть приемником живой энергии Космоса, любви-мысли, связана со свободой; с другой стороны – реализация свободы заключена в передаче другому ответственности за себя. Таким образом любить – значит принимать энергию, вырабатывать мысль-любовь, передавать ее другому, освобождаться от нее во имя возникновения нового состояния „пустоты“, готовности для очередного акта принятия-выработки энергии жизни. Таким образом, любить для человека легче и естественнее, чем быть любимым и только пассивно принимать любовь, это последнее может быть описано как энергетическое рабство: „Любовь, это перекаldывание ответственности на другого, а самому – право быть пустым“ (ЗК, 157). Однако примеров такого рода энергетического подвижничества в Новой истории немного.

### Преображенный человек

В своих статьях начала 1920-х гг. Платонов поставил вопрос о необходимости нового Мессии как идеального телесного воплощения „вещества существования“, „нового Пушкина“, возможная трагическая гибель которого в условиях апокалипсиса пищевой истории Европы описана в „Мусорном ветре“ (Лихтенберг), *Чевенгуре* (Дванов) и других произведениях. В статье „Пушкин и Горький“ Платонов писал: „Сейчас есть смертная нужда, чтобы в мире появилась поэтическая, вдохновляющая, оживляющая сила, равноценная Пушкину – и даже превосходящая его, потому что слишком велико всемирное бедствие“ (Платонов 1980, 41). Идеальное существо „Будущего

Октябрь“ складывается, по Платонову, из двух основных свойств: 1) способности наращивать свой энергетический потенциал без нанесения урона остальным живым существам биосферы, 2) способности полезно опустошать себя энергетически, сознательно жертвуя жизненную энергию другим существам, при этом чем более они истощены, тем важнее жертва. Как впоследствии у всех героев-философов Платонова, тело Маркуна в одноименном рассказе „горело любовью, он худел и гас от восторга [...], и наполнил свою жизнь стыдливою жертвой и трудом для него“ (СС, 1, 29). Возникает вопрос о пути выработки этой энергии и способах обмена ею с другими существами. По мнению Платонова, поверхность любого тела, включая и тело человека – поле контакта для обмена энергией с остальными телами, составляющими Вселенную: „Ток всегда находится на поверхности тел, т.е. на гранях, у выхода через которые тело как <бы> выливает, смещает неприсущий его природе потенциал в пространство“ (ЗК, 18). Такого рода способность прямого обмена своей жизненной энергией с окружающими телами – основное свойство героя-философа Платонова.

В символике имени Первого Ивана в одноименном произведении содержится мысль о „первочеловеке“ будущего Золотого века – времени, когда личная энергетика отдельного человеческого существа по принципу „общающихся сосудов“ сольется с безбрежной энергией Космоса. Писатель считал, что это не может произойти только с помощью направленного сознательного волевого усилия самого человека: это усилие должно опираться о землю и быть направлено в землю как первовещество мироздания, из которого все рождается, все состоит и в которую все превращается. При условии этой всемирной вещественно-энергетической интеграции человека его мыслительная и творческая деятельность будет проходить по принципу „совокупного, образующего творчества“ (Платонов 1990а, 271), в унисон со всей творящейся Вселенной. В рамках этой новой идеи о грядущем преобразении мироздания в 1926 году Платонов начал очерк с прозрачным названием „Питомник нового человека“, где обнаруживаются мотивы, которые открывают новое понимание повестей конца 1920-х – начала 1930-х гг.:

Между социологией и естествознанием в голове человека и в живой действительности произошел разрыв [...]. Вышло, что человек, трудясь над переделкой мира, забывал параллельно переделывать себя. Поэтому великое естествознание шло человеку не в пользу и в спасение, а в погибель. Пример тому: война 1914 года. Завет [...] об одновременной работе над миром и над собой – был забыт. (Платонов 1999а)

Согласно идее, высказанной в „Родине электричества“, Новый человек, преодолевший временность и ограниченность своего бытия, должен „гос-

подствовать над своим телом и надо всеми мучающими силами природы; магическое напряжение гения непрерывно радует его сердце, верующее в могучую долю пролетарского человечества“, поскольку герой, который спасает землю от гибели, исполняет „жизненную задачу“ (Платонов 1982, 236-237).

Ясно, что физиолого-органическая природа такого преображенного существа должна соответствовать его новому вселенскому статусу, а тело, обладающее скудным набором из пяти органов чувств, получает новые возможности для прямого и ясного контакта с „веществом-энергией“. Пока же человек не знает всех видов энергии, реально существующих в мироздании, у него нет органов, способных их зафиксировать, даже с помощью специальных приборов, лишь улучшающих видение того ограниченного и узкого гносеологического пучка, который мы называем „наукой“. Платонов считал, что в мироздании существует одна единая и универсальная энергия, которая „проявляется одновременно во всех своих формах“, однако в силу телесного несовершенства мы видим лишь одну ее форму и имеем дело с „ложью наших чувств“ (ЗК, 19). Порядок чувственного восприятия телом человека форм энергии, по Платонову, выглядит так: „зрение предмета, могущего быть источником энергии“, „звук (движение, колебание предмета в среде и раздражение этой среды от трения об нее колеблющегося предмета)“, „электрический ток“, „теплота“, „свет и др. неизвестные нам энергии за отсутствием у них воспринимающих органов чувств“ (ЗК, 18-19). Структура мироздания у Платонова, какой мы ее видим в хронотопах его произведений и в записных книжках, следующая: Вселенная состоит из „вещества-энергии“ (бесконечных колебаний между этими двумя состояниями), причем каждое явление представляет собой конгломерат „вещества“, сгусток „энергии“.

В каждом явлении вселенной мы имеем налицо все формы энергии (в сущности, единую), но воспринимаем эти формы соответственно устройству своих органов чувств и поэтому воспринимаем явление то как звук, то как цвет, то как раздражение (ток) [...]. В сущности, каждое явление представляет собой одновременно все формы энергии (известные нам и неизвестные) и только мы воспринимаем его в пределах своих чувств, в одной или нескольких формах. (ЗК, 18)

Изменение религиозно-философского статуса человека влечет за собой смену энергетического положения на Земле, а это, в свою очередь, обещает коренные перемены в ее органической структуре, вплоть до смены естественной биологической картины отношений живых существ в природе. Человек может потерять способность видеть, а затем вернуть эту способность, в обоих случаях помимо логического или медико-биологического обоснования – подобно машинисту Мальцеву („В прекрасном и яростном

мире“) или девочке, описанной в одной из записных книжек Платонова (ЗК, 199). Если в ранних статьях писатель называет радиевую энергию емким и важным источником энергетики будущего человека, то в повести „Рассказ о многих интересных вещах“ двое героев Платонова на физиологическом уровне ощущают присутствие радиоволн: „– Чем-то эт завоняло? – спросил Иван. – Странник уставился на небо. – Ет-то? Ет радиий несется. Беспременно он. [...] Аж в глаза лезет вонь жженаая... Чуешь?“<sup>11</sup> Новый преобразенный человек обладает „полноорганичностью“, получая способность слышать радиоволны, рассекать радиосигналы с помощью сабли, открываются и другие, ранее неведомые ресурсы и возможности. В *Чевенгуре*:

– У тебя нос заложило. Это воздух от беспроводных знаков подготавливает.

– Махай палкой! – давал мгновенный приказ Копенкин. – Пугай ихний шум – пускай они ничего не разберут.

Копенкин обнажил саблю и начал ею сечь вредный воздух, пока его привыкшую руку не сводило в суставе плеча.

– Достаточно, – отменял Копенкин. – Теперь у них смутно получилось. (Ч, 128)

Праведник („пролетарий“) Платонова обладает способностью непосредственно внимать „музыке Вселенной“, оформленной в осмысленный и имеющий свою ладовую структуру звуковой ряд. Герою *Чевенгура* Дванову

слышались в воздухе невнятные строфы дневной песни, и он хотел в них возвратить слова. Он знал волнение повторенной, умноженной на окружающее сочувствие жизни. Но строфы песни рассеивались и рвались слабым ветром в пространстве, смешивались с сумрачными силами природы и становились беззвучными, как глина. Он слышал движение, непохожее на его чувство сознания. (Ч, 103)

В начале своего пути в Епифань такие же странные звуки слышит и Перри, герой рассказа „Епифанские шлюзы“. Трагический путь Бертрана Перри начинается с того, что природа намекает ему на гибельность его затеи: „На улице раздался странный резкий звук, будто корабль треснул по всей обшивке от удара льда...“ Перри задумался над этим, но так и не понял и „уснул, не опомнившись“ (Платонов 1982, 43). В преобразенном теле человека возникают новые органы чувств, поэтому человек может воспринимать реальность шире привычного набора пяти сенсоров: вырабатывать яд против комаров в собственном теле („комары теперь боялись людей и не приближались к ним“ (Д, 476)), видеть звук („Я звук могу

<sup>11</sup> Цит. по: *Книжное обозрение*, 1988, 21 октября. Возможна также аллюзия на основание в конце 1921 года В.И. Вернадским Радиового института.

увидать, если его не слышать“ (ЗК, 266)), понимать речь животного (см. ЗК, 167), „ночью узнавать птицу на лету“ и распознавать „породу дерева за несколько верст“ (Ч, 275). Как формулирует повествователь *Чевенгура*, чувства такого человека находятся „как бы впереди его тела“, давая ему знать „о любых событиях без тесного приближения к ним“ (Ч, 275). Платоновский „пролетариат“ – это не социальный класс, но новый биологический вид, пришедший, в силу сложившихся в Космосе обстоятельств, на смену *Homo sapiens*, поскольку человек в его нынешнем состоянии не совместим с „полной совершенной жизнью“ (Платонов 1990, 84). Никакой другой жизни Платонов человечеству не желал.

Живое, плодоносное и антиэнтропийное „тепло“ может быть упрочено на Земле и только вместе с самой Землей. Платоновские герои уверены, что, пока Земля жива, не все еще для человечества потеряно. С этой точки зрения можно разделить персонажей Платонова на два основных типа, „направленных в смерть“ и „направленных в жизнь“:

1) сделанные чужой энергией люди, питающиеся чужим теплом, которые более или менее удачно сохраняют в себе „остаток родительской теплоты в младенческом теле, но и этого прочему, безмянному человеку было достаточно, чтобы уцелеть, возмужать и пройти живым к своему будущему“ (Ч, 290). Энергии жизни человека („теплоте“) противостоят враги: цивилизованный филистер, отнимающий энергию у Земли и обращающий ее в ничто, и „мертвая природа“, несущая смерть – „ветер“, который отбирает у человеческого существа жизненные силы: „Такая прошлая жизнь растратила силы пришедших в Чевенгур, и оттого они показались Чепурному немощными непролетарскими элементами, словно они всю жизнь грелись и освещались не солнцем, а луной“ (Ч, 291);

2) „самодельные люди“, которые вырабатывают новую избыточную энергию жизни своим трудом:

Но, истратив все силы на удержание в себе той первоначальной родительской теплоты – против рвущего с корнем встречного ветра чужой, враждебной жизни, – и умножив в себе ту теплоту, за счет заработка у именного настоящего народа, прочие создали из себя самодельных людей неизвестного назначения; причем такое упражнение в терпении и во внутренних средствах тела, сотворили в прочих ум, полный любопытства и сомнения. (Ч, 291)

Деятельность человека как сознания, положенного в тело, сводится к тому, чтобы менять себя и окружающее в сторону увеличения энергетической наполненности. Искание „истины“ платоновскими героями не связано с определением ее адреса вне себя, но с глубоким переформированием вещества как начала, из которого состоит тело самого искателя истины.

Этим объясняются телесно-энергетические метаморфозы Москвы Честновой (*Счастливая Москва*), в то время как Сарториус сосредоточен на интеллектуальной работе: „Она совсем плоха, но героически меняет себя и все, ибо откуда же хорошее, высшее, как не из дела, не из напряжения себя [...]. А Сартор<иус> ищет какого-то пассивного [...] счастья, вообще „истины“ (ЗК, 156).

Основное дело „сокровенного“ человека как „генератора-трансформатора-аккумулятора“ живой энергии мироздания – возвращать жизнь праху, „веществу существования“, пораженному энтропией. Энергетический потенциал человека реализуется в мысли-любви: „Любовь – [...] это внутреннее движение человечества“ (ЗК, 274). Рассуждение об этом содержится в небольшом рассказе-притче „Цветок на земле“:

Цветок, ты видишь, жалконький такой, а он живой, и тело себе он сделал из мертвого праха. Стало быть, он мертвую сыпучую землю обращает в живое тело и пахнет от него самого чистым духом. Вот тебе и есть самое главное дело на белом свете, вот тебе и есть, откуда все берется. Цветок этот – самый святой труженик, он из смерти работает жизнь... (Платонов 1986, 354)

Герой „Первого Ивана“ заявляет повествователю, что потратил на благо общества „одну пяти тысячную часть своей жизни“ (Платонов 1990, 268). Спротивляясь „мраку“ и „холоду“ энтропии, герой-философ Платонова должен успеть еще до смерти додумать свою мысль и доделать свою космическую работу. В одной из первых редакций *Котлована* Платонов записывает, что Вошев „думал неотлучно, сосредоточившись всей силой крови и тепла между сухими костями головы и холодея забытыми конечностями тела“ (Платонов 1995, 93). С другой стороны, большинство человечества лишено такого дара и такой способности – бороться с энтропией и смертью. Отсутствие этой возможности – трагедия мирового порядка, любовь и мысль требуют для себя места, подобно тому, как любая форма вещества или энергии требует бытия для пространства и времени. С инженерной точностью Платонов формулирует возможность такого энергетического коллапса: „Туркменка, которая никогда не любила и не могла любить по условиям жизни, – человек абсолютно без любви, сердце которого все время сжимали, мертвили, давили – трагедия совсем другого порядка, чем обычно, – мирового типа“ (ЗК, 138). Эта трагедия „убывания человека“ (ЗК, 37), ограничения силы, противостоящей смертной усталости – любви, приводит к возникновению энергетической пустыни: „В городе не было любви – все уставали“ (ЗК, 36).

Большинство героев-философов Платонова подобны Вермо („Ювенильное море“), „у которого сердце всегда живет под напором скопившейся

любви и который, не испытав еще, быть может, женщины, уже боится исчезнуть в неизвестном направлении собственной страсти, невнимательно храня себя для высшей доли“ (Платонов 1989, 546). Способность человека бытийно совпадать со своей „высшей долей“ понимается Платоновым как „сокровенность“ или необходимое и „естественное свойство“. В своей записной книжке писатель помечает: „Кто имеет в наибольшей <степени> эту естеств<енную> природу – тот понимает другого лучше, чем тот, у кого это естественное свойство затушевано или находится в недостатке. Из того выходит дурное“ (ЗК, 249). По Платонову, человек не рождается человеком, но становится им, реализуя свою сокровенность. Это внутреннее становление проходит через „двойную необходимость“: принимая в себя пищу и после смерти растворяясь в земле, человек участвует в минеральном порядке Вселенной, „законам мышления он подчиняет себя сам“, но эти „законы мышления“ выражают внутреннюю потребность „живого вещества“ Вселенной. По Платонову, человек как непосредственное выражение вещества Вселенной будет эволюционировать именно в сторону бессмертия и энергетического совершенства, которое состоит из двух параметров: умение отдавать и принимать энергию Космоса и развитие в себе чувствительности к распознаванию и верному применению окружающей энергии.

### Л и т е р а т у р а

- Платонов, А. 1975. „Живя главной жизнью“ (А. Платонов в письмах жене, документах и очерках), *Волга*, 9.
- 1980. *Размышления читателя*, М.
- 1982. *Повести. Рассказы. Из писем*, Воронеж.
- 1985. *Собрание сочинений в 3-х тт*, М.
- 1986. *Одухотворенные люди. Рассказы о войне*, М.
- 1988. *Чевенгур*, М.
- 1988а. *Повести и рассказы, 1928–1934*, М.
- 1989. *Чевенгур: Роман и повести*, М.
- 1990. *Государственный житель*, Минск.
- 1990а. „Первый Иван. Заметки о техническом творчестве трудящихся людей“, *Чутье правды*, М.

- 1995. „Фрагменты черного автографа повести ‘Котлован’“, Публикация Т.М. Вахитовой и Г.В. Филиппова, *Творчество Андрея Платонова*, СПб.
- 1998. *Собрание сочинений*, т. 1, М.
- 1999. *Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика*, М.
- 1999а. „Питомник нового человека“, Платонов, А. „Жить ласково здесь невозможно...“, *Октябрь*, 2. (Цит. по электронной версии: <http://magazines.russ.ru/october/1999/2/platon.html>)
- 2000. *Записные книжки. Материалы к биографии*, М.

Илья Кукуй

## ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ТЕЛА: ЗАМЕТКИ К ПОЭТИКЕ ДАНИИЛА ХАРМСА

Проблематика феноменологии тела в плоскости искусства была подробно рассмотрена Валерием Подорогой в его курсе лекций в РГГУ в 1993-94 гг., опубликованных годом позже.<sup>1</sup> Феноменологическому подходу, отличающемуся в трактовке Подороги нормативистской установкой в отношении объекта описания и оставляющему „в стороне довольно обширный (а сегодня и более *значимый*) регион языковых, перцептивных, чувственно-телесных феноменов, которые являются *анормативными* и, с точки зрения строгого феноменолога, не могут быть наделены *смыслом*“, философ противопоставляет топологический анализ телесных практик, который „пытается в своем *описании* того или иного телесного феномена учесть его перцептивную *непредопределенность* (А. Бергсон)“ (Подорога 1995, 7). Тем самым при переходе от феноменологии к топологии, прослеживаемому Подорогой от Э. Гуссерля до М. Мерло-Понти, объектом исследования становится не собственно тело,<sup>2</sup> а телесный опыт и его закрепление в художественном произведении, причем отмеченные практики описания телесного дискурса варьируются в зависимости от специфики как стратегий письма, так и причин, их вызвавших.

Понятие опыта,<sup>3</sup> как известно, лежит в основе феноменологического метода и закреплено в концепте интенциональности, первоначально разработанном Ф. Brentano и подразумевающим опору на опыт как ряд психических актов, через которые познающему сознанию даны феномены. Впервые после позитивизма и эмпириокритицизма XIX века было проведено столь четкое разграничение внутреннего и внешнего опыта, развитое впоследствии в классической феноменологии Гуссерля. Как известно, в России феноменологическое учение оказалось востребовано и внедрялось в 1910-е годы в философскую и художественную практику как посредством

<sup>1</sup> См.: Подорога 1995.

<sup>2</sup> См. у Подороги: „Разве можно мыслить тело, если видеть в нем лишь объект строгих исследовательских процедур и закрывать глаза на феноменологию телесного опыта? Мыслить тело как объект невозможно“ (Подорога 1995, 6).

<sup>3</sup> См. Шпарага 2001. В дальнейшем мы в значительной степени опираемся на интерпретацию феноменологического концепта опыта, предложенную О. Шпарагой.

оперативных публикаций переводов первоисточников, так и активной работой феноменологических кружков.<sup>4</sup> В советское время работа подобных институций была быстро сведена на нет, однако «в силу существенной близости русской мысли общим методическим интенциям феноменологии» (Чубаров 1998, 7) мы находим характерные параллели не только в области философии, но и в поэтике самых разных художников – в том числе Даниила Хармса.<sup>5</sup> В случае Хармса правомерность сопоставления подтверждается упоминанием в его записных книжках книги Шпета «Явление и смысл» и помеченного как „Брентано 1874“ труда Франца Брентано *Psychologie vom empirischen Standpunkt*.<sup>6</sup> Обе книги скорее всего были рекомендованы ему Я.С. Друскиным, достаточно глубоко и критически изучавшим феноменологию Гуссерля.<sup>7</sup> Вне зависимости от того, насколько подробно Хармс ознакомился с этими и подобными трудами, можно констатировать по меньшей мере общие источники и направление мысли Хармса и классической феноменологии, что лишний раз подтверждает тезис И. Чубарова „о зарождении своеобразной парадигмы понимания сознания в русской философии XX века“ (Чубаров 1998, 7).

Характерно, что наиболее отчетливо эти параллели прослеживаются в творчестве Хармса, начиная с рубежа 1930-х годов, когда он переходит от активных попыток институализации творчества к осмыслению его первопричин – прежде всего применительно к своей поэтике. В письме к К.В. Пугачевой от 16 октября 1933 года Хармс пишет следующее:

Теперь моя забота создать правильный порядок. Я увлечен этим и только об этом и думаю. [...] Во всё, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира. И я делаю не просто сапог,<sup>8</sup> но, раньше всего, я создаю новую вещь. Мне мало того, чтобы сапог вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот же порядок, что и во всём мире: чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от прикосновения с кожей и гвоздями, чтобы, несмотря

<sup>4</sup> См. Чубаров 1998; Чубаров 2000.

<sup>5</sup> См.: Токарев 1995. На отдельные параллели поэтики обэриутов с феноменологией, в частности с *Эстетическими фрагментами* Шпета, указывал также М. Ямпольский (1998, 17-25).

<sup>6</sup> См.: Хармс 2002а, 42.

<sup>7</sup> Чинари Я.С. Друскин и Л.С. Липавский в 1923 году закончили по индивидуальному плану философское отделение факультета общественных наук Петроградского университета, обучаясь в том числе у Н.О. Лосского, чьему перу принадлежит одна из первых рецензий на русский перевод первого тома *Логических исследований* Гуссерля (*Русская мысль*, 1909, 12). Отказавшись осудить высланного в 1922 году за границу Лосского, Друскин и Липавский закрыли себе дорогу к академической философской карьере. К адаптации и критике Лосским феноменологии см.: Лосский 1909, Лосский 1939. Имя Лосского упоминается в записной книжке Хармса за 1925 год непосредственно перед книгой Брентано (см. прим. 6).

<sup>8</sup> О сапожной метафоре у Хармса, берущей свое начало, вероятно, с пушкинского „суди не выше сапога“, см.: Герасимова/Мальский 1992, 33.

на форму сапога, он сохранил бы свою форму, остался бы тем же, чем был, остался бы чистым. Это та самая чистота, которая пронизывает все искусства. Когда я пишу стихи, то самым главным мне кажется не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие „качество“, а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам, милая Клавдия Васильевна, это – чистота порядка. (Хармс 2001, 79)

Антирационалистическая „чистота порядка“ в данном случае не синонимична структурированности на уровне строения: не случайно Хармс в этом же тексте неодобрительно отзывается о поэме Н. Заболоцкого (по всей видимости, утраченной), посвященной архитектуре, за отсутствие в ней „неблагополучной категории“, которая „делает хорошей всю эту архитектуру и мысль о человеческой жизни“.<sup>9</sup> В известной степени мы имеем здесь дело с провозглашенным феноменологией лозунгом „Назад к самим вещам!“ – с возможным авангардным обращением „назад“ во „вперед“. Пользуясь феноменологической терминологией, можно сказать, что Хармс, в отличие от конструктивистской ветви русского авангарда, отказывается от опытно-научных апперцепций в пользу „чистоты родника живого знания“ и противопоставляет „условной незыблемости понятий“ – ту „безусловную случайность потока жизни“,<sup>10</sup> о которой пишет Шпет во введении к *Явлению и смыслу*:

Сквозь пестроту чувственной данности, сквозь порядок интеллектуальной интуиции, пробиваемся мы к живой душе всего сущего, ухватывая ее в своеобразной, – позволю себе назвать это – интеллектуальной – интуиции, обнажающей не только слова и понятия, но самые вещи, и дающей уразуметь подлинное в его подлинности, цельное в его цельности, и полное в его полноте. (Шпет 1996, 13)

Отказ от естественной установки и обращение к фактам чистого сознания<sup>11</sup> сопровождаются трансцендентально-феноменологической редукцией

<sup>9</sup> Хармс 2001, 81. См. там же (80): „Сегодня был у меня Заболоцкий. Он давно увлекается архитектурой и вот написал поэму, где много высказал замечательных мыслей об архитектуре и человеческой жизни. Я знаю, что этим будут восторгаться много людей. Но я также знаю, что эта поэма плоха“. Ср. „Окнов и Козлов“: „Материя по-мойму дура / ее однообразная архитектура / сама собой не может колебаться“ (Хармс 1997а, 192).

<sup>10</sup> Ср. у Хармса: „Меня интересует только ‚чуть‘: только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении“ (Хармс 2002б, 195). О категории случайного у Хармса см.: Ханзен-Лёве 1994.

<sup>11</sup> Сфера сознания предметов – или, вернее, сознания того, как даны нам предметы – дополняется идеацией как созерцанием сущности, лежащей в основе эйдетической редукции. Ср. распространенный у Хармса мотив взглядывания: „Тихая вода покачивалась у моих ног. Я смотрел в темную воду и видел небо. Тут, на этом самом месте, Лигудин скажет мне формулу построения несуществующих предметов“ (Хармс 1997б, 126). Отметим также типичную для Хармса амбивалентность „оптического“ мотива

– выключением вопроса о значимости „бытия как всех объективно апперцептированных фактов, так и фактов внутреннего опыта“ (Гуссерль 2001, 21) – и обращением к жизни Я как сферы смыслопридавания (Sinnggebung), у позднего Гуссерля выраженного в опыте телесности и жизненного мира. Именно в отношении телесности понятие трансцендентально-феноменологической редукции оказывается весьма плодотворным для анализа метода Хармса конца 1920-х – начала 1930-х годов. Не останавливаясь подробно на классификации абсурдных и гротескных тел у Хармса, приведём лишь несколько примеров. В десятом тексте из *Голубой тетради* (открывающем также цикл *Случаи*) методом своеобразного „эпохе“ у рыжего человека отсекаются все трансцендентные для рассказчика признаки (в данном случае части тела), в результате чего всякое оценочное суждение (рыжий) делается невозможным и рассказчик воздерживается от дальнейшего повествования, неизбежно „условного“. Помета Хармса на полях („Против Канта“) отрицает саму целесообразность постановки вопроса о „вещи в себе“: так как в данном тексте „не понятно, о ком идет речь“ (хотя в начале мы знаем, что речь идет о рыжем человеке), то „уж лучше мы о нем не будем больше говорить“ (Хармс 1997b, 323).

Аналогичную стратегию доведения принципа редукции до абсурда мы встречаем и в ряде других текстов, среди которых отметим рассказ „О явлениях и существованиях № 2“. В нем рассказчик последовательно „выключает“ всё, находящееся как вне, так и – в чисто телесном смысле – внутри персонажа, оставляя лишь факт его явления (точнее, явленности) и распитие им бутылки спиртуоза. Актуальным остается в данном случае вопрос о существовании, поставленный характерным для Хармса образом:

Если мы говорим, что ничего не существует ни изнутри, ни снаружи, то является вопрос: изнутри и снаружи чего? Что-то, видно, всё же существует? А может, и не существует. Тогда для чего же мы говорили изнутри и снаружи? Нут, тут явно тупик. И мы сами не знаем, что сказать. (Хармс 1997b, 49)

Тело в этом рассказе выполняет роль границы, отделяющей явление от существования (=смысла) – или, пользуясь терминологией Хармса-Друскина, роль препятствия между *этим* и *тем*. Тот же феномен пограничности тела как предела для феноменологической редукции мы встречаем в тексте „Сабля“, иллюстрирующем этапы движения рассказчика навстречу миру:

---

(см. рассказ „Оптический обман“). Позднее Друскин и Мерло-Понти практически одновременно и независимо друг от друга схожим образом тематизируют парадоксальность визуальности в своих работах „Видение невидения“ (1966) и „Le visible et l'invisible“ (1964) соответственно.

- разделение на трансцендентный мир вещей и трансцендентальное Я: „Всё существующее вне нас перестало быть в нас самих. Мы уже не подобны окружающему нас миру“ (Хармс 1997b, 300);
- последующий акт феноменологической редукции:

Мир летит к нам в рот в виде отдельных кусочков: камня, смолы, стекла, железа, дерева и т. д. Подходя к столу, мы говорим: Это стол, а не я, а потому вот тебе! – и трах по столу кулаком, а стол пополам, а мы по половинам, а половинки в порошок, а мы по порошку, а порошок в нам в рот, а мы говорим: это пыль, а не я, – и трах по пыли. А пыль уже наших ударов не боится. (Хармс 1997b, 300)

- после последовательного выключения следует очерчивание границ (причем в сугубо телесном смысле) собственного познающего Я как картезианского ego cogito:

Тут мы стоим и говорим: Вот я вытянул одну руку вперед прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь. А, что вне меня, то уж не я. [...] (Хармс 1997b, 300)

- концентрация на регистрации как акте познания мира:

Вопрос: Началась ли наша работа? А если началась, то в чём она состоит?

Ответ: Работа наша сейчас начнется, а состоит она в регистрации мира, потому что мы теперь уже не мир.

В.: Если мы теперь не мир, то что же мы?

О.: Нет, мы мир. Т. е. я не совсем правильно выразился. Не то чтобы мы же не мир, но мы сами по себе, а он сам по себе. (Хармс 1997b, 301)

Интересно, что хармсовское „трах по столу кулаком“ переключается с тем местом из *Идей к чистой феноменологии*, где Гуссерль описывает различие тела-вещи (Körper) и тела-плоти (Leib) именно на примере касания стола.<sup>12</sup> Ноэтико-ноэзматическое единство переживания является у Гуссерля прежде всего телесным опытом, разворачивающимся во времени,<sup>13</sup> в котором при абсолютной данности сознания образ вещи никогда не

<sup>12</sup> См.: Подорога 1994, 121-130.

<sup>13</sup> С темпоральным модусом возможности связан также разрабатывавшийся чинарами концепт текучести (см. сравнение вестников с водой у Хармса в тексте „О том, как меня посетили вестники“), отчасти переключющийся с представлением у позднего Гуссерля о Я, конкретном „только в текучей полиморфности своей интенциональной

дает себя целиком, а лишь как комплекс актов и полаганий: „Так же как редуцированное Я не есть часть мира, так и наоборот, мир и любой объект мира не есть часть моего я, не находится реально (geell) в жизни моего сознания как его реальная (geell) часть“<sup>14</sup> (Гуссерль 2001, 22). С такими объектами сопоставимо хармсовское положение о „реющих“ предметах из текста „Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом“, сравнимое в свою очередь с более поздним описанием аналогичного процесса „выключения“ и интенционального, вынужденно дискретного обращения к миру у А. Введенского:

На самом деле предметы это слабое зеркальное изображение времени. Предметов нет. На, поди их возьми. Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегают мышь по камню. Считаю только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты называл ошибочно шагом (ты путал движение и время с пространством, ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь). (Введенский 1984, 185-186)

Начиная со второй половины 1930-х годов, в творчестве Хармса наблюдается глубокий кризис, вызванный в первую очередь внешними обстоятельствами: разрушением круга чинарей, арестом и гибелью Олейникова, отъездом в Харьков Введенского, а также катастрофическим положением самого Хармса, включая безработицу и голод. Тело перестает быть для Хармса предметом субъектно-объектного сознания и превращается в поле непосредственных телесных переживаний, достигающих пограничной силы в первую очередь в области непосредственных телесных отправлениях – питания, сексуальности и двигательной активности. В силу этого в его поздних текстах – и в первую очередь в отношении к телесности – в полной мере прослеживается тот переход от феноменологического к топологическому мышлению, который отмечает в своих лекциях Подорога.

---

жизни“ (Гуссерль 2001, 60). Ср. также „Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса“: „Новая человеческая мысль двинулась и потекла. Она стала текучей. [...] Один человек думает логически; много людей думают текуче. [...] Я хоть и один, но думаю текуче“ (Хармс 1997b, 305).

<sup>14</sup> О концептах реального и конкретного см. т.н. „Декларацию“ ОБЭРИУ: „Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы – первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильное и бессмысленное улюбка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи (курсив мой – И.К.) делается достоянием искусства“ (Александров 1991, 458).

Разрушение интересубъективности, позволяющей описать мир не только с позиции опыта себя самого, но и опыта Другого,<sup>15</sup> одновременно усугубляет черты абсурдности художественного мира Хармса и приводит его к перспективе образа Чужого и, соответственно, проблеме вчувствования (Einfüllung), особенно ярко разработанной в повести „Старуха“ – произведении, занимающем в творчестве Хармса исключительное место как по своему объему, так и по заключенному в нем экзистенциальному послыу.

„Старуха“ представляет собой во многом соматический текст, являющийся собой, как известно, проекцию личной ситуации Хармса на образ рассказчика;<sup>16</sup> исключая семейное положение (Хармс в 1939 году был женат на Марине Малич – герой „Старухи“ холост), ситуация и биография героя повести, начиная с места проживания и кончая голодом, как творческим, так и физическим, накладываются друг на друга. Впрочем, и холостое состояние героя „Старухи“ находит свою проекцию в записных книжках Хармса: 1934 год – „Мне надоело быть женатым. О как я хочу быть вновь холостым [...]“ (Хармс 2002b, 114); и за год до завершения „Старухи“ – „Марина лежит в жутком настроении. Я очень люблю ее, но как ужасно быть женатым. Меня мучает ‚пол‘. Я неделями, а иногда месяцами не знаю женщины“ (Хармс 2002b, 198).

„Автобиографичность“ повести остраняется ситуацией сна, временные рамки которого в „Старухе“ неясны и от определения границ которого, по сути, и зависит интерпретация повести. Можно допустить, что во сне проходит всё действие повести,<sup>17</sup> исключая последнюю фразу, отделенную от основного корпуса отчерком („На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась“ – Хармс 1997b, 188); возможно, впрочем, и то, что первая встреча со старухой, с которой начинается повесть, несмотря на весь ее сюрреальный характер, реальна, и старуха – простая полубезумная нищая, продающая оставшийся дома хлам. В этом случае сон начинается, скорее всего, с начатой автором рукописи о чудотворце: „Передо мной клетчатая бумага, в руке перо. Мое серд-

<sup>15</sup> О роли интересубъективности в гармоничном конституировании мира см. у Гуссерля: „[...] объективный мир как идея, как идеальный коррелят интересубъективного и в принципе (ideell) постоянно и согласованно осуществляемого и осуществленного опыта, ставшего интересубъективно общим (vergemeinschaftet), сущностно связан с интересубъективностью, которая сама конституирована – в идеале – как бесконечная открытость, с интересубъективностью, отдельные субъекты которой оснащены системами конструирования, соответствующими друг другу и согласующимися друг с другом. Поэтому конституирование объективного мира по существу своему предполагает гармонию монад, именно эту гармонию отдельных конституирований в отдельных монадах, и, соответственно этому, также генезис, гармонично протекающий в отдельных монадах“ (Гуссерль 2001, 96).

<sup>16</sup> Об автобиографизме повести см.: Александров 1996.

<sup>17</sup> Повод для такой интерпретации – часы без стрелок, которые герой повести видит в руках у старухи на первых страницах, как метафора остановки времени во сне. Ср. тот же мотив (сон – часы без стрелок) в фильме И. Бергмана „Земляничная поляна“.

це еще слишком бьется, и рука дрожит. Я жду, чтобы немножко успокоиться. Я кладу перо и набиваю трубку. Солнце светит мне прямо в глаза, я жмурюсь и трубку закуриваю“ (Хармс 1997b, 163). После этого „жмурюсь“ рассказчик – уже, возможно, во сне – начинает рукопись (ему удается лишь первая фраза – „Чудотворец был высокого роста“) и его отвлекает явившаяся старуха. Допустимы и другие рамки, вне всяких сомнений, осознанно не выявленные Хармсом.<sup>18</sup> Архетипичный мотив сна во сне подчеркивается также тем, что когда старуха приказывает герою лечь на пол лицом вниз<sup>19</sup> и он выполняет приказание, то видит перед собой „правильно начерченные квадраты“ (Хармс 1997b, 165) – за минуту до того перед сидящим за столом героем „клетчатая бумага, в руках перо“ (Хармс 1997b, 163).<sup>20</sup> Фактическое „врастание“ героя в плоскость собственной рукописи проецирует сложные отношения между автором и рассказчиком повести.

Сама старуха, воплощающая в себе образ Чужого, фактом своей парадоксальной смерти отнимает у героя возможность *Einfühlung*, поскольку метод аналогии телесного устройства, лежащий (по Гуссерлю) в основе вчувствования, ничего, кроме смерти, герою не обещает. Тем не менее, герой повести приходит к вынужденному выводу, что иного Чужого, кроме старухи, ему не дано – приятная дама как потенциальный сексуальный партнер и Сакердон Михайлович как партнер речевой оказываются (не в последнюю очередь посредством латентного вмешательства старухи) несостоятельны.<sup>21</sup> Труп старухи в качестве *Körper*, тем не менее, выступает в качестве индикатора преобразования героя и избавления его *Leib*, заявленного уже источником эпиграфа повести – *Мистериями* Гамсуна. Страдающий одновременно от голода (опять же гамсуновский мотив), творческого и физического, и мучающийся вопросом бессмертия герой сталкивается с той проблемой, что труп старухи на бытовом уровне препятствует его нормальной жизнедеятельности, лишает известных телесных утех (эпизод с приятной дамой в булочной) и просто угрожает уголовным преследованием. Вместе с тем он является постоянным жалом в плоть в

<sup>18</sup> См. замечание героя повести: „Значит, это был сон. Но только где же он начался?“ (Хармс 1997b, 167)

<sup>19</sup> О телесной схеме как двигательной интенциональности см.: Мерло-Понти 1999, 183–186.

<sup>20</sup> См. Хейнонен 2003, 78.

<sup>21</sup> В феноменологии Мерло-Понти сексуальная и речевая интенции наряду с предметным миром выступают важными составляющими intersубъективности, в разной и взаимодополняющей форме реализующая телесное существование (см.: Мерло-Понти 1999, 211 и 255). По наблюдению О. Шпараги, «интенциональность, в понимании Мерло-Понти, это движение существования от телесного существования для себя (в решении конкретных задач) и для Другого (сексуальная интенция) [...] к телесному же и языковому существованию (и сосуществованию) в культуре; это движение, созидающее мир и культуру интенциями моего существования» (Шпарага 2001).

связи с проблемой бессмертия, не говоря уже о том, что сам факт действительной смерти старухи остается для героя до конца невыясненным. Герой как в прямом, так и в переносном смысле нуждается в облегчении – и характерным образом избавление от трупа наступает непосредственно после телесного облегчения в туалете поезда. Несмотря на то, что чемодан с трупом, по всей видимости, попросту украден, для героя повести это событие является настоящим чудом, приводящим к просветлению и Господней молитве, в полном тексте которой, как известно, содержится моление о хлебе насущном, избавлении от долгов и искушения – вещей, непременаемо терзавших автора „Старухи“ в момент ее написания. Кроме того, немаловажно, что выступающий в качестве „препятствия“ труп ведет в итоге к избавлению от творческой импотенции – ведь повесть оказывается написана. Более того, герой (в данном случае равный автору) заканчивает ее волевым решением, поскольку „она и так уже достаточно затянулась“.

Многослойность нарратива „Старухи“, в основе которой лежит сложная структура сна, наделение главного героя автобиографическими чертами, отведение трупу роли орудия преобразования и медиатора бессмертия позволяют сделать вывод, что Хармс в „Старухе“ моделирует, по выражению Подороги, *лингвистическое тело*, подобно Голему (роль которого для Хармса известна) должно избавить физическое тело автора от невзгод всех родов. Факт почти ритуального перенесения телесных практик в плоскость текста в узком и языка в общем смысле подтверждают также так называемые порнографические тексты Хармса, самим фактом написания которых он как бы остраивает экстремальную грань оформления телесных практик. Так, в конце радикального текста про девочку Лидочку и дядю Мику Хармс зачеркивает последние строки, приписывает: „Хотел написать гадость и написал. Но дальше писать не буду: слишком уж гадко“, ставит дату, а затем все же дописывает окончание (см. Хармс 1997b, 77-82 и примеч.). Факт обращения к большой прозаической форме „Старухи“, в которой оформляется топологическая практика лингвистического тела, говорит нам о том, что в силу трагической смерти Хармса от голода мы, возможно, оказались лишены новой фазы в творчестве писателя, в которой на смену феноменам случая и абсурда должна была прийти топология иного конструирования текста, о котором нам остается лишь гадать.

## Литература

- Александров, А. (сост.) 1991. „ОБЭРИУ <Декларация>“, *Ванна Архимеда*, Л., 456-462.
- Александров, А. 1996. „Я гляжу внутрь себя...‘ О психологизме повести Даниила Хармса ‚Старуха‘“, А. Лавров (ред.), *Петербургский текст. Из истории русской литературы 20-30-х годов XX века*, СПб., 172-184.
- Введенский, А. 1984. „<Серая тетрадь>“, *Полное собрание сочинений в 2-х томах*, т. 2, Ann Arbor, 181-188.
- Герасимова, А., Мальский И. (подг. текста и комм.), 2002. „Сборник контрреволюционных произведений“, *De Visu*, 0, 33.
- Гуссерль, Э. 2001. „Картезианские медитации“, *Собрание сочинений*, т. 4, М.
- Лосский, Н.О. 1909. „Гуссерль Э. Логические исследования, ч. 1 (рец.)“, И. Чубаров (ред.), *Антология феноменологической мысли в России*, т. 1., М., 1998, 180-183.
- 1939. „Трансцендентально-феноменологический идеализм Гуссерля“, *Логос*, 1991, 1, 132-147.
- Мерло-Понти, М. 1999. *Феноменология восприятия*, СПб.
- Подорога, В.А. 1995. *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992-1994 годов*, М.
- Токарев, Д. 1995. „Даниил Хармс: философия и творчество“, *Русская литература*, 4, 68-93.
- Ханзен-Лёве, А. 1994. „Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов“, *Русский текст*, 2, 28-45.
- Хармс, Д. 1997а. *Полное собрание сочинений*, т. 1, СПб, 191-193.
- 1997б. *Полное собрание сочинений*, т. 2, СПб, 321-329.
- 2001. „<Письмо К.В. Пугачевой от 16.10.1933>“, *Неизданный Хармс*, СПб, 78-81.
- 2002а. *Записные книжки. Дневник*, В 2-х книгах. Книга первая, СПб.
- 2002б. *Записные книжки. Дневник*, В 2-х книгах. Книга вторая, СПб.

- Хейнонен, Ю. 2003. *Это и То в повести „Старуха“ Даниила Хармса*, Хельсинки.
- Чубаров, И. (ред.) 1998. *Антология феноменологической мысли в России*, т. 1., М.
- (ред.) 2000. *Антология феноменологической мысли в России*, т. 2., М.
- Шпарага, О. 2001. „Феноменология опыта: опыт как «почва и горизонт» познания“, *Логос*, 2 (28), 103-122 (Цит. по эл. публикации – URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001\\_2/08\\_2\\_2001.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_2/08_2_2001.htm))
- Шпет, Г. 1996. *Явление и смысл*, Томск.
- Ямпольский, М. 1998. *Беспамятство как исток (Читая Хармса)*, М.



Aage A. Hansen-Löve

## DER ABSURDE KÖRPER UND SEINE TOT-GEBURT: VERBALE BRACHIALITÄTEN BEI DANIIL CHARMS

«...это уже, извините, абсурд...»  
(Charms, „Reabilitacija“)

### 1. Vom grotesken zum absurden Körper

#### 1.1. Symbolistisches Vorspiel

Im Falle von Bachtins Konzeption des Grotesk-Karnealesken dominiert ganz eindeutig der dionysische Pol – und der apollinische wird der Welt der Norm, des Ernstes, des Klassischen zugeschlagen – als Negativum, das seinerseits das Groteske als Antikanon negiert, abwertet, annihiliert. Alle Merkmale, die im klassischen Mythos ebenso wie bei Nietzsche und Ivanov dem Dionysischen zugeordnet werden, gehören so gut wie ausnahmslos auch in die Kategorie des Grotesk-Karnealesken (freilich nur in ihrer mittelalterlich-archaischen Form – viel weniger in der literarisierten, kultivierten Transformation in späteren Epochen – zumal der Romantik und der Moderne bzw. Avantgarde, die anhand der Konzeption des Grotesken bei Wolfgang Kayser fundamental kritisiert wird (Bachtin 1987, 93ff.).<sup>1</sup> Hier herrscht nicht das volle, utopische, volksnahe, körperhafte, universelle Lachen des Mittelalters, sondern das „reduzierte“, gebrochene, angstvoll-panische. Eben in dieser Gebrochenheit figuriert aber das Lachen und das Grotesk-Karnealeske (ebenso wie das Dionysische) auch im mythopoetischen Symbolismus – wenn auch in unterschiedlicher Akzentsetzung.

Während in der Kunstphilosophie und der philosophischen Lyrik Ivanovs das Dionysische am ehesten noch Bachtinsche Züge trägt – wenn auch kontaminiert mit jüdisch-christlichen und russisch-orthodoxen Elementen – gerät es schließlich nach 1902/3 im (Lebens-)Schaffen der anderen Symbolisten – v.a. Belyjs und Bloks – in jenen Zustand ironischer Relativität und Ambivalenz, der sich partiell in den Theorien Wolfgang Kayzers (und total in der ironisch-nihilistischen Romantik) entfaltet. Insgesamt fehlt aber auch bei Ivanov und den

<sup>1</sup> M. Bachtin 1987, 97ff. bezieht sich auf Wolfgang Kayzers *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek/Hamburg 1961. Vgl. dazu A. H.-L. 2004a, 110-135; s. auch: R. Lachmann 2004, 44-51.

anderern Mythopoeten zu Jahrhundertbeginn alles Utopische – es wird durch das Apokalyptische ersetzt – und alles Körperlich-Optimistische, Rekreative, Hoffnungsvolle. Das Stirb-und-Werde, die Ambivalenz von Tod und Geburt, von Grab und Wiege, Auflösung („rasčlenenie“) und Neuzusammensetzung („novoe sočetaie“) wird zwar wieder und wieder beschworen;<sup>2</sup> die Auflösung des Individuums, des Ich-Bewußtseins im Kollektiv (des Volkes) oder in ekstatischen Zuständen der „unio mystica / erotica“ bleibt – wie zu zeigen sein wird – ein unerreichbares Trugbild bzw. trügerische Unerreichbarkeit. Ein der Moderne insgesamt und dem Symbolismus im besonderen immanenter Gnostizismus mit seiner Körper-Geist-Dualität beherrscht zweifellos – mit orthodoxen wie heterodoxen Wurzeln – das ambivalente Körperbild des Symbolismus nach 1900, das übrigens am wenigsten bei Ivanov, eher schon bei Blok, besonders aber bei Belyj eine zentrale Rolle spielen sollte.<sup>3</sup>

Dennoch sind in einer ganzen Reihe von Motivkomplexen und mythopoetischen Konzepten die bachtinschen Kategorien des Grotesk-Karnevalesken spürbar – vom erwähnten dionysischen Substrat des Grotesken hin zur Dekonstruktion des mythopoetischen Symbolismus in seiner grotesk-karnevalesken Spätphase (nach etwa 1907, d.h. voll einsetzend mit Bloks „Balagančik“). Wenn Bachtin bei Kayser – und damit implizit in der nihilistischen Romantik – den Negativismus, das Destruktiv-Ironische, Abstrakt-Reflektierte kritisiert, trifft er damit – trotz seiner immer wieder deklarierten außerordentlichen Wertschätzung gerade Ivanovs – den Lebensnerv (bzw. die immanente Sollbruchstelle) im Kern des Symbolismus selbst (vgl. Bachtin 1987, 89). Man denke nur an die Ablehnung und Abwertung von Angst und Panik in Bachtins Karneval – und an ihre fatale wie zentrale Bedeutung für den Symbolismus.<sup>4</sup>

Bei Bachtin ist die Anti-Welt des Karnevals zwar konterdependent bezogen auf die offizielle Welt von Staat und Kirche (und bildet damit die komplementäre Ergänzung zu dieser); darüber hinaus ist aber das Karnevaleske in sich ambivalent, rotierend, im Werden, paradoxal-polar und bietet damit das ideale Bezugs- und Kraftfeld für alle Arten von Modernisierung und Aktualisierung einer ambivalent-prozessualen Kunst- und Lebenshaltung. Gerade Bachtins Idee des „Werdens“ („stanovlenie“) bzw. des Metamorphotischen – im grotesk-universellen Volkskörper und seiner „Redehaltung“ (Bachtin 1987, 75f.) ebenso wie in seiner Theorie des Kunstdenkens als „stanovlenie mysli“ konzipiert, bildet auch die Brücke zu entsprechenden Philosophemen und Mythologemen des Werdens im symbolistischen „mifo- und žiznetvorčestvo“. Beispiele dafür werden sich in diese Darstellung auf Schritt und Tritt finden. In seiner eingehenden

<sup>2</sup> Eben darin sieht V.N. Toporov 1981, 188-251, den dionysischen Grundmythos des Dichters.

