

Stephan Kessler

Erzähltechniken  
und Informationsvergabe  
in Vasilij Aksenovs  
*Ožog, Zolotaja naša železka*  
und *Poiski žanra*

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“  
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch  
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,  
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages  
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Stephan Kessler - 9783954790616

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:48:10AM

via free access

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von  
Alois Schmaus

Herausgegeben von  
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smimov  
Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 373

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1998

Stephan Kessler

Erzähltechniken und  
Informationsvergabe  
in Vasilij Aksenovs  
*Ožog,*  
*Zolotaja naša železka*  
und *Poiski žanra*



VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1998

**PVA  
98.  
4991**

*Gedruckt mit Unterstützung  
der Universität Münster*

ISBN 3-87690-719-5  
© Verlag Otto Sagner, München 1998  
Abteilung der Firma Kubon & Sagner  
D-80328 München

*Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier*

99787690

**Bayerische  
Staatsbibliothek**

## DANKSAGUNGEN

Die vorliegende Arbeit ist die ungekürzte, überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die seit 1994 bei Herrn Prof. Dr. Scholz am Slavisch-Baltischen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster geschrieben wurde, der dortigen Philosophischen Fakultät vorgelegen hat und als Dissertation angenommen wurde.

Herrn Prof. Dr. Friedrich Scholz möchte ich meinen tiefen Dank dafür aussprechen, daß er mich stets unterstützt und mir mit Rat und Wissen zur Seite gestanden, daß er abwegige Gedanken seines Doktoranden höflich verworfen, der Existenz würdige Ideen jedoch ausgesprochen gefördert hat.

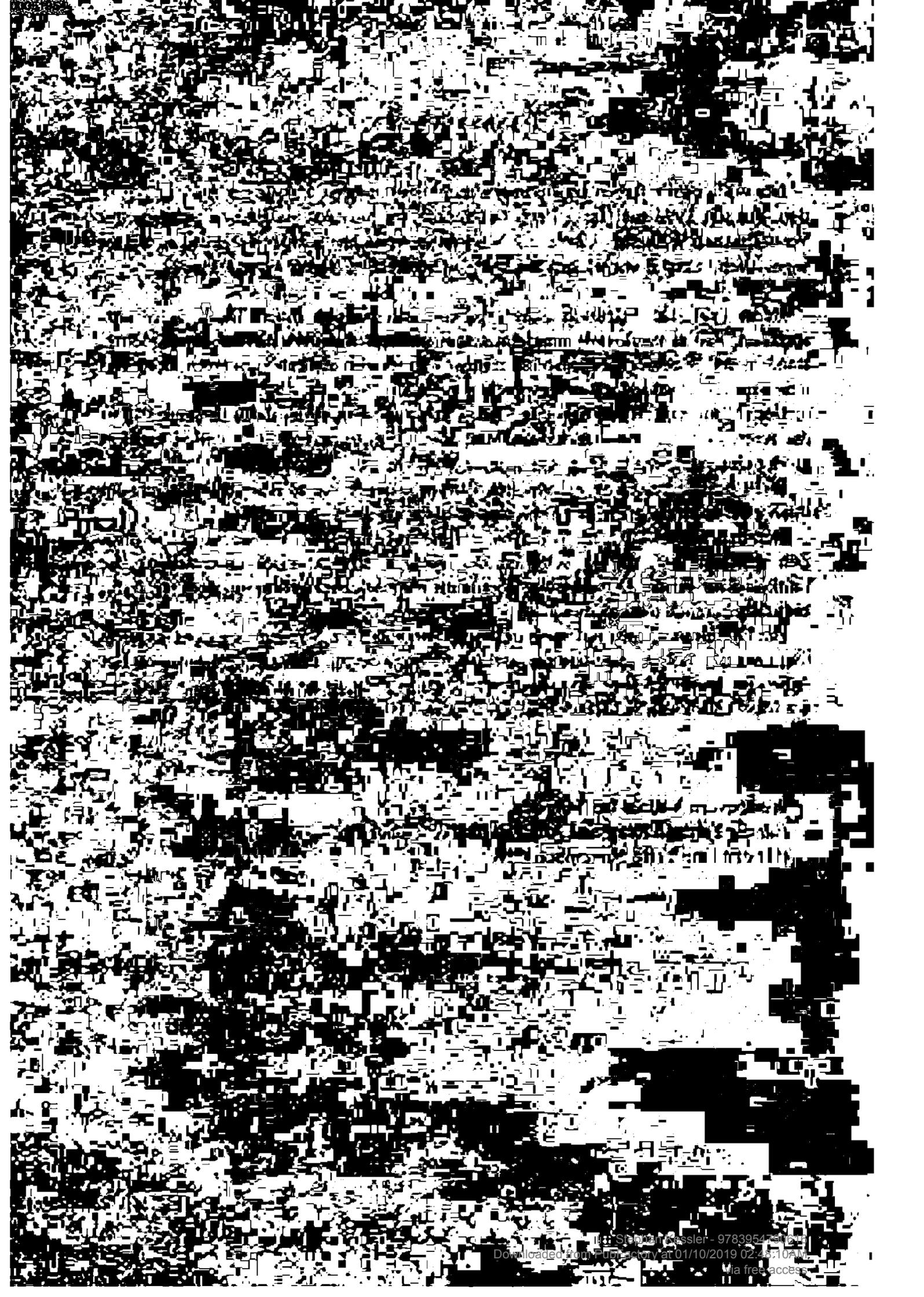
Herrn Prof