<sup>3</sup> Das sektantische Potential der russischen Moderne – v.a. zur körpersprachlichen Bedeutung der Ekstase – behandelt A.H.-L. 1996b.

<sup>4</sup> Zur Kategorie des „Entsetzens“ („užas“) in der Ästhetik des Erhabenen des Symbolismus vgl. A.H.-L. 1991.

Würdigung Ivanovs betont Bachtin eben die Bedeutung des „stanovlenie“ in Ivanovs Formel „*fio, ergo non sum*“ (Bachtin 1979, 379), sei doch dieses „stanovlenie“ unabdingbares Element eines jeden Gebärens und Sterbens (s. dazu auch *ibid.*, 381 zur Einheit von „Wiege und Sarg“ bei Ivanov wie im Karneval).

Noch in der Körperwelt Chlebnikovs und des Neoprimitivismus der 10er Jahre wird auf komplizierte Weise das symbolistische Projekt einer dionysischen Metamorphotik fortgeschrieben, wobei hier direkt an Vjačeslav Ivanovs Mythopoetik des „Opfers“ angeknüpft wurde. Freilich ist die Sphäre des Körperlichen in Chlebnikovs Archaismus massiv depersonalisiert, disseminiert und in einem permanenten Austausch mit dem umgebenden Erd-Körper, aus dem er unentwegt neu geboren wird und in den er sich teilend und verzehrend eingeht.<sup>5</sup> Solchermaßen unterscheidet er sich nicht von den „Wort-Dingen“ („*slova-veščiči*“), die ihrerseits in einem pausenlosen Prozess des „Stirb und Werde“ zerlegt und neu zusammengesetzt werden. Dabei wird freilich die metaphorische Seite dieses Prozesses, wie sie im Symbolismus dominiert hatte, radikal kupiert und durch das metonymische Prinzip einer totalen Partizipation von allem an allem ersetzt: Der archaische Welt-Sprach-Körper ist immer „zugleich *pars* und *totum*“, wodurch die verbalen wie korporalen „Glieder“ frei verschiebbar erscheinen und immer neue Konfigurationen eingehen können. Eben diese Fähigkeit zur permanenten „Zergliederung“ und der damit einhergehenden „Entfaltung“ („*razvertyvanie*“) zu immer neuen Welt- und Lebenstexten zeichnet den nach wie vor grotesken Körper Chlebnikovs aus.

## 1.2. Absurde Körperwelten

Der Körper des absurden Menschen, zumal bei den Obėriuty, trägt zwar oberflächlich die Merkmale des dionysisch-grotesken Helden, verfügt aber nicht über dessen karnevalesk-utopische Rekreationsfähigkeit des universellen „Stirb und Werde“:<sup>6</sup> Was er mit ihm teilt, sind die Merkmale der Wandelbarkeit – freilich in einer seltsamen kinematographischen Verflachung, die ihn zur totalen *P e r m e a b i l i t ä t* – aktiv wie passiv – befähigt: Er kann ebenso von anderen (Objekten oder Subjekten) durchquert werden, wie er die Fähigkeit besitzt, „mit dem Kopf durch die Wand zu gehen“: „*Одна муха*<sup>7</sup> ударила в лоб бегущего

<sup>5</sup> Ausführlich dazu A. H.-L. 1987, 88ff.

<sup>6</sup> Im dionysischen Sinne ist eine Erlösung nur um den Preis der „Auflösung“ zu erringen, das Ganze und Heile wird nur durch die Zerstückelung und Dissoziierung des alten Ich – also die totale Desindividualisierung – erreichbar (J. Murašov 1999, 179ff.). Ausführlich zum Dionysischen und Apollinischen als Medienmythen vgl. A. H.-L. 2001b, 524-555; das absurdistische Potential des Symbolismus selbst untersucht O.D. Burenina 2005, 91ff.

<sup>7</sup> Kursive in den Zitaten – falls nicht anders angegeben – immer von A. H.-L. – Zitiert wird Charms nach den russischen Ausgaben: D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*, Tom 1, Spb. 1997; Tom 2, Spb. 1997; *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, Kniga 1, Spb. 2002; Kniga 2, Spb. 2002; *Traktaty i stat' i. Pis'ma, Dopolnenija*, Spb. 2001; D. Charms,

мимо господина, прошла сквозь его голову и вышла из затылка.“ (D. Charms, 2, 369; „Eine Fliege durchschlug die Stirn eines vorüberlaufenden Herrn, flog ihm durch den Kopf und trat im Genick wieder aus.“, *Alle Fälle*, 31-35, hier: 31)<sup>8</sup>

Nicht zufällig ist es ja das Wappentier der dionysischen Leichen- und Müllwelt – die Fliege, die hier bei Charms grund- und folgenlos die Stirn eines Herrn Derjatin durchschlägt und dann beim Nacken wieder herausschießt. Es ist dies genau jener Ort, dem in den bioästhetischen Phantasien Michail Matjušins die Fähigkeit eines speziellen Sehens innewohnt: das Sehen mit dem Nacken, das den Wahrnehmungsradius in einen totalen Weitwinkel ausdehnt.<sup>9</sup>

Nichts davon im Fliegentext von Charms: Immerhin ist der Passant einigermaßen verblüfft, wenn auch nur einen Moment lang, bevor er seinen Lebensweg weiterhastet. Dass er dabei alsbald ins Stolpern kommt, kann nicht weiter verwundern («...Дерятин оступился ногой и едва не упал», ebd. [...Derjatin vertrat sich den Fuß und wäre beinahe gefallen...]), da hilft auch das chaplineske Spazierstöckchen nichts – der gerazu vorprogrammierte Unfall passiert pünktlich und unerbittlich: Derjatin gerät unter die Räder eines Automobils. Der Vorwurf eines Passanten an die Automobilisten, einen Menschen überfahren zu haben, verliert sich – wie nicht anders zu erwarten – in völlig abwegigen Erörterungen über Nebensächlichkeiten, denn „Mord wird nur in den Fällen bestraft, wenn der Ermordete aussieht wie ein Kürbis“: «...Мы не виноваты в смерти путника. Он сам крикнул: *умираю!* Мы только свидетели его внезапной смерти» (ebd., 370; „Wir sind unschuldig am Tode dieses Passanten. Er selbst hat gerufen: *Ich sterbe!* Wir sind nur Zeugen seines plötzlichen Todes“).<sup>10</sup> Zum Glück war der Passant auch gar nicht gestorben und erhebt sich, wie wenn nichts gewesen wäre. Mit Rücksicht auf niemand anderen als die „Himmlichen Hierarchien“ des Erzvaters apophatischen Denkens – Dionysius Areopagita<sup>11</sup> – geht es weiter in der Erörterung von „Gesetzmäßigkeiten der alogischen

*Polet v nebesa. Stichi. Proza. Dramy. Pis'ma*, L. 1988 (zitiert als Charms, 1-4) Die deutschen Übersetzungen – sofern vorhanden – entstammen den Ausgaben von P. Urban, *Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940*, Berlin 1992; *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*, Zürich 1995.

<sup>8</sup> Vgl. P. Urban, *Alle Fälle*, 31. – Zur Rolle der Fliege in der Avantgarde allgemein und in der Welt des Absurden der Obériuty im besonderen vgl. A. H.-L. 1993, 241ff. Wie präzise – auch im Sinne der frühsymbolistischen Mythopoetik – bei Charms die Fliegen-Motivik gedacht wird, zeigt eine Notiz des Jahres 1931: „...Wer lebt auf dem Mond, Menschen oder Katzen? Auf dem Mond leben nur Fliegen. Das stimmt nicht, auf dem Mond lebt niemand.“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 106; vgl. auch den Hinweis auf Nikolaj Olejnikovs „Mucha“-Gedicht, ebd., 165).

<sup>9</sup> Das „Sehen mit dem Nacken“ gehört in die Körperutopie einer Panoramasicht, die das Sehfeld auf gleich 180 Grad ausweitet: Michail Matjušin, „Erfahrung des Künstlers der neuen Dimension“ (1926 = M. Matjušin 1991, 81-89).

<sup>10</sup> Die paradoxe Formel „Ich sterbe“ gehört ins Arsenal der absurdistischen Todesparadoxa (vgl. dazu: A. H.-L., 1999b, 175ff. und zuletzt A. H.-L. 2007).

<sup>11</sup> Zu Apophatik und Nichtsdenken der Obériuty vgl. A. H.-L. 1994, 313ff.

Kette“<sup>12</sup> zu deren Hauptmerkmal eben die Durchlässigkeit von festen Körpern und Wänden gehört: So werden auch Berge permeabel und unvermittelt winddurchlässig: «Будто холм кремневых пород потерял свойство непроницаемости.» (ebd., 371; „...als habe der Berg, der aus Kieselsteinen bestand, die Eigenschaft der *Undurchlässigkeit* verloren.“) Auch eine Dohle vermag es, durch den Berg zu fliegen, wie mehrere Augenzeugen berichteten.<sup>13</sup>

..И ветер, дующий в холм, пролетал сквозь него, не стгоняя его с пути. Будто холм кремневых пород потерял свойство непроницаемости. Сквозь холм, например, пролетела галка. Пролетела, как сквозь облако.. (2, 371)

Auch der Wind, der gegen den Berg wehte, *flog durch ihn hindurch*, ohne ihn von seiner Bahn abzubringen. So als habe der Berg, der aus Kieselsteinen bestand, die Eigenschaft der *Undurchlässigkeit* verloren. So zum Beispiel flog eine Dohle durch den Berg. Sie flog durch ihn hindurch wie durch eine Wolke. (*Alle Fälle*, 33)

Der absurde Raum gleicht den leergefegten Räumen der „ars povera“ ebenso wie der nackten Gegenständlichkeit der Metaphysischen Malerei De Chiricos und ihren Parallelwelten beim späten Malevič, der seinerseits die leeren Gesichter und russischen Weiten zum chronologischen Spiegelbild der ersten Bauernphase seines vitalistischen Primitivismus der 10er Jahre erhebt.<sup>14</sup>

Die Räume wie die Körper sind hier nicht voluminös, ausladend, gerundet, sondern flach und fahl: Alles lässt sich in alles übersetzen, überleiten. Das alte Avantgardeideal einer Ersetzung der geläufigen Dreidimensionalität durch magische Flächigkeit der Zweidimensionalität, die ihrerseits im Sinne der Faktura-Technik Volumen, also eine autonome Räumlichkeit annimmt,<sup>15</sup> dieses

<sup>12</sup> Das „Gesetz der Serie“ des Wiener Zoologen und Evolutionsbiologen Paul Kammerer wurde wohl auch in der Sowjetunion rezipiert und wäre in seiner Analogie zur oberitischen Philosophie des Zufalls einer Untersuchung wert (zur Serialität vgl. A. H.-L. 2001a, 153ff.).

<sup>13</sup> Auch in Vladimir Nabokovs Roman *Priglašenje na kazn'* leidet der Hauptheld an einer spezifischen „Undurchsichtigkeit“, die ihn für die herrschende Welt verdächtig macht: Hier ist es eine geheimnisvolle „gnostičeskaja gnusnost“, eine Art gnostischer Defekt, der die totale Durchsichtigkeit der totalitären Welt und ihrer angepassten Population negativ abgrenzt gegenüber der verräterischen „ne-prozračnost“ von Cincinnatus (vgl. dazu A. H.-L. 2001b, 544f.).

<sup>14</sup> Zum späten Malevič und dessen Parallelen zu de Chirico vgl. A. Wachtel 2000.

<sup>15</sup> Die Verflachung bzw. Flächigkeit der archaisch-magischen Kunst steht schon für Wilhelm Worringer im Zentrum einer Ästhetik der Abstraktion – im Gegensatz zur Simulation der 3-D-Sphäre auf der 2-D-Fläche des Bildes in einer Kunst der Einfühlung und der Mimesis (W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908, russ. schon 1912; A. H.-L. 2004b, 288f.) und zuletzt A. H.-L. 2006, 50ff.

Ideal verblasst am Ende der Avantgarde zu einer „cisfiniten“ Virtualität,<sup>16</sup> die alle Gestalten als Negativumriss eines in ihnen gähnenden Loches arrangiert.

Die „Oberfläche des Körpers“ ist eben jener Ort der Deformation, die immer gleich zwei Körper in Verbindung bringt, „von denen der eine als Stempel figuriert und der andere als Abdruck“ (Jampol'skij 1996, 6f.). Dies gilt besonders für den „konvulsivischen Körper“ bei Gogol' und Dostoevskij (ebd., 18ff.), also gerade für die groteske Metamorphotik einer gedoppelten „Mimesis“, die – sprachlich (im „skaz“) wie organisch-artikulatorisch „die Imitation imitiert“ (ebd., 51). Der absurde Körper übersteigt aber noch diese groteske Metamorphotik, indem er nicht nur seine Körperteile personalisiert und verselbständigt, sondern eben auch seinen Träger depersonalisiert (O.D. Burenina 2005, 267)

Somit liefert die klassische Polarisierung des Dionysischen vs. Apollinischen mit Blick auf den „absurden“ Körper bzw. Heros ein seltsam gemischtes Bild. So rückt etwa die im Apollinischen dominante „Oberflächenwirkung“ interferierender Texturen einer alles erfassenden „Kalyptik“<sup>17</sup> aus der Zone einer Herme(neu)tik des Rätsels in eine solche der leeren Offenbarung: alles liegt auf der Hand, ist hand-greiflich – doch diese Evidenz ist leer und zugleich „eng“, sie macht Angst, sie „macht Nichts“ insofern, als sie keinerlei Vermittlung, keine Interferenzen verspricht, deren flimmernde Simultaneität eine Art visionärer Anamorphotik auslöst. Die Lust an Mystifikation und Vexierbild des Apollinisch-Kalyptischen ist allen „vergangen“, ist sie doch eine Lust des immer schon Vergangenen, des Vergehens, Dahinschmelzens – vergleichbar den geschmolzenen Uhren in Salvatore Dalis metaphysischen Parabelbildern oder – besser noch – in jenen René Magrittes. Es birgt sich weder an der Oberfläche ein Geheimnis, eine Botschaft wie für den kalyptischen Visionär, noch lockt die Tiefe einer Krypta im Erdkörper des Dionysos. Der Tempel ist leer, der Körper ist völlig saftlos: es fließt kein Blut – und wenn schon Sekrete, statt des großen „secretum“, dann als ekel-lustvoller Ausfluss der weiblichen „Feuchtbiotope“, deren Ruchbarkeit aufreizt und lockt.

Das dionysische Tiefenstreben erschöpft sich in einer infantilen Lust, ins Innere des Uhrwerkes oder des Körpers einzudringen, um ihm seinen Lebensnerv zu entreißen, auszuweiden. Diese kindlich-diabolische Neugierde, nachzuforschen, was „drinnen“ steckt – im Inneren von Uhren oder Fliegen – pflanzt sich fort ins absurde Durchdringen jener Oberfläche bzw. Membran, die ein jedes Individuum – vom Einzeller bis zum Einzelnen – überhaupt erst gegenüber einer Umgebung und einem anderen abgrenzt.<sup>18</sup> In Charms' Traktat

<sup>16</sup> Mit „cisfinit“ bezeichneten die Oberiuty die Sphäre einer totalen Diesseitigkeit, die mit dem Jenseits alle Merkmale der Evidenz teilt – nur nicht jenes der projektiven Aufgeschobenheit (vgl. dazu J.-Cl. Jaccard 1991, 71ff.; A. H.-L., 1994, 330ff.).

<sup>17</sup> Vgl. A. H.-L. 2001b.

<sup>18</sup> Genau diese paradoxe Abgrenzung nach Innen und Außen figuriert bei Slavoj Žižek als Hauptargument in der Suche nach einer nicht-essentialistischen Definition der Personalität

„Sablja“ wird der Körper samt seinen Glied-Maßen selbst zum Maßstab der Weltvermessung: Eine vergleichbare Selbstvergewisserung des Körper-Maßes in Relation zur Umwelt finden wir auch in Wittgensteins Sprachspielen wieder, die eine gewisse Gewissheit vermitteln sollen:<sup>19</sup>

..И наше тело вдруг легчает, | в красивый ветер переходит; | мы вдруг становимся двойными: | направо ручка – налево ручка, | направо ножка – налево ножка, | бока, и уши, и глаза, и плечи | нас граничат с остальными. | Точно рифмы, наши грани | острием блестят стальным. [...] Мир летит к нам в рот в виде отдельных кусочков: камня, смолы, стекла, железа, дерева и т.д. [...] Тут мы стоим и говорим: Вот я вытянул одну руку вперед прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь. А что вне меня, то уж не я. Теперь, когда мы стали совсем обособленными, почистим наши грани, чтобы лучше видать было, где начинаемся уже не мы. [...] Вот три пары наших граней:

1. рука – рука
2. плечо – плечо
3. затылок – пятки. [...]

Козьма Прутков регистрировал мир Пробырной Палаткой и потому он был вооружен саблей. [...] Регистрация мира. („Sablja“, 2, 298f.)

Und unser Körper, plötzlich leicht, | geht über in den schönen Wind; | und wir sind plötzlich doppelt: | rechts ein Arm – | links ein Arm, | rechts ein Bein – | links ein Bein, | Hüften Ohren Augen und Schultern | grenzen uns ab von den andern. | Wie Reime sind unsere Ränder, | glänzend mit stählerner Klinge. [...] Die Welt fliegt uns in Gestalt einzelner Brocken in den Mund: Stein, Harz, Glas, Eisen, Holz usw. [...] Da stehen wir und sagen: *ich strecke einen Arm nach vorn*, den anderen nach hinten. Ich ende also vor mir, wo mein Arm endet, und hinten ende ich ebenfalls dort, wo mein Arm endet. Oben ende ich mit dem Scheitel, unten mit den Fersen, seitlich mit den Schultern. Das bin ich. Und was außer mir, außerhalb meiner ist, bin ich nicht mehr. Nun, da wir uns vollständig abgetrennt haben, reinigen wir unsere Ränder, damit sichtbar wird, wo das Nicht-mehr-wir beginnt. [...] Das sind die drei Paare unserer Ränder:

1. Arm – Arm
2. Schulter – Schulter
3. Scheitel – Ferse. [...]

bzw. Individualität von naturalen oder humanen Entitäten (vgl. seine jüngste Schrift: *Körperlose Organe*, Frankfurt a.M. 2005, 158ff.).

<sup>19</sup> Dazu auch Jampol'skij 1998, 186.

Kozma Prutkov registrierte die Welt mithilfe des Eichamts, deshalb hatte er einen Säbel. [...] Die Registratur der Welt.. („Der Säbel“, *Alle Fälle*, 75-80)<sup>20</sup>

In diesem Sinne nimmt der absurde Leib durchaus apollinische Züge einer interferierenden Oberflächlichkeit an, deren „Maß“ durch das „Registrieren der Ränder“ immer neu festgesetzt wird. Solchermaßen wird der durch den „Säbel“ abgezielte Körper zum Gegenbild der spätavantgardistischen Auflösung des utopischen Körper-Moduls, wie er etwa in Le Corbusiers Architektur-„Modul“ modellhaft greifbar wurde – all dies immer noch auf der Grundlage eines optimistischen Körperbildes im Geiste Leonardos oder Dürers – also bioästhetisch fundiert, kosmisch geeicht, lebensweltlich geprüft und für richtig befunden. Charms setzt die Elle des Absurden an, im Geiste Koz'ma Prutkovs und/oder Chlebnikovs das Maßlose der Welt ermeßlich zu machen – wenn auch nicht nach den vereinbarten Maßstäben der Alltagsphysik, sondern jenen der „cisfiniten Logik“.<sup>21</sup>

Charms' erwähnte Anspielungen auf den Ahnherm aller Nichts-Mystik und Apophatik,<sup>22</sup> Dionysius Areopagita, finden eine Ergänzung durch Hinweise auf hermetische Geheimwissenschaften, die im Rahmen des frühsowjetischen Bio-kosmismus im Schwange waren.<sup>23</sup> Freilich passieren im selben Text auch genau entgegengesetzte Unfälle – anstelle der Permeabilität von Wänden stoßen wir auf die Nichtdurchschreitbarkeit von Türen: „Platon Iljič Rundadar blieb in der Tür seines Eßzimmers stecken..“ („Eine Fliege“, *Alle Fälle*, 35).

In den „Erinnerungen eines weisen alten Mannes“ („Vospominanija odnogo mudrogo starika“) kommen Besuche vollends ohne Türen aus: «...иногда даже не открывая дверей [...] Они с ужасом кинулись бежать – кто в дверь, кто в окно, а кто и прямо *сквозь стену*..» (2, 100; „...Manchmal sogar, ohne die Türen zu öffnen [...] wandten sich [alle] entsetzt zur Flucht – der eine durch

<sup>20</sup> Zur vergleichswisen Auflösung der Körperlichkeit bei Samuel Beckett vgl. F. Rathjen 1995, 54f. – hier v.a. zum Körperverfall etwa in Becketts Roman *Murphy*. Vgl. auch Becketts Roman *Malone stirbt*: „Und es passiert mir sogar, wenn alles ruhig ist, sie [die Hand] bis zum Ellbogen in mir eingetaucht zu fühlen, jedoch sanft und gleichsam schlafend.“ (*Malone*, 307).

<sup>21</sup> Für Beckett markiert der Mensch ebenfalls eine Art „Membran“ zwischen Innen und Außen (F. Rathjen 1995, 99), wobei seine „Definition“ bzw. Abgrenzung des Menschen jener bei Charms erstaunlich nahekommt: „das ist es vielleicht, was ich fühle, dass es ein Draußen und ein Drinnen gibt und ich in der Mitte, das ist es vielleicht, was ich bin, das Ding, das die Welt in zwei teilt, einesteils das Draußen, andernteils das Drinnen, es kann dünn sein wie ein Blatt, ich bin weder einerseits noch andererseits, ich bin in der Mitte, ich bin die *Scheidewand*, ich habe zwei Seiten und keine Dichte, das ist es vielleicht, was ich fühle, ich fühle, wie ich schwinde, ich bin das Tympanon, einerseits ist der Schädel, andererseits die Welt, ich gehöre weder zum einen noch zum anderen.“ (*Der Namenlose*, zit. bei Rathjen, 99).

<sup>22</sup> Eingehend zur Literarisierung der „negativen Mystik“ bzw. der Apophatik in der Nichts-Philosophie der Obériuty vgl. A. H.-L. 1994, 313ff.

<sup>23</sup> Ausführlich dazu M. Hagemeister 2005.

die Tür, der andere durchs Fenster, der dritte direkt *durch die Wand*.“; „Erinnerungen eines weisen alten Mannes“, *Alle Fälle*, 235-237)

Der Vorteil einer solchen (partiellen) Permeabilität des absurden Körpers ist freilich auch mit der grundsätzlichen Unsterblichkeit des kollektiven (Volks-) Körpers der grotesken Welt(un)ordnung verwandt, wenn auch gewissermaßen „a tergo“: Denn auch der absurde Körper scheint unverwundlich, nicht aber deshalb, weil er sich permanent reproduziert, sondern weil er immer schon in einer verrückten „ars combinatoria“ dissoziiert ist, die seine Glieder auch dann anschlussfähig hält, wenn ihr zeitweiliger Träger tödlich getroffen scheint:

Господин невысокого роста с камушком в глазу подошел к двери табачной лавки и остановился. [...] Но он почему-то задержался, будто нарочно для того, чтобы подставить голову под кирпич, упавший с крыши. Господин даже снял шляпу, обнажив свой лысый череп, и таким образом кирпич ударил господина прямо по голой голове, проломил черепную кость и застрял в мозгу. Господин не упал. (2, 138)

Ein Herr von kleiner Gestalt mit einem Rohrstock im Auge näherte sich der Tür eines Tabakladens und blieb stehen. [...] Aber er blieb aus irgend einem Grunde stehen, wie mit der Absicht, um dem *Ziegel*, der vom Dach fiel, den Kopf zu bieten. Der Herr nahm sogar den Hut ab, entblöbte seinen kahlen Schädel, und so traf der Ziegel den Herrn direkt aufs bloße Haupt, *durchschlug die Schädeldecke* und blieb ihm im Gehirn stecken. *Der Herr fiel nicht.* (*Alle Fälle*, 326)

Der absurde Körper verfügt also nicht über das Dreidimensionale, Voluminöse, Fleischlich-Optimistische des grotesken Körpers. Er dient ja auch nicht der Fortpflanzung in einem permanenten Akt der Pansexualität und der Rekreation, sondern eher dem Thanatostrieb einer Durchbrechung bzw. völligen Verödung der „generativen Kette“, wie sie ja auch in allen heterodoxen, besonders aber chlystischen oder skopzischen Kastrationskulten vorexerziert wurde:<sup>24</sup> Die Geschichte, die großen Narrative mögen vorüber sein, der Sexus dient nicht der Reproduktion in Gestalt von Kindern und als ewige Fortsetzungsgeschichte der Historie – sondern einem Thanatos, der sich als Nichts inmitten des (Da-)Seins, innerhalb des „Cisfiniten“ als großes Loch breit macht.<sup>25</sup>

Eine weniger hermetische als kabbalistische Tradition – besonders der Golem-Mythos – durchsetzt die Lektüren wie das Schreiben von Charms, dessen

<sup>24</sup> Ziel einer jeden apokalyptischen Häretik bzw. speziell der russischen Chlysten ist es ja, die Kette der Generationen und Traditionen (der genetischen, sozialen, textuellen Weitergaben) zu durchbrechen und damit den Weg zum Eintritt des Weltendes und damit des Reiches des Geistes und der Freiheit zu beschleunigen (A.H.-L. 2003).

<sup>25</sup> Das Nichts als Loch im Sein macht sich ebenso wie der Tod „media in vita“ breit: A. H.-L. 1994.

lebenslanges Interesse an Gustav Meyrink gut belegt ist.<sup>26</sup> Charms' auffälliges Interesse am Golem-Mythos verweist eben darauf, wie sehr ihn die (Un-)Möglichkeiten eines postgrotesken Homunculus faszinierten, das ausschließlich Menschenwerk ist und damit in jeder Hinsicht manipulierbare „massa confusa“. Eben diesen amorphen Lehmzustand eines noch ungestalteten Menschen nimmt auf geheimnisvolle Weise Sakerdon Michajlovič in „Starucha“ ein, der solchermaßen mit einem Mal als das willenlose Geschöpf in den Händen des (verhinderten) auktorialen Helden eben dieser Erzählung erscheint – und zugleich die dämonischen Züge seines eigenen Doubles annimmt:<sup>27</sup>

...Мне снится [...] Вот, – говорю я Сакердону Михайловичу, который сидит почему-то тут же на складном стуле. – Вот видите, – говорю я ему, – какие у меня руки? А Сакердон Михайлович [...] это не настоящий Сакердон Михайлович, а глиняный. Тут я просыпаюсь [...], а у окна, в кресле, сидит мертвая старуха. („Starucha“, 2, 161)

Mir träumt [...] Hier, – sage ich zu Sakerdon Michajlovič, der aus irgendeinem Grunde hier auf einem Klappstuhl sitzt, – hier, sehen Sie, – sage ich zu ihm, – was ich für Hände habe. Aber Sakerdon Michajlovič [...] ist gar nicht der echte Sakerdon Michajlovič, sondern einer aus Lehm. Hier wache ich auf [...] und dort am Fenster in meinem Sessel sitzt die tote Alte. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 382-383)

## 2. Vom grotesken Grobianismus zur absurden Brachialität

Was am absurden Körper dionysisch scheint – die permanente Metamorphotik – entlädt sich selten in Serien brutalster Schlägereien und Brachialitäten.<sup>28</sup> Die Handgreiflichkeiten brechen spontan, grund- und ziellos aus, sie realisieren eine irre Plötzlichkeit, die alle Handlungen als „Übersprung“ markiert. Das Aggressive wurzelt nicht im Gewaltakt, sondern in seiner Unvermitteltheit: als nackte Körperlichkeit in ihrer grundlosen Evidenz, die in einem solchen Maße gesteigert erscheint, dass sie – ganz im Sinne der sektantischen Hysterie – um-

<sup>26</sup> Zu Charms und der Golem vgl. A. Gerasimova, A. Nikitaev 1992. Eine russische Übersetzung des *Golem* von Gustav Meyrink ist in Petrograd / Moskau 1922 erschienen. Zu Charms' Auseinandersetzung mit dem Golem vgl. auch G. Lehmann 2004, 33ff. Hinweise auf Gustav Meyrink finden sich in den Notizbüchern von Charms mehrfach (*Die Kunst ist ein Schrank*, 41ff., 209. Vgl. auch ebd., 48f., 229: „DER GOLEM | Stück Fett | Ein Stein wie ein Stück Fett [...] Der Golem – ein lebender Automat. Der Golem lebt in jenem Zimmer, das keinen Eingang hat [...] Athanasius' Gehirn – ein verschlossenes Zimmer.“). Zum Golem als Verkörperung einer „massa confusa“ wie als Doppelgängergestalt vgl. H.L. Held, 1927; klassisch die Darstellung bei G. Scholem 1973, 209ff.

<sup>27</sup> Zum „Dämonischen“ in diesem Sinne vgl. M. Jampol'skij 1996, 6f.: «'Демон' – это силовая миметическая копия тела, чье сходство с ним выражается прежде всего в общих деформациях, в общей поверхности, даже если эта поверхность носит условный характер.»

<sup>28</sup> Zur Brachialität als paradoxe Intervention im Absurden Denken vgl. A. H.-L., 1999b, 156f.

kippt ins rein „Geistige“, Überidische, Ekstatische. Statt Erlösung unter dem Zeichen des Logozentrismus und der Inkarnation des Dionysos-Christus, deren Hochzeit in der Religionskunst eines Vjačeslav Ivanov triumphierte, statt dieser Erlösung gibt es nur das grausame Spiel einer unstillbaren Auflösungs-lust: Die „disiecta membra“ wollen sich nicht mehr zusammenfügen und verschmelzen im wiedergeborenen und zur Auferstehung befähigten Leib. Dieser transfigurierte und erlöste Leib verharrt in einem Körper, der um- und zurückschlägt und sich durch ein cisfinites Diesseits prügelt.

Der Wiederholungszwang, den schon Freud mit dem Thanatostrieb in ein fatales Bündnis gezwungen hatte,<sup>29</sup> feiert in den fortgesetzten Schlägereien bei Charms fröhlich-verbissene Urständ. Paradebeispiel für das Auftreten von Serien-Tätern ist jenes in „Maškin ubil Koškina“ (Charms, 2, 349) Wir stehen hier vor dem absurden Phänomen einer Perversion des „Gesetzes der Serie“ in eine totale „Gesetzlosigkeit“, die durch die strikte Einhaltung von Wiederholungsregeln in einer „summa iniuria“ kulminiert.

Wenn in der frühen, utopischen Avantgarde der Wiederholungszwang noch unter dem optimistischen Vorzeichen der Wiederholungslust firmierte, die durch permanente Verfremdungen und Abweichungsmanöver struktur- und wahrnehmungsbildend wirkt, geraten wir im absurden Wiederholungsspiel in den *circulus vitiosus* einer Zwangshandlung, die sich quasi selber auffrisst: In diesem Unsinne bestätigt die postrevolutionäre Einsicht der Obėriuty den Satz von der Revolution, die ihre Kinder frisst. Doch ist es nicht mehr die heroische Dämonie eines Chronos, der seine Kinder verschlingt, ja nicht einmal mehr die Goyasche Vernunft, die dasselbe betreibt: Der Fehler steckt – wie schon in der Grotesken Welt, wenn auch nunmehr vollends irreparabel – im Detail: Diese „Kleinigkeiten“ („meloči“) fangen den Blick – doch nicht mehr wie im grotesken Realismus Gogol's als Häkchen, an denen die Aufmerksamkeit und damit die Sujets der Großen Narrative hängen bleiben. Der Stein des Anstoßens schrumpft zum Kiesel im Schuh, der jeden Schritt belästigt, zum Randstein, an dem der Schritt gebricht, zum Stolperstein, dessen Allgegenwärtigkeit kein großes Schicksal mehr zulässt. Und selbstredend keine im wörtlichen Sinne – „Auferstehung“: Der gefallene (Engel) bleibt lieber liegen: «Мышину сказали: – Эй, Мышин, вставай! [...] – Нет, – сказал Мышин, продолжая лежать на полу.» („Pobeda Myšina“, 2, 141; „Man sagte Myšin: – He, Myšin, aufsteh.“. Myšin sagte: ‚Ich stehe nicht auf‘, und blieb auf dem Fußboden liegen“, *Alle Fälle*, 420).

Der Körper des Volkes im Sinne von Ivanov oder Bachtin verflacht bei Charms zur Masse, die der Macht als Agens wie Patiens verfallen ist: Getrieben von Neugierde und Brutalität, hastet sie von einem Schauplatz des Schreckens zum nächsten – dem Gesetz der Serie folgend oder dem „Sud linča“: «..Отор-

<sup>29</sup> A. H.-L. 2006, 41-92.

ванная голова катится по мостовой [...] Толпа, удовлетворив свои страсти, – расходится» (2, 345; „Der abgerissene Kopf<sup>30</sup> rollt über das Pflaster [...]. Die Menge, die ihrer Leidenschaft genügt hat, – verläuft sich.“ („Lynchjustiz“, *Alle Fälle*, 355)<sup>31</sup>

Einer der brutalsten Brachialtexte trägt den irreführenden Titel „Rycari“ (1940) – verfaßt wurde er ein Jahr nach der „Starucha“ (1939), deren nekrophobe Brutalitäten hier quantitativ wie qualitativ noch gesteigert erscheinen, ohne dass – ganz im Sinne des absurdistischen „understatement“ – ein Mitleid(en) intendiert wäre.<sup>32</sup> Hier finden wir uns in einem Haus, das gleich von alten Frauen überquillt, die damit beschäftigt waren, mit Papiertüten Fliegen zu fangen. Dabei geht es unter den Greisinnen extrem brutal her – die „Ober-Greisin“ prügelt ihre Altersgenossinnen dermaßen, dass der Doktor auf den Plan treten muss. Was das in der russischen Prosa bedeutet, kennt man jedenfalls seit Gogol’:

Затем доктор попросил дать ему молоток, стамеску, клещи и веревку. [...] «Ну-с», – сказал доктор и, схватив Звякину, крепко связал ее веревкой. Потом доктор, не обращая внимания на громкие крики и вой Звякиной, приставил к ее челюсти стамеску и сильно ударил по стамеске молотком. [...] Раздробив стамеской челюсти Звякиной, доктор схватил клещи и, зацепив ими звякинские челюсти, вырвал их. („Rycari“, 2, 139-141)

Dann bat der Doktor um Hammer, Brecheisen, Zange und Bindfaden. [...] „Also los“, – sagte der Doktor, packte die Zvjakina und fesselte sie mit dem Bindfaden. Dann setzte der Doktor, das laute Geschrei und Geheul der Zvjakina ignorierend, das Brecheisen an ihre Kiefer und schlug mit dem Hammer kräftig gegen das Eisen. [...] Als er die Kiefer der Zvjakina mit dem Stemmeisen zerkleinert hatte, nahm der Doktor die Zange und riß der Zvjakina die Kiefer heraus. („Ritter“, *Alle Fälle*, 407)

<sup>30</sup> Der nach einem Unfall über die Straße kollernde Schädel begegnet wieder in der Eingangsszene von Michail Bulgakovs *Master i Margarita*.

<sup>31</sup> Das Prinzip des „Rübe ab“ aus Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* finden wir ebenso in Aleksandr Vvedenskij's „Elka u Ivanovyč“, wo sich zwischen dem abgeschlagenen Kopf und dem Körper ein absurder Dialog entspinnt: „AMME packt das Beil und schlägt ihr den Kopf ab. Du hast diesen Tod verdient“. (A. Vvedenskij, „Elka u Ivanovyč“, *Proizvedenija*, 2, 49; „Weihnacht bei Ivanovs“, 377); Vgl. weitere Beispiele bei Charms: «Меня называют капуцином. Я за это, кому следует, уши оборву.», 2, 134; „Man nennt mich Kapuziner. Dafür reiße ich jedem, der das sagt, die Ohren ab.“ (*Alle Fälle*, 311); «...что Андрей Семенович остался без руки [...] а вот обожди, догоню, так и голову оторву!» Д. Хармс, *Полное собрание сочинений*, 2, 7. („Istorija Sdygr Appr“, 2, 7; „...dass Andrej Semenovič plötzlich ohne Arm dastand [...] aber warte, wenn ich dich kriege, reiße ich dir auch den Kopf ab!“). „Die Geschichte Ruckr Appr“, *Alle Fälle*, 13)

<sup>32</sup> Zur „Dekonstruktion des moralischen Diskurses“ bei Charms vgl. Th. Grob 1994, 144ff.

Ein radikales Beispiel für verbale Brachialitäten ist wohl der letzte Text Daniil Charms' – knapp vor seiner Verhaftung – mit dem bezeichnenden Titel „Reabilitacija“,<sup>33</sup> der sich nur vordergründig in ständig noch gesteigerten Brutalitäten erschöpft: Wichtiger als die bis zum Totschlag eskalierten Aggressivitäten ist das Ausloten und Durchtesten von Steigerungsmöglichkeiten, die letztlich darin gipfeln, dass sich der Brutalist auf sein Opfer setzt und dort seine Notdurft verrichtet. Nicht genug damit, er fordert darüber hinaus von einem mitgedachten Gericht Verständnis dafür, dass eben dieser Akt letzter Erniedrigung für Opfer und Täter durchaus nicht strafverschärfend sei, da es sich dabei doch um ein „natürliches Bedürfnis“ gehandelt hätte. Es wäre doch „absurd“, ihm daraus einen Strick drehen zu wollen. Auch das brutale Niedertrampeln des Hundes erscheint dem Angeklagten als schwaches Argument gegenüber seiner Schuld – angesichts der Niedermetzelung von „drei Menschenleben“ – darunter dem eines Kindes:

Не хвастаясь, могу сказать, что, когда Володя ударил меня по уху и плюнул мне в лоб, я так его схватил, что он этого не забудет. [...] Это не доказательство, что ногу я отрезал ему еще днем. [...] Впервые, она уже не была девушкой, а во-вторых, я имел дело с трупом, и ей жаловаться не приходится. Что из того, что она вот-вот должна была родить? Я и вытащил ребенка. А то, что он вообще не жилец был на этом свете, в этом уж не моя вина. Не я оторвал ему голову, причиной тому была его тонкая шея. Он был создан не для жизни сей. [...] Ну, хорошо: во всем этом (я могу согласиться) можно усмотреть некоторую жестокость с моей стороны. Но считать преступлением то, что я сел и испражнился на свои жертвы, – это уже, извините, абсурд. („Reabilitacija“, 2, 160-161)

Ohne angeben zu wollen, kann ich sagen, dass ich Volodja, als er mir eine aufs Ohr gehauen und mir ins Gesicht *gespuckt* hatte, so erwischt habe, dass er es nie vergessen wird. [...] Dass ich ihm das Bein dann am Tage *abgeschnitten* habe, ist kein Beweis. [...] Erstens war sie keine Jungfrau mehr, und zweitens hatte ich mit der Leiche zu tun und keine Zeit, sie zu trösten. Und dass sie knapp vor der *Niederkunft* stand? Ich habe das Kind doch rausgezogen. Und dass es überhaupt kein Erdenbewohner war, das ist nun mal nicht meine Schuld. Ich habe ihm den *Kopf nicht abgerissen*, schuld war der *dünne Hals*.<sup>34</sup> Es war für dieses Leben nicht geschaffen [...] Also schön: in alledem (und dem kann ich zustimmen) möge man eine gewisse Brutalität meinerseits erkennen. Aber mir als Verbrechen anzurechnen, dass ich mich auf meine Opfer gesetzt und meine *Notdurft* verrichtet habe, – Sie müssen schon entschuldigen, das ist einfach absurd. („Rehabilitierung“, *Alle Fälle*, 430)

<sup>33</sup> Tokarev 2002a, 111f.

<sup>34</sup> In Isaak Babel's *Konarmija* figuriert der „dünne Hals“ als Merkmal der geschundenen Juden (vgl. das Kapitel: „Perechod čerez Zbruč“).

Ganz deutlich wird hier die Tendenz, von der bloß körperlichen Brachialität auf die verbale und argumentative überzuwechseln: also den absurden Effekt auszuspielen, über Grausames, Ekelerregendes, Menschenverachtendes in der Sprache der „Normalität“ hinwegzureden, als würde es sich dabei um Alltäglichkeiten handeln. Eben dieser Effekt wirkt ja auch in Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“, die ja an und für sich viel weniger familiäre Beunruhigung auslöst als die Angst vor jener Schande, die der Käfer Gregor der Familie macht. Gogol's Kovalev war wenigstens auf manifeste Weise entsetzt, als er nicht nur die Absenz seiner Nase entdecken muss, sondern auch ihren Auftritt als Konkurrenten im „Kazanskij sobor“:

..ШВЕЛЬПИН: Но то, что жена Ивана Ивановича Никифорова искусала жену Кораблева, это поистине удивительно!

..СМУХОВ: А я вот нисколько не удивлен.

*Ремарка. Варвара Семеновна кидается и кусает Антонину Антоновну. (2, 397)*

ŠVELPIN: Aber dass Ivan Ivanovič Nikiforovs Frau Korablevs Frau gebissen hat, ist wirklich erstaunlich!

SMUCHOV: Mich erstaunt das kein bißchen.

*Regieanweisung: Varvara Semenovna bückt sich und beißt Antonina Antonovna. (Alle Fälle, 212)*

Der Spott des karnevalesken Verlachens ist gewissermaßen ein gutgelaunter, integrierender, alles umarmender; der absurde Spötter macht sich dagegen weniger über den Krüppel oder sonstwie Geplagten lustig, er spielt vielmehr ein liebloses Spiel mit den ethischen Prämissen von Diskursen, die sich mit Defekten und Aggressionen im Geiste des Mit-Leidens und der damit verbundenen Kritik am Brachialen auseinandersetzen: Der Absurdist bedient sich einer verbotenen Redeweise, indem er jene Brutalisten («Эй, ты, сало!») verbalisiert, die ansonsten – gerade im literarischen Identifikationsdiskurs der russischen Mitleidsethik – strikt tabuisiert und verdrängt sind: Dass Charms diese Verbalinjurien dann noch mit dem milden Abglanz eines kollektiven Idylls schmückt, verleiht der Aktion eben jene Komik, die von gutmeinenden Lesern in den weichen Samt eines „Schwarzen Humors“ gebettet wird: So etwa in dem schon klassischen, als „Symphonie“ subskribierten Fall eines „Načalo očen' chorošego letnego dnja“ (2, 358-359; „Anfang eines guten Sommertages..“, *Alle Fälle*, 394).

Jedenfalls erfasst das Lachen – ganz im Sinne Henri Bergsons – den absurden Körper so sehr, dass er im Extremfall zum eigenen Objekt der Destruktion wird, indem er schlichtweg „platzt“:

..Один раз я не выдержал и рассмеялся. [...] Но тут во мне что-то хрустнуло, и с тех пор можете считать, что меня больше нет. („Vospominanija odnogo mudrogo starika“, 2, 100)

Einmal hielt ich es nicht aus und *platzte vor Lachen*. [...] Aber da *knirschte* irgend etwas in mir,<sup>35</sup> und seitdem könnt ihr denken, *es gibt mich nicht mehr*. („Erinnerungen eines weisen alten Mannes“, *Alle Fälle*, 237)

Die Schockwirkung bleibt aber auch deshalb aus, weil der absurde Körper über die Fähigkeit verfügt, abgetrennte Gliedmaßen zu reproduzieren und solchermaßen die wildesten Formen der Zerstückelung zu überleben:

Tut вдруг Петр Павлович наклонился к профессору и откусил ему ухо. [...] Был чудный вечер. [...] Жена отпорола ухо и стала пришивать его заново. („Istorija Sdygr Appr“, 2, 7)

Da neigte sich Petr Pavlovič plötzlich vor und *biss* dem Professor *ein Ohr ab*. [...] Es war ein wundervoller Abend. [...] Die Frau trennte das Ohr wieder ab und *begann, es ein zweites Mal anzunähen*.. („Die Geschichte Ruckrr Appr“, *Alle Fälle*, 17 / 19)

Freilich – es gibt auch missglückte Operationen, ja die absurde Medizin operiert überhaupt mit vollem Risiko:

Die *Operation* begann. Aber sie *endete mit einem Fehlschlag*, [...] Und der Heilgehilfe hatte sich Mund und Nase verbunden, so dass er nicht atmen konnte und gegen Ende der Operation *erstickte und tot zu Boden fiel*. Das Unangenehmste aber war, dass Professor Mamaev in der Eile vergessen hatte, das Laken von dem Patienten *wegzuziehen*, und ihm anstelle des Buckels etwas anders *wegschnitt* – anscheinend den Hinterkopf. (*Alle Fälle*, 57f.)

Anders als der groteske Mediziner – zumeist ein übergesunder Deutscher – bei Gogol' oder Dostoevskij, macht der absurde Arzt Experimente am lebenden Objekt bzw. Subjekt, dessen Ableben als Opfer der Wissenschaft gleichmütig in Kauf genommen wird:

..ДОКТОР: Да, да, да, дружочек милый, сейчас вы умрете. [...] Вы проглотили исследовательскую пилюлю. [...] Замолчал. И не дышит. Значит, уже умер. Умер, не найдя на земле ответов на свои вопросы. Да, мы, врачи, должны всесторонне исследовать явление смерти. („Vsestoronnee Issledovanie“, 2, 122)

<sup>35</sup> Dieses Motiv des „Knirschens“ assoziiert sich auch bei Isaak Babel' mit dem Akt des Tötens – vgl. den einschlägigen Initiationstext „Moja pervaja gus“: „...und nur mein Herz, gerötet von einem Mord, *knirschte* und blutete“.

DOKTOR: Ja, ja, ja, lieber Freund, gleich werden Sie *sterben*. [...] Sie haben die Untersuchungspille geschluckt. [...] Er ist still. Und atmet nicht mehr. Also ist er *gestorben*. Gestorben, ohne auf Erden eine Antwort gefunden zu haben auf seine Fragen. Ja, wir Ärzte müssen das Phänomen des Todes von allen Seiten untersuchen. („Allseitige Untersuchung“, *Alle Fälle*, 290-291)

### 3. Fragmentierung, Auflösung, Verschwinden des Körpers

Der absurde Körper verharrt apollinisch in Schatten- und Scheinzuständen, wie ausgeschnitten aus einem totalen Kontext, dem er sich nur durch Subtraktion zu entringen vermag: Man denke an den subtraktiven Körper des „Rotschopfs“ („*Ryžyj čelovek*“), dessen verbale Textfigur wächst, während er gleichzeitig als referentielle Gestalt Stück um Stück, Glied um Glied, subtrahiert wird – bis er auf Null gebracht ist und die finale Frage offen bleibt, worüber man da überhaupt noch reden und berichten könne.<sup>36</sup>

Die Auflösung des Gegenstandes bzw. der Gegenständlichkeit resultiert aus der Absenz des Referenten und dem Übrigbleiben der Signifikanten – vergleichbar dem Lächeln ohne Katze bei Lewis Carroll oder der „Šapka“ ohne ihren Träger bzw. Körper (Jampol'skij 1998, 185f.) Zugleich ist aber die „Mütze“ („šapka“) auch Attribut der Märchengestalt, die über die Fähigkeit des Verschwinden-Lassens verfügt: karnevalesk fungiert sie als „kolpak“ – also Narrenkappe des „jurodivyj“ – absurd als eine „šapka nevidimka“, die ihren Träger (den Signifikanten, den Körper) unsichtbar macht, zum Verschwinden bringt.

Ein solcher Körper steht jederzeit in Gefahr, sich total aufzulösen – so etwa in „Kügelchen“: ein Zustand, der eine totale Wunschlosigkeit (als Manifestation der Rückkehr in den Platonischen Urzustand des Kugelmenschen) als auch in eine universelle Indifferenz nach sich zieht: «...Постепенно человек теряет свою форму и становится шаром. И, став шаром, человек утрачивает все свои желания.» („...Schrittweise verliert der Mensch seine Gestalt und wird zu einer Kugel. Nachdem er eine Kugel geworden ist, verliert der Mensch all seine Wünsche“, in: „Makarov i Petersen“, 2, 343-344).<sup>37</sup> Die Auflösung der Körper-Individuums – des absolut haltlosen „totum“ in autonome „partes“ bzw.

<sup>36</sup> „*Ryžyj čelovek*“, 2, 330; dazu A. H.-L. 2001a, 161f. („Subtraktive Texte“).

<sup>37</sup> Das Verschwinden des Menschen als Körper geht bei Charms vielfach einher mit seiner Verwandlung bzw. seinen Zerfall in Kugeln oder Blasen: «Я вынул из головы шар.» (Charms; vgl. auch „Makarov i Petersen“; vgl. Jampol'skij 1998, 207); siehe auch Charms, „O tom, kak rassypalsja odin čelovek“, in: J.-C. Jaccard 1991, 180f. oder: Charms, „*Vlast*“: «И Фаол рассыпался, как плохой сахар» („Und Faol löste sich auf wie schlechter Zucker“), 2, 149.

Kügelchen unterstreicht zugleich die Leere dieser Kugel-Welten bzw. Monden.<sup>38</sup>

Während in der Grotesken Ordnung der Körper sich verschwendet, verschwindet er zusehends in der Absurden Welt oder befindet sich im Zustand permanenter Auflösung:<sup>39</sup> Statt Erlösung nur Auflösung.

Immer wenn es bei Charms um die Verselbständigung der Körperteile und damit ein radikales „rasčlenenie“ geht, ist Gogol' nicht weit, ja nicht selten bezieht sich die absurde Körperwelt direkt auf Gogol's Erzählung „Nos“ und damit auf die groteske Personifizierung der Nase, die so das narrative Prinzip der Synekdoche und damit des „pars pro toto“ paradigmatisch realisiert: („Eines Morgens betrachtete sich ein Mensch mit Vornamen Andrian [...] im Spiegel und sah, dass seine Nase sich ein klein wenig nach unten gebogen und zugleich mit dem Höcker ein wenig weiter nach vorn getreten war.“ (*Alle Fälle*, 155))

Bei Vvedenskij wie Charms führt die Dissoziierung des Körpers und seine reduktive Synthese auch zu einer Desintegration der Körper-Teile und ihrer Verständigung untereinander:

*Соня Острова бывшая девочка 32 лет остается одна. Остается ее голова и тело.*

ГОЛОВА: Тело, ты все слышало?

ТЕЛО: Я, голова, ничего не слышало. У меня ушей нет. Но я все перечувствовало. („Elka u Ivanovych“, *Proizvedenija*, 2, 54)

*Sonja Ostrova, ehemals ein Mädchen von 32 Jahren, bleibt allein. Es bleiben nur Kopf und ihr Körper.*

DER KOPF Körper, hast du alles gehört?

DER KÖRPER Nein, Kopf, ich habe nichts gehört. Ich habe keine Ohren. Aber ich habe alles durchlitten. („Weihnachten bei Ivanovs“, 384-385)<sup>40</sup>

Die Körper-Teile lassen sich nicht mehr koordinieren, da es nur mehr Teile – aber kein übergeordnetes Ganzes mehr gibt.<sup>41</sup> Daher sind die Teile herrenlos und können auch problemlos gegeneinander ausgetauscht werden. In diesem Sinne substituiert im absurden Körper der „Teil den Teil“, da ein jeder Teil für

<sup>38</sup> «Пустота означает через автономию означающих» („Die Leere wird bezeichnet durch die Autonomie der Signifikanten“, Jampol'skij 1998, 183; zum Kugel-Motiv ebd., 196ff.).

<sup>39</sup> Vgl. Charms' „O tom, kak rassypalsja odin čelovek“ (vgl. Charms' „Ryžyj čelovek“, Jampol'skij 1998, 174f., 178ff., 182f.).

<sup>40</sup> Vgl. die Ausgabe von P. Urban, *Fehler des Todes*, 375-402.

<sup>41</sup> Das Marionettenhaft-Mechanische teilt der absurde Körper mit dem grotesken – vgl. Charms: «Человек устроен из трех частей, | Из трех частей, | Из трех частей, [...] | Борода и глаз и пятнадцать рук, | и пятнадцать рук [...] | А в прочем не рук пятнадцать штук, | пятнадцать штук, [...] | пятнадцать штук, да не рук.» (Charms, 1, 179; „Der Mensch ist gebaut aus drei Teilen, | aus drei Teilen, | aus drei Teilen, [...] | Kinn und Augen und fünfzehn Arme, | und fünfzehn Arme [...] | Doch übrigens nicht fünfzehn Stück Arme, | fünfzehn Stück, [...] | fünfzehn Stück, doch keine Arme.“)

sich ein Ganzes ist:<sup>42</sup> «..ПАПАША: Караул, моя правая рука и нос такие же штуки, как левая рука и ухо!» („Elizaveta Bam“, 2, 257; „PAPAŠA: Mein rechter Arm und die Nase sind genau solche Sachen wie mein linker Arm und das Ohr.“, „Elizaveta Bam“, 306)

Es gibt aber auch Fälle, in denen an die Stelle einer metonymischen Ersetzung eine realisierte Tautologie tritt, wenn nämlich der verbale Ausdruck ‚etwas unter den Arm nehmen‘ (z.B. ein Buch, ein Gewehr) dadurch ad absurdum geführt wird, dass es diesen Arm nur mehr als Phantomschmerz bzw. als Simulakrum seiner selbst gibt: «..что Андрей Семенович остался без руки [...]. Под мышкой у него была рука..» („Istorija Sdygr apr“, 1, 212; ...dass Andrej Semenič plötzlich ohne Arm dastand [...]. Unter den Arm geklemmt hielt er den Arm..“, „Die Geschichte Ruckrr Appr“, *Alle Fälle*, 13f.). Vgl. auch:

Где я *потерял руку*? | Она была, но отлетела, | я в руке наблюдаю скуку | моего тела. |...| Но куда же я руку задевал. | Знаю нет ее в рукавах. |...| Надо Надо | перешить рукав на спину. | все. (1, 124-125)

Wo habe ich die *Hand verloren*? | Sie war da, ist aber weggeflogen, | im Ärmel betrachte ich die Langeweile | Meines Körpers. |...| Wohin habe ich denn die Hand gesteckt. | Ich weiß sie ist nicht im Ärmel. |...| Man muß, muß | den Ärmel an den Rücken annähen.

Es gehört zum „Normal-Fall“ des absurden Körpers, nicht nur permanent zerlegbar zu sein, sondern auch in Scheinzustände der Erstarrung, in eine insektenhafte Totähnlichkeit zu verfallen, sodass alle Gliedmaßen in einen Zustand unmotivierten „(Hervor)Ragens“ verfallen. Immer dann, wenn vom „Abstehen“ („točat“) etwa der Beine oder Arme die Rede ist, hat man es mit einem Fall von gespenstischer Körpermechanik zu tun, die den Körper denaturiert und fragmentiert, ja perforiert: «У дурака из воротника его рубашки торчала шея, а на шее голова. [...]» (Charms, 2, 237; „Aus dem Hemdkragen eines Dummkopfs *ragte* ein Hals, und auf dem Hals saß ein Kopf.<sup>43</sup> [...] Wohin ich auch blicke, überall diese idiotische Häftlingsvisage. Am besten mit dem Stiefel rein in die Fresse.“ (*Alle Fälle*, 163)

Gerade dieses „Ragen“ der Gliedmaßen macht auch den „Lebenden Leichenam“ („živoj trup“) der „Alten“ so unheimlich (auch im Sinne Freuds) – eine Eigenschaft, die auch auf andere Figuren der Erzählung ausgreift. Jedenfalls ist es schon frappierend, wie problemlos das Leichenmotiv der „ragenden Beine“

<sup>42</sup> Zur Problematisierung und Karnevalisierung des Körpers und der damit einhergehenden Dehierarchisierung der Körperteile um 1900 vgl. O.D. Burenina 2005, 264f.

<sup>43</sup> Das Motiv des dünnen Halses wird bei Isaak Babel mit dem Jüdischen assoziiert: *Konarmija*, Kapitel „Perechod čerez Zbruč“.

von der „Alten“ (der „Hexe“) auf den Mann, Sakerdon Michajlovič übertragen wird, wodurch dieser zugleich Züge eines „Hexers“ annimmt:

„Руки Сакердон Михайлович заложил за спину, и их не было видно. А из-под задравшегося халата торчали голые костлявые ноги, обутые в русские сапоги с отрезанными голенищами.. („Starucha“, 2, 176-177)

Die Arme verschränkte Sakerdon Michajlovič auf dem Rücken, so dass sie überhaupt nicht mehr zu sehen waren. Und unter dem abgetragenen Morgenrock *ragten*, in russischen Stiefeln mit abgeschnittenen Schäften, die nackten, knochigen *Beine* hervor. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 392)

Она [старуха] лежала лицом вверх [...] а из-под задравшейся юбки торчали костлявые ноги в белых, грязных шерстяных чулках. (2, 168)

Sie lag mit dem Gesicht nach oben [...] dafür ragten unter dem hochgestreiften Rock, in weißen, schmutzigen, langen Strümpfen, ihre knochigen Beine hervor. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 383)

Der absurde Körper figuriert als Hohlform und insoferne auch als „minus priem“ ebenso wie als „Minus-Thema“. Er entfaltet sich nicht aus einem Ursprung heraus, ihm fehlt die weiblich-männliche Zeugung bzw. Empfängnis: Er erscheint bloß als Schema einer Geschichte, die immer schon vorüber ist und deren „Nach-Erzählung“ bzw. „Nach-Spiel“ zu einem Maskenspiel ohne Originale degeneriert ist; er verfügt auch über keinen Ursprung, der in einer Vorgeschichte liegen würde und es gibt kein außerzeitliches Telos, das nach dem Ende einer Geschichte sich auftun würde: Es gibt nur den Nullpunkt des „Hic Rhodos, hic salta“, den springenden Punkt einer totalen Evidenz, die der Körper attestiert, bezeugt, aber nicht fortzeugt, fortpflanzt. Diese Fortsetzung ist eher ein Ent-Setzen darüber, dass es immer noch weiter geht, obwohl das Entscheidende „*media in vita*“ und damit auch mitten im Körper droht, wartet, aufspringt.

Ganz anders als der stolze Selbsterlösungsglaube der Symbolisten und der frühen Avantgarde, überlässt sich der absurde Mensch einem „*credo quia absurdum*“, das sich ganz einer Fremderlösung verschrieben hat, die Christus und den „Boten“ in einem Zustand permanenter „Nachbarschaft“ hält. Das „opus magnum“ des mythischen Heros bei Ivanov oder in C.G. Jungs Tiefenpsychologie und Seelenalchimie verkommt zu einem „opus minimum“: Der Textkörper wie jener des Menschen schrumpft von Innen her, indem nämlich jenes interne Loch sich ausweitet, auswächst, das er umgibt. Insoferne verkörpert der Körper eine Art „Hohlwelt“-Idee, die das äußere All(es) in ein internes Nichts umkippen lässt.

Der absurde Körper ist immer schon ein invalider, defekter, fragmentarischer Körper. Insoferne parodiert er die unfreiwillige Tragikomik des zentralen Heroen im Sozialismus, dessen Invalidität ihn (verursacht durch ein Übermaß an körperverachtender Arbeit bzw. Heldentaten im Kampf) – ganz in der Tradition der Märtyrer-Hagiographien des Mittelalters – zum Helden prädestiniert.<sup>44</sup> Der Krüppel triumphiert bei Charms freilich nicht im Geiste eines grotesk-karnevalesken Über-Lebens und einer totalen Umwertung von Gesundheit zum heroischen Erlösungswerk: Er figuriert vielmehr als Objekt eines kalten Blickes und einer bösen Rede, die nichts mehr von der Vitalität und Versöhnlichkeit des karnevalesken Verlachens an sich hat: «Я посмотрел в окно. По улице шел *инвалид* на механической ноге и громко стучал своей нагой палкой» („Starucha“, 2, 163-164; „Ich schaute aus dem Fenster. Auf der Straße ging ein *Invalider* mit einem mechanischen Bein und klopfte laut mit seinem nackten Stab.“, „Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 379). Invalide durchqueren unentwegt die absurde Welt bei Charms, sie lösen alles andere als Mitleid aus, sondern vielmehr Aggressionen und reflexhaftes, böses Lachen:<sup>45</sup>

..Шесть мальчишек бежало за инвалидом, передразнивая его походку.. („Starucha“, 2, 177)

Sechs kleine Jungen rannten hinter dem *Invaliden* her und äfften seinen Gang nach. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 393)

..Тогда один из хулиганов шваркнул ее палкой по ноге. Но и из этого тоже ничего не вышло, потому что как раз эта нога была у нее еще пять лет тому назад ампутирована и заменена протезом.. (2, 157)

Dann haute ihr einer der Rowdies mit einem Stock gegen das Bein. Aber daraus wurde ebenfalls nichts, weil ihr genau dieses Bein schon vor fünf Jahren amputiert und durch eine *Prothese* ersetzt worden war. („Ja, sagte Kozlov“, *Alle Fälle*, 410)

..в начале германской войны, с криком «За Родину!» выбросившись на улицу из окна третьего этажа. [...] Как инвалид I категории, Алексей Алексеевич не служил.. („Русар“, 2, 62)

Bei Ausbruch des deutschen Krieges, als er mit dem Ruf „Für die Heimat“ aus einem Fenster im dritten Stock auf die Straße gestürzt war. [...] Als

<sup>44</sup> J. Lehmann 2003/2004.

<sup>45</sup> Nicht weniger grausam verfährt Beckett mit seinen invaliden, am lebenden Leibe verfaulenden, sich auf dem Bauch dahinschleppenden Helden, deren Siechtum gleichwohl unwillkürlich zum Lachen reizt: ...ich befestige meine *Krücken* an der oberen Stange des Rahmens, je eine auf jeder Seite, stütze den Fuß meines steifen Beins (ich weiß nicht mehr, welches es war, sie sind jetzt beide steif) auf den herausstehenden Teil der Vorderachse und trat mit dem anderen auf das Pedal.“ (*Molloy*, 20)

*Invalide* der I. Kategorie brauchte Aleksej Alekseevič nicht zu dienen.. („Ein Ritter“, *Alle Fälle*, 190)

Eben diese Lust am extrem verzerrenden Blick von der Seite oder aus der Ferne hat Henri Bergson im Auge, wenn er die gewisse Mitleidlosigkeit der Lach-Perspektive registriert, ja eine gezielt unbeteiligte „Gefühllosigkeit“, ohne die eine Komik überhaupt nicht zustande käme (H. Bergson [1900] 1921, 7).<sup>46</sup> Mit dieser verfremdeten Optik, deren Theorie im russischen Formalismus zweifellos von den Konzepten Bergsons sichtlich profitieren konnte, verbindet sich aber auch ein für das Lachen spezifischer Hang zur Verkörper(lich)ung ansonsten geistiger, organischer, emphatisch-humaner Prozesse, die mit einem Mal mechanisch erscheinen: „Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in dem Maße komisch, als uns diese Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnern.“ (ebd., 23). Insofern ist „komisch [...] jeder Vorfall, der unsere Aufmerksamkeit auf die physische Natur des Menschen lenkt, wenn es sich um seine geistige handelt.“ (ebd., 37), den Menschen zu einer Marionette oder gar Maschine macht, während gleichzeitig die physische Realisierung des Lachens eine zutiefst körperlich-organische Ekstase in Gang setzt, die geradezu „explosiv“ wirkt (ebd., 8ff.). Das „konvulsivische“ des Lachens verweist aber nicht so sehr auf das Erotische, wie auf den Thanatos, auf „das Wunder des Leichnams“ und der „ineinanderfallenden Körper“ im Sinne George Batailles, womit die Verbindung zur absurdistischen Nekrophilie und Thanatologie schon an dieser Stelle angezeigt erscheint.<sup>47</sup>

#### 4. Unmögliche Körper – Virtuelle Synthesen

Der absurde Körper ist aber nicht nur ein analytischer, „in statu moriendi“ befindlicher, er manifestiert sich auch schamlos als Produkt von Neuzusammensetzungen im Zuge einer absurden Anatomie, die nicht selten auch als Folge einer absurden Medizintechnik in Erscheinung tritt:

.. – Фу, какой мерзостный у тебя вид, – сказал Пакин. – Морда как у курицы, шея синяя, просто гадость! В это время голова Ракукина закидывалась назад все дальше и дальше и наконец, потеряв напряжение, свалилась на спину. [...] Если смотреть от Пакина на Ракукина, то можно было подумать, что Ракукин сидит вовсе без головы.

<sup>46</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint das vielzitierte „Bergson“-Gedicht von Charms mehr als eine Lachepisode in den philosophischen Subtexten des absurden Denkens: «Шел Петров однажды в лес. | Шел и шел и вдруг исчез. | Ну и ну сказал Бергсон | Сон ли это? Нет, не сон. |...| Видел я исчез Бергсон. | Сон ли это? Нет, не сон». (Charms, 1, 283; „Es ging Petrov einmal in den Wald. | Er ging und ging und verschwand plötzlich. | So und so, sagte Bergson | Ist das ein Traum? Nein, kein Traum. |...| Ich sah Bergson war verschwunden. | Ist das ein Traum? Nein, kein Traum.“)

<sup>47</sup> Jampol'skij 1996, 33-35.

Кадык Ракукина торчал вверх. Невольно хотелось думать, что это нос.. („Pakin i Rakukin“, 2, 360-361)

.. – Iii, wie widerlich du aussiehst, – sagte Pakin. – Die Schnauze wie ein Huhn, der Hals blau, einfach ekelhaft! Da fiel Rakukins Kopf noch weiter zurück und klappte schließlich, da er jede Spannung verloren hatte, auf den Rücken. [...] Wenn man von Pakin zu Rakukin hinübersah, so hätte man denken können, Rakukin säße da ganz *ohne Kopf*. Rakukins Adamsapfel *stach* in die Luft. Unwillkürlich hätte man denken mögen, es sei seine *Nase*.. („Pakin und Rakukin“, *Alle Fälle*, 374)

Am Ende der Avantgarde steht auch der Neue Mensch der linksutopischen Körperphantasmen völlig abgetakelt da: Der alte Menschheitstraum des künstlichen Maschinenmenschen, besonders aber die in der frühen Sowjetunion grassierenden Biokosmismen reduzieren sich auf das Zerrbild eines invaliden oder jedenfalls zu Tode „operierten“ Körpers.<sup>48</sup>

Besonders deutlich wird diese Technisierung des Körpers in jenen Fällen, da seine organische Fleischlichkeit mit der mechanischen Instrumentalität synthetisiert wird. Dabei werden die natürlichen Gliedmaßen des absurden Körpers ersetzt durch „Prothesen“, die gleichwohl keinen offensichtlichen Zwecken dienlich sind. Die neuen Körperteile – Hämmer, Gabeln, Messer etc. – sprießen ganz unvermittelt aus den Stümpfen des Alten Leibes, der seine eigene Technisierung panisch erfährt:

..*Мария Ивановна садится на диван. Дядя достает изо рта молоток.*

ПЕТР МИХАЙЛОВИЧ: Что это?

ИЛЬЯ СЕМЕНОВИЧ: Молоток.. (2, 387)

..*Marija Ivanovna setzt sich auf das Sofa. Der Onkel zieht sich einen kleinen Hammer aus dem Mund*

PETR MIHAJLOVIČ: Was haben Sie da?

ONKEL: Einen Hammer. (*Alle Fälle*, 112)

..Кассирша грустно улыбнулась, вынула изо рта маленький молоточек.. („Sonet“, 2, 331)

Die KassiererIn lächelte wehmütig, zog sich ein kleines *Hämmerchen* aus dem Mund. („Sonett“, *Alle Fälle*, 336)

Gerade der alte Körper – und eben nicht der junge der Körperutopien – neigt bei Charms dazu, sich in technische Geräte fortzusetzen und letztlich zum toten Glied einer fatalen Technologie zu werden. Im totalen Diesseits des grausamen

<sup>48</sup> M. Hagemester 2005, 19-67; A. H.-L., 2004b, 404ff.

Alltags spielen sich bei Charms jene Alpträume ab, die den Körper wieder und wieder reduzieren und deformieren.

Auch in „Starucha“ träumt der Held davon, den Schlüssel zu verlieren, was es ihm unmöglich macht, zurück in die Wohnung zu gelangen: «...вдруг вижу, что у меня *нет рук*. Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, и вижу, что с одной стороны у меня вместо руки *торчит столовый ножик*, а с другой стороны – вилка.» („Starucha“, 167; ...plötzlich sehe ich, dass ich *keine Hände* habe. Ich beuge den Kopf, um besser zu sehen, ob ich Hände habe und sehe, dass auf der einen Seite anstelle von Händen ein *Essmesser ragt*, auf der anderen Seite – eine Gabel, „Die alte Frau“, 382) Vergleichbare Metamorphosen ins Phantastische absurdistischer Prägung begegnen immer wieder – so unter dem Titel „Neue Anatomie“:<sup>49</sup>

У одной бабушки было во рту только *четыре зуба*. Три зуба наверху, а один внизу. Жевать бабушка этими зубами не могла. [...] И вот бабушка решила удалить себе все зубы и вставить в нижнюю десну штопор, а в верхнюю маленькие шипчики. (2, 323)

Ein *altes Mütterchen* hatte nur vier *Zähne* im Mund. Drei Zähne oben, und einen unten. Kauen konnte das alte Mütterchen mit diesen Zähnen nicht mehr. [...] Und da beschloß das alte Mütterchen, sich sämtliche Zähne ziehen zu lassen und statt dessen ins untere Zahnfleisch einen *Korkenzieher* einsetzen zu lassen, ins obere eine kleine Zange. (*Alle Fälle*, 285)

Wie sehr der „Alte“ aus dem Fall „Tod eines alten Mannes“ der weiblichen „Alten“ gleicht, verrät das folgende Zitat, in dem die Mechanisierung des Greiskörpers eben jene Versatzstücke ins Spiel bringt, die wir aus der „Starucha“ kennen:

У одного старичка из носа выскочил маленький шарик и упал на землю. Старичок нагнулся, чтобы поднять этот шарик, и тут у него из глаза выскочила маленькая палочка и тоже упала на землю. [...] В это время у старичка изо рта выскочил маленький квадратик. [...] Тут у старичка из прорешки выскочил длинненький пруттик, и на самом конце этого пруттика сидела тоненькая птичка. Старичок хотел крикнуть, но у него одна челюсть зашла за другую, и он, вместо того, чтобы крикнуть, только слабо икнул [...]. Так настигла коварная смерть старичка, не знавшего своего часа. („Smert' starička“, 2, 90-91)

<sup>49</sup> Dazu Tokarev 2002a, 77ff. Vgl. damit auch solche synthetischen Objekte wie die Uhr mit Messer und Gabel statt Zeigern: «...А вот на днях я видел в комиссионном магазине кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки.» („Starucha“, 2, 162; „Vor ein paar Tagen nämlich hatte ich in einem Kommissionsgeschäft eine abscheuliche Küchenuhr gesehen, deren Zeiger hatten die Form von *Messer und Gabel*...“, „Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 378)

Einem alten Mann sprang ein kleines *Bällchen aus der Nase* und fiel zu Boden. Der alte Mann bückte sich, um dieses Bällchen aufzuheben, da sprang ihm ein kleines Stäbchen aus dem Auge und fiel ebenso zu Boden. [...] In diesem Augenblick sprang dem alten Mann ein *kleines Quadrat* aus dem Mund. [...] Da sprang dem alten Mann eine lange Stange aus dem Hosenschlitz, und auf dem äußersten Ende dieser Stange saß ein zartes Vögelchen. Der alte Mann wollte schreien, aber der *Unterkiefer* hakte aus, statt eines Schreis entfuhr ihm nur ein schwaches Glucksen [...]. So ereilte der heimtückische Tod einen alten Mann, der nicht wußte, wann er abzutreten hatte. („Tod eines alten Mannes“, *Alle Fälle*, 261)

„Einem kleinen Mädchen wuchsen an der Nase zwei blaue Bänder. Ein seltener Fall, denn auf dem einen Band stand ‘Mars’ geschrieben, und auf dem anderen ‘Jupiter’“ (*Alle Fälle*, 139). Unwillkürlich erinnern diese makrokosmischen Auswüchse am mikrokosmischen Mädchenkörper an die Unmöglichkeit des „totalen Geschenks“ in Charms’ „Traktat mehr oder weniger nach der Lektüre Emersons“ (Charms, 4, 28-30).<sup>50</sup>

## 5. Zu Tode Fressen

Im Gegensatz zur fruchtbaren/furchtbaren Paradoxalität der grotesk-karnevallesken (dionysischen) Welt, wo die Erlösung durch Auflösung der/in die Gegenteile gelingen soll, ist das Paradoxon der Absurdität eines der *Askese* und der Hungerkünstler (man denke an die Relevanz dieser Antikulinarik für Kafka wie für Charms)<sup>51</sup> – also apollinisch. Der Absurdist darf ebenso wenig wie der Asket einen Seitenblick auf den Lohn seiner Überleistung (seines „podvig“)<sup>52</sup> verschwenden – würde doch im Falle der Asketik alles in Eitelkeit und Stolz verpuffen (das Askese-Paradoxon und seine immanente Diabolik bildet wohl

<sup>50</sup> Ausführlich zur Paradoxie des Geschenks bei Charms mit Blick auf J. Derrida vgl. A. H.-L. 2007c.

<sup>51</sup> Der verbale Kannibalismus bei Chlebnikov (vgl. A. H.-L. 1987) findet eine askese-parodistische Parallele bei Kafka, die freilich klar in Richtung „Absurde“ weist: Vgl. Franz Kafka, „Ein Hungerkünstler“, 229-240. Hier wird das Hungern als sportliche Rekordsucht doppelt ad absurdum geführt, da es solchermaßen jegliche religiöse Dimension verliert und darüber hinaus letztlich auch ohne jedes Publikum stattfindet. Noch dazu fehlt dem Hungerkünstler die „Anstrengung“ des Hungerns, das ihm – ohne dass dies die Zuschauer wissen – absolut „leicht fiel“ (ebd., 231). Die absurde Schlusswendung gipfelt im finalen Satz des Hungerkünstlers, „weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt“.

<sup>52</sup> Die heroische Tat als „podvig“ beherrscht die private Welttragödie in der Mythopoetik Aleksandr Bloks; einen späten Nachhall findet sie in Vladimir Nabokovs gleichnamigem Roman *Podvig* (1933), engl. als *Glory* (1972). In dieser Linie erscheint *podvig* als eine apollinische Variante des Heroischen, welcher das dionysische Selbstopfer („samopozertvovanie“) entgegensteht.

eines der ältesten Fundamente für die Ermittlung von Glaubensparadoxa in der monastisch-mystischen Tradition).<sup>53</sup>

„Один толстый человек придумал способ похудеть. [...] Но похудевший отвечал дамам, что мужчине худеть к лицу, а дамам не к лицу, что, мол, дамы должны быть полными. И он был глубоко прав. (2, 71)

Ein dicker Mann hatte ein Verfahren ersonnen, um *abzunehmen*. [...] Er aber gab den Damen zur Antwort, einem Mann stünde es wohl zu Gesicht abzunehmen, nicht dagegen die Damen, denn Damen, sagte er, müßten *füllig* sein. Und er hatte zutiefst recht. (*Alle Fälle*, 210)

Die Gegenbewegung zur Körperreligion der Diätetik und des Abnehmens bildet der seit den 30er Jahren bei Charms nicht mehr verstummende Ruf nach Nahrung und seine durchaus reale Angst zu verhungern: «..Где я буду сегодня обедать? Утром я могу выпить чай: у меня есть еще сахар и булка. Но папирос уже не будет..» („Utro“, 1, 371); „...Wo werde ich heute essen? Zum Frühstück kann ich Tee trinken: ich habe noch Zucker und ein Brötchen. Aber keine Zigaretten mehr..“ („Morgen“, *Alle Fälle*, 63)

Wenn sich also der groteske Dionysos als Nimmersatt durch die Welt „frisst“ (vgl. auch Bachtins Gargantua), schlägt der absurde Asket die genau umgekehrte Richtung ein: er frisst sich wie ein Nichts durch das Sein – oder er frisst sich „tot“, da sein „Mangel“ die „Fülle“ des Seins nicht verdauen kann:

Однажды один человек, чувствуя *голод*, сидел за столом и ел котлеты. [...] Однако *он ел, и ел, и ел, и ел, и ел*, откуда не почувствовал где-то в желудке смертельную тяжесть. [...]

Волосы вдруг у него посветлели, взор прояснился, Уши его упали на пол, [...] И он скоропостижно *умер*. („Strašnaja smert“, 1, 270)

Einmal saß ein Mann, der *Hunger* verspürte am Tisch und *aß Bouletten*, [...] *Er aß und aß und aß und aß und aß* so lange, bis er irgendwo im Magen eine tötliche Schwere verspürte. [...] seine Haare wurden plötzlich licht, der Blick klar; seine Ohren fielen ab, wie im Herbst das gelbe Laub von der Pappel fällt; und bald darauf war er *tot*. („Schrecklicher Tod“, *Alle Fälle*, 211)

Der absurde Körper „verträgt nichts“, rein gar Nichts – er folgt dem mörderischen „Gesetz der Serie“, das nicht nur den Vielfraß bestraft, sondern auch den, der davon erfährt bzw. einfach wahllos jeden:

<sup>53</sup> Ein ganz anderer Fall von Askese sind die Hungerzustände, die Charms etwa seit 1937 in Verzweiflung stürzen: „Kein Essen, kein Essen, kein Essen. Ich will essen..“ (Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 237; vgl. auch 240).

Однажды Орлов *обелся* толченым горохом и *умер*. А Крылов, узнав об этом, тоже *умер*. А Спиридонов *умер* сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже *умерла*. [...] Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу. („Sluchai“, 2, 330)

Einst *aß* Orlov zu viel Erbsenbrei und *starb*. Und als Krylov davon erfuhr, *starb* auch er. Und Spiridonov *starb* von ganz allein. Und Spiridonovs Frau fiel von der Kommode und *starb* ebenfalls. Und Spiridonovs Kinder ertranken im Teich. [...] Lauter gute Menschen, und können keinen kühlen Kopf bewahren. („Fälle“, *Alle Fälle*, 334)

Die Kombination des willkürlichen Ess-Aktes mit dem unwillkürlichen Verschlucken oder anderen Körperreflexen nimmt in der Regel einen letalen Ausgang:

Человек с глупым лицом съел антрекот, икнул и умер. Официанты вынесли его в коридор, ведущий к кухне, и положили его на пол вдоль стены, прикрыв грязной скатертью. (2, 71)

Ein Mensch mit dummem Gesicht *aß* ein Entrecôte, *rülpste* und *starb*. Die Kellner trugen ihn auf den Korridor hinaus, der zur Küche führte, legten ihn, längs der Wand, auf den Boden und deckten ihn mit einem schmutzigen Tischtuch zu. (*Alle Fälle*, 310)

Die Zirkularität des Inkorporierens und Exkorporierens, des Essens und Ausscheidens fasziniert den absurden Körper durchaus konsequent – oder wie es bei Beckett lapidar heißt: „Nacht- und Eßgeschirr, das sind die beiden Pole.“ (*Malone*, 307). Das hintergründige Bibelwort, dass nicht „was in den Mund hineingeht des Bösen ist, sondern was aus ihm herauskommt“, findet bei Charms eine – wie so oft – wörtliche Umdeutung, die das Gleichnishafte auf jene Ebene reduziert, von der die Rede ist: die des Körpers und seiner Fresakte:<sup>54</sup>

„Если грешит только один человек, то значит, все грехи мира находятся в самом человеке. Грех не входит в человека, а только выходит из него. Подобно пище: человек съедает хорошее, а выбрасывает из

<sup>54</sup> Vgl. dazu Beckett: „Aber ihr *Appetit* war insofern außergewöhnlich, als er nie nachließ. [...] Möge er ein schlechter *Esser*, ein mäßiger *Esser*, ein großer *Esser*, ein Vegetarier, Naturmensch, Kannibale oder Koprophile sein, [...] möge er gut ausscheiden oder schlecht ausscheiden, möge er rülpfen, kotzen, furzen oder sich infolge einer schlecht zugemessenen Diät [...] wenn er beispielsweise sich auf einen *Hungerstreik* einließe oder sich in einem katonischen Stupor befände, [...] die Tatsache steht fest [...], dass er fortdauernd mittels dessen, was wir Mahlzeiten nennen, ob sie nun freiwillig oder unfreiwillig eingenommen werden, [...] durch den Mund, die Nase, die Poren, durch den Speiseschlauch oder durch den Hintern von unten nach oben mit Hilfe einer Spritze, das alles ist nicht wichtig.“ (*Watt*, 257)

себя нехорошее. В мире нет ничего нехорошего, только то, что прошло сквозь человека, может стать нехорошим.. („Vlast“, 2, 151)

Wenn allein der Mensch sündigt, so bedeutet dies, dass alle Sünden der Welt sich allein im Menschen befinden. Die Sünde geht nicht in den Menschen, sondern geht von ihm allein aus. Wie die *Nahrung*: der Mensch isst das Gute und *scheidet* nur das Schlechte aus. Es gibt in der Welt nichts Schlechtes, nur das, was durch den Menschen hindurchgegangen ist, kann schlecht werden.. („Macht“, *Alle Fälle*, 419)

## 6. „Slap stick“, Körper-Fallen, das Gesetz der Serie

Charms selbst stilisierte sich gerne als eine komische Figur, deren wippender Gang und Schlacksigkeit die gattungsübliche mangelnde Bodenhaftung zur Choreographie eines absurden Gehabes erhebt: Der tänzelnde Spazierstock hüpfte durch die narrativen Szenerien – einmal als Verkörperung des „slap stick“, einmal als tanzende Feder, einmal als Waffe (etwa als Schürhaken oder Krocketschläger in der „Starucha“), einmal als „corpus delicti“, dessen fatale Rolle wir noch in Nabokovs *Otčajanie* entdecken können.<sup>55</sup> Die „Tücke des Objekts“ plagt den absurden Helden ebenso wie jene des Subjekts, das unentwegt ausgleitet oder über die eigenen Beine stolpert.<sup>56</sup>

Die Komik der Fehlleistung, die den Körper – so bei Henri Bergson<sup>57</sup> – ins Marionettenhaft-Mechanische versetzt und damit den Optimismus einer frühavantgardistischen Körperutopie versprüht, nimmt im absurden Schreiben eher

<sup>55</sup> In Nabokovs Roman *Otčajanie* figuriert der Spazierstock als „corpus delicti“, das den vermeintlich perfekten Doppelgänger-Mord des Helden auf peinlich-triviale Weise verrät.

<sup>56</sup> Becketts Vorliebe für die Slap-stick-Komik prägt so gut wie alle seine Werke – so war es denn auch kein Zufall, dass er Charlie Chaplin in seinem Stück *Film* spielen sollte – was im übrigen nicht zustande kam, so dass letztlich Buster Keaton die Rolle übernehmen musste (vgl. F. Rathjen 1995, 58ff.). Stellvertretend für zahllose Beispiele des „slap stick“ bei Beckett seien folgende zitiert: „Ich habe meinen Stock verloren. Das ist das Hauptereignis dieses Tages [...] Als der Stock ausgerutscht war, hätte er mich aus dem Bett gerissen, wenn ich ihn nicht losgelassen hätte. [...] Der Furcht vor dem Fall verdankt man so manche Torheit. Es ist ein Desaster.“ (*Malone stirbt*, 348). „Verlustanzeigen“ verfolgen die Figuren bei Charms nicht weniger als bei Beckett, der auch nicht davor zurückschreckt, die durchaus abgetragene Clownerie der *rutschenden Hose* zu inszenieren: „Jeden Augenblick verlor ich meinen Hut, dessen Schnürsenkel schon seit langem gerissen war.“ (*Molloy*, 125); „Ich stand auf, und die Hose fiel über mein Fußgelenk zurück. Diese Trägheit der Dinge kann einen buchstäblich verrückt machen.“ (*Molloy*, 165). Vgl. auch die Hosen-Szene aus Becketts „Warten auf Godot“ (Ende 2. Akt, 147): „ESTRAGON Also, wir gehen? WLADIMIR Zieh deine Hose rauf. ESTRAGON Wie bitte? WLADIMIR Zieh deine Hose rauf. ESTRAGON Meine Hose ausziehen? WLADIMIR Zieh deine Hose h e r a u f. ESTRAGON Ach ja. *Er zieht seine Hose herauf. Schweigen.*“

<sup>57</sup> Henri Bergson 1921, 5ff. (zu den „komischen Bewegungen“), 69ff. (zur „Mechanisierung“ des Lebendigen). Zu Bergson und Charms vgl. H. L. Fink 1999, 89-111. Hinweise auf eine Bergsonlektüre finden sich in Charms' Notizbüchern (vgl. Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 15 und a.a.O.). D. Charms, „Über das Lachen“ (ebd., 174-175) bezieht sich auf theatralische Formen der Lacheffekte – gipfelnd in der Empfehlung: „Rindvieher sollen nicht lachen.“

die Gestalt des Freudschen „Unheimlichen“ an, das letztlich – wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen – die fröhliche Logik der Lapsus und Verdinglichungen ins Panische verkehrt. Der absurde Körper verheddert sich hoffnungslos in Wiederholungsschleifen, er stolpert noch vor dem ersten (und letzten) Schritt, erleidet, ganz unter dem Gesetz der Serie stehend, das Schicksal des Tausendfüßlers, der die Beinkontrolle verloren hat. Etwas davon spüren wir noch an den Kalamitäten von Kafkas Käfer Gregor.

„Так хорошо начался день, и вот уже первая неудача. Мне не следовало выходить на улицу.. („Starucha“, 2, 163)

Der Tag hatte so schön begonnen, und – schon das erste *Mißgeschick*. Ich hätte überhaupt nicht auf die Straße gehen sollen.. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 377)

Der absurde Körper stolpert, er kann sich nicht auf den Beinen halten, geschweige denn auf den Stühlen oder Betten – die Beispiele dafür sind so zahlreich, dass sie geradezu als Markenzeichen des Charmsschen Humors firmieren. So ist denn auch die Position des Auf-dem-Boden-Liegens alles andere als eine Sturzversicherung, gehört zur „positio inhumana“ der absurden Helden, die sich stocknüchtern „unter dem Tisch wälzen“: «..Профессор Тартарелин сидел на полу..» („Istorija Sdyr Appr“, 2, 7); „Professor Tartarelin saß auf dem *Fußboden*.., („Die Geschichte Ruckrr Appr“, *Alle Fälle*, 19); «Как странно, как это невыразимо странно, что за стеной, вот этой стеной, на полу сидит человек, вытянув длинные ноги в рыжих сапогах и со злым лицом..» (2, 26); „Wie merkwürdig, wie unaussprechlich merkwürdig, dass hinter der Wand, hier dieser Wand, auf dem *Fußboden* ein Mensch sitzt..“ (*Alle Fälle*, 61); «..Нет, нет, – сказал Сакердон Михайлович, – Я ничего не делал, а просто сидел на полу..» („Starucha“, 2, 172); „Ich habe auf dem *Fußboden* *gesessen*..“ („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 387)

Das Kriechen auf allen Vieren zeigt den absurden Körper am Tiefpunkt seiner Regression, die ihn ebenso ins verachtete Tierreich versetzt wie in das permanent verhöhnte Kinderstadium seiner nunmehr rückläufigen Entwicklung:

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: [...] Встаньте на четверинки.. („Elizaveta Bam“, 2, 245)

ELIZAVETA BAM: [...] Gehen Sie doch noch mal *auf allen Vieren*.. („Elizaveta Bam“, *Fehler des Todes*, 296)

ИВАН ИВАНОВИЧ: Ха-ха-ха, у меня ног нет!

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: А ты так, на четверинках! („Elizaveta Bam“, 2, 249)

IVAN IVANOVIČ: Ha-ha-ha-ha, ich habe keine Beine mehr!

PETR NIKOLAEVIČ: Dann eben *auf allen Vieren*. (ebd., 300)

Das Beckettische Nicht-vom-Fleck-Kommen aus seinem *Godot*-Stück paßt auch hier ins Bild einer fatalen Immobilität: „*Beide laufen auf der Stelle*.“ (D. Charms, „Elizaveta Bam“, 298)

Fallsucht wie die Fallangst halten sich bei Charms die Waage: auf jeden Fall aber bietet selbst das Liegen auf dem Boden keine ausreichende Gewähr dafür, nicht doch wieder zu „Fall zu kommen“. «„Ружецкий, вылезая из кровати, упал на пол и разбил себе лицо..» (2, 86; „„Ružekij *fiel*, beim Aufstehen aus dem Bett, zu Boden und schlug sich das Gesicht blutig.“, *Alle Fälle*, 204)

Das Fallen gehört zum einen in den Reflexbogen der „slap stick“-Komik (wie das Stolpern und Anecken), als spektakulärer Fenstersturz nimmt es bei Charms darüber hinaus geradezu zwanghafte Züge an: «Я залез на забор, но тотчас же свалился. – Эх, – сказал я и опять полез на забор. Но только я уселся верхом на заборе, как вдруг подул ветер и сорвал с моей головы шляпу..» (3, 131; „Ich kletterte auf einen Zaun, *fiel* aber sofort wieder herunter. – Ach, – sagte ich und kletterte wieder auf den Zaun. Aber kaum saß ich rittlings auf dem Zaun, als plötzlich Wind einsetzte und mir den Hut vom Kopf riß.“ (*Alle Fälle*, 293)

Die vielfach be(ob)achtete Fall-Sucht der Charmsschen Figuren – die bekanntlich auch vor den Klassikern „Puškin i Gogol“ nicht Halt macht – dieser „Causus macht uns lachen“, spinnt aber auch eine Grundbefindlichkeit der (frühen) Moderne weiter, die in der sprichwörtlichen „*Décadence*“ („dekadentstvo“) ihre invertierte Initialzündung erfuhr: So startet die Moderne im Russland der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts mit dem „Fall(en)“ und findet ihren radikalen Abschluss in der „Fallsucht“ der Absurdisten, deren spätestmögliche Avantgarde die Moderne auch beschließen sollte.<sup>58</sup> Dabei hat das Fallen sowohl seine körperliche, kinetische Seite wie auch eine religiöse, moralische, existenzielle: „Im schmutzigen Fallen bleibt dem Menschen nur das Eine: fallen, ohne sich umzusehen. Wichtig ist dabei nur, das mit Interesse und energisch zu tun.“ (Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 207).<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Vgl. M. Jampol'skij 1998, 74ff. Zur Symbolik des „Fallens“ im Frühsymbolismus vgl. A. H.-L. 1989a 133ff.; zur Bewegungsemantik im mythopoetischen Symbolismus vgl. 1989b. Auch Beckett rechnet mit der Fallsucht seiner Helden: „Wenn ich Herr über meinen Körper wäre, würde ich mich aus dem *Fenster fallen* lassen. [...] Leider weiß ich nicht, auf welcher Etage ich mich befinde, vielleicht befinde ich mich nur auf dem Hochparterre.“ (*Malone*, 299)

<sup>59</sup> Vgl. auch weitere Beispiele: „Ich habe das *Fallen* in tiefste Tiefen erreicht.“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 220); *Zur Zeit bin ich so tief gefallen*, wie noch nie.“ (ebd., 221). Charms greift hier – bewusst oder unbewusst – eben jenen Fall des Fallens auf, der in der optimistischen, ja vitalistischen Phase der Revolution bzw. des Bürgerkriegs von Šklovskij gemeint war, als er das lustvoll-entfremdete Lebensgefühl der (Bürger-)Kriegsexistenz mit einem „fallenden Stein“ verglich: „Wenn man fällt wie ein Stein, muß man nicht denken, wenn man denkt,

Die zwei radikalsten „Fall“-Fälle bei Charms – seine „Vyvalivajuščiesja staruchi“ (2, 331) im Rahmen der „Slučai“ und einer der letzten Texte knapp vor der Verhaftung „Upadanie“ („Fallen“) – markieren beide Eckpunkte eines Niederganges, dessen gebremste bzw. aufgefächerte Dynamik die Paradoxalität aller Bewegungsabläufe teilt: sowohl was deren scheinbare Homogenität selbst anlangt – als auch in Hinblick auf die Inkongruenz von Erzählzeit und erzählter Zeit.

„Маляр взлетел прямо к четвертому этажу, больно ударившись ногой о карниз.. (2, 55-56)

Der Maler *flog* direkt in den vierten Stock, wobei er mit dem einen Bein schmerzhaft gegen das Gesims gestoßen wurde.. (*Alle Fälle*, 187)

„Толпа готова была хоть до самого вечера стоять около кооператива, но кто-то сказал, что в Озерном переулке из окна старухи вываливаются. Тогда толпа возле кооператива поредела, потому что многие перешли в Озерный переулок. („Kassirša“, 2, 110)

Die Menge hätte wohl bis zum Abend vor der Kooperative gestanden. Aber da sagte jemand, in der Ozernyj-Straße fielen in einem fort *alte Frauen aus den Fenstern*. Da lichtete sich die Menge vor der Kooperative, weil viele nun in die Ozernyj-Gasse gingen. („Die Kassiererin“, *Alle Fälle*, 265)

Одна *старуха* от чрезмерного любопытства *вывалилась* из окна, упала и разбилась. Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась. [...] Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них.. („Vyvalivajuščiesja staruchi“, 2, 331)

Eine alte Frau lehnte sich aus übergroßer Neugierde zu weit aus dem Fenster, *fiel* hinaus und zerschellte. Aus dem Fenster lehnte sich eine zweite alte Frau und begann, auf die Tote hinabzuschauen, aber aus übergroßer Neugierde fiel auch sie aus dem Fenster, *fiel* und zerschellte. [...] Als die sechste alte Frau hinausgefallen war, hatte ich es satt, ihnen zuzuschauen.. („Die neugierigen alten Frauen“, *Alle Fälle*, 335)

Der komplexeste Fall eines Fenstersturzes ereignet sich an gleich zwei Figuren, die vom Dach fallen und bei dieser Gelegenheit nicht nur als Subjekte einer Synchronbewegung auftreten, sondern auch als Objekte einer doppelten

---

muß man nicht *fallen*. [...] Ich bin bloß ein *fallender Stein*. Ein Stein, der fällt und gleichzeitig einen Scheinwerfer anschalten kann, um seinen Weg zu beobachten“ (V. Šklovskij, *Sentimental'noe putešestvie*, Berlin 1923, 187; Zum Fallen und zur vitalistischen Deutung des „Geworfen-Seins“ bei Šklovskij vgl. A. H.-L. 1978, 553).

Beobachtung, die selbst wieder in die Duplizierung der Zeitabläufe in eine Erzählzeit und eine erzählte Zeit umkippt:

„Два человека упали с крыши. Они оба упали с крыши пятиэтажного дома, новостройки. [...] Их падение раньше всех заметила Ида Марковна. Она стояла у окна в противоположном доме и сморкалась в стакан. И вдруг она увидела, что кто-то с крыши противоположного дома начинает падать. [...] В это время падающих с крыши увидела другая особа [...] но только двумя этажами ниже. Особу эту тоже звали Ида Марковна. [...] Ида Марковна взвизгнула и, вскочив с подоконника, начала спешно открывать окно, чтобы лучше увидеть, как падающие с крыши ударятся об землю. [...] Ида Марковна высунулась из окна и увидела, как падающие с крыши со свистом подлетали к земле. [...] К этому времени уже обе Иды Марковны, одна в платье, а другая голая, высунувшись в окно, визжали и били ногами. И вот, наконец, расставив руки и выпучив глаза, падающие с крыши ударились об Землю.

Так и мы иногда, упавая с высот достигнутых, ударяемся об унылую клять нашей будущности.

(„Upadanie“, 2, 152-153)

Zwei Menschen *fielen vom Dach*. Sie fielen beide vom Dach eines fünfstöckigen Hauses, eines Neubaus. [...] Ihr *Fallen* als erste bemerkte Ida Markovna. Sie stand am Fenster des gegenüberliegenden Hauses und spuckte gegen die Fensterscheibe. Da plötzlich sah sie, dass jemand vom Dach des gegenüberliegenden Hauses zu *fallen* begann. [...] In diesem Augenblick sah die beiden vom Dach *Fallenden* eine andere Person [...] nur zwei Stockwerke tiefer. Diese Person hieß ebenfalls Ida Markovna. [...] Ida Markovna schrie auf, sprang vom Fensterbrett und beeilte sich, das Fenster aufzumachen, um besser sehen zu können, wie die vom Dach Gefallenen auf der Erde aufschlugen. [...] Ida Markovna beugte sich weit aus dem Fenster und sah, wie die beiden vom Dach *Fallenden* pfeifend auf die Erde zurasten. [...] In diesem Augenblick kreischten beide Ida Markovnas, die eine bekleidet, die andere nackt, beide aus dem Fenster hängend, auf und strampelten mit den Beinen. Und da schlugen die beiden *Fallenden*, mit ausgebreiteten Armen und weit aufgerissenen Augen, dumpf auf dem Erdboden auf.

So schlagen manchmal auch wir, aus erreichten Höhen *herabfallend*, auf dem trostlosen Förderkorb unserer Zukunft auf. („Fallen“, *Alle Fälle*, 415-416)

Infolge einer absurden Umkehrung vom Subjekt (des Fallens) zum Objekt (bzw. Ziel) eines solchen durchdringt auch *der* sprichwörtliche tödliche Zufall des vom Dach fallenden Ziegels das Haupt des unglücklichen Helden, der freilich durchaus in der Lage ist, diesen mörderischen Einschlag unbeschädigt zu überstehen, da der absurde Körper nicht nur schmerzunempfindlich scheint, sondern im Grund unzerstörbar. Hier stehen wir vor der physischen Dimension

jenes Understatement, das auf der verbalen Verhaltensebene das Absurde kennzeichnet – nach dem stoischen Motto: „nil admirari“.

Das Gesetz der Serie, ja ein unheimlicher „Wiederholungszwang“, der im Sinne von Bergsons Komik der Repetition (1921, 62ff.) unmittelbar zum Lachen reizt – eben dieses Gesetz einer alogischen Serialität prägt die paranoide Welt der Absurden, in der aus dem nackten Zufall Notwendigkeit wird – und vice versa.<sup>60</sup> Bei Charms heißt es dazu schlicht: „...Indessen folgte eine Gefahr der anderen auf dem Fuße.“ („Eine Fliege durchschlug die Stirn.“, *Alle Fälle*, 31), so dass die Figuren dieser Zufallswelt gezwungen sind, sich über die „Gesetzmäßigkeiten der alogischen Kette“ den Kopf zu zerbrechen (ebd., 33). Indem die absurde „Paranoia“ Regeln für die totale Inkonsequenz und Kontingenz „ad hoc“ entwirft, verwirft sie zugleich den Totalitätsanspruch einer archaisch-utopischen Weltordnung, deren verbaler wie dinghafter Code die Semio- und Biosphäre in eine große, kosmische Ordnung zwingt, wie sie noch der utopischen Avantgarde – etwa Chlebnikov – vorgeschwebt war. Jetzt aber, „ex post“ und „post festum“ gibt es keine „optimalen Projektionen“ mehr: An die Stelle der universellen Paradigmatik (im Sinne R. Jakobsons) tritt die absurde Pragmatik von Gewohnheitsregeln, die – wie dies bei ungeschriebenen Gesetzen der Fall zu sein pflegt – ebenso stringent und zwingend wie undefinierbar erscheinen. Das Paradigma wird durch die „Serie“ ab- oder eher schon auf-gelöst:

..Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы. Следуя за предметами, скачут и слова существительного вида. Существительные слова рожают глаголы и даруют глаголам свободный выбор. [...] Так вырастает новое поколение частей речи. Речь, свободная от логических русел, бежит по новым путям, разграниченная от других речей.. („Sablja“, 2, 299.)

Selbständig existierende Gegenstände sind durch die Gesetze *logischer Reihen* nicht mehr gebunden und springen im Raum, so wie wir. Den Gegenständen folgend, springen auch die Wörter in substantivischer Gestalt. [...] So wächst eine neue Generation von *Teilen der Rede* heran. Die Rede, frei von logischen Bahnen, geht neue Wege, abgegrenzt von anderen Reden.. („Der Säbel“, *Alle Fälle*, 76)

Wenn Chlebnikov noch an „Schicksalstafeln“ („Doski sud’by“) denken konnte und eine entsprechende Universal-Mathematik der Geschichten und Schicksale, beschränkt sich Charms auf den konkreten Akt des Aufzählens, der enumerativen Evidenz des „Vorhandenen“, das zugleich nicht handhabbar ist:

<sup>60</sup> Zur Rolle des Zufalls bei den Obériuty vgl. A. H.-L. 2001a, 173ff.

„...Alle diese Zahlen bilden eine Reihe des Zählens und Rechnens.“ (*Alle Fälle*, 78)<sup>61</sup>

## 7. Unwillkürliche Reflexe – Übersprungshandlungen – Aktivismen

Wenn es den Reflexologen unter den Vertretern der frühsowjetischen Avantgarde – von Bechtereŭ bis Ejzenštejn<sup>62</sup> – um die Reduktion des ästhetischen Effekts auf ein Reiz-Reflex-Schema ging, das eine quasi technisch exakte Ermittlung der Wirksamkeit von Kunstwerken performativ nachprüfbar machen sollte, verlagert Charms die Wiederholungszwänge von der Handlungsebene auf jene der unwillkürlichen Körperreflexe wie Schluckauf oder Rülpsen, Erbrechen oder Furzen:<sup>63</sup> Immer sind es die willentlich nicht oder kaum beeinflussbaren Muskelpartien und Organfunktionen, die – bis hin zur Unfähigkeit zu Gehen oder zu Sitzen, zu Schlafen oder zu Schreiben – auch auf die willkürlichen Partien ausstrahlen. Diese erscheinen wie jene sich verselbständig zu haben, wodurch der Fehlleistung auf der aktionellen Ebene eine ganze Ausdrucksskala aus der infantilen Pups-Szene zuwächst – so etwa als „Neudačnyj spektakl“ (2, 345): «На сцену выходит Петраков-Горбунов, хочет что-то сказать, но икает. Его начинает рвать. Он уходит...» („Auf die Bühne kommt Petrakov-Gorbunov, will etwas sagen, aber bekommt Schluckauf. Es würgt ihn, er fängt an, sich zu übergeben. Er geht ab.“, „Mißglückte Vorstellung“, *Alle Fälle*, 357) Die verunglückte Theaterszene findet jeweils schon beim Auftritt der Schauspieler ein jähes Ende (eben durch das Erbrechen der Protagonisten), so dass bekanntlich letztendlich das Kleine Mädchen auf die Szene tritt und die väterliche Botschaft überbringt, es sei allen „speiübel“ und daher ausgeschlossen, die Vorstellung fortzusetzen.

*Иван Иванович громко икает, переворачивает тумбу. [...] Пауза. Иван Иванович икает еще раз. [...] Повторяют. Петр Николаевич опять толкает тумбу, а Иван Иванович опять икает. („Elizaveta Bam“, 2, 243-244)*

<sup>61</sup> Wie nicht anders zu erwarten, herrscht auch in Becketts absurder Welt das „Gesetz der Serie“ – erstmals perfektioniert in seinem Roman *Murphy*, ins Komische gesteigert etwa in *Molloy*, wo das berühmte „Kieselsteinspiel“ das Prinzip der Serie mit dem der Kombinatorik verknüpft und sich beide Regelwerke wechselseitig ad absurdum führen. So übrigens auch in *Watt*: „Mr. Knott kannte einst einen Mann, der von einem Hund gebissen wurde, ins Bein, und er kannte einst einen anderen Mann, der von einer Katze gekratzt wurde, in der Nase, und er kannte eine schöne, stattliche Frau, die von einer Ziege gestoßen wurde.“ (*Watt, Werke*, II.2, Frankfurt a.M. 1976, 296). Zur Zahlentheorie bei Charms (auch im Verhältnis zu Chlebnikov) vgl. ausführlich A. Niederbudde 2006, 89ff.

<sup>62</sup> Der ästhetische Reiz als Reflex auf ein Stimulans wird dann bei Lev Vygotskij vertieft zur Konzeption einer „ästhetischen Reaktion“ (zusammenfassend A. H.-L. 1978, 429).

<sup>63</sup> Vgl. dazu auch im Vergleich Charms-Beckett bei D.V. Tokarev 2002a.

Ivan Ivanovič hat laut den *Schluckauf*, stolpert gegen den Hocker. [...] Pause. Ivan Ivanovič *schluckt* noch einmal. [...] Sie *wiederholen* es. Ivan Ivanovič *stolpert* wieder gegen Hocker, und Ivan Ivanovič *schluckt* wieder [...] Ivan Ivanovič versucht einen Kopfstand, *fällt aber um*. („Elizaveta Bam“, 295)<sup>64</sup>

Kulygin steckte den Arm bis an den Ellbogen Marija Timofeevna in den Mund. Marija Timofeevna *rülpste* laut. Kulygin wollte den Arm wieder herausziehen, aber Marija Timofeevnas Schlund hatte sich verengt, und Kulygin war gefangen. (*Alle Fälle*, 169)

Es gibt auch eine ganze Reihe anderer reflexhafter Gesten, die als Zwangs- wie Übersprungshandlungen schockartig die Figuren auf ihre bloße Körperlichkeit reduzieren und damit zum Objekt ihrer eigenen Automatismen erniedrigen:

Антон Михайлович плюнул, сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх» и ушел. И Бог с ним.. („Simfonija Nr. 2“, 2, 159)

Anton Michajlovič *spuckte* aus, sagte „Ech!“, *spuckte* wieder aus, sagte wieder: „Ech!“, *spuckte* wieder, sagte wieder: „Ech!“ und ging. Gott mit ihm.. („Symphonie Nr. 2“, *Alle Fälle*, 429)

.. – Ишь ты! – сказал сторож, распахнул куртку, почесал себе живот, плюнул в то место, где стоял молодой человек, и медленно пошел в свою сторожку. („Molodoj čelovek, udivišij storoža“, 2, 341)

.. – So siehst du aus! – sagte der Wächter, knöpfte die Jacke auf, strich sich über den Bauch, *spuckte* auf die Stelle, an der der junge Mann gestanden hatte, und ging langsam in sein Schilderhäuschen. („Der junge Mann, der einen Wächter in Staunen versetzte“, *Alle Fälle*, 350)

..Столяр Кушаков постоял на лестнице, плюнул и пошел на улицу. („Stoljar Kušakov“, 2, 335)

..Der Tischler Kušakov stand eine Weile auf der Treppe, *spuckte* aus und ging auf die Straße. („Der Tischler Kušakov“, *Alle Fälle*, 341)

..Одна купчиха зевнула, а к ней в рот залетела кукушка.. („Kar'era Ivana Jakovleviča Antonova“, 2, 290)

..Eine Kaufmannsfrau gähnte, und ihr flog ein Kuckuck in den Mund.. („Die Karriere des Ivan Jakovlevič Antonov“, *Alle Fälle*, 2, 290)

<sup>64</sup> Über die unangenehmen Folgen des Schluckaufs gibt es auch Episodisches aus dem Freundeskreis zu berichten: „Lipavskij begann der Schluckauf zu quälen [...] Der *Schluckauf* war aber stärker als erwartet, und er entrang sich seinem Mund mit lautem Ton.“ (Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 200).

Die Schlaflosigkeit eines sich in der Bettstatt wälzenden Leibes figuriert wiederholt als Variante einer Unbehaustheit, die – wie im Falle der „Starucha“ – keine irgendwie gesicherten Schreib- und Vitalakte zulässt: «Теперь мне хочется спать, но я спать не буду.» („Starucha“, 2, 163; „Jetzt verlangt es mich nach *Schlafen*, aber ich werde nicht schlafen.“, „Die Alte Frau“, *Alle Fälle*, 378) – oder: «Ему [Маркову] хотелось спать, но, как только он закрывал глаза, желание спать моментально проходило.» („Son dražnit človeka“, 2, 349-350; „Er wollte *schlafen*, aber kaum hatte er die Augen geschlossen, war der Wunsch zu schlafen auch schon verflogen.“, „Der Schlaf narrt einen Menschen“, *Alle Fälle*, 362)

Das Schlafen bzw. die Schlaflosigkeit verweist jedenfalls in eine Sphäre, die sich zwischen Tag und Nacht, Leben und Tod, Willen und Willkür auf tut und eben damit auf paradoxale Weise das Bild eines erfolgsorientierten oder jedenfalls zielstrebigen Handelns unterminiert. Hinzu kommt ein weiteres Paradoxon, das jenem des Beginnens wie Endens immanent ist: das Problem der nicht erfassbaren Punktualität eines Prozesses, der sich jedenfalls nicht ohne Weiteres in einen präsentischen Aussagesatz aus der Perspektive der 1. Person artikulieren lässt: „ich sterbe“, „ich bin eingeschlafen“ liegen somit auf derselben Ebene:

..Я лежал на кровати до трех, не в силах встать. [...] Я не могу заснуть. Я стараюсь ни о чем не думать. [...] – Заснул, – слышу я голос. („Utro“, 2, 30-31)

Ich habe bis drei im Bett gelegen, *außerstande aufzustehen*. [...] Ich kann nicht einschlafen. Ich versuche, an nichts zu denken. [...] – *Ich bin eingeschlafen*, – höre ich eine Stimme. („Morgen“, *Alle Fälle*, 65-66)

..Когда сон бежит от человека, и человек лежит на кровати, глупо вытянув ноги, а рядом на столике тикают часы, и сон бежит от часов, тогда человеку кажется, что перед ним распахивается огромное черное окно.. (2, 130)

Wenn der *Schlaf* den Menschen flieht, und der Mensch liegt auf dem Bett, dumm die Beine ausgestreckt, und nebenan auf dem Tischchen tickt die Uhr, und der Schlaf flieht vor der Uhr, dann scheint es dem Menschen, als gähne vor ihm ein riesiges schwarzes Fenster.. (*Alle Fälle*, 307)

Вот однажды Петраков хотел спать лечь, да лег мимо кровати. Так он об пол ударился, что лежит на полу и встать не может. Вот Петраков собрал последние силы и встал на четверинки. А силы его покинули, и он опять упал на живот и лежит. Лежал Петраков на полу часов пять. Сначала просто так лежал, а потом заснул. [...] А спать-то уже и не хочется. Ворочается Петраков с боку на бок и никак заснуть не может.. („Slučaj s Petrakovym“, 2, 336)

Einst wollte Petrakov *sich schlafen legen*, legte sich aber neben das Bett. So dass er zu Boden schlug, der Länge nach *liegenblieb* und nicht mehr aufstehen konnte. Mit letzten Kräften stemmte er sich gegen den Boden und hob sich auf alle vier. Doch die Kräfte verließen ihn, er fiel wieder platt auf den Bauch und blieb liegen. Fünf Stunden lag Petrakov auf dem Boden. Zuerst lag er nur da, dann schlief er ein. [...] Aber *schlafen konnte er nicht mehr*. So wälzte sich Petrakov von einer Seite auf die andere und kann und kann einfach *nicht einschlafen*.. („Der Fall mit Petrakov“, *Alle Fälle*, 344)

..Калугин *спал* четыре дня и четыре ночи подряд и на пятый день проснулся таким тощим, что сапоги пришлось подвязывать к ногам веревочкой, чтобы они не сваливались. [...] А санитарная комиссия [...] нашла его антисанитарным и никуда не годным и приказала ЖАКТу выкинуть Калугина вместе с сором. Калугина сложили пополам и выкинули его как сор. („Son“, 2, 337)

Kalugin *schlief* vier Tage und vier Nächte hintereinander, und am fünften Tage wachte er so abgemagert auf, dass er die Stiefel mit Bindfaden an den Beinen festbinden mußte, damit sie nicht abfielen. [...] Und die Sanitätskommission [...] befand ihn für antisaniitär und überhaupt nichts mehr nutze und befahl dem Hausverwalter, Kalugin zusammen mit dem Kehricht hinauszuschaffen. Sie packten Kalugin zusammen und schafften ihn wie Kehricht hinaus. („Traum“, *Alle Fälle*, 346)

Komplizierter wird das (Ein-)Schlafproblem zusätzlich dann, wenn es nicht bloß um den unschuldigen Vollzug nächtlicher Entspannung geht, sondern schlichtweg um das „Miteinander-Schlafen“ als Euphemismus für Geschlechtsverkehr. Missverständnisse sind hier jedenfalls schon vorprogrammiert:

..А в саду к ней какой-то матрос пристал. Пойдем да пойдем, говорит, спать. Она говорит: «Зачем же днем спать?» А он опять свое: спать да спать. И действительно, захотелось профессорше спать.. („Sud'ba ženy professora“, 2, 103)

Aber unterwegs im Garten wurde ein Matrose zudringlich. Komm, komm mit, sagte er, gehen wir *schlafen*. Sie sagte: „Wieso denn am Tag *schlafen*?“ Und der Matrose wieder: *Schlafen, schlafen*. Und tatsächlich wollte die Professorin auf einmal *schlafen*. („Schicksal der Frau eines Professors“, *Alle Fälle*, 258)

Auf den Punkt gebracht ist das Phänomen der Körperreflexe in jenen „Fällen“, wo der Körper sich scheinbar selbständig macht und quasi automatisch funktioniert – oder besser: nicht abzustellen ist: So in den immer wieder auftretenden Serien von Schluckauf, der diesmal – und in einer ganzen Reihe anderer Fälle – als Tick-Wort (hier ein „Tjuk“-Wort) perseverierend in Erschei-

nung tritt. Was bei Čechov und den Frühsymbolisten noch das unerbittliche Ticken einer Uhr ausmacht („Tik-Tak“), reduziert sich hier auf ein sinnleeres Tickwort, das ein jedes Gespräch total ad absurdum führt:<sup>65</sup> Die Macht der Sprache ist geschrumpft zur Zwanghaftigkeit eines einzigen, sinnleeren Wort-Dings, über das der Sprecher wie der unfreiwillige Zuhörer stolpert („Tjuk“, 2, 346-347). Als perseverierendes Leitmotiv wandert das „Tjuk“-Wort auch in andere Texte aus, um dort sein „Unwesen“ zu treiben – so in „Starucha“: «Он [инвалид] громко стучит своей ногой и палкой. – Тюк, – говорю я сам себе, продолжая смотреть в окно.» (2, 163-164; „Laut hörbar stajkt er [der Invalide] mit Bein und Stock dahin. – Tja, [eigentlich Tjuk!], – sage ich zu mir und schaue weiter zum Fenster hinaus.“, „Die Alte Frau“, 379)

Wenn „tjukat“ ein mechanisches Klopfen bezeichnet, so wird hier die Synchronizität von Geräusch (Klopfen der Krücke oder des mechanischen Beins auf dem Boden) und des onomatopoetisch verbalisierenden Aussagewortes (noch dazu des auktorialen Helden) mit Händen zu greifen bzw. zu einer akustisch-artikulatorischen Sprachwirklichkeit, die noch dazu unwillkürlich und also zwanghaft von den Sprechorganen Besitz ergreift. Mechanisch ist das Klappern der Prothese auf der Straße, das Schlagen der Uhr, das Treten der Alten mit den Stiefeln, das gleich dem Schluckauf dem Hals sich entringende: „Tjuk!“

## 8. Ab absurdum geführter Sex

Das Feminine, wie ja überhaupt der große Geschlechtsmythos der Symbolisten, ist auf den kleinen K(r)ampf der Geschlechter heruntergekommen: Man liegt sich in den Haaren, bevor man es sich noch versieht, und das auf Dauer. Der Archetypus der „Chymischen Hochzeit“, der großen *coniunctio Solis et Lunae* ist zu einem permanenten Ehestreit verkommen, dessen Protagonisten in der verbalen wie brachialen Verstrickung nicht nach Verschmelzung oder einer *unio mystica* streben, sondern nach boshaften Augenblickserfolgen in „Rede-Wendungen“ und „Windungen“, die jenen der verkeilten Körper in nichts nachstehen. Dies gilt für die absurden Paarungen bei Charms ebenso wie bei Beckett oder Thomas Bernhard.

Die Gleichsetzung des Erotischen bzw. Sexuellen mit dem Ekelregenden findet sich gerade bei Charms auf Schritt und Tritt: Während das Erhabene die apophatische wie paradoxe Einheit von Anziehung und Abstoßung, Lust und Angst synthetisiert, wird im Falle der Freudschen Perversion (des Sexuellen) gleichfalls die Triebsteigerung gerade durch Ekel und Abscheu des ansonsten Verbotenen wie Verdrängten ausgelöst. Man denke hier an Charms' lustvolle Schilderung des Geruchs ungewaschener Frauenleiber. So ganz krass in der

<sup>65</sup> Zum Tick-Tack als neurotisierende „Taktung“ des dekadenten Frühsymbolismus und seiner Fixierung auf tote Isometrien vgl. A. H.-L. 1989, 306; s. auch P. A. Jensen 1984, 291-308.

„Komödie“ „Foma Bobrov und seine Gattin“ (1933): «..А сама, неряха, у себя, где полагается, никогда, как следует, *не вымоет*. Я, говорит, люблю, чтобы от женщины женщиной *пахло!*» (2, 387, „Und dabei wäscht sich diese Schlampe dort, wo's nötig wäre, nie. Ich hab es gern, sagt sie, wenn eine Frau nach Frau riecht!“; *Alle Fälle*, 117); oder: „... pfuj! Es rinnt aus ihr, direkt auf das Tuch. Was ist verführerisch daran, wenn ich bis hierher rieche, wie sie riecht.“ (ebd., 184). Im Sommer 1937 vermerkt Charms resumierend zu diesem Thema: «Женщина, от которой ничем не *пахнет* – противна. Женщина, от которой пахнет половыми органами – приятна: она возбуждает. Женщина не должна слишком часто подмываться..» (*Zapisnye knižki*, 2, 128; „Eine Frau, die nach nichts *riecht* – ist widerwärtig. Eine Frau, die nach ihren Geschlechtsorganen riecht – ist angenehm: sie erregt. Die Frau soll sich nicht zu oft waschen.“; *Die Kunst ist ein Schrank*, 218).

So werden bei Charms und den Oberluten der Ekel und das Grauen durch einen exhibitionistischen Akt der „Schamlosigkeit“ zugleich über- wie unterboten: Auf der thematischen Ebene wird das Ekel-Motiv übertrieben, auf der Ebene der Motivierung – also jener der Perspektive bzw. Wertung – wird es ganz im Sinne der „understatement“-Technik der Absurden untertrieben:

Пушков сказал: – Женщина, это станок любви, – и тут же получил по морде. [...] – Если женщину понюхать... („Lekcija“, 3, 244)

Puškov sagte: – Die Frau ist die Werkbank der Liebe, – und schon hatte er eine in der Fresse. [...] – Wenn man an einer Frau *riecht*... („Der Vortrag“, *Alle Fälle*, 424)

Но художник усадил натурщицу на стол и раздвинул ее ноги. [...] Амонова и Страхова сказали, что прежде следовало бы девицу отвести в ванну и вымыть ей между ног, а то нюхать подобные ароматы просто противно. [...] Из нее так и льется на скатерть. [...] Однако, – сказал Золотогромов, – пышность и некоторая нечистоплотность именно и ценится в женщине! (2, 227f.)

Aber der Maler setzte das Aktmodell auf den Tisch und drückte ihm die Beine auseinander. [...] Die Amonova und die Strachova sagten, man hätte die junge Frau erst ins Bad bringen und zwischen den Beinen waschen sollen, denn wie sie *röche*, sei einfach widerwärtig. [...] Es rinnt aus ihr, direkt auf das Tuch. [...] „Aber, – sagte Zolotogromov, – die Üppigkeit der Formen und eine gewisse *Unreinlichkeit* werden bei Frauen doch gerade besonders geschätzt.“ (*Alle Fälle*, 184)

..Вот пробежал трамвайный кондуктор, за ним пожилая дама с лопатой в зубах. [...] Голая еврейская девушка раздвигает ножки и выливает на свои половые органы из чашки молоко. [...] Голая еврейская девушка сидит передо мной с раздвинутыми ногами, ее половые

органы выпачканы в молоке. [...] Из ее половых органов начинает течь прозрачная и тягучая жидкость. (2, 158)

Der Straßenbahnschaffner kam vorbei, gefolgt von einer älteren Dame mit einem Spaten in den Lippen. [...] Ein nacktes Judenmädchen spreizt die Beine und gießt aus einer Tasse Milch über seine *Geschlechtsorgane*. [...] Das nackte Judenmädchen sitzt mit gespreizten Beinen vor mir, die Geschlechtsorgane in Milch gebadet. [...] Aus den Geschlechtsorganen fließt eine farblose und zähe Flüssigkeit. (*Alle Fälle*, 409)

„В это время Антонина Алексеевна разделась догола и спряталась в сундук. [...] Увидя, что творится в его комнате, Петр Леонидович нахмурил брови. [...] Нельзя назвать это гигиеничным, если голая молодая женщина сидит на том же столе, где едят. („Neožidannaja vstreča“, 2, 76-77)

Währenddessen zog sich Antonina Alekseevna splitterfasernackt aus und versteckte sich in der Truhe. [...] Als er sah, was in seinem Zimmer *auftragte*, runzelte Petr Leonidovič die Brauen. [...] Man kann es unmöglich *hygienisch* nennen, wenn eine nackte junge Frau auf dem Tisch sitzt, an dem gegessen wird. („Unverhofftes Besäufnis“, *Alle Fälle*, 205-206)

In Lipavskijs Abhandlung zum „Entsetzen“ („Issledovanie užasa“) lesen wir zum selben Thema:

В человеческом теле *эротично то, что страшно*. Страшна же некоторая самостоятельность жизни тканей и частей тела; женские ноги, скажем, не только средство для передвижения, но и самоцель, бесстыдно живут для самих себя. (Lipavskij, „Issledovanie užasa“, 87)

Am menschlichen Körper *erotisch ist das, was Angst macht*. Angst macht eine gewisse Selbständigkeit des Lebens von Gewebe und Körperteilen; die Beine einer Frau, zum Beispiel, sind nicht nur Mittel zur Fortbewegung, sondern auch Selbstzweck, sie leben schamlos für sich selbst. (L. Lipavskij, „Abhandlung über das Ensetzen“)<sup>66</sup>

Den Höhe- oder Tiefpunkt des Sexualekels kann Charms nur noch als literarisches Experiment versuchen, absichtlich die Schamgrenze so radikal zu überschreiten (ganz zu schweigen jene der sowjetischen Prüderie jener Tage), um herauszubekommen, wie weit man in diesem Fall überhaupt gehen kann. Im konkreten Fall handelt es sich um eine krasse Verführungsszene, die ein alter Lüstling mit einem kleinen Mädchen bis zum äußersten durchspielt:

<sup>66</sup> Übersetzt in: B. Groys, A. H.-L. 2005, 657-687, hier: 670.

..Старичок протянул руку и взял Лидочку за плечо. [...] – Заплачите, барышня, так я вам больно сделаю, возьму и оторву вашу головку. [...] и грязным пальцем полез ей в рот. (2, 79-82)

Der *alte Mann* streckte die Arme aus und nahm Lidočka an der Schulter. [...] – Wenn Sie anfangen zu weinen, Fräulein, dann tue ich Ihnen weh, dann reiße ich Ihnen das Köpfchen ab. [...] und steckte ihr seinen schmutzigen *Finger* in den Mund. („Lidočka saß in der Hocke.“, *Alle Fälle*, 216-220)

Dass Eros und Thanatos, die Gewalttätigkeit des absurden Sexus mit jener von Tod und Verstümmelung nahe beisammen liegen, zeigt denn auch A. Vvedenskij:

ФЕДОР: (*ложится на нее*). Знаю. Знаю.

СЛУЖАНКА: И девочка у нас *убита*.

[...]

СЛУЖАНКА: Уже в *гробу* лежит.

(Vvedenskij, „Elka u Ivanovych“, *Proizvedenija*, 2, 58)

FEDOR: *legt sich auf sie* Ich weiß, ich weiß.

DIENSTMÄDCHEN: Bei uns ist ein Mädchen *erschlagen* worden.

[...]

DIENSTMÄDCHEN: Sie liegt schon im *Sarg*..

(„Weihnachten bei Ivanovs“, 391)

Die spezifische Anzüglichkeit der absurdistischen Sexualität liegt in einer seltsamen Mischung aus Sadismus und Masochismus: Dabei dominiert gerade bei Charms die Lust an verbalen Direktheiten, deren komische Wirkung in nicht geringem Maße durch die Tabuisierung der Sexuelsprache im bigotten Stalinstaat verursacht wird:

.. – У вас очень красивые чулки [...] – У меня очень толстые ноги, – сказала Ирина. – А в бедрах я очень широкая. – Покажите, – сказал Пронин. – Нельзя, – сказала Ирина, – я *без панталон*. [...] Но Пронин все-таки поднял ее юбку и сказал: – Ничего, ничего.. („Pomecha“, 2, 147)

.. – Sie haben sehr schöne Strümpfe [...] – Ich habe sehr dicke Beine, – sagte Irina. – Und in den Hüften bin ich sehr breit. – Zeigen Sie, – sagte Pronin. – Das geht nicht, – sagte Irina, – ich habe *keine Unterhosen* an. [...] Doch Pronin hob ihr den Rock trotzdem höher und sagte: – Macht nichts, macht nichts.. („Störung“, *Alle Fälle*, 426)

Diese hoffnungsvolle Annäherung wird freilich – wie nicht anders zu erwarten – jäh unterbrochen durch das Eintreten eines Dritten Mannes („im schwar-

zen Mantel“) samt Militärbegleitung und Hausmeister. Es besteht kein Zweifel, dass wir hier – im Jahre 1940 befindlich und also knapp vor der letzten Verhaftung von Charms – einer stalinschen Polizeiaktion beiwohnen, die unmittelbar in die private Sexsituation platzt. Pronin wird nach Waffenbesitz (sic!) befragt und Irina wie dieser zum Mitkommen aufgefordert. Die Wohnung wird versiegelt, das Haustor fällt ins Schloss. Völlig unkommentiert kippt hier Eros in den Thanatos und damit ins Schreib- wie Lebensende des Autors.

Bei Aleksandr Vvedenskij gehen Exhibitionismus wie Voyeurismus, das Herzeigen und Betrachten der Geschlechtsorgane gleichfalls einher mit der unvermittelten Hinrichtung: In Vvedenskij's „Elka u Ivanovych“ treffen wir auf Sonja Ostrova, ein Mädchen von 32 Jahren, die ihrem Exhibitionismus zum Opfer fällt:

СОНЯ ОСТРОВА: [...] я юбку подниму и всем покажу.

НЯНЬКА (*зверья*): Нет, не покажешь. Да и нечего тебе показывать – ты еще маленькая.

СОНЯ ОСТРОВА, *девочка 32 лет*: Нет, покажу. А то, что у меня маленькая, это ты правду сказала. Это еще лучше. Это не то что у тебя. (Vvedenskij, „Elka u Ivanovych“, *Proizvedenija*, 2, 48-49)

SONJA OSTROVA: Und ich werd [...] den Rock hochheben und allen alles zeigen.

АММЕ: *wird zum Tier* Nein, das wirst du nicht. Außerdem hast du gar nichts zu zeigen – du bist noch klein.

SONJA OSTROVA *Mädchen, 32 Jahre*: Doch, das werde ich. Dass ich eine Kleine habe, stimmt. Um so besser. Meine Kleine ist nicht so, wie du eine hast. („Weihnachten bei Ivanovs“, 377)

Entweder die Sexszene wird total „kupiert“ bzw. kastriert – oder sie verläuft im Sande, erschöpft sich noch vor dem Höhe- und Zielpunkt, wie dies im selben Stück etwa zwischen dem überpotenten Holzfäller Fedor und „einer Bediensteten“ passiert: «ФЕДОР (встает с нее): Мне скучно с тобой. Ты не моя невеста. [...] ФЕДОР: Нет, нет, у меня страшная тоска. Я скоро исчезну, словно радость...» (Vvedenskij, „Elka“, 58; „FEDOR [steht von ihr auf]: Mir ist langweilig mir dir. Du bist nicht meine Braut. [...] FEDOR: Nein, nein, ich habe eine schreckliche Sehnsucht. Ich werde bald verschwinden – wie die Freude.“, „Weihnachten“, 2, 391).

In höchstmöglicher Symmetrie präsentiert sich bei Vvedenskij das Nullsummenspiel der Sexualität in „Kuprijanov i Nataša“,<sup>67</sup> wo der Aufbau der Sexszene – der Erektion des Helden bzw. der Erregung seiner Partnerin – mittendrin abbricht und umkippt, vor dem erwarteten Höhepunkt einbricht in Nichts und Langeweile: «КУПРИЯНОВ (*снимая рубашку*). Как скучно все кругом | и

<sup>67</sup> J. Faryno 1991.

как однообразно тошно. [...] И поднята могущественно к небу | моя четвертая рука.» („Kuprijanov i Nataša“, 1, 155; „KUPRIJANOV [das Hemd ausziehend]. Wie langweilig ist alles ringsum | und wie eintönig widerlich. [...] Und erhoben machtvoll zum Himmel | ist meine vierte Hand.“, „Kuprijanov und Natascha“, *Der Fehler des Todes*, 346). Die Bewegungen des Ausziehens wie des darauffolgenden Wieder-Anziehens heben einander wechselseitig auf, wobei der Höhe- und Kippunkt dieser Dynamik zugleich im Nullpunkt der sexuellen Nicht-Realisierung gipfelt: Das Ersterben der Sexualität geht einher mit dem Sterben selbst, Eros und Thanatos löschen sich wechselseitig:

НАТАША. [...] Ложись скорее Куприянов, | умрем мы скоро.

КУПРИЯНОВ. Нет, не хочу. (*Уходит*)

НАТАША. Ужасно, я одна осталась, | любовь камней не состоялась, | лежу одна, лежу грущу. [...]

КУПРИЯНОВ. (*сидя на стуле в одиноком наслаждении*). Я сам себя развлекаю. | Ну вот все кончилось. Одевайся. *Дремлет полумертвый червь.*

НАТАША (*надевая рубашку*). Я затем тебя снимала, | потому что мира мало, | потому что мира нет, [...]

КУПРИЯНОВ (*надевая нижние штаны*). И нет для меня надежд, | мне кажется, что становлюсь я меньше [...] Я сам не свой..

(Vvedenskij, „Kuprijanov i Nataša“, *Proizvedenija*, 1, 155-156)

NATAŠA Schnell, Kuprijanov, leg dich zu mir, | wir sterben bald.

KUPRIJANOV Nein, nein, ich will nicht. *Er geht weg.*

NATAŠA Entsetzlich, jetzt bin ich allein, | Dass Steine lieben hat nicht sollen sein, | Ich liege einsam nackt und bloß. [...]

KUPRIJANOV *sitzt im einsamen Genuß auf einem Stuhl*. Ich vergnüg mich lieber mit mir selber. | So. fertig. Zieh dich an. *Es dämmt vor sich hin der totgeglaubte Wurm.*

NATAŠA *zieht das Hemd an* Dich genommen habe ich | weil es wenig Welt gibt | weil es keine Welt gibt, [...]

KUPRIJANOV *zieht die Unterhose an* Ich habe keine Hoffnung leider | mir scheint ich werde immer kleiner [...] und ich gehöre nicht mehr mir.

(„Kuprijanov und Nataša“, 347-348)

Beide Protagonisten regredieren aus der Heteroerotik in die Autoerotik der Selbstbefriedigung – ein Thema, das auch Andrej Platonov ins Zentrum seiner Sexuelsatire „Antisexus“ stellt:<sup>68</sup> Anstelle des Koitus mit dem/der Anderen, anstelle der „coniunctio“ und ihrer Rekreation geht der Welt die Luft/Lust aus, die vereinsamten Körper koitieren mit sich selbst, es siegt die leere Selbsterlösung über die Fremderlösung einer erotisch-mystischen Verschmelzung. Eher schon

<sup>68</sup> A. Platonov, „Der Antisexus“, Übers. und Kommentare (A. H.-L.) in: B. Groys, B. / A. H.-L. 2005, 494-513.

bringt Eros den Thanatos, indem die Einheit des Menschen bzw. seine körperliche *unio* rückgängig gemacht wird im Akt seiner totalen Dissipation.

Nicht nur der Körper löst sich auf, auch die Geschlechtsfunktionen (des Mannes) fallen in sich zusammen: Die sexuelle Impotenz, gipfelnd im Nicht-Finden-Können des entsprechenden „Instruments“ („Obezoružennyj, ili Neudavšajasja ljubov“), korrespondiert bei Charms beständig mit der Impotenz des Phallus/Griffels, der das Wunder des Schreibens verweigert.<sup>69</sup> Der auktoriale Geschlechtstrieb in Richtung Frau rächt sich durch das Hereinbrechen der Impotenz, womit auch das freudistische Prinzip der Sublimierung (des Geschlechtstriebes im schöpferischen Tun) depotenziert wird.

Nicht zufällig ist es Meister Leonardo selbst, der in einem von Charms neu inszenierten biblischen Sündenfall Eva mit den Freuden der Liebe konfrontiert, ohne dass diese schon in der Lage wäre, überhaupt zu wissen, was das sein soll:

..МАСТЕР ЛЕОНАРДО: Ты знаешь, Ева, я люблю тебя.

ЕВА А я знаю что это такое? [...]

ЕВА: Ой посмотри, как смешно фазан на фазаниху верхом сел! [...]

МАСТЕР ЛЕОНАРДО: А теперь попробуй вот это яблоко. [...]

*Ева откусывает от яблока кусок. Змей от радости хлопает в ладоши.* („Grechopadenie ili poznanie dobra i zla. Didaskalija“, 2, 50-53)

MEISTER LEONARDO Weißt du, Eva, ich liebe dich.

EVA Weiß ich denn, was das ist? [...]

EVA Oh, sieh mal, wie komisch der Fasan auf der Fasanin reitet! [...]

MEISTER LEONARDO Und jetzt probierst du diesen Apfel. [...]

*Eva beißt ein Stück von dem Apfel ab. Die Schlange klatscht vor Vergnügen in die Hände.* („Der Sündenfall oder Die Erkenntnis des Guten und Bösen. Didaskalie“, *Alle Fälle*, 178-181)

## 9. Tot-Geburten

Für Charms (wie für alle Absurdisten bis hin zu Beckett)<sup>70</sup> wirken die weiblichen Wesen insgesamt letal auf den Mann, den sie (sexuell) zu verschlingen drohen; dies gilt auch ganz allgemein für jede Mutterschaft, die zwei paradoxale Perspektiven eröffnet:<sup>71</sup> zum einen die Inversion auf der organischen Ebene – wobei der Geburtsakt „a tergo“ und damit anal erfolgt, und zum andern die diskursive Unmöglichkeit, analog zum eigenen Tod auch nicht die eigene Geburt in der Ich-Form verbalisieren zu können. Im ersten Fall kommt es zu einer Genitalisierung des Analen und darüber hinaus zu seiner generativen Umfunktio-

<sup>69</sup> Tokarev 2002a, 59ff.

<sup>70</sup> Zu den Geburtsphantasmen bei Charms s. auch G. Lehmann 2004, 177ff.

<sup>71</sup> Aufschlussreich für die Bedeutung der „Geburt des Kunstwerks“ ist das frühe „Manifest“ von Charms aus dem Jahr 1927: „...Das Schema meiner Kunst oder die Geburt einer künstlerischen Sache ist folgende: 1. Geburt des Menschen.“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 55).

nierung. Der Mensch wird zum einen inversiv als ein Stück Kot in eine Kot-Welt gesetzt und er wird zum andern auf der narrativen Achse des Lebenstextes inversiv von der Adoleszenz auf den Nullpunkt totaler Infantilität reduziert, die ihrerseits auch das Anale gegenüber dem Oralen favorisiert. Für Charms – wie übrigens noch deutlicher für Beckett – ist das Sterben ein Rückwärtsgang in den Mutterleib, eine Bewegung „a tergo“, die zugleich verflucht und gepriesen wird.

Indem Charms die Kručenyč-Linie des Futurismus fortführt,<sup>72</sup> entscheidet er sich auch für dessen anal-infantile Avantgarde-Modell gegen das oral-naivistische von Chlebnikov, mit dem er seit seiner „zaum“-Phase in einem mehr oder weniger offenen Konkurrenzstreit liegt. Dass im Sinne der Psychoanalyse der analytische Akt als eine kontrollierte Regression in die Urszenen der Kindheit und des Ursprungs fungiert, repetiert jene Rückwärtsbewegung, die in der nicht mehr archetypischen Paradoxie der Ambivalenz von Geburt und Tod, Wiege und Grab bzw. Sarg gipfelt: Wofür ja eben der obēriutische „Schrank“ („škaf“) steht, wie der Koffer, in dem die „Starucha“ im doppelten Wortsinne verschwindet. Während das/der „corpus delicti“ im Zuge einer Ilf-Petrovschen Aktion verloren geht, ist der Held krampfhaft damit beschäftigt, seinen schmerzenden Bauch in der Zugtoilette zu entleeren: auch eine Art analer Geburt mitsamt den dazugehörigen Wehen. Dass die Alte selbst als Produkt einer solchen zweiten Steißgeburt anzusehen ist (Tokarev 2002, 93), gehört in die inversive Logik der Vertauschung von Analität und Oralität ebenso wie in jene zwischen „vorne“ und „hinten“. Becketts Molloy wurde ja auch anal zur Welt gebracht (ebd.). Solchermaßen spiegelt die anale Defäkation bzw. Ausscheidung den umgekehrten Akt der oralen Aneignung und des Essens, das seinerseits zum Synonym für den Geschlechtsakt wird: «Поедание и половое соединение – два следствия одного и того же принципа» (L. Lipavskij, „Razgovory“, *Činari*, 1, 244; „Essen und die geschlechtliche Vereinigung – das sind zwei Folgen ein und desselben Prinzips“).<sup>73</sup>

Wie erwähnt, schafft dieses dionysische „Stirb und Werde“ im Absurden keinerlei „Rekreation“ mehr; es gibt keine „restitutio ad integrum“, wie in allen positiven Mythopoetiken. Das Leben beginnt vielmehr mit dem Tod, eine jede Geburt ist eine Totgeburt und die ganze Existenz eine „Krankheit zum Tode“. Bei Charms besteht jedenfalls zwischen der individuellen Geburt und jener des Kosmos kein Unterschied (Tokarev 2002a, 42). Um zu diesem Ursprung zurückzukehren, muss man die Zeitrichtung umkehren und zur Geburt regredieren, deren „Löschung“ der lange erwartete Moment des Todes sein wird (ebd.). Der Tod erscheint bei Charms als gleichbedeutend mit der Ursünde – daher schrei-

<sup>72</sup> Dazu ausführlich J.-Ph. Jaccard 1991, 15ff.; zum Infantilismus bei Kručenyč s. auch A. H.-L. 1990; Th. Grob 1994, 337ff.

<sup>73</sup> Vgl. auch Tokarev 2002, 255 zu Defäkation und Tod bzw. Auflösung.

ben Charms wie Beckett so angewi(e)dert von allem, was mit Zeugung, Empfängnis und Geburt zusammenhängt.

Der von Charms vielfach gepriesene Duft der Frauen bzw. ihrer Geschlechtsorgane erscheint ebenso anziehend wie jener von Blumen, gehören sie beide doch der „Natur“ an. Aus der Perspektive des Ekels geht es hier um eine vergleichbare paradoxe Ambivalenz der Anziehung und Abstoßung, wie im Fall des Erhabenen: Der Körper (der Frauen) bzw. der Sexus allgemein fasziniert und fixiert zugleich, das Verlangen ist immer ekelhaft und lustvoll in einem. Freilich ist es – wie nicht anders zu erwarten – eine kupierte Sexualität; diese bietet vor dem Hintergrund der dekadenten Wiederholungszwänge des Frühsymbolismus keine Erfüllung: Die Ekstase bleibt aus und verlagert sich in das leere Verlangen eines Nullsummenspiels, das – wie an Vvedenskij's „Kuprijanov i Nataša“ zu sehen – restlos entkernt erscheint. Es gibt nur ein Vorher, das bruchlos ins Nachher umkippt.

In Charms Erzählung „Teper' ja rasskažu, kak ja rodilsja.“ („Jetzt will ich erzählen, wie ich geboren wurde..“) werden beide Paradoxien der Geburt – die Inversion der Körper-Teile wie des Zeitvektors auf sadistische Weise vorgeführt (Tokarev 2002, 45f.). Da der Vater die Geburt des Kindes präzise auf das Neujahr hin plant, kommt es zu Terminverfehlungen, die den Zeugungs- wie Geburtsakt in seiner willentlichen, ja mechanischen Geplantheit ad absurdum führen. Man könnte auch von einer absurdistischen Form von Familienplanung sprechen, die aus der Sicht des idiotischen Vaters total daneben geht. Es kommt zu einer Frühgeburt und zwar nicht aus der Gebärmutter, sondern – nach einer viermonatigen Zwischenlagerung im „Inkubator“<sup>74</sup> – anal.<sup>75</sup>

Теперь я расскажу, как я родился [...]. Я родился дважды. Произошло это вот так: [...] И так мое зачатие произошло 1-го апреля 1905 года. Однако все папины расчеты рухнули, потому что я оказался *недоноском* и родился на четыре месяца раньше срока. Папа так разбушевался, что акушерка, принявшая меня, растерялась и начала запикивать меня обратно, откуда я только что вылез. [...] Однако, несмотря на слова студента, меня все же запикали, но, правда, как потом выяснилось, запихать-то запикали, да второпях не туда. [...] Родительницу пронесло и таким образом я вторично вышел на свет. Тут опять папа разбушевался, дескать, это, мол, еще нельзя назвать рождением, что это, мол, еще не человек, а скорее наполовину зародыш и что его следует либо опять *обратно запихать*, либо посадить в инкубатор. И вот посадили меня в инкубатор. (2, 82-84)

<sup>74</sup> Bei Charms wird der Begriff „Inkubator“ mit dem „Incubus“ in Eins gesetzt: „Man sagt, da kommt ein Inkub. Er vertilgt Wanzen. Inkub-Ator.“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 218).

<sup>75</sup> So bezeichnenderweise auch bei Beckett: „Unglücklicherweise geht es nicht darum, sondern um die Frau, die mir das Leben gegeben hat, durch das *Loch in ihrem Hintern*, wenn ich mich recht erinnere. Erster Beschiß.“ (*Molloy*, 20).

Jetzt will ich erzählen, wie ich *geboren* wurde [...]. Ich wurde zweimal geboren. Dies geschah so. [...] Also geschah meine Empfängnis am 1. April 1905. Aber alle Berechnungen Papas brachen in sich zusammen, denn ich erwies mich als *Frühgeburt* und kam vier Monate zu früh zur Welt. Papa tobte dermaßen, dass die Hebamme, die mich in Empfang genommen hatte, ganz durcheinander geriet und anfang, mich dorthin zurückzustopfen, wo ich gerade herausgekrochen war. [...] Doch ungeachtet der Worte des Studenten drückten und drückten sie, aber, wie sich später herausstellte, nicht dorthin, wo ich hergekommen war. [...] Die Wöchnerin bekam Durchfall, und auf diese Weise kam ich zum zweitenmal zur Welt. Da fing Papa abermals an zu toben, das war, wie er sagte, unmöglich eine Geburt zu nennen, das sei, wie er sagte, noch kein Mensch, sondern eher ein halber Embryo, den müsse man entweder *zurückstopfen* oder in den Brutkasten setzen. Und so setzten sie mich in den Brutkasten. (*Alle Fälle*, 230-231)

Auch die „Bauchschmerzen“ der/des Gebärenden verknüpfen auf infantile Weise die „Gebärmutter“ mit dem Verdauungsapparat und der Zone des Analen, wie zuletzt auch in der Erzählung „Die Alte“, deren kathartisches Finale im Durchfall gipfelt; dieser überfällt den Helden während einer Bahnfahrt auf katastrophale Weise, während er dabei ist, den Koffer mit der „Alten“ zu entsorgen:

*„Живот мой болел все сильнее. [...] А может быть, боль в животе была чисто нервной. [...] В животе у меня такие рези, что я сжимаю кулаки, чтобы не застонать от боли. [...] Но тут я вскакиваю и [...] бегу в уборную. [...] О, эти минуты бывают столь же сладки, как мгновения любви.“* („Starucha“, 2, 183-186)

[...] meine *Bauchschmerzen* wurden immer stärker. [...] Oder vielleicht waren diese Bauchschmerzen auch nur nervlicher Art. [...] Ich habe solche Bauchschmerzen, dass ich die Fäuste zusammenpresse, um nicht laut aufzustöhnen vor Schmerz. [...] Aber hier springe ich von meinem Platz auf und gehe [...] zur *Toilette*. [...] Oh, diese Minuten sind süß wie die Augenblicke der *Liebe*. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 400-404)

Das Neugeborene ist entweder durch seine Nacktheit oder durch seine Missgestalt von Anfang an ein Kind der Scham und Schande, auch dann, wenn dies heftig bestritten wird:

Меня назвали извергом. А разве это не так? Нет, это не так. Доказательств я приводить не буду. („Ličное pereživanje odnogo muzykanta“, 2, 89-90)

Man hat mich eine *Mißgeburt* genannt. Ist dem so? Dem ist nicht so. Hierfür Beweise anführen werde ich nicht. („Persönliche Leiden eines Musikers“, *Alle Fälle*, 221)

Я *родился* в камыше. Как мышь. Моя мать меня родила и положила в воду. И я поплыл. [...] Но тут рак увидел меня и сказал: [...] «Надо ли стесняться своего голого тела? Ты человек и ответь нам». «Я человек и отвечаю вам: не надо стесняться своего голого тела». (2, 68-69)

Ich wurde im Schilf *geboren*. Wie eine Maus. Meine Mutter *gebar* mich und legte mich ins Wasser. Und ich schwamm los. [...] Da aber fiel der Blick des Krebses auf mich und er fragte: „Soll man sich seines nackten Körpers schämen? Du bist ein Mensch, antworte uns.“ – „Ich bin ein Mensch, und ich gebe euch zur Antwort: niemand soll sich seines nackten Körpers schämen.“ (*Alle Fälle*, 229)

Wenn bei Beckett das archetypische Motiv der „Geburt rittlings über dem Grab“ ex negativo immer noch eine Art Erdverbundenheit markiert,<sup>76</sup> ist es bei Charms der nackte Fußboden, auf dem geboren wird – und was dabei herauskommt, steht dem Tod näher als dem Leben:

..Начну с самого рождения. Кстати о рождении: у нас родились на полу [...] Дочь Патрулева родилась в субботу. [...] Обозначив эту дочь латинской буквой М, заметим, что:

1. Две руки, две ноги, посередке сапоги.
2. Уши обладают тем же, чем и глаза. [...]
6. Затылком нельзя рассмотреть, что висит на стене.. (1, 180)

[...] Beginnen wir direkt bei der *Geburt*. A propos Geburt: bei uns wurde auf dem *Fußboden* entbunden [...] Patrulevs Tochter wurde an einem Sonnabend geboren. [...] Nachdem wir diese Tochter mit dem lateinischen Buchstaben M bezeichneten haben, stellen wir fest:

1. Zwei Arme, zwei Beine, besondere Anzeichen keine.
2. Die Ohren verfügen über dasselbe wie die Augen. [...]
6. Mit dem Scheitel kann man nicht sehen, was an der Wand hängt. (*Alle Fälle*, 50)

..Что из того, что она вот-вот должна была *родить*? Я и вытащил ребенка. А то, что он вообще не жилец был на этом свете, в этом уж не моя вина. Не я оторвал ему голову, причиной тому была его

<sup>76</sup> Vgl. dazu F. Rathjen 1995, 9f. Die entsprechende Stelle in „Warten auf Godot“ lautet: „Rittlings über dem Grabe und eine schwere Geburt. Aus der Tiefe der Grube legt der Totengräber träumerisch die Zunge an. Man hat Zeit genug, um alt zu werden. Die Luft ist voll von unseren Schreien.“ (98)

*тонкая шея*. Он был создан не для жизни сей.. („Reabilitacija“, 2, 160-161)

„Und dass sie kurz vor der *Niederkunft* stand? Ich habe das Kind doch rausgezogen. Und dass es überhaupt kein Erdenbewohner war, das ist nun mal nicht meine Schuld. Ich habe ihm den *Kopf nicht abgerissen*, schuld war der *dünne Hals*. Es war für dieses Leben nicht geschaffen.. („Rehabilitation“, *Alle Fälle*, 430)

In diesem Sinne verschmelzen das Motiv der Scheintoten mit jenen der Scheingeborenen, die im Extremfall als Folge jenes Schocks zur Welt kommen, den die Scheintoten bei der Gebärenden auslösen: Dass die Toten den Fötus auch noch verspeisen, wird dann nicht weiter verwundern:

A другой покойник заполз в палату рожениц и так перепугал их, что одна роженица тут же произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать. А когда одна храбрая сиделка ударила покойника по спине табуреткой, то он укусил эту сиделку за ногу, и она вскоре умерла от заражения трупным ядом. („Starucha“, 2, 179-180)

Ein anderer Toter ist in die *Entbindungsstation* gekrochen und hat die schwangeren Frauen dort so erschreckt, dass eine von ihnen augenblicklich eine Frühgeburt hatte, und der *Tote* hat sich auf den *Fötus* gestürzt und ihn unter Schmatzen zu verzehren begonnen. Und als eine tapfere Krankenschwester dem Toten einen Hocker auf dem Rücken zertrümmerte, hat er dieser Krankenschwester ins Bein gebissen, und sie ist kurz darauf an Blutvergiftung gestorben. Leichengift. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 395-397)

Die paradoxalen Unmöglichkeiten eines Erzählens der eigenen Geburt finden sich bei Charms gleich mehrfach – so in der Anekdote: „Ja sam rodilsja iz ikry“ („Ich selbst bin aus Kaviar geboren worden.“), wo der Neugeborene – da mit Kaviar verschmiert – vom lieben Onkel verspeist wird (*Činari*, 1, 191): «Он намазал меня на бутерброд и уже налил рюмку водки. К счастью, вовремя успели остановить его; потом меня долго собирали.» („Er strich mich auf ein Butterbrot und hatte schon ein Gläschen Vodka eingeschenkt. Zum Glück konnte man ihn rechtzeitig stoppen; dann war man länger damit beschäftigt, mich einzusammeln“).<sup>77</sup> Der Akt des dionysischen Einsammelns der „diseiecta membra“ verkommt hier zu einer lästigen Aufräumarbeit, ohne die es freilich

<sup>77</sup> Aus dieser Sicht erscheint das (massenhafte) Zeugen von Kindern als ebenso minderwertig wie diese selbst, deren Hauptbestreben darin besteht, sich gegenseitig zu verschlingen: „Ein Matrose [...] zeugte so viele Kinder, dass man vor ihnen nicht mehr wußte, wohin. [...] Zieh sie auf [...] aber paß auf, dass sie sich nicht gegenseitig totbeißen.“ („Erziehung“, *Die Kunst ist ein Schrank*, 233).

den Autor eben dieses Geburtstextes nicht geben würde. In diesem Sinne und unter der Perspektive des apokalyptischen Reiches des Geistes und damit in einer post-historischen, postnarrativen Dimension werden Kunst und Tod, Schreiben und Sterben bzw. deren jeweilige Negation zu ein und demselben (Charms, *Dnevniki*, 485; Tokarev 2002a, 47f.).

Gerade in der Spätphase von Charms gerät die in der (russischen) Moderne positive Apokalyptik ins Entgleiten und zeitigt nur noch Restbestände einer Poetik des Verschwindens bzw. des Verschwindens der Texte und Wörter, die somit rückwirkend die Geburt annullieren und die Rolle des Vaters wie des Autors löschen.<sup>78</sup> Indem Geburt und Tod zusammenfallen, koinzidieren auch beide Unsäglichkeiten zu einem einzigen apophatischen Nullpunkt, in dessen Nichts alles konzentriert und eben auf den Punkt gebracht ist.<sup>79</sup>

Ganz im Sinne der heterodoxen, sektantischen Durchbrechung der generischen Kette von Zeugung und Geburt, Herkunft und Fortpflanzung, Vater-Mutter-Kind-Welt strebt der absurde Körper nach einer Art Löschung der Mutterschaft und damit nach einer rückwirkenden Selbstannullierung: «...было звать его иван | и отца его иван | так и звать его иван | у него была жена | не мамаша, а жена | НЕ МАМАША А ЖЕНА.» (1, 22); „...Und man nannte ihn Ivan | Wie den Vater schon – Ivan | Also hieß er auch Ivan | Und er hatte eine Frau | Keine Mutter, eine Frau.“ („Wie Ivan Ivanovič.“, *Alle Fälle*, 9)

Auch bei Beckett hat sich die generische Kette durch nackte Reduplizierung ad absurdum geführt: „Und die arme alte, lausige Erde, die meine und die meines Vaters und meiner Mutter und des Vaters meines Vaters und der Mutter meiner Mutter und der Mutter meines Vaters und des Vaters meiner Mutter.“ (Watt, 250) In diesem Sinne ist der Weg des Lebens und des Schreibens ein verzweifelter Versuch, zugleich zurück zur Mutter und in ihren Uterus zu gelangen, um den missglückten Geburtsvorgang, die Missgeburt noch einmal zu versuchen und damit die Mutter im Akt einer Selbstgeburt außer Kraft zu setzen: Gerade der Roman *Molloy* exhibiert dieses absurdistische „Zurück zu den Müttern“ in äußerster Konsequenz: „Ich bin im Zimmer meiner Mutter. Ich wohne jetzt selbst darin. Wie ich hierhergekommen bin, weiß ich nicht. [...] Ich benutze ihr Nachtgeschirr. Ich habe ihren Platz eingenommen. Ich werde ihr gewiß immer ähnlicher. Es fehlt mir nur noch ein Sohn.“ (*Molloy*, 7)<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Zur Ablöse des Vaters durch den Sohn bei den Obëriuty vgl. Tokarev 2002a, 133ff.

<sup>79</sup> „Ja, ich war zugleich mein eigener Vater und meine Mutter“ (Beckett, nach: Tokarev 2002a, 77; zur Geburt als „Gegen-Ereignis“ („anti-sobytie“) bei Charms und damit als apophatisches Paradox vgl. M. Jampol'skij 1998, 346f., 166ff.; vgl. auch Becketts Fixierung auf seine Geburt am Karfreitag (F. Rathjen 1995, 9).

<sup>80</sup> Im selben Maße, in dem der Lebenstext des Romans fortschreitet – also dem Tode des Helden entgegen – bewegt dieser sich imaginär zurück, regrediert in den Mutterschoß, den er aber nicht befruchten will, sondern durch die Selbstgeburt endgültig auslöschen muss: „Aber wenn ich zu meiner Mutter ging, gab es nur einen richtigen Weg, nämlich den, der dorthin führte, oder einen von denen, die dorthin führten, denn nicht alle führten dorthin. Ich wußte

Insoferne ist die Selbstgeburt zugleich die Geburt des Sprechens und damit eben jenes Schreibens, in dessen Vollzug der Autor seinen „Homunculus“ schafft und damit die Fremdschöpfung durch die Selbstschöpfung löscht.<sup>81</sup> Das Paradoxe dieser Doppelung der Geburt besteht eben darin, dass jede Geburt eine „Totgeburt“ ist, denn indem wir den Geburtskanal Richtung Welt passieren, arbeiten wir ebenso unentwegt wie vergeblich daran, sterbend zu regredieren, um selbst zur Welt zu kommen: „*Ich werde in den Tod geboren*, wenn ich so sagen darf. Das ist mein Eindruck. Komische *Schwangerschaft*. Die Füße haben die große Scheide der Existenz schon passiert. Günstige Lage, hoffe ich. Mein Kopf wird zuletzt sterben.“ (Malone, 387)

Während im Neoprimitivismus der frühen Avantgarde die „WeltVomEnde“ („Mirskonca“) ein vitales Prinzip des rekursiven Neu-Lebens und Neu-Lesens des Welttextes verspricht,<sup>82</sup> verläuft das absurde Leben von Anfang an „a tergo“ oder jedenfalls „gegen den Strich“, von den Füßen auf den Kopf gestellt: als eine wortwörtliche „Kopfgeburt“, die nicht mehr aber auch nicht weniger zutage fördert als den Gebärenden selbst. Vater und Mutter werden in diesem Regress überflüssig: was bleibt ist ein sich selbst gebärender Mensch, der seine eigene Leibesfrucht und damit sich selbst verzehrt. Genau das aber wäre in der Beckett-schen Konsequenz auch die Beschreibung des Schreibens.

*Geboren werden, das ist meine jetzige Idee, das heißt, so lange leben, bis man weiß, was freies kohlen-saures Gas ist, dann abdanken. [...] Ja, das ist's, ich bin ein alter Fötus jetzt, ergraut und gebrechlich, meine Mutter kann es nicht mehr aushalten, ich habe sie verfaulen lassen, sie ist gestorben, sie wird mich durch die Narkose gebären, Papa ist vielleicht mit von der Partie, ich werde schreiend mitten im Beinhaus landen [...] Nein, sagen wir's, ich werde nicht geboren und folglich niemals sterben, das ist besser so. Und wenn ich von mir erzähle und dann von dem anderen, der mein Kleiner ist und den ich fressen werde, wie ich die anderen gefressen habe, so geschieht's wie immer aus Verlangen nach Liebe, [...] nach einem Homunculus, ich kann nicht aufhören. Und doch scheint mir, dass ich geboren wurde [...] Es ist übrigens nicht so wichtig, ob ich geboren wurde oder nicht, ob ich gelebt habe oder nicht, ob ich gestorben bin oder nur sterbe, ich werde so tun, wie ich immer getan habe, nicht wissend, was ich tue, wer ich bin, wo ich bin, ob ich bin. Ja, ich werde versuchen, um sie in meinen Armen zu halten, eine kleine Kreatur zu machen, nach meinem Ebenbild, was ich auch sagen mag. Und wenn ich erkenne, dass sie*

---

nicht, ob ich mich auf dem richtigen befand [...] Denn ich kannte nur die Stadt meiner Geburt, da ich nie in eine andere gekommen war.“ (Molloy, 41). Vgl. dazu L. Janvier 1976, 126-135.

<sup>81</sup> „Geboren werden, heißt sprechen und erfinden, heißt darauf warten, sprechend abzugehen. Geburt des Sprechens und Sprechen von der Geburt. Alles bedeutet hier Verlassen der Mutter und Hinaustreten in die gesuchte Existenz durch die mythische Geschichte.“ (L. Janvier 1976, 134)

<sup>82</sup> A. H.-L. 1996a, 225ff.

mißraten oder zu ähnlich ist, werde ich sie fressen. Dann werde ich lange Zeit allein sein, unglücklich, nicht wissend, was ich beten soll, noch zu wem. (*Malone*, 308-309)

Noch prägnanter als bei Charms figuriert bei Vvedenskij die Frau und damit der Geschlechtsakt als zentrales Ereignis, in dem Leben und Tod in jeder Hinsicht zusammen-fallen (Vvedenskij, *Činari*, 1, 547-548): Vvedenskij paraphrasierend könnte man von einem „so-itie“ sprechen, das zugleich das einzige wirkliche „so-bytie“ darstellt, in dem gleichwohl die Vereinzelung des Individuums und seine Ge- und Verworfenheit nicht im geringsten auflösbar erscheint.

Das was Freud als „Das Unheimliche“ definiert, erscheint hier als das Weiblich-Sexuelle: die Verselbständigung des Teils gegenüber einer Ganzheit, die sich permanent fortpflanzen, reduplizieren, invertieren oder dividieren möchte.<sup>83</sup> Auch hier erscheint das dionysische „rasčlenenie“ als unheilvoll und todbringend. Die Vermehrung der Körper kann die Vereinzelung der Geister nie und nimmer rückgängig machen, im Gegenteil: sie provoziert geradezu die völlige Selbstausslöschung von Ich und Welt (Tokarev 2002a, 65).

Indem wir – unter der Perspektive des Absurden betrachtet – gezeugt und geboren werden, sind wir immer schon dem Tode verfallen, ja das eigentliche und größte Unglück ist – im Sinne der alten Griechen – zur Welt gekommen zu sein: eine Allschuld, die in der absurden Welt von Lewis Carrols königlichem Unrechtsprinzip des Zuerst-Strafens und dann Verurteilens bis hin zur Verhaftung der „Elizaveta Bam“ reicht.

## 10. Pädophobie

Die immer wieder mit Erstaunen getroffene Feststellung, der professionelle Kinderbuchautor wäre – wie übrigens alle anderen Obėriuty auch – ein eingefleischter Kinderhasser gewesen,<sup>84</sup> verweist durchaus konsequent gleichfalls in die Sphäre des sektantischen, alle chiliastischen Sekten prägenden Strebens nach der Durchbrechung der generischen Kette und damit nach einer Beschleunigung des Weltendes mit ihrer patriarchalen Großgeschichte, die ja immer – um mit Dostoevskijs *Podrostok* zu sprechen – zum Familienroman verkommt. Dieser aber ist *sub specie* einer apokalyptischen Weltsicht nicht mehr möglich:

<sup>83</sup> Ein indirekter Freud-Verweis findet sich bei Charms in einer Eintragung des Jahres 1929, wo es um die Traumdeutung geht: „Der Traum bedeutet in den meisten Fällen einfach das Gegenteil.“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 89).

<sup>84</sup> Ausführlich zu diesem Komplex, v.a. zur grundsätzlichen Fremdheit des Kindes (aus der Sicht der Erwachsenenwelt) Th. Grob 1994, 35ff., 137ff.; zur Gewalt gegenüber Kindern vgl. ebd., 144ff.; Charms als Kinderfeind (ebd., 166ff.).

keine Familien – kein Roman.<sup>85</sup> Wenn also bei Dostoevskij eine postromantische Ironie einen „unmöglichen Roman“ immer noch ermöglicht – auf dem paradoxalen Umweg über den Un-Stil der „nicht mehr schönen Rede“ (Lachmann) – provoziert Charms in „Starucha“ ein „Nicht-mehr-Schreiben-Können“ (bzw. ein „Nicht-mehr-Zaubern-Können“) als Ausgangspunkt für ein „Nicht-mehr-Zeugen-Können“,<sup>86</sup> das einen Nicht-Text zur Folge hat, der den Namen „Starucha“ trägt und die Gynaikophobie mit einer durchaus konsequenten Pädophobie verbindet: «Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес..» (2, 163; „Das wird eine Erzählung über einen Zauberer, der in unserer Zeit lebt und keine Wunder wirkt.“, „Die alte Frau“, 378).

Eine solche postfamiliare und damit posthistorische Haltung gipfelt in der für die (frühsymbolistische) Moderne durchaus nicht unbekannt Kinderbeschimpfung. Dabei ist es nur konsequent, wenn die absurdistische Pädophobie mit einer Phobie vor dem Weiblichen wie dem Mütterlichen einhergeht – und damit auch das genetisch fundierte Liebesgebot ad absurdum führt:

..мать ценится, как уника, вроде редкой марки, которую нельзя заметить другой. [...] Одна мать любила своего ребенка. Этому ребенку было два с половиной года. Мать носила его в сад и сажала на песочек. Туда же приносили своих детей и другие матери. Иногда на песочке накапливалось до сорока маленьких детей. И вот однажды в этот сад ворвалась бешеная собака, кинулась прямо к детям и начала их кусать. Матери с воплями кинулись к своим детям [...] Но, вырвав ребенка [у собаки], она увидела, что это не ее ребенок, и мать кинула его обратно собаке, чтобы схватить и спасти от смерти лежащего тут же рядом своего ребенка. Кто ответит мне: согрешила ли она или сотворила добро? [...] Любовь матери к ребенку, любовь сына к матери и любовь мужчины к женщине – быть может, это все одна любовь?.. („Vlast“, 2, 150-151)

[...] eine Mutter wird geschätzt wie ein Unikat, wie eine seltene Briefmarke, die gegen keine andere einzutauschen ist. [...] Eine Mutter liebte ihr Kind. Dieses Kind war zweieinhalb Jahre alt. Die Mutter brachte es in den Park und setzte es dort in den Sand. Auch andere Mütter brachten ihre Kinder dorthin. Manchmal kamen dort im Sand bis zu vierzig Kinder zusammen. Eines Tages aber drang in diesen Park ein tollwütiger Hund ein, raste direkt auf die Kinder los und fing an, sie zu beißen. Die Mütter warfen sich mit Geheul über ihre Kinder [...] Als sie ihm [dem Hund] das

<sup>85</sup> Vgl. zur Geburt der (Neuen) Literatur aus dem Tod der alten – A. H.-L., „Nachwort“ zur deutschen Übersetzung von F.M. Dostoevskij, *Der Jüngling*, München 1986, 874-917; ders., 1996a, 209ff.

<sup>86</sup> Für Charms besteht daher ein klarer Unterschied zwischen Fruchtbarkeit (d.h. Gebären) und Produktivität, wobei letztere natürlich bevorzugt wird (Charms, „Über Produktivität“, *Die Kunst ist ein Schrank*, 178)

Kind entrissen hatte, sah sie, dass dieses Kind ihr Kind nicht war, und die Mutter stürzte zurück, um das neben ihm liegende Kind zu ergreifen und es vor dem Tode zu erretten. Wer will mir antworten: hat sie gesündigt oder hat sie das Gute getan? [...] *Die Liebe der Mutter zu ihrem Kinde, die Liebe des Sohnes zu seiner Mutter und die Liebe des Mannes zur Frau – vielleicht ist das alles ein und dieselbe Liebe?* [...] („Macht“, *Alle Fälle*, 418-419)

Das tabuisierte sadistische Lustempfinden angesichts des Leidens und Sterbens von unschuldigen Kindern (Majakovskij)<sup>87</sup> erfährt bei Charms eine ebenso tabubrechende wie brachiale Wendung: Die Gewalt gegen Körper findet ihren Höhepunkt in drei Graden: Brachialität dem maskulinen Körper gegenüber, gegen den weiblichen Körper und schließlich – gegen den von Kindern und Jugendlichen. Der Tonfall bei all diesen Brachialitäten ist bewußt lakonisch und maximal untertreibend, was ja den eigentlichen „Witz“ der Sache ausmacht – so auch bei Vvedenskij: «НЯНЬКА: Я сумасшедшая. Я убила ребенка. ВРАЧ: Нехорошо убивать детей. Вы здоровы.» („Elka u Ivanovych“, 2, 57; „АММЕ: Ich bin verrückt. Ich habe ein *Kind umgebracht*. АRZT: Kinder umzubringen *gehört sich nicht*. Sie sind gesund.“, „Weihnachten bei Ivanovs“, 389)<sup>88</sup>

Alle Fälle von brachialer oder verbaler Kindesmißhandlung zeichnen sich durch eine reflexhafte Stereotypie aus, sie unterscheiden sich nur durch die Grade von Ekel, der sich mit dem Anblick von Kindern verbinden. Das wohl bekannteste Beispiel dafür sind die sadistischen Strafphantasien gleich in den Anfangspassagen der „Starucha“:

..С улицы слышен противный крик *мальчишек*. Я лежу и выдумую им казни. Больше всего мне нравится напустить на них столбняк, чтобы они вдруг перестали двигаться. Родители растаскивают их по домам. Они лежат в своих кроватках и не могут даже есть, потому что у них не открываются рты. Их питают искусственно. Через неделю столбняк проходит, но дети так слабы, что еще целый месяц должны пролежать в постелях. Потом они начинают постепенно вы-

<sup>87</sup> Vgl. D.V. Tokarev 2002b, 363f.

<sup>88</sup> Kinderbeschimpfungen sind auch bei Beckett an der Tagesordnung: „Was mir jetzt auf die Nerven geht, sind die schreienden *Babys*. Das Haus ist schließlich voll davon.“ (Malone, 299). Besonders perfide gestaltet sich das Vater-Sohn-Verhältnis in *Molloy*: „Wäre ich an der Stelle meines *Sohnes* gewesen, hätte ich mich schon längst verlassen. Aber er war nicht aus dem gleichen Holz geschnitzt wie ich [...] Sich seinem Sohn überlegen fühlen ist in der Tat eine armselige Genugtuung, und sie hilft nichts gegen die Gewissensbisse, die man darüber empfindet, dass man ihn ins Leben gesetzt hat.“ (*Molloy*, 144); „Geh das Minuten-Thermometer holen, es liegt in der zweitobersten Schublade rechts in meinem Schreibtisch, [...] Du weißt doch, in welchen Mund du es stecken mußt. Ich machte in Gesprächen mit meinem *Sohn* in erzieherischer Absicht gern etwas zweideutige Witze.“ (*Molloy*, 162) Hier wird das für gewöhnlich mit der Mutter assoziierte anale Thema in die Vaterrelation verschoben.

здоровливать, но я напускаю на них второй столбняк, и они все околевают. („Starucha“, 2, 162)

Von der Straße heraus höre ich das widerwärtige Gekreisch der kleinen *Jungen*. Ich liege da und denke mir Strafen für sie aus. Am besten gefällt mir, ihnen den Starrkrampf zu schicken, damit sie augenblicklich aufhören sich zu bewegen. Ihre Eltern schleppen sie zu sich nach Hause. Sie liegen in ihren Betten und können nicht einmal mehr essen, weil sich ihre Mäuler nicht mehr öffnen. Sie werden künstlich ernährt. Eine Woche später ist der Starrkrampf vorbei, aber die Kinder sind so schwach, dass sie noch einen ganzen Monat im Bett liegen müssen. Dann werden sie allmählich, aber langsam wieder gesund, doch ich schicke ihnen sofort den zweiten Starrkrampf, so dass sie alle verrecken. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 377-378)

Für Charms gibt es letztlich keine Differenz zwischen Kind und Greis: «*Дети* – это, в лучшем случае жестокие и капризные *старички*» („Statt'ja“, 2, 402)<sup>89</sup> Bisweilen herrscht Unentschiedenheit darüber, was mehr Ekel erregt – die Kinder oder die Alten, die Kinder oder die Mütter:

Женщины меня интересовали всегда. Меня всегда волновали женские ножки, в особенности выше колен. [...] Полненькая, молоденькая женщина! [...] Вот другое дело дети. О них говорят, что они невинны. А я считаю, что они, может быть, и невинны, да только уж больно омерзительны, в особенности, когда пляшут. (2, 319)

*Frauen* haben mich immer interessiert. Frauenbeine haben mich immer erregt, besonders oberhalb des Knies. [...] Eine mollige junge Frau! [...] *Kinder* sind etwas anderes. Von ihnen sagt man, sie seien unschuldig. Ich bin der Meinung, sie sind vielleicht unschuldig, aber schon auch ziemlich *widerwärtig*, besonders wenn sie tanzen. (*Alle Fälle*, 134)

..Я был женат, но редко видел свою жену. Она боялась меня [...] Детей, например, никогда не надо бить ножом или вообще чем-нибудь железным, а женщин, наоборот: никогда не следует бить ногой. Животные, те, говорят, выносливы. („Vospominanija odnogo mudrogo starika“, 2, 97-98)

Ich war verheiratet, sah meine Frau aber selten. Sie fürchtete sich vor mir [...] *Kinder*, zum Beispiel, *soll man nie mit dem Hammer schlagen* oder überhaupt mit Metallgegenständen, *Frauen* dagegen soll man nie mit Füßen treten. Tiere, sagt man, hielten mehr aus. („Erinnerungen eines weisen alten Mannes“, *Alle Fälle*, 234)

<sup>89</sup> Vgl. auch Charms: „Ja podnjaj pyl'..“, 2, 137-138; Tokarev 2002a, 78.

Immer wieder ergeht sich Charms in sadistischen Phantasien darin, auf welche Weise Kinder bestraft, gequält oder überhaupt aus der Welt geschafft werden könnten: dass dabei auch gleich die „alten Männer“ und „alten Frauen“ liquidiert werden sollten, passt ins Bild der totalen Austauschbarkeit aller Glieder einer paranoiden Vernetzung durch alle. Diese ansonsten für das mythologische bzw. mythopoetische Denken charakteristische totale Synonymie aller Motivkomplexe untereinander (sie gilt ja im übrigen auch für den Traum ebenso wie für schizophrene Welten) erfährt in der absurden Para-Noia eine manische Affirmation, die im alles erfassenden Verfolgungswahn gipfelt. Ein Drang in diese Richtung prägte ja schon den „dekadenten“ Anfang der russischen Moderne (im Frühsymbolismus):<sup>90</sup> am Ende der Epoche wird aus dem Verfolgungswahn ein allumfassender Lebenszustand, dessen Evidenz eine jede fiktionale Scheinwelt hinter sich läßt.

..О детях я точно знаю, что их не надо вовсе пеленать, их надо уничтожать. Для этого я бы устроил в городе центральную яму и бросал бы туда детей. А чтобы из ямы не шла вонь разложения, ее можно каждую неделю заливать негашеной известью. В эту же яму я столкнул бы всех немецких овчарок. [...] Если же в эти дела вмешается старик или старуха, то я предлагаю зарубать их топором и волочить туда же, куда и детей, в центральную яму. [...] Идя на улицу, я всегда беру с собой толстую, сучковатую палку. Беру я ее с собой, чтобы колотить ею детей, которые подворачиваются мне под ноги. Должно быть, за это прозвали меня капуцином. Но подождите, сволочи, я вам обдеру еще уши! (2, 134-135)

Von den *Kindern* weiß ich genau, man sollte sie nicht wickeln, man sollte sie *vernichten*. Dazu würde ich in der Stadt eine zentrale Grube ausheben und die *Kinder* dort hineinwerfen. Und damit aus der Grube kein *Verwesungsgeruch* dringt, kann man jede Woche ungelöschten Kalk darüber-schütten. In dieselbe Grube würde ich alle deutschen Schäferhunde stoßen. [...] Wenn ein *alter Mann* oder eine *alte Frau* ihre Nase in diese Dinge stecken, schlage ich vor, sie mit der Axt zu erschlagen und dorthin zu werfen, wo schon die Kinder sind – in die zentrale Grube. [...] Wenn ich auf die Straße gehe, nehme ich immer einen dicken, knorrigen Stock mit. Ich nehme ihn mit, um die Kinder zu verprügeln, die mir vor die Füße stolpern. Wahrscheinlich nennt man mich deshalb Kapuziner. Aber wartet nur, Saubande, euch reiße ich die Ohren ab! (*Alle Fälle*, 311)

Die magische Austauschbarkeit alles/aller gegen alle nimmt bei Charms gerne die Gestalt der Verwechslungskomödie bzw. des Vaudeville an. Dass er dabei nicht die Kindesvertauschung sondern die Leichenverwechslung ersetzt, passt durchaus ins Bild:

<sup>90</sup> Dazu eingehend: A. H.-L. 1992.

[...] Тесть кондуктора обѣлся помидорами и умер. Труп тестя кондуктора положили в покойницкую, но потом его *перепутали* и вместо тестя кондуктора похоронили какую то *старушку*. На могиле старушки поставили белый столб с надписью: «Антон Сергеевич Кондратьев».. („Svjaz““, *Nezdannyj Charms*, 4, 25)

Der Schwiegervater des Schaffners *aß zu viel* von den Tomaten und starb. Den *Leichnam* des Schwiegervaters brachte man ins Leichenhaus, aber dort wurde er *verwechselt*, und an der Stelle des Schwiegervaters des Schaffners wurde irgendeine *alte Frau* beerdigt. Auf das Grab der alten Frau wurde ein Kranz gesetzt mit der Aufschrift: „Anton Sergeevič Kondratjev“.. („Der Zusammenhang“, *Alle Fälle*, 297)

Infernalisch gesteigert wird dieses Prinzip der Austauschbarkeit von Kindern und Greisen in einem parallelen Kurztext, der überdeutliche Gemeinsamkeiten mit „Starucha“ aufweist:<sup>91</sup>

Я поднял пыль. Дети бежали за мной и рвали на себе одежду. Старики и старухи падали с крыш. Я свистел, я громыхал, я лязгал зубами и стучал железной палкой. Рваные дети мчались за мной и, не поспевая, ломали в страшной спешке свои тонкие ноги. Старики и старухи скакали вокруг меня. Я несся вперед! Грязные рахитичные дети, похожие на грибы поганки, путались под моими ногами. Мне было трудно бежать. Я поминутно спотыкался и раз даже чуть не упал в мягкую кашу из барахтающихся на земле стариков и старух. Я прыгнул, оборвал нескольким поганкам головы и наступил ногой на живот худой старухи, которая при этом громко хрустнула и тихо произнесла: «замучили». [...] – И вот тут-то могучий отдых остановил мое сердце. (2, 137-138)

Ich wirbelte Staub auf. *Kinder* liefen mir nach und rissen sich die Kleider vom Leib. Alte Männer und Frauen *fielen* von den Dächern. Ich pffiff, ich polterte, ich klapperte mit den Zähnen und stieß mit meiner Eisenstange auf. Die abgerissenen Kinder stürzten mir nach und brachen sich, weil sie nicht schnell genug waren, in der rasenden Eile die zarten Beine. *Alte Männer und Frauen* sprangen um mich herum. Ich stürmte vorwärts! Die schmutzigen *rachitischen Kinder*, die aussahen wie Mistblätterpilze, verhedderten sich zwischen meinen Füßen. Das Laufen wurde mir schwer. Ich stolperte jeden Augenblick und wäre einmal beinahe in den weichen Brei der sich am Boden wälzenden und zappelnden alten Männer und Frauen gefallen. Ich sprang, riß einigen Mistblätterpilzen die Köpfe ab und trat einer dünnen *alten Frau* auf den Bauch, die laut knirschte und lei-

<sup>91</sup> Vgl. dieselbe Gleichsetzung in folgender Notiz: „...er wußte, dass *Kinder*, bestenfalls, grausame und launische *Greise* sind. Zuneigung zu Kindern ist fast dasselbe wie Zuneigung zu *Embryos*, und Zuneigung zu Embryos ist fast dasselbe wie Zuneigung zu Exkrementen.“ (Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 210-211).

se hervorstieß: „Das ist das Ende!“ [...] – Und da hielt ein mächtiges Ausatmen mein Herz an. (*Alle Fälle*, 317)

Bis ins Detail wiederholen sich Motive, die mit der „Alten“ verknüpft sind auch im Rahmen von Kinderszenen – so etwa das Demolieren von Kieferknochen: «..Мы спорили бы очень долго, но, по счастью, тут со скамейки свалился какой-то ребенок и сломал себе обе челюсти. Это отвлекло нас от нашего спора.» („Sonet“, 2, 332; „Wir hätten noch sehr lange gestritten, aber da fiel zum Glück ein kleines Kind von der Bank und brach sich Ober- und Unterkiefer. Das lenkte uns von unserem Streit ab.“ („Sonett“, *Alle Fälle*, 336) Bei dieser Gelegenheit wird noch einmal deutlich, wie sehr die Austauschbarkeit der Motive auch eine solche der symbolischen Zuordnungen impliziert, die im Kind den Greis/die Greisin bestraft, das Senile gegen das Infantile ausspielt. So auch in „Starucha“, wo die Synonymie von Toten (bzw. „Alten“) und Kindern zum Axiom erhoben wird:

.. – Нет, – сказал я, фыркая от смеха. – На этой даме я не женюсь. [...] – Как вы относитесь к покойникам? – спросил я Сакердона Михайловича. – Совершенно отрицательно, – сказал Сакердон Михайлович. – Я их боюсь. – Да, я тоже терпеть не могу покойников, – сказал я. – Подвернись мне покойник, и не будь он мне родственником, я бы, должно, быть, пнул бы его ногой. [...] – Терпеть не могу покойников и детей. – Да, дети – гадость, – согласился Сакердон Михайлович. – А что, по-вашему, хуже: покойники или дети? – спросил я. – Дети, пожалуй, хуже, они чаще мешают нам. А покойники все-таки не врываються в нашу жизнь, – сказал Сакердон Михайлович. („Starucha“, 2, 174-175)

Wie ist Ihr Verhältnis zu den Toten? – fragte ich Sakerdon Michajlovič. – Absolut negativ, – sagte Sakerdon Michajlovič, – ich habe Angst vor ihnen. – Ja, *ich kann Tote auch nicht ausstehen*, – sagte ich. – Man gebe mir einen Toten, und wenn er kein Verwandter von mir ist, ich würde ihm bestimmt einen Tritt versetzen. [...] – *Ich kann Tote und Kinder nicht ausstehen*. – Ja, Kinder sind was Widerliches, – pflichtete Sakerdon Michajlovič mir bei. – Was ist Ihrer Ansicht nach schlimmer: *Tote oder Kinder?* – fragte ich. – Doch wohl *Kinder*, sie stören öfter. Die *Toten* brechen trotz allem nicht so oft in unser Leben ein, – sagte Sakerdon Michajlovič. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 390-391)

## 11. Nekrophilie – die Alten und die Untoten

Das Schlimme am Tod des Absurdisten ist eigentlich das Sterben,<sup>92</sup> also ein Zustand totaler Erwartung jenes plötzlichen Finales, das jederzeit hereinbrechen kann. Was für Chlebnikov noch als Säbel die Aufgabe der Weltvermessung erfüllen konnte, spielt bei Charms schon die Rolle des Damoklesschwerds, das niedersaust, wann immer es ihm passt: «Писатель: Я писатель. Читатель: А по-моему, ты г...о! Писатель стоит несколько минут потрясенный этой новой идеей и падает *замертво*. Его выносят...» („Četyre illjustracii togo, kak novaja ideja ogorašivaet človeka, k nej ne podgotovlennogo“, 2, 342; „Schriftsteller: Ich bin Schriftsteller. Leser: Aber für mich bist Du Sch..! Der Schriftsteller steht einige Minuten erschüttert von dieser Idee da und *fällt dann tot um*. Man trägt ihn hinaus..“, *Alle Fälle*, 351).

Zentraler Text des Nekrophilie-Nekrophobie-Komplexes bei Charms ist zweifellos die „Starucha“, die als personifiziertes Oxymoron ihren Untod ebenso inszeniert wie die Ambivalenz von Toten/Todesfurcht und Aggressivität. Das Erschlagen einer Leiche (oder das Erschlagen eines toten Hundes) erscheint vor diesem Hintergrund als umgekehrtes Oxymoron, das die absurdistische Figur einer zirkulären Tautologie vielfach entfaltet:

..Рот у нее приоткрыт и изо рта торчит соскочившая вставная челюсть. И вдруг мне делается все ясно: старуха умерла. Меня охватывает страшное чувство досады. Зачем она умерла в моей комнате? Я терпеть не могу покойников. [...] – Вот сволочь! – говорю я вслух. Мертвая старуха как мешок сидит в моем кресле. Зубы торчат у нее изо рта. Она похожа на мертвую лошадь.. („Starucha“, 2, 166)

Ihr Mund steht halb offen, und aus dem Munde *ragt*, herausgerutscht, ein stählernes *Gebiß*.<sup>93</sup> Und plötzlich wird mir alles klar: die Alte ist tot. Mich packt eine schreckliche Wut. Warum ist sie ausgerechnet in meinem Zimmer gestorben? *Ich kann Tote nicht ausstehen*. [...] – Alte *Hexe!* – sage ich laut. Die tote Alte sitzt wie ein Sack in meinem Sessel. Die *Zähne*

<sup>92</sup> Zur Differenz zwischen Sterben und Tod unter der Perspektive einer Thanatologie vgl. A. H.-L. 2007b.

<sup>93</sup> Der sich selbstständig machende Unterkiefer gehört bei Charms durchweg ins Arsenal des Leichengrussels, wie ihn die Gothic Novels vorgeben: «..Старичок хотел крикнуть, но у него одна *челюсть* зашла за другую, и он, вместо того, чтобы крикнуть только слабо икнул и закрыл один глаз. [...]» („Smert' starička“, 2, 90; ....Der alte Mann wollte schreien, aber der *Unterkiefer* hakte aus, statt eines Schreis entfuhr ihm nur ein schwaches Glucksen..“ („Tod eines alten Mannes“, *Alle Fälle*, 261). Wie der Kiefer gehört auch das herrenlose „Gebiss“ zum Schockinventar, das sich zudem noch um die infantile Zahnlosigkeit der „Alten“ erweitern lässt: «..А Андрей Карлович протер свою вставную *челюсть*, вставил ее себе в рот, пощелкал зубами..» („Istorija Deruščichsja“, 2, 337; ....Andrej Karlovič wischte das *Gebiß* sauber, setzte es sich wieder in den Mund, biß ein paarmal die Zähne zusammen..“, „Geschichte einer Schlägerei“, *Alle Fälle*, 345).

ragen ihr aus dem Mund. Sie sieht aus wie ein *toter Gaul*. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 381)

„Нет, *челюсть* пропала. [...] Брезгливый страх к себе вызывала эта мертвая старуха. Я приподнял молотком ее голову [...] Я заглянул старухе в рот. Нет, она не нашла свою *челюсть*. [...] Голова упала и стукнулась об пол.“ („Starucha“, 2, 182-183)

Nein, das *Gebiß* lag nicht mehr da. [...] *Ekel* und Angst flößte mir diese *tote Alte* ein. Ich hob ihr mit dem Schläger den Kopf hoch [...] Ich schaute der Alten in den Mund. Nein, sie hatte ihr *Gebiß* nicht gefunden. [...] Der Kopf fiel zurück und krachte auf den Fußboden. (ebd., 399)

Im Kurztext „Ritter“ wird der Einzelfall der „Alten“ ausgeweitet zur Szenerie eines totalen Altersheimes, in dem die alten Frauen auf medizinische Weise attackiert werden. Dass hier die Alten die „Zeit totschiagen“, indem sie „Fliegen fangen“, verweist auf deren bei Charms vielfach abgewandelte Funktion als Vorzeichen des Todes:<sup>94</sup>

Был дом, наполненный старухами. Старухи целый день шатались по дому и били мух бумажными фунтиками. [...] Старуха Звякина, наказанная Юфлевой, упала так неудачно, что сломала свои обе челюсти. [...] Затем доктор попросил дать ему молоток, стамеску, клещи и веревку. [...] «Ну-с», – сказал доктор и, схватив Звякину, крепко связал ее веревкой. Потом доктор, не обращая внимания на громкие крики и вой Звякиной, приставил к ее челюсти стамеску и сильно ударил по стамеске молотком. [...] Раздробив стамеской челюсти Звякиной, доктор схватил клещи и, зацепив ими звякинские челюсти, вырвал их. („Rycari“, 2, 139-141)

Es war einmal ein Haus voll mit *alten Frauen*. Die *alten Frauen* wankten und wackelten durch das Haus und schlugen mit Papiertüten die *Fliegen*

<sup>94</sup> Vgl. auch die Beispiele: „...und sich schnell, als schämte er sich für etwas, die Decke über den Kopf gezogen. Er tat dies so ruckartig, dass unter dem anderen Ende der Bettdecke Ivan Jakovlevičs nackte Füße zum Vorschein kamen, und sofort setzte sich auf den großen Zeh des linken Fußes eine *Fliege*.“ (*Alle Fälle*, 157); „– Sieh einer an! – sagte der Wächter, während er eine *Fliege* beobachtete. – Wenn ich sie mit Tischlerleim beschmieren würde, dann wäre ihr Stündlein wohl gekommen! [...] Der Wächter zerdrückte die *Fliege* mit dem Finger und sagte, ohne dem jungen Mann den Kopf zuzuwenden.“ („Der junge Mann, der einen Wächter in Staunen versetzte“, *Alle Fälle*, 349). Vgl. dazu M. Jampol'skij 1996, 32; A. H.-L. 1999.

Auch bei Beckett begleiten die Fliegen die Todesmärsche der Helden und ihre Verwandlung in lebende Leichname: „Wo sind die *Fliegen*, von denen man so viel hat reden hören? Man läßt sich durch den Augenschein überzeugen, dass man nicht selbst *tot* ist, *tot* sind alle anderen. Also steht man auf und geht zu seiner Mutter, die glaubt, sie sei lebendig.“ (*Molloy*, 36); „Die Verdauungs- und Entleerungsorgane, die zwar träge sind, regen sich doch zuweilen, dafür zeugt die Pflege, deren Gegenstand ich bin. Das ist ermutigend. Solange es Leben gibt, gibt es Hoffnung. Die *Fliegen*, als äußere Agentien, erwähne ich nur nebenbei. Sie könnten mir den Typhus bringen.“ (*Der Namenlose*, 455)

tot. [...] Die alte Zvjakina, von der Jufleva bestraft, fiel so unglücklich, dass sie sich beide *Kiefer brach*. [...] Dann bat der Doktor um Hammer, Brecheisen, Zange und Bindfaden. [...] „Also los“, – sagte der Doktor, packte die Zvjakina und fesselte sie mit dem Bindfaden. Dann setzte der Doktor, das laute Geschrei und Geheul der Zvjakina ignorierend, das Brecheisen an ihre Kiefer und schlug mit dem Hammer kräftig gegen das Eisen. [...] Als er die *Kiefer* der Zvjakina mit dem Stemmeisen zerkleinert hatte, nahm der Doktor die Zange und riß der Zvjakina die *Kiefer* heraus. („Ritter“, *Alle Fälle*, 407)

In dem Gedicht „Ossa“ sind die Motive der „Alten“ („starUCHA“) und der „Fliege“ („mUCHA“) nicht nur anagrammatisch vernetzt, sie resultieren auch in einer allumfassenden Thanatologie, in der all jene Motivketten serialisiert sind, die auch die Erzählung „Starucha“ prägen: „starucha“ – „strach“ – „ucho“ – „stariček“ – „sunduček“ etc.:

На потолке сидела муха | ее мне видно из кровати | она совсем уже старуха | сидит и нюхает ладонь; [...] [я] поймал дубинку и по мухе | [...] На печке славный Каратыгин | прицелил в ухо пистолет | ХЛОПНУЛ ВЫСТРЕЛ<sup>95</sup> [...] и к печке повернувшись быстро | подумал: верно умер старичек | оставив правнукам в наследство | пустой как штука сундучек.<sup>96</sup> [...] Быть может в сундучке лежал квадратик | похожий на плотину. [...] играет муха на потолке | марш конца вещей. [...] („Ossa“, 1, 79)

Auf der Zimmerdecke saß eine *Fliege* | ich kann sie vom Bett aus sehen | sie ist schon eine sehr *Alte* (Frau) | sitzt da und schnüffelt an der Handfläche [...] Ich packte einen Prügel und schlug auf die *Fliege* [...] Auf dem Ofen der berühmte Karatygin | visiert das Ohr an mit der Pistole | DA KRACHTE EIN SCHUSS [...] und zum Ofen rasch zurückgekehrt | dachte er: zu Recht ist der Alte gestorben | nachdem er den Urenkeln als Erbe hinterlassen hatte | eine wie einen Witz leere *Schatulle*. [...] Vielleicht lag in der *Schatulle* ein kleines *Quadrat* | gleich einem Damm. [...] es spielt die *Fliege* auf der Zimmerdecke | den Marsch vom *Ende der Dinge*..

Die absurden Körper bewegen sich zwischen Leben und Tod in einer eigenen mediären Zone „cisfiniten“ Evidenz. Die Sphäre absurdistischer Religionsphilosophie und Thanatologie verbindet sich aber immer wieder mit magisch-herme-

<sup>95</sup> Das Pistolenschießen auf Fliegen kennen wir aus Puškins Erzählung „Vystrel“ (vgl. dazu W. Schmid 1982)

<sup>96</sup> Typisch für die „muchologija“ von Charms ist das Gedicht „Padenie vod“ (1, 119): «Стукнул в печке мотолок | рухнул об пол потолок [...] я подумал: подожди | это рухнули дожди | тухнет печка спят дрова [...] на траве стоит петух | он глядит в небесных мух | мухи снов живые точки | лают песни на цепочке. | *Мухи* | Поглядите мухи в небо | там сидит богиня Геба | поглядите мухи в море [...] Это мухи лают бред.» (Vgl. auch Charms, „Lapa“, 1, 128ff. mit vielen „much“-„duch“-Motiven).

tischen Reminiszenzen – wie „die Boten“, „die Engel“, „die Nachbarwelten“ etc. –, die auch Merkmale aus der sub- wie präkulturellen Todesfolklore annehmen können. Dies gilt besonders für die Gestalt des „Wiedergängers“ („oboroten“), der im Falle der „Starucha“ Züge der Hexe erhält, ansonsten aber auch in der karnevalesken Gestalt des „lebenden Leichnams“ einherkommt. Dieser ist in der Regel nicht nur Urheber von Brachialitäten, sondern auch ihr Opfer:<sup>97</sup>

Сенька стукнул Федьку по морде и спрятался под комод. Федька достал кочергой Сеньку из-под комода и оторвал ему правое ухо. [...] Сенька упал и, кажется, умер. Тогда Федька уложил вещи в чемодан и уехал во Владивосток.. („Grjaznaja ličnost“, 2, 127)

Senja haute Fedja eine in die Fresse und verkroch sich unter der Kommode. Fedja holte Senja mit dem Schürhaken unter der Kommode hervor und riß ihm das rechte Ohr ab. [...] Senja fiel hin und war *anscheinend tot*. Da packte Fedja seine Sachen in den Koffer und fuhr nach Vladivostok. („Schmutzige Persönlichkeit“, *Alle Fälle*, 303)

Da der Tod „media in vita“ lauert und dauert – also eine „cisfinite“ Zustandform wahr –, kann die Expedition ins Innere des Leichnams kein Leben zu Tage fördern: die „Alte“ soll endlich aufhören, sich zu rühren, sie soll auf immer in den Sarg, der zugleich als Koffer eine Seelenwanderung zur Bahnfahrt degradiert, die ihr Ziel nicht erreicht: nämlich die Entsorgung des „corpus delicti“, der den Helden zum Mörder stempelt an einer schon Ermordeten oder jedenfalls Toten. Insoferne ist der Absurdist immer schon Mörder, bevor er noch einen Finger rührt, freilich erschießt er einen schon toten Hund oder eben jenen, der in die Küche kam, und kam und kam, wie ihn Vladimir in Becketts *Warten auf Godot* herbeizitiert:<sup>98</sup> „Da kamen die anderen Hunde | und gruben ihm ein Grab... Und setzten ihm ein'n Grabstein, | worauf geschrieben stand: | Ein Hund kam in die Küche | und stahl dem Koch ein Ei.“

Jenes Entsetzen („užas“), das die „Alte“ ausstrahlt, rührt eben daher, dass unklar bleibt, ob die Untote realiter oder bloß als Gestalt eines Alptraums figuriert – eine Unbestimmtheit, die auch mit dem permanenten Auftauchen und Verschwinden des „lebenden Leichnams“ korrespondiert: Die Identität der Figuren gerät dabei ebenso ins Schwanken wie die des Erzählers, der sich ja auch gleichzeitig innerhalb und außerhalb der eigenen (Lebens-)Geschichte befindet:

<sup>97</sup> Wie das „Fallen“ kann auch der „lebende Leichnam“ Ausdruck einer eigenen Befindlichkeit sein, deren Darstellung Charms in seinen Notizheften mit literarischen Passagen mischt: „Ich habe das Fallen in tiefste Tiefen erreicht. [...] Ich bin ein lebender Leichnam. Vater Savva, ich bin gefallen. Hilf mir wieder aufzustehen“. (*Die Kunst ist ein Schrank*, 220). Zur Rolle der Untoten bei Charms vgl. auch G. Lehmann 2004, 181f.

<sup>98</sup> Beckett, *Warten auf Godot*, 60-61; vgl. R. Breuer 1976, 128f.

..Мне снится [...] Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, Тут я просыпаюсь и [...] у окна, в кресле, сидит мертвая старуха. [...] Значит, это все был сон. Но только где же он начался? Входила ли старуха вчера в мою комнату? Может быть, это тоже был сон?.. („Starucha“, 2, 167)

Mir träumt [...] Ich senke den Kopf, um besser hinschauen zu können, ob ich Hände habe oder nicht, [...] Hier wache ich auf [...] Die Alte sitzt nicht mehr in dem Sessel. [...] Es war also alles nur ein Traum. Nur – wo hatte der dann begonnen? War die Alte gestern in mein Zimmer gekommen? Vielleicht war auch das nur ein Traum? („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 382-383)

Neben der „Starucha“ ist es – in einer jüngeren Inkarnation und als deren Gegenspielerin – einer „Kassirša“ vorbehalten, am Arbeitsplatz hinzuscheiden und doch weiterhin ihren Platz einzunehmen:

– *Покойники*, – объяснили мне мои собственные мысли, – народ неважный. Их зря называют *покойники*, они скорее *беспокойники*. За ними надо следить и следить. [...] следить, чтобы *покойники* не расползались. Бывают, в этом смысле, забавные случаи. Один *покойник*.. („Starucha“, 2, 179).

– Die *Toten*, – erklärten mir meine Gedanken, – sind ein unseriöses Volk. Sie werden zu Unrecht Tote genannt, viel eher müßten sie *Scheintote* heißen.<sup>99</sup> Man muß sie beobachten und beobachten, darf sie nicht aus den Augen lassen [...] dass die *Toten* nicht wegstechen. Da sind schon die komischen Fälle vorgekommen. Einmal ist ein Toter.. („Die alte Frau“, 396)

In der Episode „Die Kassiererin“ wird genau jene Welt der Lebenden Leichname vorweggenommen, die dann in „Starucha“ dominiert. Dabei wird auch deutlich, wie Thanatos (Tod der Kassiererin) und Eros bzw. Sex (dieselbe als Ehefrauersatz) untrennbar ineinander verstrickt sind:

..Маша вертела, вертела кассу и вдруг умерла. [...] Кассирша говорит: вы меня живой похороните. Милиция стала кассиршу с пола поднимать, но никак поднять не может, потому что кассирша очень полная. [...] – Нет, – говорит заведующий, – эта кассирша мне вместо жены служит. А потому прошу вас, не оголяйте ее снизу. [...] Посадим покойницу за кассу, может, публика и не разберет, кто за кассой сидит. Посадили покойницу за кассу, в зубы ей папироску вставили,

<sup>99</sup> So ist das Wortspiel jedenfalls nicht wiederzugeben, das im Russischen die „pokojniki“ (also die in ewiger Ruhe Befindlichen), die Entschlafenen zu „bes-pokojniki“ macht: also zu „unruhigen“. Der Begriff „Scheintote“ erfaßt nicht die Komik des Unruhemoments, das bei Charms die Toten erfaßt.

чтобы она на живую больше походила, а в руки, для правдоподобности, дали ей гриб держать. Сидит покойница за кассой как живая, только цвет лица очень зеленый и один глаз открыт, а другой совершенно закрыт. – Ничего, – говорит заведующий, – сойдет. [–] А за хозяйкой какая-то старушка с наволочкой на голове кричит, ругается и заведующего кооперативом называет сквалыжником. [...] А старушка прямо в рыбный отдел пошла, но по дороге взглянула на кассиршу и остановилась. – Господин, – говорит, – с нами крестная сила! [...] Толпа готова была хоть до самого вечера стоять около кооператива, но кто-то сказал, что в Озерном переулке из окна старухи вываливаются. Тогда толпа возле кооператива поредела, потому что многие перешли в Озерный переулок. („Kassirša“, 2, 107)

Maša drehte und drehte, und plötzlich war sie tot. [...] Die Kassiererin sagt: Ihr wollt mich *bei lebendigem Leibe begraben*. [...] – Nein, – sagt der Geschäftsführer, – diese Kassiererin dient mir *anstelle einer Ehefrau*. Und deshalb bitte ich Sie, sie nicht zu entblößen unten herum. [...] Setzen wir die *Tote an die Kasse*, vielleicht merken die Leute nicht, wer da an der Kasse sitzt. So setzten sie die *Tote an die Kasse*, steckten ihr eine Zigarette in den Mund, damit sie lebendig aussah, und gaben ihr, der *Lebensechtheit* halber, den Pilz in die Hand. So sitzt die Tote an der Kasse wie lebendig, nur im Gesicht ist sie sehr grün, und das eine Auge steht offen, das andere ist völlig zu. – Macht nichts, – sagt der Geschäftsführer, – das geht schon so. [–] Und hinter der Hausfrau kreischt *eine Alte* mit einem Kissenbezug auf dem Kopf, schimpft und flucht und nennt den Geschäftsführer der Kooperative einen Spitzbuben. [...] Die Menge hätte wohl bis zum Abend vor der Kooperative gestanden. Aber da sagte jemand, in der Ozernej-Straße fielen in einem fort *alte Frauen aus den Fenstern*. Da lichtete sich die Menge vor der Kooperative, weil viele nun in die Ozernej-Gasse gingen. („Die Kassiererin“, *Alle Fälle*, 263-365)

In beiden Fällen erweist sich ganz im Sinne des Puškinschen „Grobovščik“<sup>100</sup> der „pokojnyj“ als äußerst „bespokojnyj“ – ein Motiv, das auch bei Michail Zoščenko in dessen *Golubaja kniga* – wenn auch ins Sowjetsatirische verlagert – aufscheint.<sup>101</sup> Dort ist es der verstorbene Großvater, für dessen Leichnam kein Platz ist, bzw. der sich im bürokratischen Dschungel verfängt. Auch die Kassiererin wird von der Miliz an die Kasse gesetzt, „damit sie wie lebendig aussieht“.

Auch in „Vater und Tochter“<sup>102</sup> wird die nekrophile Grundsituation von „Starucha“ durchgespielt, diesmal aber nicht mit der „Alten Frau“, sondern mit der jungen Tochter, die dem „Alten Mann“ (dem Vater) zuletzt über den Kopf

<sup>100</sup> Vgl. dazu W. Schmid 1982, 168ff.

<sup>101</sup> M. Zoščenko, „Rasskaz o bespokojnom starike“, *Golubaja kniga*, M. 1934/1935.

<sup>102</sup> Ausführlicher dazu Th. Grob 1994, 139ff.

wächst, nachdem sie – trotz wenn auch schwieriger Beerdigungen – frisch fröhlich weiterlebt:

Было у Наташи две конфеты. [...] Пела, пела и вдруг умерла. Пришел Наташин папа, взял Наташу и отнес ее к управдому. «Вот, – говорит Наташин папа, – засвидетельствуйте смерть». Управдом подул на печать и приложил ее к Наташиному лбу. «Спасибо», – сказал Наташин папа и понес Наташу на кладбище. А на кладбище был сторож Матвей, он всегда сидел у ворот и никого на кладбище не пускал, так что покойников приходилось хоронить прямо на улице. Похоронил папа Наташу на улице [...] Пришел домой, а Наташа уже дома сидит. Как так? Да очень просто: вылезла из-под земли и домой прибежала. Вот так штука! Папа так растерялся, что упал и умер. Позвала Наташа управдома и говорит: «Засвидетельствуйте смерть». [...] Взяла Наташа бумажку и понесла ее на кладбище хоронить. [...] Приходит домой, а папа уже дома сидит и сам с собой на маленьком биллиарде с металлическими шариками играет. Наташа удивилась, но ничего не сказала и пошла к себе в комнату расти. Росла, росла и через четыре года стала взрослой барышней. А Наташин папа состарился и согнулся. Но оба как вспомнят, как они друг друга за покойников приняли, так повалятся на диван и смеются.. („Otec i doč“, 2, 110-111)

Nataša hatte zwei Bonbons. [...] Sie sang und sang und plötzlich starb sie. Natašas Vater kam, nahm Nataša und brachte sie zum Hausverwalter. „Hier“, sagte Natašas Vater, „beurkunden Sie den Tod.“ Der Hausverwalter hauchte den Stempel an und drückte ihn auf Natašas Stirn. „Danke“, sagte Natašas Vater und brachte Nataša auf den Friedhof. Auf dem Friedhof war der Wächter Matvej, er saß immer am Friedhofstor und ließ niemanden auf den Friedhof, so dass die *Verstorbenen* einfach auf der Straße beerdigt werden mußten. Papa beerdigte Nataša auf der Straße [...] Er kam nach Hause, aber Nataša sitzt schon zu Hause. Wie das? Ganz einfach: sie war aus der Erde gekrochen und nach Hause gerannt. Ist das was! Papa war so durcheinander, dass er auf der Stelle hinfiel und starb. Nataša rief den Hausverwalter und sagte: „Beurkunden Sie den Tod.“ [...] Nataša nahm das Papier und brachte es auf den Friedhof, um es zu beerdigen. [...] Sie kommt nach Hause, da sitzt Papa schon zu Hause und spielt gegen sich selbst auf einem kleinen Tischbillard mit *Metallkugelchen*. Nataša war erstaunt, sagte aber nichts und ging auf ihr Zimmer, um zu wachsen. Sie wuchs und wuchs und war vier Jahre später ein erwachsenes Fräulein. Natašas Papa war gealtert und ging gebückt. Aber wenn sich beide daran erinnern, wie sie einander *für tot gehalten* hatten, fallen beide vor Lachen aufs Sofa und lachen. („Vater und Tochter“, *Alle Fälle*, 266-267)

Die Episode „Vater und Tochter“ zeigt ein weiteres Mal, wie beweglich die absurdistischen Motive gegeneinander ausgetauscht bzw. verschoben werden können: Der Austausch erfolgt zwischen Tod und Leben, zwischen Mann und

Frau, Kind und Greis(in), sowie zwischen den erotischen bzw. thanatoiden Sphären etc. – Gleich bleibt dagegen die absurde Grundsituation einer Entgrenzung, die zwischen einer realen, finiten Welt und einer irrealen, alogischen und „cisfiniten“ stattfindet. Die Transgression erfolgt freilich nicht in Richtung Jenseits, Metaphysik, „Andere Welt“ („mir inoj“ der Symbolisten), sondern genau umgekehrt: in diese Welt, ins absolute Hier und Jetzt, in die Tautologie von „Diesem und Jenem“, „Hier und Dort“, „Jetzt und Nicht-Jetzt“.

Ein frappierendes Beispiel für diese Beweglichkeit der Motiv-Serien bzw. ihre „Flüssigkeit“ („tekučest“) <sup>103</sup> bietet der Text „Die Truhe“, in dem die panische Kofferszene der „Alten“ auf den Alten übertragen ist, der noch dazu selbst in die Truhe bzw. in seinen Sarg steigt und sein Sterben paradoxal inszeniert:

Человек с тонкой шеей забрался в сундук, закрыл за собой крышку и начал задыхаться. – Вот, – говорил, задыхаясь, человек с тонкой шеей, – я задыхаюсь в сундуке, потому что у меня тонкая шея. [...] Бой произойдет неестественный, при равных шансах, потому что естественно побеждает смерть, а жизнь, обреченная на смерть, только тщетно борется с врагом, до последней минуты не теряя напрасной надежды. [...] Вот началось: я больше не могу дышать. Я погиб, это ясно! Мне уже нет спасения! И ничего возвышенного нет в моей голове. Я задыхаюсь!.. [...] Мне нечем дышать. Я, кажется, умираю... [...] Но где же сундук? [...] Сундука нигде не было. [...] – Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом. („Sunduk“, 2, 335-336)

Ein Mann mit einem dünnen Hals verkroch sich in einer *Truhe*, klappte über sich den Deckel zu und begann zu *ersticken*. – So, – sagte der Mann mit dem dünnen Hals, – ich erstickte in der Truhe, weil ich einen dünnen Hals habe. [...] Der Kampf ist unnatürlich, bei gleichen Chancen, denn naturgemäß siegt der *Tod*, während das Leben, zum Tode verurteilt, vergeblich mit dem Feinde kämpft, ohne bis zur letzten Minute die eiteln Hoffnungen aufzugeben. [...] So, es hat begonnen: ich kann nicht mehr atmen. Ich bin verloren, das ist klar! Es gibt keine Rettung mehr für mich! Und nichts Erhabenes im Sinn. Ich erstickte!... [...] Ich kann nicht mehr atmen. *Ich glaube, ich sterbe*... [...] <sup>104</sup> Aber wo ist denn die Truhe? [...] Nirgends war eine Truhe. [...] – Das heißt, das Leben hat über den Tod gesiegt, auf mir unbekannt Weise. („Die Truhe“, *Alle Fälle*, 342f.)

<sup>103</sup> Zur Fähigkeit „flüssig“ zu denken bzw. „fließend“ vgl. D. Charms, „Elf Feststellungen vom 18. März 1930“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 96-97).

<sup>104</sup> Zur paradoxalen Formel des „Ich sterbe“ vgl. auch bei Charms: „...Dernjatin schrie: ‚Ich sterbe!‘ und sprang zur Seite.“ („Eine Fliege durchschlug die Stirn.“, *Alle Fälle*, 32). Zum Todesparadoxon vgl. auch A. H.-L. 1999b, 175ff.  
Nach Žan-Filipp Žakkar 2004 gilt der Tod für den Charms der 30er und 40er Jahre (also jenen der „Prosa“ und der privaten „Hefte“) nicht mehr als bloß absurdes Existential, sondern als vollends ins Nichts kippendes „Cisfinitum“, als leere Unendlichkeit und totales „Entsetzen“ („užas“) (ebd., 80).

Ironisch kaschiert ist das immer wache Interesse bei Charms am Thanatos und seiner Apophatik in folgender Stelle, wo der Meister der Tiefenpsychologie mit jenem der negativen Mystik einen gemeinsamen Auftritt hat:

..Отец Рундадаров, Платон Ильич, любил [...] книги Винтвиека, учение о смертных толчках и небесная иерархия Дионисия Ареопажита были налюбимейшие науки Платона Ильича.. (2, 371)

[...] Vater Rundadar, Platon Iljič, liebte [...] die Bücher des Vintvivek, die Lehre von den *Todestrieben* und die himmlische Hierarchie des Dionysius Areopagita waren seine Lieblingswissenschaften. („Eine Fliege durchschlug die Stirn..“, *Alle Fälle*, 32-33)

Der absurde Körper befindet sich zwar permanent vor oder nach einer überraschenden Metamorphose, ohne dabei freilich sein eigentliches Wesen zu entdecken. Auch die apollinischen Ent- und Verpuppungen im Geiste etwa Nabokovs,<sup>105</sup> die im Ausschlüpfen des Schmetterlings aus der Larve und in der Entfaltung derselben aus dem Wurm bzw. Engerling kulminieren, auch diese Befreiung der Psyche aus den Fesseln des Fleisches bleibt den absurden Helden bei Charms vorenthalten – so etwa im geheimnisleeren Finale der „Starucha“, wo der Held am Ende seines pervertierten Psychopompos – nach dem Verlust der Leiche im Koffer – auf dem Boden knieend eine „Raupe“ betrachtet: «По земле ползет большая зеленая гусеница.» („Starucha“, 2, 188; „Über die Erde kriecht eine große grüne Raupe“, *Alle Fälle*, 405) Der Held sinkt zu Boden und berührt die Raupe mit den Fingern: Sie rollt sich einige Male heftig von der einen auf die andere Seite. Der religiöse Schauer des Helden, sein Niederknien und Um-Sich-Schauen und nicht einmal das „Vater Unser“ bringt die Raupe zu mehr als ihren Wälzübungen.

Selbst die absurde Seele kommt noch als Halbkörper daher und verlässt im Falle des Todes ihren Träger hüpfend und hinkend, als wäre die Invalidität des irdischen Körpers auch eine der alpträumhaften Unsterblichkeit, über die keine rechte Freude aufkommen will:

Если посмотреть от Пакина на Ракукина, то можно было подумать, что Ракукин сидит вовсе без головы. [...] Минут четырнадцать спустя *из тела* Ракукина вылезла *маленькая душа* и злобно посмотрела на то место, где недавно сидел Пакин. Но тут из-за шкапа вышла высокая фигура ангела смерти и, взяв за руку ракукинскую душу, повела ее куда-то, прямо *сквозь дома и стены*. Ракукинская душа бежала за ангелом смерти, поминутно злобно оглядываясь. Но вот ангел смерти поддал ходу, и ракукинская

<sup>105</sup> A. H.-L. 2001b.

душа, подпрыгивая и спотыкаясь, исчезла вдали за поворотом. („Pakin i Rakukin“, 2, 359)

Wenn man von Pakin zu Rakukin hinübersieht, so hätte man denken können, Rakukin säße da ganz ohne Kopf. [...] Etwa vierzehn Minuten später kroch aus Rakukins Körper eine kleine Seele und schaute böse auf den Platz, auf dem noch vor kurzem Pakin gesessen hatte. Aber da trat hinter dem Schrank die hohe Gestalt des Todesengels hervor, faßte Rakukins Seele bei der Hand und führte sie irgendwohin, durch Häuser und Mauern hindurch. Rakukins Seele folgte dem Todesengel, wobei sie sich alle Augenblicke böse umschaute. Aber da legte der Todesengel einen Schritt zu, und Rakukins Seele verschwand, hüpfend und stolpernd, in der Ferne hinter einer Straßenbiegung. („Pakin und Rakukin“, *Alle Fälle*, 373-374)

## 12. Körperpaniken und Materialekel: Leonid Lipavskijs „Abhandlung über das Entsetzen“

Die Angst vor der Leiche findet ihren eindrucksvollen Prätext in Gogol's Erzählung „Der Vj“ (1835), ebenso wie im archaischen Motiv des Werwolfs, dessen Wurzeln auf die slavische bzw. russische Folklore – bis hin zum mittelalterlichen „Igorlied“ zurückweisen; dort wird ja auch das Land der feindlichen Pečenegen als unheimliche Gegenwelt von Wiedergängern gedeutet.<sup>106</sup> So auch Lipavskij in seiner „Abhandlung zum Entsetzen“:<sup>107</sup>

В основе ужаса лежит омерзение. Омерзение же не вызвано ничем практически важным, оно эстетическое. [...] Это подобно тому, как если бы мы разговаривали с нежно любимым другом, вспоминали то, что нам ближе и важнее всего, и вдруг сквозь черты его лица выступило бы другое, по-обезьяньи свирепое и хитрое лицо идиота. [...] Он не тот, а оборотень. И всякий страх есть страх перед оборотнем. [...] Рой страхов вьется надо мною, как мухи над падалью [...] (L. Lipavskij, „Issledovanie užasa“, 88)

<sup>106</sup> Es handelt sich um Abschnitte im „Igorlied“ (*Slovo o polku Igoreve*), wo der mythischen Gestalt des Bojan selbst – aber auch andere Protagonisten – die Fähigkeit zugesprochen wird, zwischen Diesseits- und Jenseits zu wandern: In den endlos durchdeklinierten Anfangsstrophen des „Slovo“ begegnen wir dem Bojan als „oboroten“, der „im Gedanken“ als Nachtigall wie Adler durch den Weltenbaum fliegt („myslennoe drevo“) und damit den Höhenflug des Schamanen-Zauberers, wie er noch dem archaischen „poeta vates“ eigen ist, mit dem Gedankenflug des Dichter-Genius verknüpft. In seiner dritten Inkarnation figuriert Bojan als Wolf, der – wie seine fürstlichen Pendants Igor und Vseslav von Polock – als „Gegen-Wesen“, „oboroten“ die Gestalt des Werwolfs annehmen, die ja auch in allen anderen Kulturen – bis hin zur einschlägigen Horror-Genres heutzutage – heimisch sind. Selbst Fürst Igor vollzieht seine Flucht aus dem Jenseits und Totenreich in Gestalt eines Werwolfs, der die wunderbare Fähigkeit besitzt, als Animus das Animalische Gegenbild anzunehmen, während seine Anima – die Jaroslavna – auf den Wällen von Putivl' Kontakt mit den Naturkräften aufnimmt. Vgl. dazu B. Gasparov 1984, 180ff.

<sup>107</sup> Erstmals publiziert und kommentiert wurde das russische Original von J.-Ph. Jaccard in: *Wiener Slavistischer Almanach*, 27, 1991, S. 233-247; in der Ausgabe derselben Schrift von V.N. Sažin 2000, 76-92, wird als Entstehungszeit der Anfang der 30er Jahre angegeben.

Dem Entsetzen liegt Abscheu zugrunde. Abscheu aber wird von nichts praktisch Wichtigem hervorgerufen, er ist *ästhetischer* Natur. [...] Das ist etwa so, als unterhielten wir uns mit einem zärtlich geliebten Freund über die alten Zeiten, und plötzlich träte aus seinen Gesichtszügen ein anderes [...] das affenartig verzerrte und verschlagene Gesicht eines Idioten hervor. [...] Er ist nicht er, er ist ein *Werwolf*. Und jede Angst ist die Angst vor dem *Werwolf*. [...] Ein Schwarm von Ängsten schwirrt über mir, wie *Fliegen* über dem *Kadaver* [...] (L. Lipavskij, „Abhandlung über das Entsetzen“, 670-671)

Разительным, хотя и искусственным примером страха, вызываемого безындивидуальной жизнью, является впечатление от опытов по переживанию изолированных органов: палец, растущий в физиологическом растворе, голова собаки, скалящая зубы, и т.п. Поэтому же так неприятны мысли о том, что у мертвеца еще растут ногти, продолжается жизнь отдельных клеток.

Вообще страх перед мертвецом – это страх перед тем, что он, может быть, все же жив. [...] Он жив не по-нашему, темной жизнью, бродящей еще в его теле, и еще другой жизнью – гниением. И страшно, что эти силы подымут его, он встанет и шагнет как одержимый. („Issledovanie užasa“, 85-86)

Ein überzeugendes, wenn auch künstlich herbeigeführtes Beispiel der Angst, die durch anonymes Leben hervorgerufen wird, ist der Eindruck aus Versuchen an *isolierten Organen*: der Finger, der in einer physiologischen Lösung wächst, der Kopf eines Hundes, der die Zähne bleckt usw.

Deshalb ist der Gedanke so unangenehm, dass einem Toten die Haare weiterwachsen, dass das Leben einzelner Zellen fortbesteht.

Überhaupt ist die *Angst vor einem Toten* die Angst, dass er vielleicht noch leben könnte. [...] Er lebt nicht auf unsere Art, sondern führt ein dunkles Leben – das der Verwesung. Und man hat Angst, diese Kräfte könnten ihn erheben, er könnte aufstehen und davonschreiten, wie besessen. („Abhandlung über das Entsetzen“, 668)

Die Gesprächssituation von Lipavskijs „Issledovanie užasa“ vollzieht sich in einem halb-öffentlichen Raum (Restaurant), in dem vier Menschen ein frei schwebendes „Tischgespräch führen“, das sich – wie am Ende des I. Abschnitts klar vermerkt – um „erhabene Dinge“ dreht. Zugleich aber wird das Gespräch angetrieben von der scheinbaren Gedankenflucht eines blühenden „Unsinn“, dessen Leichtfüßigkeit und assoziative Alogik permanent mit der erhabenen Schwere der Themen („Panik“, „Tod“, „Ekel“, „Endlichkeit“ etc.) kollidiert.<sup>108</sup>

<sup>108</sup> Eine feinsinnige Lektüre von Lipavskijs Traktat bietet Tat'jana V. Civ'jan 2001, 102-118. Mit Recht betont Civ'jan den offenen, dialogischen Charakter der Schrift Lipavskijs, wobei sie besonders auf die aus ihrer Sicht recht nachlässige Begriffsverwendung durch Lipavskij hinweist (so in der synonymen Verwendung von „Schrecken“, „Angst“, „Schmerz“, „Ekel“, „Widerwillen“ etc. – „Gleichgültigkeit gegenüber den Begriffsunterschieden“, ebd., 105). Bei Kierkegaard wird im Gegensatz dazu gerade zwischen der Ungegenständlichkeit der

Das Amorphe bzw. Schwabbelige (Plasma) figuriert bei Charms wie bei Beckett als archetypische Realität eines absurden Seins an sich (Tokarev 2002a, 39) – ohne bzw. vor einer Individualisierung und Differenzierung. Ab der Mitte der 30er Jahre erscheint der Übergang zu einem solchen amorphen Urzustand nicht mehr als Erlösung des Bewusstseins (wie noch in der restaurationsgardistischen Frühphase des Lyrikers Charms), sondern als totale Bedrohung, als „užas“ und Tod:<sup>109</sup>

Все, что грозит нам ущемлением (боль, неприятности, уничтожение), страшно. Это страх по связи, опосредственный. *Но имеются и такие события и вещи, которые страшны сами по себе.*

Тому можно привести множество примеров.

#### Желе.

Ребенок плачет от испуга, увидев колеблющееся на блюде желе. Его испугало подрагивание этой, точно живой, аморфной и вместе с тем упругой массы. Почему? Потому ли, что он счел ее живой? [...]

Пугает здесь, следовательно, не вообще одушевленность (подлинная или имитация), а какая-то как бы незаконная или *противоестественная одушевленность*. Органической жизни соответствует концентрированность и членораздельность, здесь же расплывчатая, *аморфная* и вместе с тем упругая, тягучая *масса*, почти неорганическая жизнь.

Это страх перед всякой консистенцией, перед коллоидами и эмульсией. Страх перед однородностью, в которой появляются кратковременные сгущения, тяжки, нити напряжения, зыбкой *самостоятельности*, структуры.

Примерами веществ и сред, рождающих этим страх или отвращение, могут служить грязь, топь, жир – особенно тягучие жиры, как рыбий или касторовое масло, – слизь, слюна (плевание, харканье), кровь, все продукты желез, в том числе семенная жидкость, вообще *протопlasma*. (83-84)

Alles, was uns mit Beklemmung droht (Schmerz, Unannehmlichkeiten, Vernichtung), erzeugt Angst. Das ist eine Angst in Verbindung mit, eine vermittelte. Es gibt aber auch *Ereignisse und Dinge, die schrecklich an und für sich sind*.

Hierfür gibt es eine Menge Beispiele.

#### Gelee.

---

Angst und der gegenstandsbezogenen, situativen „Furcht“ (z.B. vor Krankheit, Schmerz, Tod u.a.) klar unterschieden. Der Hinweis auf den Stalinterror Mitte der 30er Jahre als historischer Hintergrund zu Lipavskij's „Panik“-Traktat bedürfte gleichfalls einer eingehenderen Untersuchung zum Zusammenhang von Absurder Dichtung bzw. Philosophie und Totalitarismus in der Stalinzeit und parallel zu ihr.

<sup>109</sup> Zur Bedeutung des Entsetzens bzw. der Panik („užas“) für die Obėriuty vgl. M. Jampol'skij 1998, 215ff.

Ein Kind weint vor Entsetzen, wenn es auf dem Teller das *wackelnde Gelee* sieht. Erschreckt, entsetzt vor dem Zucken dieser gleichsam lebendigen, amorphen, zugleich aber auch festen Masse. Warum? Weil das Kind sie für lebendig gehalten hat? [...]

Also erschreckt hier nicht allgemein die Belebtheit (echte oder imitierte), sondern die gleichsam illegitime oder *widernatürliche Belebtheit*. Organischem Leben entsprechen Konzentration und Artikulation, hier dagegen handelt es sich um eine verschwommene, amorphe, zugleich aber feste, dickflüssige Masse, ein beinahe anorganisches Leben.

Das ist die Angst vor der klebrigen *Konsistenz*, vor Kolloiden und vor der Emulsion. Die *Angst vor der Homogenität*, in der kurzfristig Verdickungen auftreten, Stränge, Spannungsfäden, Fäden hybrider Selbständigkeit, Strukturen.

Als Beispiele für Stoffe oder Umgebungen, die auf diese Weise Angst oder Abscheu erregen, können dienen: Schmutz, Morast, Fett, – vor allem zähflüssige Fette wie Lebertran oder Rizinusöl, – Schleim, Speichel (Spucke, Auswurf), Blut, alle Drüsensekrete, auch die Samenflüssigkeit, Protoplasma im Allgemeinen. („Abhandlung über das Entsetzen“, 665-666)

Beispiele für diese Art von objektivem Ekel werden bei Charms geradezu „zelebriert“ und sind bei ihm allgegenwärtig:

.. – Да, – сказал Алексеев и опустил перед ведром на корточках. Давясь от отвращения, он съел всю кашу и выскреб ложкой и пальцами дно ведра.. (2, 117)

[...] – Ja, – sagte Alekseev und ging vor dem Eimer in die Hocke. Von *Ekel* gewürgt, aß er den ganzen Brei und kratzte mit dem Löffel und Fingern sogar den Boden aus. (*Alle Fälle*, 278)

..Маленький мальчик ел из плевательницы какую-то гадость. [...] Таким образом начинался хороший летний день. („Načalo očen' chorošego letnegо dnja. Simfonija“, 2, 359)

Ein kleiner Junge aß aus dem *Spucknapf* irgendeine Sauerei. [...] So begann ein schöner Sommertag. ( „Beginn eines sehr schönen Sommertages. Symphonie“, *Alle Fälle*, 372)

..Эти слова так взбесили Коратыгина, что он зажал пальцем одну ноздрю, а другой ноздрей сморкнулся в Тикаеева. Тогда Тикаеев по голове.. („Что тепер' prodajut v magazinach“, 2, 348)

Diese Worte machten Koratygin derart rasend, dass er sich mit dem Zeigefinger das eine *Nasenloch* zuhielt und Tikakeev durch das andere an-

rotzte. Da holte Tikakeev die größte Gurke aus der Tasche und schlug sie Koratygin über den Kopf [...] (*Alle Fälle*, 360)<sup>110</sup>

Die von Lipavskij an Beispielen vorgeführten Materialien und Situationen lesen sich wie ein Motivkatalog der literarischen und philosophischen Texte von Charms wie Vvedenskij, in denen gerade das hier versammelte Gruselkabinett des alltäglichen Ekels vollständig versammelt erscheint. Besonders markant formuliert Charms seine Vorlieben für diese Grausigkeiten in den von Lipavskij aufgezeichneten „Gesprächen“, wenn er etwa sein Interesse an Gerüchen, an der „Vernichtung des Ekels“ und an Phänomenen von „Sauberkeit und Schmutz“ anmeldet (L. Lipavskij, „Gespräche“, in: *Schreibheft*, 39, 1992, 110). So auch Olejnikov: „Mich interessiert – die Ernährung; die Zahlen; Insekten [...] hausgemachte Philosophie; [...] Formen der Unendlichkeit; die Abschaffung des Ekels; Toleranz; Mitleid; Sauberkeit und Schmutz..“ (Olejnikov) – L. Lipavskij, „Gespräche“, 110; vgl. auch Tokarev 2002a, 115f.)

Während für den französischen Existenzialismus der Ekel (etwa bei Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris 1938) eine Abwehrhaltung des Bewusstseins darstellt, ist sie hier ganz konkret und körperlich gedacht. Im Grunde ist der Ekel eine im wörtlichen Sinne „ästhetische Kategorie“ der sinnlichen Wahrnehmung und unmittelbaren Erfahrung.<sup>111</sup> Auch in Sartres der russischen Nichtsphilosophie am nächsten stehenden Abhandlung *L'être et le néant* (Paris 1943; dt. Hamburg 1952) geht es nicht zufällig um den Zustand der „viscosité“, die der indifferenten „massa confusa“ bei Lipavskij täuschend ähnlich ist (vgl. Tokarev 2002a, 260). Eben diese amorphe Masse bildet insgesamt den absurden Zustand der Materie, die solchermaßen – wie bei Jung übrigens – als „materia prima“ dem Matriarchalen, Mütterlichen, der Wasser- und Flüssigkeitsnatur des Weiblichen und der Sexualität nahe kommt. Eine solche indifferente, amorphe Materie fällt letztlich auch mit der Angst vor ihr und dem Unbewussten zusammen. Die im weiteren bei Lipavskij angeführten Beispiele entstammen denn auch weitgehend der Körperwelt und einer Natur, die sich in all ihrer archaischen Primitivität zeigt. Hier geht es weniger um das „Unheimliche“ Freuds als um seine Psychopathologie der Phobien, die ja gerade in seinen frühen Studien zur (weiblichen) Hysterie ihren Ursprung und ihre hauptsächliche Bestätigung finden. Jedenfalls finden auch Lipavskijs Beispiele für das „Grauen“ ihre vielfache Bestätigung und Entsprechung in Freuds Analyse von Phobien und Angstneurosen – von der Agoraphobie bis zur Rolle des Ekels beim Anblick der

<sup>110</sup> Bei Beckett verbindet sich der Körperkel mit der dostoevskijschen Note der Selbstbeschimpfung: „Ich bin ziemlich *eklig*. Es ist keine Freude, mich anzusehen, ich rieche nicht gut. Was ich wünsche? Oh, dieser wohlbekannte Ton, gemischt aus Furcht, Mitleid und Ekel.“ (*Molloy*, 15)

<sup>111</sup> Vgl. T. V. Civ'jan 2001, 112f.

Geschlechtsorgane bzw. des Sexualakts. Dass Freud Lipavskij und den anderen bekannt war, kann man wohl annehmen.<sup>112</sup>

Das „Grauen“ erstreckt sich für Lipavskij wie für Charms und seine Freunde auch und gerade auf die infantil-regressive Dimension des „Unheimlichen“, das hier im Hintergrund zweifellos mitspielt. Während sich Freud<sup>113</sup> aber bekanntlich auf die Phantastik E. T. A. Hoffmanns bezieht, steht die absurde Welt durchaus nicht im Dienste einer Phantastik dieser Art, ebenso wenig wie sie sich auf die groteske Poetik im Sinne Bachtins reduzieren ließe. Wenn das „Grauen(hafte)“ zum „Grausigen“ verkommt, steigert dies noch die vor allem körperliche Seite des Unappetitlichen und Abstoßenden: Diese verfügt zwar über keinerlei heroische Potenziale (eines heldenhaften Sieges über das Böse und Hässliche), sondern den schleichenden, abwertigen und doch so quälenden Horror des Alltäglichen und Banalen.

Das Motiv der „Panik“ bzw. des „Grauens“ oder „Entsetzens“ spielt in der russischen Literatur und Philosophie eine ungewöhnlich große und vielschichtige Rolle. Von Gogol' über Dostoevskij und Tolstoj zu den Symbolisten Ivanov oder Belyj hin zu Chlebnikov und Charms (und weit darüber hinaus) gemeinsam ist allen Formen des „Grauens“ die Tendenz zur Sprachlosigkeit im destruktiven wie im konstruktiven Sinn: Gerade in der Ästhetik des Erhabenen wirkt der „Terror antiquus“ (so das gleichnamige Gemälde des russischen Symbolisten Leon Bakst, 1909) als stummes Medium der ekstatischen Überschreitung des Sprachlichen, Symbolischen, Repräsentativen selbst. Nicht zufällig hat der Symbolist Vjačeslav Ivanov eben jenes Bild von Bakst, das den Untergang von Atlantis aus einer schwindelerregenden Obersicht vorführt, zum Ausgangspunkt für seine Überlegungen zum „Drevnij užas“ gemacht („Archaische Panik“, 1909).<sup>114</sup> Eben diese von Lipavskij als erste Bedeutung des „Grauens“ erwähnte antike Idee der „Panik“ in der Stunde des Pan passt gut in Vjačeslav Ivanovs Deutung derselben als einer Erhabenheit, die in die Welt des Dionysischen verweist. Freilich geht die dionysische Katharsis, die Ivanovs Konzept des Tragischen und Dionysischen auszeichnet, der absurdistischen Welt des Obėriu vollständig ab. Der Überwältigung und Auflösung von Sprache und Denken in der Panik folgt keine Erlösung und Wiedergeburt: Es kommt gar Nichts nach, da „alles“ immer schon passiert ist.

Wie das „Grauen“, ist auch die „Banalität“ ein selbsttragender Daseinszustand: Sie ist „nicht der Mangel an Erhabenem oder Mangel an Geschmack oder überhaupt Mangel an etwas, – Banalität ist etwas von sich selbst Unabhängiges, ist eine in sich klar definierte Größe.“ (Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 250).

<sup>112</sup> Zu Freud in Russland vgl. auch A. Etkind 1996; M. Miller 1998.

<sup>113</sup> Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, S. Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. XII, 229-268.

<sup>114</sup> Vgl. Vj. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, Bd. 3, 91-110; eine deutsche Übersetzung unter dem Titel „Terror antiquus“ erschien in der Zeitschrift *Corona*, 5, 1934/35, 133-164. Ausführlich dazu: A. H.-L. 1991, 184ff.

Das, was für die groteske Poetik von Gogol' über Dostoevskij bis hin zu Dimitrij Merežkovskij, Vasilij Rozanov, Fedor Sologub, Andrej Belyj oder Vladimir Nabokov die platte „Banalität“ („pošlost“) darstellt – ein geradezu metaphysisches Mittelmaß – wird bei Charms und seinen Freunden auf die nicht weiter hinterfragbaren Zustände des „Grauens“ und „Ekels“ übertragen.<sup>115</sup>

Die Idee, dass erst durch Differenz und Abgrenzung Realität und Existenz entsteht, war für das Denken der Obèriuten grundlegend: „Нельзя говорить «существует», «не существует», а надо говорить «существует по отношению к тому-то» и «не существует по отношению к тому-то». [...] Вот почему «существовать» – значит «отличаться».“ (L. Lipavskij, in: »Sborišče družej«, 126-127; „Man kann nicht sagen, ‚existiert‘, ‚existiert nicht‘, man muss sagen: ‚existiert in Bezug auf jenes‘ und ‚existiert nicht in Bezug auf jenes‘. [...] Deshalb heißt ‚existieren‘ – ‚sich unterscheiden‘.“ Umgekehrt kann laut Charms die Welt als etwas Homogenes, Kohärentes, als etwas Existierendes bezeichnet werden.<sup>116</sup> Ohne Gliederung und Teilung – kein Leben. Die Ewigkeit ist im „Jetzt“ komprimiert und nicht vorstellbar als unendliche Linie:<sup>117</sup>

Вода, твердая как камень.

Да, вы попали в стоячую воду. Это сплошная вода, которая смыкается над головой, как камень. Это случается там, где нет разделения, нет изменения, нет ряда. [...] *Слитный мир* без промежутков, без пор, в нем нет разнокачественности и, следовательно, времени, невозможно существовать индивидуальности. Потому что если все одинаково, неизмеримо, то *нет отличий*, ничего не существует. („Issledovanie užasa“, 79)

Wasser – hat wie Stein.

Ja, Sie sind in stehendes Wasser gefallen. Es ist reines Wasser, das sich über dem Kopf schließt wie Stein. Das geschieht überall dort, wo es *keine Trennung* gibt, keine Veränderung, keine Reihe. [...] Eine *gegossene Welt ohne Zwischenräume*, ohne Poren – in ihr gibt es keine Verschiedenartigkeit, also auch keine Zeit, Individualität kann in ihr nicht existieren. Denn wenn alles gleich ist, unermesslich, gibt es *keine Unterschiede*, nichts existiert. („Abhandlung über das Entsetzen“, 660)

Daher ist auch für Charms wie für Lipavskij die „Homogenität“ und damit die Indifferenz bzw. das Amorphe, Ungestalte („bezobrazie“ bei Belyj) der Hauptgrund für jene Urpanik, die das Individuum aus Angst um seine Entdifferenzierung und Löschung erfasst. Lipavskij spricht hier konsequent von einer

<sup>115</sup> Zur „Banalität“ als diabolisches Nichts bei Gogol' vgl. Dimitrij Mereschkowski, *Gogol und der Teufel*, Hamburg – München 1963; und im Anschluss daran: Vladimir Nabokov, *Gogol*, Norfolk 1944, 63ff.

<sup>116</sup> Vgl. M. Jampol'skij 1998, 165f.

<sup>117</sup> J. Ph. Jaccard 1991, 230.

Angst vor „Nichtindividualität“ bzw. Depersonalisierung, wenn mit Individualität die unverwechselbare Einmaligkeit eines persönlichen „Hier und Jetzt“ gemeint ist, das im Zustand und unter der Perspektive der „Panik“ aufgelöst und damit gelöscht wird.<sup>118</sup>

Dass Malevičs Suprematismus den Anschein einer Luftarchäologie machen konnte, gehört in diese neue Perspektive der Aeroplane, die nur noch überboten werden konnte durch die „Raumfahrt“ im „suprematistischen Apparat“, der nicht nur als Teil (Trabant) das Ganze (All) durchmisst, sondern eben auch „ist“, da er selbst aus keinen Teilen besteht, also unteilbar ist, a-tomisch, total-kompakt. Auch hier projiziert Malevič eine totale Materie-Form, die zwischen ihren Elementen keine Abstände kennt und solchermaßen zu einem ausdehnungslosen Null-Punkt schrumpft. Das All im Nichts eines Stecknadelkopfes, der mystisch-hermetische Total-Umschlag vom Größten ins Kleinste, vom Tot-All(l) zum Null-Tot:<sup>119</sup>

Супрематический аппарат [...] будет *единоцельй*, без всяких скреплений. Брусок слит со всеми элементами подобно земному шару, несущему в себе жизнь совершенств, так что каждое построенное супрематическое тело будет включено в природоестественную организацию и образует собою нового спутника; [...] Все технические организмы тоже являются не чем иным, как маленькими спутниками – целый живой мир, готовый улететь в пространство и занять особое место. (K. Malevič, *Suprematism. 34 risunka*, [Vitebsk 1920], *Sobranie sočinenij*, 1, 186)

Der „suprematistische Apparat“ [...] wird *aus einem einzigen Stück* sein, ohne jegliche Befestigung. Der *Block* ist mit allen Elementen *verschmolzen* wie die Erdkugel, die das Leben der Vollkommenheiten birgt, so dass jeder neu konstruierte suprematistische Körper in die naturhafte Organisation einbezogen wird und einen neuen Trabanten abgibt [...] Sämtliche technischen Organismen sind ebenfalls nichts anderes als kleine Trabanten: eine ganze lebende Welt, die bereit ist, in den Raum davonzufiegen. (K. Malevič, *Suprematismus. 34 Zeichnungen*, 284-285)

Während in der analytischen, funktionalistischen Avantgarde, im Formalismus wie im Konstruktivismus, die „Morphologie“, das Strukturierte, Regelmäßigkeit und Abstraktheit dominierten, verfällt die Spätavantgarde der Obèriuten

<sup>118</sup> Der exotische Begriff „tropische Sehnsucht“ bzw. „tropische Panik“ bezieht sich zum einen auf die entindividualisierende Wirkung der tropischen Hitze (analog zu Freuds „ozeanischen Gefühlen“, die das Bewusstsein löschen bzw. im Nirwana ertränken); wie in der mediterranen „Mittagsstunde“ des Pan werden auch hier Menschen total hysterisiert – bis hin zu Mord und Totschlag. Das Beispiel des rasenden Messerstechers bezieht sich auf Lermontovs Erzählung „Der Fatalist“ (im Rahmen seines Romans *Ein Held unserer Zeit*, Petersburg 1840), wo ein wild gewordener Kosake eine schicksalhafte Rolle spielt.

<sup>119</sup> Zum „suprematistischen Apparat“ vgl. A. H.-L. 2004b, 383ff.

auf das Prinzip des „Amorphen“, Inkonsistenten, Ungegliederten – gipfelnd in Ekel-Motiven wie „Gelee“ oder dem zerschnittenen Regenwurm. Wir befinden uns hier an einer Schlüsselstelle nicht nur des Traktats, sondern der gesamten Philosophie des Absurden. Während in der analytischen Avantgarde, vor allem aber im Formalismus und Strukturalismus jener Periode objektive oder essentialistische Werte und Eigenschaften ersetzt wurden durch relative, funktionale Wertigkeiten,<sup>120</sup> wird nun am Ende der Avantgarde der funktionale Relativismus in einer nochmaligen, eigentlich als final gedachten Wendung umgekehrt zu einer materiellen, ontologischen Wertigkeit bzw. substantialistisch gedachten „Qualität“ von Essenzen und Eigenschaften.

Wenn in der futuristisch-formalistischen Avantgarde das konstruktive Prinzip der Strukturiertheit triumphierte, siegt sich am Ende der Avantgarde das dekonstruktive Prinzip des Amorphen, also Unstrukturierten zu Tode. Das Urding der Neoprimitivisten wird (z)ersetzt durch das Unding der Obèriuty.<sup>121</sup> Die hoffnungsfrohe „massa confusa“ der archaischen Welt, aus der brodelnd und kreisend der Kosmos erwächst, mündet nun ein die totale Konfusion eines alles verschlingenden Malstroms, dessen erhabener Schrecken noch von den frühen Modernen unter der Anleitung E.A. Poes gefeiert wurde, nun aber den Blick öffnet auf eine Müllhalde kosmischen Ausmaßes, deren Recycling erst zwei Generationen später – im Moskauer Konzeptualismus zu einer neuen, anscheinend letzten Möglichkeit von Kunst wurde.

---

<sup>120</sup> Vgl. dazu R. Grübel 2001.

<sup>121</sup> Diese existenzielle wie existenzialontologische Wende spiegelt sich im Evidenzstreben des metareligiösen Denkens der Obèriuten ebenso wider wie in der Kunst- und Lebensphilosophie. Hierher passen auch die Überlegungen von Boris Groys zu Parallelen zwischen Malevič und Heidegger (B. Groys 1982); vgl. auch A. H.-L. 2004b, 360-379.

## Literatur

- Bachtin, M. 1979. *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, M.  
 — 1987. *Rabelais und seine Welt*, Frankf.a.M. [M. 1965].
- Beckett, S. 1953. *Warten auf Godot*, Frankf.a.M.  
 — 1976. *Murphy, Werke*, II.1., Frankf.a.M.  
 — 1976. *Watt, Werke*, II.2, Frankf.a.M.  
 — 1976. *Molloy, Werke*, III.1., Frankf.a.M.  
 — 1976. *Malone stirbt, Werke*, III.2, Frankf.a.M.  
 — 1976. *Der Namenlose, Werke*, III.3, Frankf. a.M.
- Bergson, H. [1900] 1921, *Le rire*, Paris 1900, dt.: *Das Lachen*, Jena.
- Breuer, R. 1976. *Die Kunst der Paradoxie, Sinnsuche und Scheitern bei Samuel Beckett*, München.
- Burenina, O.D. 2005. *Simvolistskij absurd i ego tradicii v ruskoj literature i kul'ture pervoj poloviny XX veka*, SPb.
- Charms, D. Die deutschen Übersetzungen – sofern vorhanden – entstammen den Ausgaben von P. Urban, *Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940*, Berlin 1992; *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*, Zürich 1995.
- 1988. *Polet v nebesa. Stichi. Proza. Dramy. Pis'ma*, L. (zitiert als Charms, 1-4)
- *Polnoe sobranie sočinenij*, Tom 1, SPb. 1997; Tom 2, Spb. 1997; *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, Kniga 1, Spb. 2002; Kniga 2, Spb. 2002; *Traktaty i stat'i. Pis'ma, Dopolnenija*, Spb. 2001. [zit. als Charms 1-4]
2000. *Činari*, 1 = „*Sborišče družej, ostavlennych sud'boju: L. Lipavskij, A. Vvedenskij, Ja. Druskina, D. Charms, N. Olejnikov. «Činari» v tekstach, dokumentach i issledovanijach*“, v 2 tt., t. 1, M.
2000. *Činari* = Sažin, V.N. (sost.), „*Sborišče družej, ostavlennych sud'boju: «Činari» v tekstach, dokumentach i issledovanijach*“, v 2 tt., t. 1, Moskau, 76-92.
- Civ'jan, T.V. 2001. „Leonid Lipavskij: «Issledovanie užasa» (opyt medlennogo čtenija)“ (Leonid Lipavskij: «Erforschung des Entsetzens» Versuch einer langsamen Lektüre), T.V. Civ'jan, *Semiotičeskie putešestvija* (Semiotische Reisen), 102-118.
- Dostoevskij, F.M. 1990. „Bobok“ bildet denn auch einen der Schlüsseltexte der Sammlung P. Urban (Hg.), *Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten*, Frankf.a.M., 113-132.
- Etkind, A. 1996. *Der Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland*, Leipzig.
- Faryno, J. 1991. „«Poslednee kolečko mira ... est' ty na mne» (opyt pročtenija «Kuprijanova i Nataši» Vvedenskogo)“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 28, 191-258.
- Fink, H.L. 1999. *Bergson and Russian Modernism, 1900-1930*, Evanston, 89-111.
- Freud, S. [1947] 1966. „Das Unheimliche“, *Gesammelte Werke*, Bd. XII, 229-268.

- Gasparov, B. 1984. *Poëtika «Slova o polku Igoreve»*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 12, Wien.
- Gerasimova, A. / A. Nikitaev, A. 1992. „Charms und der «Golem». Quasi una fantasia“, *Schreibheft*, 40, 38-48.
- Grob, Th. 1994. *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne*, Bern etc.
- Groys, B. 1982. „Malevič i Gejdegger“ (M. und Heidegger), *Wiener Slawistischer Almanach*, 9, 355-366.
- Groys, B. / Hansen-Löve, A. 2005. *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankf.a.M.
- Grübel, R. 2001. *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in den slavischen Literaturen*, Wiesbaden.
- Hagemeister, M. 2005. „«Unser Körper muss unser Werk sein» Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts“, B. Groys / M. Hagemeister (Hg.), *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankf.a.M., 19-67
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus, Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- 1986. „Nachwort“ zur deutschen Übersetzung von F.M. Dostoevskij, *Der Jüngling*, München, 874-917
- 1987. „Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus“, *Poetica*, Band 19, Heft 1-2, Amsterdam, 88-133.
- 1989a. *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, Diabolischer Symbolismus, Wien.
- 1989b. „Weg und/als Ziel. Zur Symbolik der Bewegung im russischen Symbolismus“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 23, 151-174.
- 1990. „Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus“, *AvantGarde, Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam, 15-44.
- 1991. „Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne“, *Poetica*, 23/1-2, 166-216.
- 1992. „Psychopoetische Typologie der russischen Moderne“, *Psychopoetik (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 31)*, Wien, 195-288.
- 1993. „Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die «Dritte Avantgarde»“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 32, 207-264.
- 1994. „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“, *Poetica*, 26. Bd., H. 3-4, 308-373.
- 1996a. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, K. Stierle / R. Warning (Hgg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform, Poetik und Hermeneutik XVI*, München, 183-250.
- 1996b. „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, Rolf Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien, 171-294.
- 1997. „«Gogol». Zur Poetik der Null- und Leerstelle“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 39, Wien, 183-303.

- 1998. „«Scribo qui absurdum». Die Religionen der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“, M. Deppermann (Hg.), *Russisches Denken im europäischen Dialog*, Innsbruck / Wien, 160-203.
- 1999a. „Muchi – russkie, literaturnye“ [Fliegen in der russischen Literatur], *Studia Litteraria Polono-Slavica*, Warszawa, 4, 95-132.
- 1999b. „Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 44, 125-183.
- 2001a. „Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden“, M. Goller, G. Witte (Hg.), *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, Wien-München, 133-186.
- 2001b. „Eine Ästhetik der «Kalyptik». Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov“, S. Frank, E. Geber et al. (Hgg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, (Die Welt der Slaven. Sammelbände, Bd. 13), München, 524-555.
- 2003. „Hermetik vs. Häretik: Heterodoxien“, E. Greber / B. Menke (Hg.), *Manier – Manieren – Manierismen*, Tübingen, 261-282.
- 2004a. „Bachtinskij motivy v mifopoëtike russkogo simvolizma“, K. Grelz, S. Witt (Hg.), *Telling Forms*, Festschrift für P.A. Jensen, Stockholm, 110-135.
- 2004b. „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, Kazimir Malevič, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, Hg., eingeleitet und kommentiert von A. H.-L., München, 255-603.
- 2005a. *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* (Hg. gem. mit B. Groys; Kommentare A. H.-L.), Frankf.a.M.
- 2005b. „Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde“, *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* (Hg. gem. mit B. Groys; Kommentare A. H.-L.), Frankf.a.M., 700-748.
- 2006. „Wie Faktura zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde“, B. Obermayr (Hg.), *Faktur/Fraktur*, Tagungsband Berlin 2004, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 63, 47-96.
- 2007a. „Metamorphosen der Personalität im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende“ (im Druck).
- 2007b. „Grundzüge einer Thanatopoetik“ (im Druck).
- 2007c. „Die „Gabe“ des Glaubens / „Opfer“ des Verstandes: Daniil Charms' Geschenkartikel“, R. Grübel (Hg.), *Die Gabe*, Oldenburg (im Druck).
- Held, H.L. 1927. *Das Gespenst des Golem. Eine Studie aus der hebräischen Mystik mit einem Exkurs über das Wesen des Doppelgängers*, München.
- Jaccard, J.-Cl. 1991. *Daniil Charms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern etc.
- Jampol'skij, I. 1996. *Demon i labirint (Diagrammy, deformacii, mimesis)*, M.
- 1998. *Bespamjatstvo kak istok (Citaja Charmsa)*, M.
- Janvier, L. 1976. „Melone meurt“, H. Engelhardt / D. Mettler, *Materialien zu Samuel Becketts Romanen*, Frankf.a.M., 126-135.
- Jensen, P.A. 1984. „Zwischen 'Tick-Tack' und 'Tack-Tick': Die aspektuelle Konvergenz in der späten Prosa Čechovs“, J.R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid (Hg.), *Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*, München, 291-308.

- Kafka, F. [1935] 1946. „Ein Hungerkünstler“, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, New York, 229-240
- Kayser, W. 1961. *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek/ Hamburg.
- Lachmann, R. 2004. „Der Bachtinsche Grotteskebegriff und die postsowjetische Literatur (das Beispiel Vladimir Sorokin)“, *kultuRRvolution*, 48, 44-51.
- Lehmann, G. 2004. *Fallen und Verschwinden. Nullpunktstrategien in Leben und Werk von Daniil Charms*, Düsseldorf [MS].
- Lehmann, J. 2003/2004. „Die Figur des Invaliden in der Sowjetprosa“, Teil 1, *WSA*, 51, 227-288; Teil 2, *WSA*, 53, 131-197.
- Lipavskij, L. 1991. „Issledovanie užasa“, J.-Ph. Jaccard (Hg.), *Wiener Slawistischer Almanach*, 27, 233-247.
- 1992. „Gespräche“, *Schreibheft*, 39, 110.
- 2000. „Issledovanie užasa“, *«Sborišče družej, ostavlennych sud' boju»*. L. Lipavskij, A. Vvedenskij, Ja. Druskin, D. Charms, N. Olejnikov. *«Činari» v tekstach, dokumentach i issledovanijach*, M., Bd. 1, 76-92.
- 2005. „Abhandlung über das Entsetzen“ mit Kommentaren von A. H.-L., *Am Nullpunkt*, 657-687.
- Malevič, K. 1995. *Suprematism. 34 risunka*, [Vitebsk 1920], *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, M., 185-207.
- Matjušin, M. 1991. „Erfahrung des Künstlers der neuen Dimension“ (1926), *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, Karlsruhe, Stuttgart, München, 81-89.
- Mereschkowski, D. 1963. *Gogol und der Teufel*, Hamburg – München.
- Miller, M. 1998. *Freud and the Bolsheviks. Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union*, New Haven – London.
- Murašov, J. 1999. *Im Zeichen des Dionysos: Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, München.
- 2003. „Das Radio in der sowjetischen Literatur und Kultur der 20er und 30er Jahre“, Ju. Murašov, G. Witte (Hg.), *Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München, 81-112.
- Nabokov, V. 1933. *Podvig*, Paris, engl. *Glory*, London 1972.
- 1936. *Otčajanie*, Berlin.
- 1938. *Priglašenje na kazn' (Paris / Berlin)*, *Einladung zur Enthauptung*, Reibek / Hamburg 1970.
- 1944. *Gogol*, Norfolk.
- Niederbudde, A. 2006. *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne. Florenskij – Chlebnikov – Charms*, München.
- Platonov, A. [1926] 2005. „Der Antisexus“, Übers. und Kommentare A. H.-L., *Am Nullpunkt*, 494-513.
- Rathjen, F. 1995. *Beckett zur Einführung*, Hamburg. Šklovskij, V. 1923. *Sentimental' noe putešestvie*, Berlin, 187.
- Sartre, J.-P. 1952. *L' être et le néant* (Paris 1943; dt. Hamburg 1952).— 1938. *La nausée*, Paris.
- Schmid, W. 1982. „Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins «Povesti Belkina»“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 10, 163-195.

- Scholem, G. 1973. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankf. a.M. 1973.
- Tokarev, D.V. 2002a. *Kurs na chudšee: absurd kak kategorija teksta i Sémjuélja Bekketa*, M.
- 2002b. „Poëtika nasilija: Daniil Charms v mire ženščin i detej“, G.D. Gačev / L.N. Titova (Hg.), *Nacional'nyj èros i kul'tura*, M., 363f.
- Toporov, V.N. 1981. „Die Ursprünge der indogermanischen Poetik“, *Poetica* 13, 188-251.
- Urban, P. (Hg.) 1990. *Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten*, Berlin.
- Vvedenskij, A. 1993. *Proizvedenija 1926-1937*, 2 Bde., M.
- Wachtel, A. 2000. „Meaningful voids: facelessness in Platonov and Malevich“, C. Kelly, St. Lovell (Hg.), *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, Cambridge, 250-277.
- Worringer, W. 1908. *Abstraktion und Einfühlung*, München, russ. schon 1912.
- Žakkar, Ž.-F. 2004. „«Cisfinitum» i Smert': «Katalepsija vremeni» kak istočnik absurda“, in: O. Burenina (Hg.), 75-91.
- Žižek, S. 2005. *Körperlose Organe*, Frankf.a.M.
- Zoščenko, M. 1934/35. „Rasskaz o bespokojnom starike“, *Golubaja kniga*, M.

Jurij Murašov

## **DIE ENTSTEHUNG DES NEUEN MENSCHEN AUS DEM GEISTE DER AUTOMATION. ZUR MEDIALISIERUNG DES KÖRPERS IM WERK DES KAREL ČAPEK**

### **I. Vorbemerkung: Technische Medien und menschlicher Körper**

Zu den wohl wichtigsten Ergebnissen sowohl von Friedrich Kittlers Monographie *Aufschreibesysteme* als auch Marshall McLuhans Studie *Understanding media* gehört die Beobachtung, dass sich unter Einfluss der neuen, auf Elektrizität basierten Medien im 19. Jahrhundert und dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts die ästhetische Schrift unter den Händen der Schriftsteller gleichsam zersetzt, und die Autoren verstärkt mit der Erfahrung konfrontiert werden, dass die medialen Seiten der Schrift, das Visuell-Graphische und das Akustisch-Verbale im Hinblick auf Sinnbildung nicht kongruent sind. Zusammen mit dieser Erfahrung der Unübersetzbarkeit der verschiedenen Medien, die besonders Kittler herausarbeitet, lässt sich – wie vor allem McLuhan zeigt – unter den Bedingungen der neuen elektrischen Medien eine sich abzeichnende Aufwertung der Oralität einerseits und eine damit verbundene Zunahme von Schriftskepsis beobachten, was sich u. a. an einem neu erwachenden Interesse an Traditionen der Volksdichtungen und Mythologien zeigt (Kittler 1993, McLuhan 1968 u. 1994).

In dieser dem typographischen, mechanisch-analytischen Zeitalter nachfolgenden Epoche der (synthetischen) Automation wird die schriftstellerische Arbeit, bedingt durch die Erfahrung der Inkongruenz von Stimme und visueller Schrift, von einer vertrackten Gegenläufigkeit erfasst, und zwar – erstens – im Hinblick auf das Verhältnis von Individuation und Gemeinschaftsstiftung. Denn zum einen erweist sich der Schreibprozess als ein sinnesättigter, verbaler Prozess, als ein beständiges Sprachhandeln, bei dem gleichsam aus der Tiefe der Geschichte und der Tradition jede geschilderte Tat ihre sittliche Bewertung erhält. Es ist ein Prozess, bei dem die Sprache eine moralisch-sittliche Sphäre konstituiert, in der jedes Wort – wie Bachtin sagen würde – dialogisch motiviert und ideologisch intoniert ist (Bachtin 1979, 154-300). In dieser Perspektive erweist sich die Verbalität, die der ästhetische Schreibprozess aktiviert, als Sprache der Gemeinschaftsstiftung und -versicherung. Andererseits ist aber die ästhetische Schrift ein (typo-)graphisches, visuelles Zeichensystem und in dieser

Hinsicht ein ethisch-sittlich indifferentes Medium der Darstellung. Auf der neutralen Bühne der Schrift ist der sittliche Wert von Handlungen nicht mehr direkt einsehbar. Das Medium der Schrift lockert erheblich die Bindungen gegenüber vorgängigen Sinntraditionen, eröffnet hermeneutische Spielräume und bewirkt Individuationseffekte. Diese Gegenläufigkeit von Individuation und Gemeinschaftlichkeit wirkt dabei besonders intensiv auf Nationalkulturen, deren Herausbildungsprozess in diglossisch-hybriden Kulturen erschwert und verzögert war, wie in zahlreichen slavischen Nationalliteraturen, und erzwingt dort ganz spezifische ästhetische Lösungen.<sup>1</sup>

Die unter den Medienbedingungen der Elektrizität verstärkte Sensibilisierung für die Inkongruenz von Stimme und visueller Schrift weist einen zweiten für den Selbstbezug des schreibenden Individuums relevanten Effekt auf. Denn so wie Schrift emanzipatorische Effekte der Individuation produziert, konfrontiert sie das Subjekt mit der Erfahrung des Verlusts von körperlicher Sinnpräsenz im gegenständlich-toten, graphisch-visuellen Raum und damit auch der Abspaltung des Wahrheits- und Sinnerlebens von der Körpererfahrung des gesprochenen Wortes. Im Medium der Schrift muss das Bewusstsein lernen, die schmerzliche Trennung von Somatik und Semantik zu ertragen. Durch die Visualisierung der Stimme im Raum der Schrift findet und verliert sich das Individuum gleichermaßen. Dies hat zur Konsequenz, dass die Selbstreflexionen und anthropologischen Selbstversicherungen im Medium der ästhetischen Schrift begleitet werden von zwei signifikanten Formen grotesker Verzerrung der menschlichen Gestalt:<sup>2</sup> zum einen von technisch-mechanischen, apparathaften Projektionen des menschlichen Körpers (Müller-Tamm / Sykora 1999, 65-93 u. Aurich / Jacobsen / Jatho 2000), wie sie hintersinnig in Heinrich von Kleists Schrift *Über das Marionettentheater* reflektiert oder schließlich in Franz Kafkas „Strafkolonie“ ausfabuliert wird, und zum anderen von Rückprojektionen der menschlichen Gestalt in die Sphäre tierhafter Körperlichkeit, wie sie beispielsweise in Franz Kafkas Gregor-Samsa-Figur zum Ausdruck kommt.

Eben diese beiden so gegensätzlichen grotesken Verzerrungen beobachten wir auch in Karel Čapeks Werk, in dem auf der einen Seite Roboter oder ähnlich technisierte Figuren und auf der anderen Seite Molche oder Insekten als unheimliche Dopplungswesen des Menschen durch die Texte geistern. In der Abwehr dieser von zwei Seiten den Autor bedrängenden, grotesken Phantasmen von Robotern und Molchen entstehen bei Čapek die Visionen vom neuen Menschen.

<sup>1</sup> Dies betrifft besonders die slavischen Kulturen im österreichisch-ungarischen Herrschaftsbereich, darunter die kroatische, slovenische oder auch tschechische Kultur, in denen das Deutsche als Amts- und Bildungssprache fungierte, während die jeweilige slavische Sprache und Literatur die Basis für die national-ethnische Identität darstellte.

<sup>2</sup> Vgl. dazu aus einer psychoanalytischen, freudkritischen Perspektive: Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium“, 1991, 61-70.

Wie bei Čapek diese Phantasmen hervorgebracht, gleichzeitig aber im Namen einer neuen Ethik abgewehrt werden, soll am Beispiel des 1921 entstandenen und im gleichen Jahr mit großem Erfolg im Prager Nationaltheater uraufgeführten Dramas „R.U.R.“ im weiteren gezeigt werden.

## 2. Die Golemlegende und ihre Transformation

Der Titel des Dramas stellt eine Abkürzung von „Rossums Universal Robots“ dar und bezeichnet damit den Ort, an dem das Theatergeschehen spielt – eine offensichtlich amerikanische Fabrik zur Herstellung von künstlichen Menschen, sog. Robotern zum Arbeits- und auch Kriegseinsatz. Wiederholt hat die Forschung auf den Bezug des Dramas auf die Prager Golemlegenden aufmerksam gemacht und einzelne motivische Entsprechungen zwischen der jüdischen Golemgestalt und Čapeks Robotern herausgestellt. Ich möchte hier einen Schritt weiter gehen und fragen, auf welche Weise in Čapeks Drama der Golemmythos ausgelegt und transformiert wird – zumal er gerade vom Zusammenhang von Schriftechnik und anthropologischer Selbstversicherung handelt.

Der Ausgangspunkt der Golemlegende ist das im Talmud erwähnte Schöpfungsbuch *Sefer Yetzirah*, in dem davon erzählt wird, dass es möglich sei, aus den 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets durch eine geheime Kombination Leben zu schaffen, indem an einen aus Lehm geformten Körper an Stirn oder Brust eine geheime Buchstabenfolge appliziert wird. Dabei ist es nicht so sehr die Sprache und die magische Macht der Verbalität als vielmehr die Technik der Schrift, die es dem Menschen erlaubt, an der göttlichen Schöpferkraft teilzuhaben. Der Golemmythos überträgt dabei das magische Sprachhandeln, das für das Sprachverständnis von oralen Kulturen charakteristisch ist, auf die alphabethische Schriftechnik, und operiert somit – kulturgeschichtlich und -typologisch gesehen – auf der Schwelle von Mündlichkeit und Schrifkultur.

Deshalb ist es auch nicht erstaunlich, dass die Golemlegenden seit dem 17. Jahrhundert vor allem in dem von mündlichen und mystischen Traditionen geprägten, ostjüdischen Raum ihre stärkste Verbreitung fanden, wo den schriftkundigen Rabbis die Kraft zugesprochen wurde, durch die alphabetische Geheimtechnik künstliche Menschen erschaffen zu können, die dann als Knechte oder Mägde im rabbinischen Haushalt ihren Dienst tun und als übermenschlich starke Wesen in Krisenzeiten sogar die jüdischen Ghettos vor Pogromen beschützen würden (Aurich 2000a).

In der Golemfigur realisieren sich aber nicht nur praktische Wunschphantasien von einer allzeit verfügbaren Arbeits- und Kriegsmaschine, sondern darüber hinaus erfüllt sie auch die Funktion einer anthropologischen Selbstversicherung, indem sie die Differenz zwischen einem belebten, aber noch unförmig-

riesenhaften und ungeschlechtlichen Geschöpf einerseits und dem göttlich be-seelten und sexuell differenzierten menschlichen Wesen andererseits markiert.

Eben an dieser Differenz von belebten und beseelten Wesen setzen auch die Golemlegenden an, indem sie davon erzählen, wie diese künstlichen Geschöpfe übermächtig und für den Menschen bedrohlich werden können, und wie dann durch entsprechend kundige Manipulationen das künstliche Geschöpf wieder zerstört und die Macht des Menschen über seine künstliche Kreatur wiederhergestellt werden kann.

Dies ist auch der erzählerische Kern der Legende, die sich um den berühmten Prager Rabbi Juda Löw ben Bezalel seit dem 17. Jahrhundert rankt und die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Dramen, Romanen und im Film eine lebhaft Konjunktur erlebte<sup>3</sup> und die auch dem Roboterdrama Čapeks zugrunde liegt.

Bei Čapek wird der Bezug auf die Golemlegende zunächst vor allem diskursiv in einem den drei Akten des Dramas vorangehenden Vorspiel hergestellt. Hier wird im Dialog zwischen dem Direktor der Roboterfabrik und der jungen Helene Glory, die als Vertreterin der Liga für Humanität die Fabrik besucht, die Entwicklungsgeschichte der Roboter ausgebreitet und davon berichtet, dass die eigentliche Erfindung des künstlichen Menschen in dem bereits zurückliegenden „Zeitalter der Erkenntnis“ (Čapek 1968, 90) („věk poznání“; Čapek 1992, 102) erfolgt war. Deutlich klingen hier Motive der Golemlegende durch, wenn erzählt wird, dass im Unterschied zum aktuellen „Zeitalter der Erzeugung“ (Čapek 1968, 90) („věk výroby“; Čapek 1992, 102) in dem nun „Roboter von natürlicher Größe und in sehr anständiger, beinahe menschlicher Ausstattung“ (Čapek 1968, 91) („Teď děláme jen Roboty přirozené velikosti a velmi slušné lidské úpravy“; Čapek 1992, 103) gefertigt werden, die Roboter aber früher unförmige „Arbeitsriesen“ (Čapek 1968, 91) („pracovní obři“; Čapek 1992 103) gewesen seien. Auch das Lehmmotiv der Golemlegende wird angedeutet, wenn als substanziieller Ursprung der geschlechtslosen Roboter nicht die Mechanik, sondern eine „kolloidale Gallerte“ (Čapek 1968, 88) („koloidální rosol“; Čapek 1992, 100) genannt wird, die zu beleben einem verschrobenen Erfinder, dem Onkel des früheren Fabrikbesitzers, gelungen sei.

Mit dieser Rückverlagerung der Erfindung der Roboter in das „Zeitalter der Erkenntnis“ (Čapek 1968, 90) („věk poznání“; Čapek 1992, 102) wird auch die Referenz auf das für die Golemlegende so zentrale Medium der Schrift hergestellt – und zwar durch das Motiv des schriftfundierten, universitären Bildungswissens, mit dem sowohl der „Erfinder Rossum“ (Čapek 1968, 178) („vynálezce Rossum“; Čapek 1992, 155) als auch die Roboter attribuiert werden. Der Direktor der Roboterfabrik beschreibt den alten Rossum, der das Geheimnis des Lebens entschlüsselt hat, als einen Exzentriker, der „von industrieller Herstellung

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Arthur Holitscher, *Der Golem* (1908), Gustav Meyrink, *Der Golem* (1916) und Paul Wegener *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920).

keine Ahnung“ (Čapek 1968, 90) („o tovární výrobě neměl poněti“; Čapek 1992, 102) hätte und dessen eigentlicher Platz die „Universität“ (Čapek 1968, 90) gewesen wäre. Gleichzeitig ist auch von den unbeseelten Robotern die Rede, die über „eine unglaubliche Verstandesintelligenz“ (Čapek 1968, 91) („mají úžasnou rozumovou inteligenci“; Čapek 1992, 103) verfügen und aufgrund ihres „phantastischen Gedächtnisses“ (Čapek 1968, 95) („mají úžasnou paměť“; Čapek 1992, 107) gleichfalls „ganz gut an Universitäten unterrichten“ (Čapek 1968, 95) („Mohli by docela dobře učit na univerzitách“; Čapek 1992, 107) könnten. Wenn Čapek in offensichtlich satirischer, zivilisationskritischer Absicht den alten Rossum und die Roboter gleichermaßen mit der Institution der Universität in Verbindung bringt, kommt jetzt das zentrale Sujet der Golemlegende ins Spiel – die mit dem Medium der Schrift verbundene Omnipotenzphantasie und das Problem der Differenz zwischen beseelten Menschen und den künstlichen Golemgeschöpfen. Hier setzt dann auch die eigentliche Handlung des Dramas ein, in der es um den Aufstand der Roboter gegen die Menschen geht.

Dem Motiv der Schrift kommt auch für die dramatische Sujetentfaltung eine entscheidende Funktion zu. Der Aufstand der Roboter richtet sich nämlich nicht so sehr direkt gegen die Menschen, sondern beginnt vielmehr mit einem symbolischen Renitenzakt gegen die menschliche Schriftkultur, indem der Roboter Radius in der Bibliothek, in die er zum Studium gesteckt worden ist, in einem Wutanfall Statuen und Bilder zertrümmert und damit genau gegen jenes Merkmal des Visuellen rebellierte, das das Medium der Schrift gegenüber der mündlichen Sprache auszeichnet. Gemäß der Logik der Golemlegende lässt Čapek damit die Roboter gegen das geheimnistragende Medium der Schrifttechnik rebellieren, das es dem schöpferischen Menschen ermöglicht hatte, die belebten Arbeitsmaschinen zu erschaffen. Doch im Gegensatz zur Golemlegende siegt bei Čapek letztlich die blinde, idoloklastische Wut der Robotergeschöpfe.

### 3. Der telegraphisch entgrenzte Raum der theatralischen Repräsentation

Der Gegensatz von Sprache und Schrift, der den Aufstand der Roboter gegen die Menschen auslöst und dynamisiert, prägt den formalen Aufbau des Dramas, das eine Zweiteilung in ein als „komisch“ („o vstupní komedii“) ausgewiesenes Vorspiel und drei Akte eines als „kollektiv“ („kolektivní drama“) bezeichneten Dramas aufweist. In beiden Teilen wird der Visualität bzw. Verbalität im Hinblick auf die theatralische Repräsentation ein unterschiedlicher Stellenwert zugewiesen.

Das Vorspiel erfüllt eine doppelte Funktion: Es bietet einerseits die für das Verstehen der Handlung notwendigen Informationen zur Geschichte der Roboter; andererseits aber parodiert es traditionelle theatralische Formen der Ver-

wechslungskomödie, wenn nämlich Helene Glory, die moralisch bewegte Besucherin, die in der Roboterfabrik arbeitenden Menschen und Roboter nicht auseinander zu halten vermag und die Erfahrung macht, dass in der Sphäre der visuellen Evidenz kein Unterschied zwischen Mensch und Roboter besteht. Diese Szenen tragen komische und parodistische Züge, wenn Helene Glory die Roboter-Diener für Menschen und dann umgekehrt die leitenden Angestellten für künstliche Geschöpfe hält. Aus dem Spiel von Täuschung und Wirklichkeit der traditionellen Verwechslungskomödie wird aber bei Čapek ontologisch-philosophischer Ernst: die visuelle Sphäre der theatralischen Repräsentation verwandelt sich in eine Trugwelt, in der erst durch intensive Kommunikation, durch umständliche Befragungen und durch die dialektische Kraft des Wortes das ethische wer-ist-wer ermittelt und Lüge von Wahrheit geschieden werden kann.<sup>4</sup>

Diese unter der Dominanz des Verbalen sich vollziehende Entdifferenzierung des visuellen Theaterraums nach innen geht mit einer Entgrenzung des theatralischen Raumes in ein imaginäres Außen einher. Im Drama schreitet die Handlung nicht im Wechselspiel von Tat und Reflexion fort, das im traditionellen, geschlossenen Drama den prinzipiellen Unterschied von visueller Repräsentation und verbaler Singgabe reproduziert und bestätigt, sondern die sog. „kollektive“ („kolektivní“) Handlung vollzieht sich bei Čapek als räumliche Expansion und Entgrenzung des verbalen Kommunikationsraumes: Von einer Szene zur nächsten weitet sich der Radius der über Telegraphie und Telefon aus aller Welt eintreffenden Berichte über zunehmende Roboteraufstände. Die in den geschlossenen Räumen der Roboterfabrik spielende Theaterhandlung besteht in einer mit der telegraphischen Entgrenzung der Kommunikation zunehmenden Intensivierung der Reaktionen auf das, was übertragen wird. Telefon und Telegraphie erfüllen dabei nicht nur die traditionelle Funktion des Botenberichts, sondern durch die Simultanität von Ortsgeschehen und globalen, weit entfernten Ereignissen wird die Differenz von hier und dort, von visuell-theatralischer Repräsentation und verbaler Omnipräsenz aufgehoben. Durch die Kraft des Wortes ist im Hier und Jetzt des kleinen Theaterraums die ganze Welt gegenwärtig.

#### 4. Scham und Mitleid: Das ethische Profil der Neuen Menschen

Mit dem Sieg der Roboter über die Menschen ist es jedoch in Čapeks Drama nicht getan. Die Roboter liquidieren zwar die gesamte menschliche Belegschaft der Roboterfabrik, verschonen aber Alquist, einen der Leiter der Abteilung für Psychologie und Erziehung der Roboter. Im gesamten Verlauf des Dramas hatte er als einziger unter den leitenden Angestellten immer wieder, gegen die

<sup>4</sup> Der Konflikt zwischen Sehen und Sprechen, der in der Tradition von Sophokles' „Ödipus Rex“ als unentrinnbare Bedingung jeder Individuation fungiert, wird bei Čapek entdramatisiert und eigentlich trivialisiert: Das Visuelle ist prinzipiell trügerisch und nur das Wort gewährt ethisch-moralische Sicherheit.

menschlichen Hybris warnend, seine Stimme erhoben und dabei sehr deutlich eine christliche Mitleidsethik propagiert. Von Alquist nun erhoffen und erwarten die Roboter die geheime Formel ihrer Reproduktion zu erfahren, die von den Menschen im Augenblick ihres Untergangs vernichtet worden ist. Obgleich Alquist in der letzten Szene des Dramas versucht, dem Anführer der Roboter Damon klar zu machen, dass es nicht möglich sei, „aus dem Reagenzglas das Geheimnis des Lebens“ (Čapek 1968, 152f.) „tajemství života ze zkumavky“; Čapek 1992, 178) entstehen zu lassen, wird er von Damon nun gezwungen, Experimente an „lebenden Körpern“ (Čapek 1968, 152) („živá těla“; Čapek 1992, 178) der Roboter vorzunehmen, um deren Reproduktionsgeheimnis zu entschlüsseln. Damon selbst stellt sich ihm als erstes Objekt zur Verfügung.

Als aber Alquist die Experimente an dem Roboterpaar Helene bzw. Primus fortsetzen möchte, vollzieht sich eine mystische Verwandlung der Robotergeschöpfe: Sie entdecken füreinander das Gefühl des Mitleidens und beknien Alquist wechselseitig, den jeweils anderen zu verschonen, um sich selbst als Opfer für das tödliche Experiment zur Verfügung zu stellen. Das Drama endet mit einer Schöpfungsvision: Nachdem Alquist tief bewegt das Paar entlassen hat, liest er den biblischen Bericht vom sechsten Tag der Genesis und beschwört zusammen mit expressionistischen *tabula-rasa*-Phantasien die mitleidende Liebe als Ursprung menschlicher Geschichte und ewiges Erneuerungsprinzip des menschlichen Lebens:

Es [das Leben; J.M.] beginnt wieder aus Liebe, es beginnt nackt und klein; ausgesetzt in der Wüste, und nichts wird ihm zum Nutzen gereichen, was wir gemacht und gebaut haben, nicht Städte und nicht Fabriken, nicht unsere Kunst, nicht unsere Gedanken; und doch wird es nicht zugrunde gehen, das Leben. Nur wir sind zugrunde gegangen. Häuser verrotten und Maschinen, die Namen der Großen fallen ab wie welkes Laub; nur du, Liebe, erblüht auf dem Kehrrichthaufen und vertraut den Winden den Samen des Lebens an. (Čapek 1968, 159f.)

Zase se začne z lásky, začne se nahý a maličký; ujme se v pustině, a nebuďte mu k ničemu, co jsme dělali a budovali, k ničemu města a továrny, k ničemu naše umění, k ničemu naše myšlenky, a přece nazahyne! Jen my jsme zahynuli. Rozvali se domy a stroje, rozpadnou se systémy a jména velikých opadají jako listí; jen ty, láske, vykveteš na rumišti a svěříš větrům semínko života. (Čapek 1992, 178)

Diese Ursprungsvision, mit der das Drama endet, ist in mehrerlei Hinsicht interessant. Zunächst im Hinblick auf das ethische Profil des neuen Menschen. Sowohl im jüdischen wie im christlichen Verständnis wird der Eintritt des Menschen in den Raum der Geschichte mit seiner Vertreibung aus dem Paradies markiert. Für diesen christlich-jüdischen Beginn der Geschichte sind drei Momente wesentlich. Erstens wird das erotische Begehren über die Visualität ent-

facht; zweitens wird der Erkenntnis- und Selbstversicherungsakt des männlichen (bzw. weiblichen) Subjekts an die natürliche Geschlechterdifferenz rückgekoppelt; und drittens führt der erotisch-sexuelle Selbstbezug der menschlichen Gattung zu einer schuldhaften Ablösung von der göttlichen Ursprungsinstantz. Ganz ähnlich wie im Ödipusmythos stehen hier die Triade von erotischem Begehren, Visualität und Schuld am Anfang der Geschichte.

Der neue Mensch, den Čapek am Ende des zivilisations- und technikkritischen Dramas erstehen lässt, bedeutet hingegen eine Art Zurücksetzung des Ursprungspunktes von Geschichte in einen eigentlich vorhistorisch-paradiesischen Raum, in dem die erotisch-sexuelle Liebe durch die mitleidende Menschenliebe, die Kategorie der Schuld durch die der Scham und die Dominanz der begehrenden Visualität durch die gemeinschaftsstiftende Verbalität substituiert ist.

Das ethische Profil von Čapeks neuen Menschen berührt sich damit auf signifikante Weise mit anthropologischen Visionen vom ursprünglich guten, schuldfreien und positiven Menschen, wie sie sich – jenseits der jeweiligen ideologisch-politischen Intentionen – sowohl in religiösen Konzeptionen beispielsweise eines Vladimir Solov'evs oder in den verschiedenen sozialistisch-kommunistischen Entwürfen finden lassen.<sup>5</sup>

Entscheidend bei dieser Vision vom neuen Menschen ist, dass die mystische Verwandlung der Roboter eine Prozedur darstellt, die ausschließlich in und durch das Wort geschieht und keinerlei Referenzsicherheiten in der Sphäre des Visuellen bietet. Die Geburt des neuen, paradiesisch unschuldigen Menschen bedeutet gleichzeitig, pointiert gesagt, den Sieg der Verbalität über die Visualität, des Ohres über das Auge und letztlich aber auch einen Sieg der Ethik über die theatralische Ästhetik.

## 5. Ausblick: Zur Doppelstimmigkeit im Roman *Krieg mit den Molchen* (*Válka s mloky*)

Wie dieser aus der Spannung von Stimme und Schrift, von Verbalität und Visualität resultierende Gegensatz und Konflikt von Ethik und Ästhetik in Čapeks Werk sich im Laufe der 20er und beginnenden 30er Jahre intensiviert, sei kurz mit einem Ausblick auf den Roman *Krieg mit den Molchen* (*Válka s mloky*) von 1936 angedeutet.

Ähnlich wie beim Drama „R.U.R.“ handelt es sich beim Roman „Der Krieg mit den Molchen“ um eine katastrophische Vision von Kampf und Niederlage der Menschheit gegen eine menschenähnliche Gattung, die der Mensch zunächst als Arbeits- und Kriegstiere eingesetzt hatte. Während es sich im Drama „R.U.R.“ bei den menschenähnlichen Geschöpfen um technische Hervorbrin-

<sup>5</sup> Scham, Mitleid und Ehrfurcht stellen für Solov'ev anthropologische Grundlagen, die „primären Gegebenheiten der Sittlichkeit“ jeder Moralphilosophie dar (Solov'ev 1976, 71-90).

gungen des Menschen handelt, sind es hier prähistorische, jedoch mit einer rudimentären Sprachfähigkeit und Intelligenz ausgestattete Naturgeschöpfe, die ein verschrobener Kapitän und Weltenbummler auf einer südpazifischen Insel entdeckt hat und die dann mit Hilfe eines finanzstarken Unternehmens industriell genutzt worden sind. Populationen von Molchen werden gezüchtet, um sie an private Unternehmen oder staatliche Institutionen als Arbeits- und Kriegswesen zu verkaufen. Ähnlich wie die Roboter entwickeln auch die Molche allmählich Selbstbewusstsein, genauer gesagt: ein kollektives Selbstbewusstsein, das sich schließlich gegen die menschliche Gattung richtet, die dann – so wird am Ende des Romans angedeutet – von der molchischen Übermacht besiegt wird.

Der Roman, der mit einer Unzahl satirisch-kritischer Zeitbezüge ausgestattet ist, weist den gleichen Aufbau auf wie das Drama „R.U.R.“ In einem ersten Teil werden ebenso wie in „R.U.R.“ Gattungs- und Genretraditionen, der Abenteuerroman und Tarzan- und Südseefilme als konstitutive Bestandteile einer visuellen Kultur parodiert und verlacht, wobei auch hier diese trughafte Welt der Visualität mit der jüdischen Kultur identifiziert wird. Entsprechend zum Drama „R.U.R.“ wird in einem zweiten Teil der zunächst auktorial perspektivierte Raum polyphon entgrenzt, wobei auch hier die Entgrenzung durch das Medium der Telegraphie erfolgt: der Fortgang der katastrophischen Handlung wird im Wesentlichen anhand von Zeitungsausschnitten präsentiert, die ein Kleinbürger in seiner Prager Wohnstube sammelt und die als Stimmen aus aller Welt von der nahenden Katastrophe berichten.

Das Interessante ist aber, dass die kritische Auseinandersetzung und Zurückweisung einer visuell fundierten Schrift- und Filmkultur sich nicht auf den Erzählerdiskurs beschränkt, sondern den Text als ganzes erfasst und auf verschiedenen Ebenen Dopplungs- bzw. Spaltungsprozesse freisetzt, die den Gegensatz von visueller Wahrnehmung und verbaler, ethischer Sinngebung intensivieren. Dies reicht von der lautlich-graphischen Ebene, auf der mit der Differenz von lautlicher und graphischer Performanz der Worte operiert wird, bis zur Darstellung der Figuren, die mit gegensätzlichen Stimmen ausgestattet sind, von der die eine sich lustvoll an der äußeren, gegenständlichen visuellen Schönheit delectiert, während eine zweite „kritisch“ (Čapek 1981, 66) („kritický“; Čapek 1989, 63) und „kühl“ (ebd.) („chladný“; ebd.) diese Augenlust zurückweist und die äußere, rein visuelle Seite der Dinge als eigentlich ungestalt und grotesk verzerrt wahrnimmt. Mit eben einer solchen Dopplung der Stimme endet auch der Roman, wenn im Schlusskapitel mit dem Titel „Der Autor spricht mit sich selbst“ (Čapek 1981, 305) („Autor mluví sám se sebou“; Čapek 1989, 245) der Sieg der Molche über die Menschheit – ähnlich wie in der Genesisvision im Drama „R.U.R.“ – nun als reinigendes Sintflutereignis gedeutet und als ein Versprechen auf einen möglichen Neubeginn der menschlichen Gattung ausgelegt wird.

Die Vision vom neuen Menschen resultiert hier nicht aus einer Abwehr des Phantasmas eines mechanisiert-gegenständlichen, menschlichen Körpers wie in dem Drama „R.U.R.“, sondern aus der Abwehr der bedrängenden Phantasien einer auf seine tierhafte Körperlichkeit reduzierten menschlichen Gestalt – einer Phantasie, die aber gleichermaßen aus der Erfahrung der inneren Inkonsistenz der ästhetischen Schrift und der Inkongruenz von Visualität und Verbalität im Hinblick auf die ethische Selbstversicherung resultiert. Dies ist eine Schreiberfahung, die Čapek in einem Artikel von 1929 mit dem Zeitalter der Elektrizität in Verbindung bringt, wenn er schreibt: „Was die Phantasie betrifft, so hat Edison mehr getan als die ganze Masse der Dichter“ („Pokud jde o fantazii, učinil pro ni Edison více než velmi mnoho básníků“; Čapek 1991, 318).

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

- Aurich, R. / Jacobsen, W. / Jatho, G. (Hrg.) 2000. *Künstliche Menschen, manische Maschinen, kontrollierte Körper*, Berlin.
- Aurich, R. 2000a. „Was ist der Golem? Legende, literarische und filmische Figur. Dokumente und Erinnerungen“, *Künstliche Menschen, manische Maschinen, kontrollierte Körper*, 73-79.
- Bachtin, M. 1979. „Das Wort im Roman“, R. Grübel (Hrg.) *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/M., 154-300.
- Čapek, K. 1968. „R.U.R.“, Kruntorad Paul, *Modernes Tschechisches Theater*, Neuwied/Berlin, 81-160.
- 1981. *Der Krieg mit den Molchen*, Zürich.
- 1989. *Válka s mloky*, Praha.
- 1991. „Vláda strojů“, *Od člověka k člověku II.*, Spisy XV, Praha, 316-318.
- 1992. „R.U.R.“, *Dramata*, Spisy VII, Praha, 93-178.
- Kittler, F. 1993. *Aufschreibsysteme 1800–1900*, München.
- Lacan, Ja. 1991. „Das Spiegelstadium“, *Schriften II*, Weinheim, Berlin, 61-70.
- McLuhan, M. 1968. *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf/Wien.
- 1994. *Die magischen Kanäle. Understanding media*, Dresden.

- Müller-Tamm, P. / Sykora, K. 1999. „Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne“, P. Müller-Tamm / K. Sykora (Hrg), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, Köln, 65-93.
- Solov'ev, V. 1976. „Die Rechtfertigung des Guten“, *Deutsche Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 5, München, 71-90.



Katharina Wolf-Griebhaber

## DER ZERSTÜCKELTE UND GEMARTERTE KÖRPER IN DANILO KIŠS „PEŠČANIK“

„Peščanik“ („Sanduhr“),<sup>1</sup> der dritte Teil von Danilo Kišs Familienzyklus, spielt sich im Bewußtsein des Helden oder Antihelden E.S. ab, der aus den beiden anderen Büchern des Familienzyklus „Rani Jadi“ („Frühe Leiden“) und „Bašta pepeo“ („Garten, Asche“) als Eduard Sam und Familienvater bekannt ist. Zusammengedrängt auf eine Nacht, verläuft das Geschehen nicht chronologisch, sondern nach den Gesetzen der Assoziation. In dieser Nacht widmet sich E.S. einem Brief an seine Schwester, den er offensichtlich in Etappen geschrieben hat und den er in dieser Nacht beendet. Der an das Ende des Romans gestellte Brief bildet den Kern des Romans und ist gewissermaßen sein Inhaltsverzeichnis. In den 67 auf den Kern hinführenden Fragmenten werden die Themen, Motive und Positionen aus dem Brief wie in einer Symphonie immer wieder neu variiert und aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet, abhängig von den vier Genres „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ („Beleške jednog ludaka“), „Reisebilder“ („Slike s putovanja“), „Ermittlungsverfahren“ („Istražni postupak“) und „Zeugenvernehmung“ („Ispitivanje svedoka“), durch deren Alternation ein ständiger Registerwechsel innerhalb des Romans erreicht wird. Der Brief trägt das Datum vom 5. April 1942.<sup>2</sup> Es handelt sich also um einen Zeitpunkt, zu dem der ehemalige Patient einer Psychiatrischen Klinik und Träger des Davidsterns E.S. die Erfahrungen des Massakers von Novi Sad<sup>3</sup> bereits hinter sich und die Deportation nach Auschwitz und den Tod vor sich hat. Obwohl dieses Massaker nicht beim Namen genannt wird, sondern nur in Andeutungen präsent ist, wirkt sich die Erfahrung der Bedrohung und Verfolgung auf die Welt und ihre Wahrnehmung durch E.S. aus, so daß zwangsläufig auch seine Körpererfahrungen und -wahrnehmungen davon beeinflusst sind.

<sup>1</sup> Abgekürzt: P (S).

<sup>2</sup> Es handelt sich hierbei um einen authentischen Brief von Kišs Vater, geschrieben in ungarischer Sprache und von Danilo Kiš mit minimalen Abweichungen ins Serbokroatische übersetzt. Der Originalbrief befindet sich im Nachlaß des Autors und kann auf der CD-Rom *Danilo Kiš, Ostavština* (2001) eingesehen werden.

<sup>3</sup> Am 24. Januar 1942 fand ein unter dem euphemistischen Namen *hladni dani* bekanntes Massaker statt, das von ungarischen Soldaten verübt wurde und dem 550 Juden, 292 Serben, 13 Russen und 11 Ungarn zum Opfer fielen (vgl. Braham 1981, 208ff.).

Im Textstück „Istražni postupak (I)“, in dem in der dritten Person Singular Episoden aus E.S.s Leben durch ein Verhör, das E.S. in seinem Bewußtsein mit sich selbst anstellt, ausgeleuchtet werden, wird E.S., der in seiner Aktentasche Schweinefleisch dabei hat, von einer Hundemeute verfolgt. Um die Hunde zu vertreiben und wegzulocken, nimmt E.S. Fleischstückchen aus seiner Aktentasche und wirft sie möglichst weit von sich weg in den Schnee. Die Hunde, die ihre zahlenmäßige und taktische Überlegenheit begreifen, wollen sich allerdings nicht mehr mit diesen Stückchen zufriedengeben, sondern gehen auf das lebendige Fleisch los. E.S., der versucht, sie dennoch zu vertreiben, zerreißt das Fleisch mit Nägeln und Zähnen und wirft es weit von sich. Die Hunde lassen sich durch seine Taktik jedoch nicht beirren und belagern ihn. Angesichts seiner Niederlage fällt E.S. auf die Knie. Den Geruch und den Atem der Hunde nimmt er in einer Umkehrung, als hätten nicht die Hunde, sondern er das vorgeworfene Fleisch gegessen, wie rohes Fleisch im Mund wahr. Die Frage, wie E.S. sich dabei selbst sieht, wird folgendermaßen beantwortet:

On grabi svoju jetru i psi-orlovi je rastržu; čupa svoje bubrege-blizance i psi ih gutaju; gricka sitne parčice svog srca i pljuje ih podalje, a njegovo očinsko srce postaje plen gladnih pasa. (P, 52)

Als einen, der seine Leber darbietet – und die Hunde-Adler zerreißen sie; der seine Zwillingsnieren hervorzerzt – und die Hunde verschlingen sie, der winzige Teilchen seines Herzens abbeißt und weit von sich spuckt – und sein väterliches Herz wird zur Beute hungriger Hunde. (S, 49)

Indem nun E.S., so wie er sich sieht, dazu übergeht, statt des Schweinefleisches den Hunden seine eigenen Eingeweide zum Fraß vorzuwerfen, wird die Grenze zwischen Tierfleisch und Menschenfleisch aufgehoben, andererseits werden die Körpergrenzen von E.S. aufgelöst, denn dadurch daß sich die Hunde seine Eingeweide einverleiben vermischen sich die Körper von E.S. und von den Hunden. E.S. hatte sich beim Angriff der Hunde mit deren Augen betrachtet und an die Möglichkeit gedacht, sich mit ihnen zu identifizieren. Diese Identifizierung wird nun auf den Körper übertragen. Der Unterschied zwischen Mensch und Tier wird aufgehoben. E.S. ist einerseits das Opfer der Hunde, andererseits ist er auch Täter, da ja er selbst es ist, der sich zerreißt. Das Zerreißen läßt an die Zerstückelung des Dionysos durch die Titanen denken, und auf diese Weise wird E.S. gleichzeitig mit seiner Erniedrigung zum Tier zum Gott erhöht. Auch der zerstückelte Orpheus kann hier evoziert werden. Das Zerreißen der Leber sowie die Bezeichnung „Hunde-Adler“ evozieren den gefesselten Prometheus, an dessen Leber ein Adler pickt. Der Angriff der Hunde wird als „Hundesabbat“, als „Hundekarneval“ gewertet. E.S. ist „in eine allhündische Ritualfeier hineingeraten“, deren Ritualopfer er selbst ist (P, 49/S, 45). Als E.S. am folgenden Morgen den Alptraum deuten will, fragt er sich nach der Herkunft der Hunde im

Traum und findet die Erklärung in einem Artikel mit dem Titel „Der Einfluß des Kriegs auf die Hunde“, den er vor dem Einschlafen gelesen hatte. Dort wird von einer Hundeoffensive an allen Fronten berichtet, die darauf zurückzuführen sei, daß sich die Kriegspsychose der Herren auf die Hunde übertrage, weil sich der Hund mit seinem Herrn identifiziere. E.S.s Gedanke an die Möglichkeit einer Identifizierung mit den Hunden ist im Grunde eine Umkehrung der Identifizierung der Hunde mit ihren von der Kriegspsychose besessenen Herren.

Kein Traum ist der Tod von Paja Švarc, den man erhängt in seinem Kühlraum vorfand: „Menschenfleisch“ („ljudsko meso“). Wie der *Stürmer* berichtete, hatte man laut Zeugnis eines Veterinärs in den Würsten des Paja Švarc Teile von Menschenfleisch gefunden, die angeblich von einem acht bis zwölf Monate alten Kind stammten (P, 192f., S, 186f.). Auch in diesem Fall vermischt sich das Menschenfleisch mit dem Tierfleisch, der Wurst. Die Paja Švarc unterstellte Zerstückelung des Kindes korrespondiert mit der Selbstzerstückelung des E.S. Obwohl im Fall des angeblich zerstückelten Kindes nicht von einem Ritualopfer die Rede ist, läßt sich diese Assoziation in diesem Kontext dennoch herstellen, zumal den Juden solche Ritualverbrechen angedichtet wurden. In beiden Beispielen wird der Körper als Fleisch gesehen, wobei die Grenzen zwischen Tier- und Menschenfleisch fließend sind. Im ersten Fall ist ein Jude das Opfer des Rituals, im zweiten Fall wird einem Juden die Täterrolle zugewiesen.

Die Hundeepisode erinnert an die Flucht des Panurg vor den Türken in Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* (1994, 238ff.). Panurg wurde von den Türken mit Speck umwickelt, an einen Bratspieß gesteckt und bei lebendigem Leibe gebraten. In seiner Not betete Panurg zu Gott, und dieser ließ den Bratenwender einschlafen. Panurg gelang die Flucht, doch von seinem gerösteten Fleisch angezogen, stürzte eine riesige Hundemeute auf ihn los. Um sich vom „Zahnweh“, d.h. von den Bissen der Hunde, zu befreien, warf Panurg den Speck, mit dem er umwickelt war, unter die Hunde, worauf diese über den Speck herfielen und sich untereinander darum stritten, was Panurg rettete. Im Gegensatz zu Panurg gelingt es E.S. nicht, die Hunde mit den hingeworfenen Fleischstückchen zu überlisten.

Gebissen wird E.S. auch in einer anderen Episode, die auf die Zerstückelungsszene verweist. Bei der Zwangsarbeit erhält E.S. einen Hieb auf den Kopf, wobei er sein Gebiß ausspuckt. Auf den Knien (wie in der Hundeszene) versucht er sein Gebiß und seine Brille zu ertasten. Unter den Fingern spürt er sein Gebiß, aber als er es an sich nehmen möchte, tritt ein Nagelschuh auf seine Finger, so daß alles zerbricht und sich die Zähne in seine Hand kerben. Im Gegensatz zu der Szene mit den Hunden ist diese Episode bei der Zwangsarbeit kein Traum. An die Stelle der Hunde sind die namenlosen Aufseher getreten. Der Aufseher, der mit seinem Nagelschuh auf die Hand von E.S. tritt, „beißt“ ihn mit seinem eigenen Gebiß, d. h., E.S. beißt sich selbst und wird – Ironie des Lebens – so

zum Täter gegen sich selbst (P, 231f., S. 223f.).<sup>4</sup> Der glückliche Ausgang der Episode über die Flucht Panurgs ist in den beiden angeführten Szenen umgekehrt. Diese Umkehrung macht deutlich, daß es die Befreiung vom Zahnweh und damit das die Angst vertreibende befreiende Lachen wie bei Rabelais nicht gibt, sondern daß die Angst in dieser Welt des Hundekarnevals die Oberhand über das Lachen gewonnen hat. Die von Rabelais vertretenen Werte des Humanismus sind im Hundekarneval umgekehrt worden.

Wie die Eingeweide und das Gebiß von E.S. ist auch das völlig unvermittelt in den „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen (II)“ auftauchende Gehirn des Herrn Freud aus dem Körperinneren in die Welt geworfen.<sup>5</sup>

Mozak gospodina Freuda, primarijusa. To bejaše parče zamrzlog, pihtijas-tog mesa, sasvim dobro očuvanog, kao jagnjeći mozak serviran iscela (u Beču, godine 1930, u restoranu *Danubius*). Sneg okolo, utaban guseničastim tragovima bakandži i cipela sa ekserima, kao da bejaše malko otopljen jedino oko mozga, na kojem su se jasno razaznavale talasaste vijuge, nalik na vijuge u orahu, kao i crvene niti kapilara. Mozak je ležao tako u snegu, na uglu Miletićeve i Grčkoškolske ulice, i čuo sam kada je neko rekao kome je taj mozak pripadao, čijoj lobanji. Mozak gospodina Freuda, primarijusa, ležao je dakle na maloj snežnoj adi, između dve staze utabane u snegu, inteligencija jasno izdvojena iz kore lobanje, kao školjka iz tvrde smaragdne ljuštare, pulsirujuća, drhtava moždana masa u snegu kao u frižideru, ali (znajući kome je pripadao taj mozak) ne kao mozak idiota u staklenoj posudi, nego kao mozak genija, konzervisan, sačuvan u inkubatoru prirode, da bi u njemu (tom inkubatoru), oslobođen okova telesnog, izrastao neki mračan biser misli, misao najzad materijalizovana, kristalizovana. (P, 68)

Das Gehirn von Herrn Freud, dem Oberarzt. Ein Klumpen gefrorenen, galertigen Fleisches, völlig intakt, wie ein am Stück serviertes Lammhirn (im Restaurant *Danubius* in Wien, 1930). Der Schnee ringsum von schweren Stiefelabsätzen und Nagelschuhen zertrampelt, schien nur gerade hier ein wenig geschmolzen, neben diesem Gehirn, auf dem man Windungen wie auf einer Nuß sowie ein Netzwerk von Kapillaren erkennen konnte. Das Gehirn lag im Schnee, an der Ecke zwischen der Miletić- und der Griechenschule-Straße, und ich hörte genau, wie jemand sagte, wem, das heißt wessen Schädel dieses Gehirn gehört hatte. Das Gehirn von Herrn Freud, dem Oberarzt, lag wie eine kleine Insel im Schnee, zwischen zwei Furchen von Fußspuren, eine der Schädeldecke entrissene Intelligenz (so reißt man Muscheln aus ihrer harten smaragdfarbenen Schale), eine bebende Hirnmasse, zitternd im Schnee wie in einem Eisschrank – nicht das Gehirn eines Schwachsinnigen im Glasbehälter, sondern das Gehirn eines Genies (ich wußte ja, wem es gehört hatte), konserviert, geschützt im Inkubator

<sup>4</sup> Auch Petzer (1998, 116ff.) interpretiert diese Episoden.

<sup>5</sup> Zur Interpretation des Bildes vom Gehirn des Herrn Freud vgl. Petzer (1998, 117), Burkhart (2001, 65), Lachmann (2003, 286ff).

der Natur, damit sich daselbst (im Inkubator), von allen körperlichen Fesseln befreit, eine düstere Perle entwickle: die materialisierte, kristallisierte Idee. (S, 65)

Das im Schnee liegende Gehirn wird als Fleisch wahrgenommen. Dieser Zusammenhang wird nicht nur durch die Parallele zu den in den Schnee geworfenen Fleischstückchen in der Hundeepisode hergestellt, sondern E.S. selbst nimmt das Gehirn als Fleisch wahr und vergleicht es noch mit einem im Gasthaus servierten Lammhirn, wodurch seine Eßbarkeit suggeriert wird (Lachmann 2003, 287). Es ist eßbar wie die den Hunden dargebotenen Eingeweide des E.S. und das zerstückelte Kind in der Wurst. Der Vergleich mit dem Lammhirn würdigt den Menschen, dem das Gehirn gehört, einerseits zum Tier herab, andererseits erlaubt er auch die Assoziation Opferlamm – Lamm Gottes – Christus, also die Erhöhung zum Gott, wobei ja auch dieser Gott – symbolisch zwar – verspeist wird. Gemordeter Gott und Gottesmörder sind hier in der Gestalt des Herrn Freud vereint. Die Mörder des Gottesmörders werden, indem sie in ihm gleichzeitig Gott ermorden, selbst zu Gottesmördern.<sup>6</sup> Auf Christus verweist aber auch die aus dem Inkubator der Natur wachsende Perle. Die Muschel ist ein christliches Symbol für die Gottesgebälerin Maria, in die der göttliche Blitz aus dem Himmel eingegangen ist, woraus die Perle, Christus, geboren wurde (Biedermann 2000, 809ff.). Assoziieren läßt sich jedoch auch die Geburt der Aphrodite aus dem Meeresschaum. Wie immer man Muschel und Perle auch deuten mag, aus dem Gehirn geht neues Leben, aus dem Tod die Geburt hervor.

Erst nach und nach kann der Leser erschließen, daß Herr Freud ein Opfer des Massakers von Novi Sad war. Der abgerissene Satz „na Dunavu dok sam stajao u redu“ (P, 157) („am Ufer der Donau, während ich im Glied stand“) (S, 153) deutet darauf hin, daß E.S. auch zu jenen gehörten, die bei diesem Massaker in der Schlange an der Donau auf ihre Ermordung warteten, jedoch gerettet wurde. Eine beim Warten auf den Tod erlebte Bewußtseinspaltung meldet sich erneut bei E.S., dem ehemaligen Patienten der Psychiatrischen Klinik in Kovin. Er spürt, daß sich in der Mitte seines Gehirns ein Doppelgänger, ein anderer E.S. niedergelassen hat, der zugleich Ich und Nicht-Ich ist. Was dieser andere tut, bleibt ihm verborgen. Sobald er glaubt, den Doppelgänger bei seinen undurchsichtigen Taten ertappt zu haben, entwischt dieser ihm wieder. Dieses Ich-Nicht-Ich denkt jedoch mit seinem Kopf, als wären ihre Gehirne miteinander in ein und demselben monströsen Schädel verbunden, in zwei zusammengewachsenen Schädeln, die so zu einem monströsen „Wasserkopf“ geworden sind (P, 159, S, 154f.) Während E.S. betont, daß das Gehirn des Herrn Freud das Gehirn eines Genies und nicht eines Idioten ist, stellt er an sich selbst einen monströsen „Wasserkopf“ fest, wobei das Wort „Wasserkopf“ im serbokroatischen Original

<sup>6</sup> Die These von den Gottesmördern vertritt ein Kutscher gegenüber E.S. (P, 56, S, 53).

deutsch und kursiv erscheint. Es ist bekannt, daß die Diagnose eines Wasserkopfes im deutschen Kontext ein Todesurteil sein konnte.<sup>7</sup> Der über die Grenzen des Normalen hinauswachsende Wasserkopf wird in der Welt des Hundekarnevals ebensowenig geduldet wie das Gehirn eines Genies. Es ist der vom Denken der „kompakten Majorität“ abweichende Geist, der mit dem Körper vernichtet werden soll.<sup>8</sup>

Ebenfalls in den „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ gesteht E.S.: „moje srce menstruira. Zakasnela, bolesna menstruacija mog judejstva... Biološka devijacija kao oličenje jevrejskog, ženskog principa“ (P, 65) („mein Herz hat Menstruationen. Verspätete, schmerzhafte Blutungen meines Judentums... Eine biologische Abweichung, Manifestation des jüdischen Prinzips“) (S, 62). Damit nicht genug. An die Empfängerin des Briefes gewandt, erklärt E.S. in der distanzierenden dritten Person: „gospodin koji vam ga je pisao (znamo, to zvuči vrlo čudno), taj gospodin je u drugom stanju!... U njemu je seme smrti“ (P, 66) („so ist der Herr, der ihn verfaßt hat (ich weiß, das klingt sehr befremdlich), in anderen Umständen!... Er trägt in sich einen Todeskeim“) (S, 63).

Der schwangere Mann ist ein karnevaleskes Motiv. Es könnte sich hier um eine Allusion auf James Joyces *Ulysses* handeln, der in „Peščanik“ verschiedene Spuren hinterlassen hat, nicht zuletzt das Verfahren der Frage- und Antwortsequenzen, wie es in den Genres „Ermittlungsverfahren“ und „Zeugenvernehmung“ angewandt wird (Wolf-Grießhaber 1995, 76). So wird Joyces Bloom, der jede Woche Karneval mit Maskenfreiheit (Joyce 1981, 657) gefordert hat, im Gesundheits-Attest von Dr. Dixon als „vollendetes Exemplar des neuen weiblichen Mannes“ (660) eingeschätzt. Nach besagtem Gesundheitszeugnis sieht er „in Kürze seiner Niederkunft entgegen“ (661).

Es kann sich aber gleichzeitig auch um eine Allusion auf Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* handeln, wie Ilma Rakusa (1987, 78) vermutet. Diese Vermutung liegt insofern nahe, als E.S. die Menstruationen als „Manifestation des jüdischen Prinzips“ deutet und somit Weininger scheinbar beipflichtet, der in seiner Schrift in mehreren Punkten die Übereinstimmung von Weiblichkeit und Judentum nachzuweisen versucht und damit die Inferiorität des Juden gegenüber dem Christen. Zwar geht es Weininger nur um „die psychische Eigenheit des Jüdischen“ (Weininger 1980, 405), doch indem Kiš „die psychische Eigenheit“ auf den Körper überträgt, macht er die Absurdität von Weiningers These sichtbar und verspottet sie.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Im Juli 1939 wurde in der Tötungsanstalt Hadamar eine Feier anlässlich der Tötung des 10.000sten Geisteskranken veranstaltet. Dieser hatte einen Wasserkopf (Klee 1983, 336).

<sup>8</sup> In „Čas anatomije“ (1983, 48f.) („Anatomiestunde“ (1998, 53)) erklärt Kiš, der Judaismus seiner Gestalten E.S. und Novski sei „eine Art latente Auflehnung“ und zitiert Sigmund Freud, der als Jude „dafür vorbereitet [war], in die Opposition zu gehen und auf das Einvernehmen mit der ‚kompakten Majorität‘ zu verzichten.“

<sup>9</sup> Weiningers Buch scheint Kiš sehr beschäftigt zu haben. Es gehört u.a. mit Spinozas *Ethik*, der *Heiligen Schrift*, „Don Quijote“ und dem *Zweiten Manifest* von Breton zu den Büchern,

Eine weitere Deutungsmöglichkeit ergibt sich, wenn man das menstruierende Herz im Netz der intratextuellen Bezüge betrachtet. Nachdem E.S. im Zug aus dem Erste-Klasse-Abteil vertrieben wurde und in der Zweiten Klasse Platz genommen hatte, fixierte er ein riesiges Gipsbein, das etwa fünf bis zehn Zentimeter vor seiner Nase entfernt von der hölzernen Gepäckablage baumelte (P, 80/S, 78). Auf diesem Bein waren u.a. Zeichnungen von Haken- und Pfeilkreuzen sowie von einem mit einem Pfeil durchbohrten Herzen. Die Haken- und Pfeilkreuze lassen darauf schließen, daß der Besitzer des Gipsbeins, von dem man erst später erfährt, daß er Soldat ist, zu den Verfolgern von E.S. gehört. In Verbindung mit dem an sich banalen durchbohrten Herzen weisen diese faschistischen Symbole allerdings über ihren profanen Kontext hinaus und evozieren die Durchbohrung Christi am Kreuz, die in *Johannes 19, 31-34* geschildert wird:

31 Die Juden aber, weil es Rüsttag war, damit nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbat über, denn es war ein großer Sabbat, baten sie den Pilatus, daß ihnen die Beine gebrochen und sie abgenommen würden. 32 Da kamen die Kriegsknechte und brachen dem ersten die Beine und dem andern, der mit ihm gekreuzigt war. 33 Als sie aber zu Jesus kamen und sahen, daß er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; 34 sondern der Kriegsknechte einer öffnete seine Seite mit einem Speer, und alsbald ging Blut und Wasser heraus.

Obwohl in dieser Textstelle mit keinem Wort das Herz erwähnt wird, gilt sie als Schlüsseltext der Herz-Jesu-Verehrung (Egger 1996, 24). Die Kirchenväter legten Blut und Wasser als die Gaben Jesu aus, als die Sakramente der Taufe und der Eucharistie. Wenn etwa Ambrosius sagt, „die Kirche [sei] aus dem durchbohrten Herzen des am Kreuz gestorbenen Christus geboren“ (Egger 1996, 28), so betrachtet er das Herz Jesu letztlich als Gebärorgan. Vor diesem Hintergrund nimmt E.S. Christuszüge an und gleichzeitig erscheint auch Christus wie E.S. als die Verkörperung des jüdischen, weiblichen Prinzips. Wie in Herrn Freud sind auch in E.S. gemordeter Gott und Gottesmörder in einer Gestalt vereint. Das Doppelgängertum von E.S. bezieht sich also nicht nur auf seine Spaltung in Ich und Nicht-Ich, sondern auch auf seine Spaltung in Gott und Gottesmörder und in Mann und Frau. Das Gipsbein des Soldaten, wahrscheinlich eine Kriegsverletzung, evoziert die gebrochenen Beine der mit Christus Gekreuzigten, so daß in dem potentiellen Täter gleichzeitig das Opfer enthalten ist.

Neben Christus wird über das blutende Herz auch der Dichter evoziert oder in Verbindung von beidem die Vorstellung von Christus als Dichter (Curtius 1993, 532, 538, 549). Denn E.S. stellt das Herz in direkten Zusammenhang mit dem Schreiben.

---

die die Helden seines ersten Romans „Mansarda“ (1983, 23) („Die Dachkammer“ 1990, 22) unter einer Glasglocke aufbewahrten, um sie vor den Ratten zu retten.

Ako pišete o krvavom srcu ili ako vam srce prosto menstruira, mastilo mora postati crveno,... (P, 66)

Wenn Sie über Ihr blutendes Herz schreiben oder wenn Ihr Herz einfach menstruiert, muß die Tinte rot werden,... (S, 63)

Auf diese Weise erscheint das Herz als Fortpflanzungsorgan des Schreibenden. Offensichtlich hat E.S. hier die Seele, die in Platons Gastmahl (Platon 1974, 339) als Fortpflanzungsorgan des Dichters gilt, durch das Herz ersetzt. Dieses Körperorgan steht also auch für die Seele, wie das Gehirn des Herrn Freud für den Geist steht. Der von der „kompakten Majorität“ abweichende Dichter wird ebenso verfolgt wie der Denker oder der Wahnsinnige. Es ist anzunehmen, daß im Subtext von „Peščanik“ ähnlich wie im Subtext von „Grobnica za Borisa Davidoviča“ das Schicksal des verfolgten und gemordeten Dichters thematisiert wird (Wolf-Grießhaber 2001, *passim*).

In den angeführten Beispielen lassen sich gewisse Anklänge an die groteske Körperkonzeption von Rabelais finden.<sup>10</sup> Der Körper tritt über seine Grenzen hinaus und vermischt sich mit anderen Körpern, das Innere wird nach außen gekehrt. Der Tod kann wie im Falle des Gehirns, aus dem die Perle wächst, Geburt bedeuten, andererseits kann die Geburt wie im Falle des schwangeren Herzens den Tod hervorbringen. Allerdings handelt es sich um die Körper oder Körperteile von Opfern oder um den vom „Normalen“ abweichenden Körper, der durch diese Abweichung zum Opfer prädestiniert ist. Die Darstellungen erscheinen im Genre „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ oder sind wie im Fall der Hundeepisode ein Traum. Diese Kontextuierung erlaubt, das Opfer mit anderen Augen, verfremdet zu sehen. Die Perspektive des Wahnsinnigen, der eigentlich, wie er selbst erkennt, luzid ist, entlarvt den Wahnsinn der Täter, die in Wirklichkeit diejenigen sind, die das Opfer zum Tier herabwürdigen und nicht der vermeintlich Wahnsinnige, der das Gehirn eines Menschen mit einem Lammhirn vergleicht. Die Wertung der Verfolger, die in den Juden Gottesmörder sehen, wird umgekehrt, und indem die Gottesmörder zu Gott werden, werden die Verfolger zu Gottesmördern. Die humanistischen Werte, die die Verfolger umgekehrt haben, werden nun in „Peščanik“ durch die Umkehrung der Umkehrung wieder affirmiert.

Die bei der Darstellung des Körpers bzw. der Körperorgane verwendeten Symbole und Allusionen verweisen über den historischen Kontext der Judenverfolgung im 20. Jahrhundert hinaus. E.S. könnte auch als Inkarnation aller Opfer verstanden werden, ob es sich um Tier- oder um Menschenopfer handelt oder ob Gott das dargebrachte Opfer selbst repräsentiert, wie Dionysos oder Christus, die beide sterbende und wiederauferstehende Gottesgestalten sind. Zerstückelt

<sup>10</sup> Vgl. besonders Bachtins Kapitel „Die groteske Körperkonzeption und ihre Quellen“ (1987, 345-412).

wie der aus 67 Fragmenten bestehende Text bleibt E.S. dennoch einmalig und Individuum – 67 ist eine Primzahl und nur durch sich selbst und eins teilbar. In dem E.S. die Schrift hinterläßt, die sein Sohn herausgeben wird, erfüllt sich sein *Non omnis moriar*, mit dem er seine Aufzeichnungen beendet.

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

- Biedermann, H. 2000. *Knaurs Lexikon der Symbole*, 2. Ausgabe. Digitale Bibliothek, Band 16, Berlin.
- Bachtin, M. 1987. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Hrsg. mit einem Vorwort von R. Lachmann, Frankfurt a. M.
- Braham, R.L. 1981. *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*, Vol. 2, New York.
- Burkhardt, D. 2001. „Die Postmodernität von Danilo Kiš“, A. Richter (Hg.), *Entgrenzte Repräsentationen // gebrochene Realitäten: Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik*, München, 57-67 (Die Welt der Slaven. Sammelbände/Sborniki 10).
- Curtius, E.R. 1993. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel.
- Egger, W. 1996. „Der Weg zu den Quellen. Biblische Texte zur Herz-Jesu-Verehrung“, *Das durchbohrte Herz. Gedanken aus Theologie, Geschichte und Kunst zur 200-Jahr-Feier des Herz-Jesu-Gelöbnisses*, Hrsg. vom Katholischen Bildungswerk der Diözese Bozen-Brixen, Bozen, 17-41.
- Joyce, J. 1981. *Ulysses*, Übersetzt von Hans Wollschläger, Frankfurt a.M.
- Kiš, D. 1983. *Djela Danila Kiša*, Zagreb, Beograd.
- *Peščanik*. Dt. 1988. *Sanduhr*, Aus dem Serbokroatischen von Ilma Rakusa, München/Wien.
- *Mansarda*, Dt. 1990. *Die Dachkammer*, Aus dem Serbokroatischen von Katharina Wolf-Grießhaber, München, Wien.
- *Čas anatomije*. Dt. 1998. *Anatomiestunde*, Aus dem Serbokroatischen von Katharina Wolf-Grießhaber, München/Wien.
- Klee, E. 1983. „*Euthanasie*“ im NS-Staat. Die „*Vernichtung lebensunwerten Lebens*“, Frankfurt a.M.

- Lachmann, R. 2004. „Faktographie und Thanatographie in ‚Psalam 44‘ und ‚Peščanik‘ von Danilo Kiš“, R. Hansen-Kokoruš und A. Richter (Hrg.), *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a.M. et al., 277-291.
- Petzer, T. 1998. „Die ‚kalten Tage‘ im Werk von Danilo Kiš“, M. Gazzetti und D. Schmidt. Reinbek (Hrg.), *Danilo Kiš. Rowohlt Literaturmagazin* 41, 113-120.
- Platon, 1974. „Das Gastmahl“, *Werke in acht Bänden*. Hrg. v. Gunther Eigler, übers. v. Friedrich Schleiermacher, Bd. III, Darmstadt.
- Rabelais, F. 1994. *Gargantua und Pantagruel*, Frankfurt a.M./Leipzig.
- Rakuza (Rakusa), I. 1987. „Metamorfoze vode u delu Danila Kiša“, *Gradac. Časopis za književnost, umetnost i kulturu*, 13-14, 76-84.
- Weininger, O. 1980. *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, München.
- Wolf-Grießhaber, K. 1995. „Sein, Schornstein. Danilo Kišs Roman Sanduhr“, *Schreibheft*, 46, 68-77.
- 2001. *Des Iltisses Kern. Zur Sinnproduktion in Danilo Kišs. „Ein Grabmal für Boris Davidovič“*, Münster.

Наталья Злыднева

## К ПРОБЛЕМЕ БАЛКАНСКОЙ ТЕЛЕСНОСТИ

Располагаясь между Западом и Востоком в качестве зоны не только геополитического, но и культурного пограничья, балканская культура впитала в себя этнические стереотипы, характерные как для европейцев, так и своих восточных, малоазийских соседей, переработав эту смесь в новое целое. Особенности региональной картины мира на Балканах во многом описываются категорией телесности, сформировавшейся в результате наложения пространственных противопоставлений на образ сегментированного и трансформированного тела.

Одна из наиболее значимых категориальных пар в балканской картине мира – внутреннее/внешнее.<sup>1</sup> Эта оппозиция коррелирует с оппозицией свой/чужой, распространившей свою универсальность и на Балканы. Вместе с тем, спецификой балканского региона можно считать то, что зоной преимущественной экспликации этих противопоставлений часто является человеческое тело. Телесный код в аспекте внутреннее/внешнее по многим основаниям можно считать ориентальным компонентом региональной традиции. Предметом настоящего очерка являются характерные для Балкан манифестации телесности в различных кодах культуры, которые в комплексе могут служить одним из путей дешифровки ориентального компонента балканской культуры.

Манихейские традиции, проникшие на Балканы с Востока и укрепившиеся здесь благодаря богомилам (их следы, как известно, находят в Болгарии, Сербии, Боснии и Герцеговине, а также в Хорватии), определили многие особенности картины мира балканского человека, и в первую очередь – понимание телесности. Телесное, определяемое в этих верованиях дуализмом противостояния дух/плоть, занимало явно доминирующую позицию. Тело как пограничная зона противоборствующих в мире сил само наделялось пограничностью. Отсюда особая значимость внутреннего в балканской телесности, проявившееся в многочисленных явлениях экспликации телесности, наложении внутреннего на внешнее, а также в расчленении тела как целого с акцентировкой все той же оппозиции. Проникновение своего в чужое посредством овнутривания тела

<sup>1</sup> См.: Цивьян 1990.

восходит к архаическому топосу троянского коня. Можно считать, что этот мотив задал парадигму всей региональной традиции. Кроме того, тело на Балканах выступает в рамках мифологической традиции как агент организации всеобщего пространства в момент сотворения Космоса и идентифицируется с землей, поскольку содержит внутреннюю силу, дающую рост и разрывающую внешние границы. В связи с этим внутреннее свое тело часто служит в культуре региона знаком идентичности. Все это следует рассматривать в рамках универсалий, соответствия которым можно выявить и в общеславянских народных традиционных представлениях. Специфически балканским можно считать акцентированность внутреннего в противовес внешнему телу, направленность вектора тела изнутри наружу в связи с телесностью, подчеркнутую брутальность проявления такого рода инверсии.

Учитывая значимость визуального кода в балканской модели мира,<sup>2</sup> обратимся прежде всего к области изобразительного искусства. В югославянской, особенно сербской, живописи XX века мы находим множество примеров акцентированности внутреннего в противовес внешнему телу, его вывернутости наизнанку. Иногда это тело опирается на аграрный код и отражает значимость традиционной культуры для балканского человека. Телесно-внутреннее как принадлежащее Матери-Земле в соответствии с архаическими представлениями демонстрирует картина „наивной“ словенской художницы Греты Печник „Земля“ (1970): образ представляет тело аналитически, в продольном разрезе, открывающем вид на недра Матери, буквально кишашие (от слова кишки) разнообразным людом и прочими земными тварями. Та же тема телесной вегетации, но уже в сфере мужского тела, может быть прочитана на полотне сербского сюрреалиста Любы Поповича „Процветшие гениталии“ (1961). Изображение аллюзивно отсылает к иконографии распятого Христа, однако в соответствии с барочной карнавальностью реализует и семантику низовой телесности в духе бахтинского раблезианства, извергаясь изнутри и разрывая отграниченность внешнего тела.

Еще более яркой манифестацией балканской ориентальности в телесном коде является творчество сербского живописца Владо Величковица, который с конца 60-х живет и работает в Париже, где снискал славу одного из ведущих современных художников. На его полотнах 70-80-х годов доминируют образы экстатического тела: растерзанная, с рваным силуэтом и вывернутая наизнанку мужская фигура скручена в судорожном вихре и при этом словно распята на внетелесной (изображение дано на фоне цифр и геометрических разметок) сетке координат, наложенной поверх фигуры. Это овнутривание тела показано с точки зрения истязаемой плоти, подвер-

<sup>2</sup> См.: Цивьян 1999.

гающей испытанию собственные границы. В своей трехмерной органичности оно противопоставлено умозрительной и враждебной двухмерности внешнего мира. Характерно столкновение экспрессивности статико-динамического сгустка энергии, исторгающегося из обескоженной плоти, и остроты внешнего наблюдателя. Представление тела лишено физиологичности, но эта препарированная плоть не отвлеченна, заставляя вспомнить близкие по духу экспрессивные полотна Френсиса Бэкона. Телесные метафоры В. Величковича, несомненно, содержат социально-политические коннотации, но при этом базируются на кодах балканской картины мира, в частности, внутреннего тела как жертвенной телесности. Его картина „Великое пугало“ также, как и предыдущий пример, имплицитно тематизирует тему растерзанного тела Христа.

В творчестве другого видного сербского живописца 70-80-х годов Мичи Поповича представление тела насыщено социальными аллюзиями. В годы титовской Югославии художник принадлежал к левой политической оппозиции (наряду с писателем Добрицей Чосичем и другими представителями сербской интеллектуальной и художественной элиты). Живопись М. Поповича – это вариант югославского соц-арта в духе сурового стиля: энергичная пастозная манера с компонентами фотографии и элементами коллажа. Среди тем и персонажей – югославские гастарбайтеры, спящие на скамейках бомжи, карточные домики как символ зыбкости федерации. Все это – метафоры социально-экономических проблем бывшей Югославии. Значительную роль в мотивике М. Поповича играет препарированное, претерпевшее насилие тело. Это прежде всего серия с брутальным изображением сцен публичного дома (аллюзия на политико-экономический курс тогдашнего руководства страны). Тело представлено также метонимически в виде натюрмортов – скромных закусок (читай: безработного трудяги) на газете с непременно разрезанным пополам арбузом или дыней в качестве знака отверзшейся, изнасилованной плоти. Триптих „Зачатие“ демонстрирует тело беременной женщины как прозрачное для взгляда художника: внутренность его словно обнажена и виден плод. На картине „В память Рембрандта“ мастер представил автопортрет с цитатой из Рембрандта: художник в окровавленном фартуке держит в руках освежеванную говяжью тушу. То есть, мастер принадлежит и истории, и препарированной туше современности – он и жертва, и палач (=мясник) одновременно.

Другой пример – литературный, речь пойдет о новелле Иво Андрича „Туловище“ (по-сербски „Груп“) 1937 года. Новелла принадлежит к серии рассказов от лица сквозного персонажа многих произведений Андрича, фра Петара; этот католический монах из Сараево является, в частности, рамочным рассказчиком повести „Проклятый двор“. Рассказ „Туловище“ тоже построен как рассказ в рассказе. В миру фра Петар был оружейных дел

мастером и часовщиком. Уже монахом, сосланный в Акру (Малая Азия), он был приглашен ко двору некоего челефи Гафиза, богатого турка, чтобы починить башенные часы. И там рассказчик видит страшное зрелище: владелец дворца – это полуживое обезображенное туловище. Мотив телесности возникает уже в самом начале: поросший лесом холм, на котором стоит дворец, сравнивается рассказчиком с чубом, а звуки чесмы во внутреннем дворе – с языком матери. Все повествование представляет собой картину непрерывного мерцания полярностей своей/чужой, и они отмечены все той же брутальной телесностью. Фра Петар работает под прищмотром слуги господина. Слуга олицетворяет пограничную зону между своим и чужим:

Он принадлежал к тем слугам в турецких знатных домах, о которых никто толком не знает, кто они, откуда родом [...]. Отказавшись от своей веры, имени, от самой жизни своей, они в действительности управляют всеми, оставаясь неизменными, в то время как все вокруг них меняется: рождаются люди, умирают, женятся. [...] Такие-то вот рабы и чужестранцы, хитрые евреи и подозрительные потурченцы часто управляют господскими домами, потому что все в них перегорело [...]. И этот слуга [...] был именно таким домашним злодеем. (Андрич 1967, 214)

Таким образом, пограничность персонажа по признаку рода, конфессии, матримониального статуса отмечена как зона зла и безжизненности, то есть отрицательной телесности. Этот домашний злодей показывает фра Петару своего господина, калеби Гафиза, который представляет собой страшный обрубок – туловище, вынесенное слугами на мощный внутренний двор: ни рук, ни ног, и даже лицо описано фигурой негации: „ни носа, ни глаз, ни губ, ни бороды, ни усов – все один сплошной шрам, затянутый тонкой кожей“ (Андрич 1967, 215).<sup>3</sup>

Управляющий повествует историю Гафиза – потомственного имама, некогда грозного завоевателя восставшей Сирии. Жестокий усмиритель жег и крушил все на своем пути, его люди истребляли сирийцев „как зверей на водопое“, и те прозвали его Огненным Гафизом. Божья кара нашла его в образе плотской любви к женщине-чужестранке: он влюбился в сирийку, поселил ее в своем гареме, доверился ей, а она устроила ему засаду, и мстители изрубили его тело. Бунт усмирили, но с тех пор Огненный Гафиз стал туловищем, живой колодой: „стоит не двигаясь и только покачивается и как-то странно кланяется“ (Андрич 1967, 215).

Вспоминая расчлененное и интериоризированное (существенно, что обрубок-инвалид стоял во внутреннем дворе), но продолжающее жить

<sup>3</sup> О мотиве шрама в русской литературе см.: Буркхарт 2005.

тело турка, фра Петар рассказывает историю о знакомом христианине, которому счастливо удалось избежать отсечения руки турками. В концовке рассказа звучит вывод:

Таков турок. [...] изруби его на части – каждая часть живет отдельно. И последняя частица тела движется и ползет в том же направлении, в котором двигался бы живой, целый турок. А крещеный человек как стекло: ударишь его раз, и он рассыплется на куски. (Андрич 1967, 222)

Противопоставления свой/чужой как внутреннее/внешнее в телесном коде перемещается в план целое/партиципированное и порождает антитезу крещеный/турок. Причем, негативная маркированность второго члена – турок – парадоксальным образом снимается утверждением о высокой телесной витальности восточного человека в сравнении с балканцем-христианином. Разъятый на части, децентрированный, а, точнее, иначе, и з н у т р и н а р у ж у центрированный мир Востока наделяется в глазах балканского славянина более высоким – в силу своей жизне-способности – статусом расчлененного тела. Он отсылает к мифу о перво-человеке Пуруше,<sup>4</sup> тем самым расширяя региональное до уровня все-общего.

Зоной наиболее выраженного акцентирования внутренней телесности является балканская кулинария. Она может рассматриваться как модель усиленного переживания пограничья в рамках телесного кода. В балканской кухне сплелись воедино Запад и Восток, средиземноморская культура и исламские традиции, так что собственно балканский субстрат может быть вычленен весьма условно. Однако рассмотренные в контексте мотива телесности в литературе и искусстве ряда балканских народов кулинарные принципы балканской кухни обретают более строгие очертания – они маркируют границы бытования универсалий в поле региональных девиаций.<sup>5</sup>

Характерной особенностью балканской кухни является ее очевидная ориентация на блюда, приготовленные из внутренних органов домашних птиц и животных (курица, утка, говядина, телятина, баранина, ягнятина, козлятина и – для неисламских народов – свинина), что может служить моделью ориентальной телесности на Балканах в кулинарном коде. Примеров еды из потрохов имеется большое множество как в мусульманских (Босния и Герцеговина, Турция, Албания), так и в христианско-православных (Греция, Сербия, Болгария) областях Балкан. Наиболее репрезентативно блюдо под названием *шкембе чорба*, представляющее собой густую похлебку из рубленого говяжьего (или бараньего, ягнячьего, телячьего, козлиного)

<sup>4</sup> См. Топоров 1983.

<sup>5</sup> Эта тема рассматривается также в статье: Злыднева 2004.

желудка. Заимствованное от турок еще со времен Османской империи, это блюдо получило широкое распространение в Болгарии, Греции, мусульманских районах бывшей Югославии (есть арабские, а также среднеазиатские аналоги). Рецепт содержит элементы, реконструирующие кулинарную идеологию кочевников (древних тюркских племен): освежеванная туша делится на части, вначале съедаются внутренности, в условиях жаркого климата в наибольшей степени подверженные порче. Что касается мяса – оно сохраняется благодаря многообразным техникам консервирования (вяленое у стремени всадника, копченое на дыму, высушенное на горячих камнях/солнце и т.п.).

Существует и много других блюд из разнообразных внутренностей. Среди кулинарных стратегий, опирающихся на внутреннюю телесность – кипрский специалитет *джирософия*: рубленое мясо со специями, завернутое в жировую пленку стенки желудка, с последующим обжариванием на гриле. Приведем еще несколько рецептов, которые нам удалось обнаружить в греческой кухне. *Стомак долма*: в вареный желудок зашивают говяжье мясо, печень, сердце, легкие и жарят на противне. *Гардумба*: кишки, намотанные на палку и обжаренные на гриле. *Сплиндер*: селезенка, зашитая в кишки и поджаренная на огне. *Кокареци*: печенка и сердце, а также кусочки легких вместе с луком и другими добавками жарят на шампурах, а потом обвивают кишками. *Магерица*: пасхальный суп из кусочков печени, легких, сердца с травами и рисом. *Сарма*: разрезанная вдоль и зашитая с травами внутри овечья или козлия селезенка обжаривается на гриле. *Паца*: суп из желудка, копыт и шек коровы, можно делать также в виде холодца. *Мосхарокефани*: телячья голова вместе с мозгами варится в кастрюле, потом разрубается на части и охлаждается вместе с бульоном (некое подобие русского студня). *Джиросарма*: печень, сердце с рисом, травами и большим количеством лука сначала варятся, а затем заворачиваются в жировую пленку желудка наподобие голубцов. Наконец, стоит упомянуть пирог с обжаренными на гриле кусочками печенки и почек, суп из овечьих и козлиных копыт, набор разнообразных потрохов на гриле (сербская *изнутрица на жару*) и многое другое, и тогда станет ясно, что поедание внутренностей имеет очевидную маркированность в балканской картине мира.

Мифологическая отмеченность внутренних органов – потрохов – объясняет их сильную позицию в ряду других частей тела, участие в лечебной и заговорной магии, практиках предсказания и прочее. Так что в данном случае собственно ориентальное на Балканах выступает как восходящее к древне-ближневосточному, как глубинный слой бытового поведения, имеющий отношение к далекой архаике. Однако поедание внутреннего тела в качестве разновидности самопожирания, самоликвидации есть акт семиоти-

ческой нейтрализации телесности как высшего проявления телесной отмеченности. И в этом смысловом ключе *шкembe чорба*, наряду с другими блюдами из внутренних органов, выступает как нечто порожденное балканской ментальностью с ее тягой к саморазрушению. Вспомним характерность для балканской модели мира мифа о Миорице и соответствующего текста, где в центре – образ покорной и осознанной жертвенности героя повествования.<sup>6</sup>

В связи с поеданием внутренностей вспоминаются и специфические балканские телесные наказания людей, отличающиеся особой жестокостью (например, насаживание провинившегося на кол) – обычаи, восходящие, очевидно, к тюркскому средневековью. Многие народы в своей иступленной ненависти выкалывают врагам глаза, сжигают неприятеля заживо, снимают его скальп, насилуют женщин враждебного племени. Однако балканскому ориентализму *rag excellence* можно приписать страсть нанести ущерб внутреннему телу – кишкам. Тем самым внутренняя телесность как бы повышается в ранге, служа признаком идентификации как палача, так и жертвы.

В связи с практикой казни внутреннего тела вспоминается эпилог повести „Епифанские шлюзы“ Андрея Платонова. Там русский палач-гомосексуалист, по-своему расправляющийся со своей европейской жертвой, выступает как все тот же жестокий и дикий Восток. Уподобление России Азии содержится уже в первом абзаце повести – письме Бертрана: „Зришь ли ты, хотя бы умозрительно, местожительство своего брата в глубине азийского континента?“<sup>7</sup> Главная сюжетная коллизия, которая состоит в реализации проекта Петра – сооружении гигантского канала, „дабы превозмочь обширные пространства континента в Индию, в Средиземные царства и в Еуропу“ – содержит вектор изнутри наружу, что многократно поддержано другими фрагментами текста (например, в синтагме „в венецианское окно бился пустынный морской ветер“ – противопоставление Россия/Европа основано на взаимно направленном движении (ветер versus корабль). В заключительной части усекновение главы (аглицкого посланника и, в перспективе, самого героя) поставлено в связь с закланием курицы (куренка, цыплака), а во фрагменте казни Перри наказание описывается телесной метафорой российского Оrients, мотивирующего изощренную жестокость наказания: „Скидавай портки [...]. Я без топора с тобой управлюсь!“ Текст русской культуры как чужой и азиатской в глазах европейца трактован в форме усеченной телесности, отсылает к кулинарной практике и маркирован сексуальным насилием.

<sup>6</sup> См.: Цивьян 1990, 185-192.

<sup>7</sup> Разрядка моя. – Н.З.

С азиатской Россией в связи с ее пограничным положением на оси Восток-Запад „рифмуется“ и балканская телесность. С позиций Европы, а также осмысления в рамках европейского сектора регионального самосознания, балканское тело чревато агрессией. Ориентализмы в балканской картине мира эксплицируют ее пограничность, побуждая его носителей преодолевать собственные ограничения, порой ценой физического самоистребления. Внутреннее тело в форме расчленения на части или в форме заимствованного у восточного соседа/врага (своего/чужого) обычая поедать внутренние органы, и среди них в первую очередь – органы пищеварения, предстает метафорой парадоксального менталитета homo balcanicus. В условиях сосуществования многих языков и культурных традиций на одной территории у балканцев возникала усиленная потребность в самоидентификации. Последняя проявилась в акцентировке внутреннего в противовес внешнему, что особенно очевидно выявилось в переживании телесности. Ориентализм форсированной интериоризации тела на Балканах выступает как утверждение своего, особенного, вплоть до самоисключения из „цивилизованных норм“ европейского контекста.

### Примечания

Статья подготовлена при поддержке гранта в рамках проекта ОИФН РАН 2006 „Пограничные формы текста в славянских культурах“.

### Библиография

- Андрич, И. 1967. „Туловище“ (Перевод И. Голенищева-Кутузова) *Проклятый двор. Повести и рассказы*, М.
- Буркхарт, Д. 2005. „Шрам. Археология литературного мотива“, *Телесный код в славянских культурах*, М.
- Злыднева, Н. 2004. „Шкембе чорба: ориентальные аспекты балканской телесности“, *Доклады российских ученых. IX конгресс по изучению стран Юго-Восточной Европы, Тирана, 30.08-03.09.2004*, СПб.
- Топоров, В. 1983. „Пространство и текст“, *Текст: семантика и структура*, М.
- Цивьян, Т. 1990. *Лингвистические основы балканской модели мира*, М.
- 1999. *Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста*, М.

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
SONDERBÄNDE**

Hrsg. Von AAGE A. HANSEN-LÖVE und TILMANN REUTHER

22. **J. FARYNO**, Poëtika Pasternaka, 1989, 316 S., € 29,65
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**, 1989, 212 S., € 17,90
25. **G. NEWEKLOWSKY**, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., € 21,47
- 26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I. Il'fa i E. Petrova, t. 2, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., € 24,54
29. **V.N. TOPOROV**, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., € 29,65
30. **S. EL'NICKAJA**, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., € 33,23
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991, Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., € 38,35
32. **Marina Cvetaeva**. Stat' i i teksty, Hrg. Lev Mnuchin, Moskau-Wien, 1992, 262 S., € 30,68
33. **Festschrift für V.Ju. Rozenčevjg** zum 80. Geburtstag, 1992, 294 S., € 33,23
34. **W. KOSCHMAL**, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., € 29,65
35. **Andrej NIKOLEV**, Sobranie proizvedenij, 1993, 364 S., € 30,68
36. **Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII–XIX siècles**, Hg. Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozenčevjg, Wien-Moskau 1994, 454 S., € 35,79
37. **Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich**, (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Hg. U. Junghanns, 1995, 295 S., € 30,68
- 38/1. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau 1997, 406 S., € 50,11
- 38/2. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii, Čast' 2: Morfolog. značenija, Wien-Moskau, 1998, 544 S., € 50,11
- 38/3 **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii. Tom III (Č. 3 i 4), Wien-Moskau 2000, 368 S., € 50,11
- 38/4 **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii. Tom IV (Čast' 5), Wien-Moskau 2001, 584 S., € 60,33
39. **I.A. MEL'ČUK**, Russkij jazyk v modeli "Smysl«Tekst", Wien-Moskau 1995, 684 S., € 38,35
40. **N.N. PERCOVA**, Slovar' neologizmov V. Chlebnikova, Wien-Moskau 1995, 560 S., € 40,90
41. **Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen**, Beiträge der Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg, Hg. R. Fieguth, Wien 1996, 411 S., € 35,79
42. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, t.1, Gedichte 1–153, 1963–1974, Wien 1996, 230 S., € 25,56
43. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, t.2, Gedichte 154–401, 1975–1976, Wien 1997, 334 S., € 25,56
44. **"MEIN RUSSLAND"**. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Beiträge der gleichnamigen Tagung, München 1996, München 1997, 526 S., € 40,90
45. **V.V. DUBIČINSKIJ**, Teoreticeskaja i prakticeskaja leksikologija, Wien-Charkov, 1998, 160 S., € 20,45

46. **G.M. ZEL'DOVIČ**, Russkie vremennye kvantifikatory, Wien 1998, 190 S., € 23,01
48. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, t.3, Gedichte 402–659, 1977, Wien 1999, 341 S., € 25,56
49. **S.A. GRIGOR'EVA, N.V. GRIGOR'EV, G.E. KREJDLIN**, Slovar' jazyka russkich žestov, Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury, Moskau-Wien 2001, 256 S., € 35,79
50. **I. ŽANDOMIRSKAJA**, Kniga o rodine, Wien 2001, 281 S., € 28,12
51. **Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess** (Tagungsbeiträge des Symposiums vom 11. bis 13. November 1999, Berlin), Hg. M. Goller, G. Witte, 2001, 522 S., € 43,46
52. **BOSNIEN-HERZEGOVINA: Interkultureller Synkretismus**, Hg. N. Moranjak-Bamburać, Wien-München 2001, S. 310, € 35,79
53. **Jazyk ruskogo zarubež'ja**, Hg. E.A. Zemskaja, M.Ja. Glovinskaja, Moskau-Wien 2001, € 46,02
54. **Kultur. Sprache. Ökonomie**. Beiträge zur gleichnamigen Tagung Wien 1999, Hg. W. Weitlaner, Wien 2001, 512 S., € 43,46
55. **Gender-Forschung in der Slawistik**, Beiträge der Konferenz Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur, Jena 2001, Hg. J. van Leeuwen-Turnovcová et al., Wien 2002, 644 S., € 50,00
56. **Schriften – Dinge – Phantasmen**. Literatur und Kultur der russischen Moderne, Hg. M. Goller, S. Strätling, München 2002, 430 S., € 50,00
57. **Bosanski – Hrvatski – Srpski**. Hg. G. Neweklowski, Wien 2003, 326 S., € 40,00
58. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, t. 4, Gedichte 660-845, 1978, Wien 2003, 229 S., € 25,00
59. **ISAČENKO A.V.**, Grammatičeskij stroj ruskogo jazyka v sopostavlenii s slovac-kim. Morfologija, I-II, Moskau-Wien 2003, 570 S., € 72,00
60. **Novyj ob-jasnitel'nyj slovar' sinonimov ruskogo jazyka**, 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Ju.D. Apresjana, Moskau-Wien, 2004, LXVIII + 1418 S., ca. € 95,00
61. **J. KURSELL**, Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde, München-Wien 2003, 344 S., € 40,00
62. **Nähe schaffen, Abstand halten**, Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur, Hg. von N. Grigor'eva, Sch. Schahadat, I. P. Smirnov, München-Wien 2005, 508 S., € 50,00
63. **FRaktur**, Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde, Hg. A. Hennig, B. Obermayr, G. Witte, Wien-München 2006, 393 S., € 42,80
64. **The Imprints Of Terror**, Anna Brodsky, Mark Lipovetsky and Sven Spieker (eds.) The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture, Wien-München 2006, 286 S., € 40,00
65. **Ethnoslavica**. Festschrift für G. Neweklowski, Hg. J. Reinhart, T. Reuther, Wien 2006, 361 S., € 35,00

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,  
D-80328 München**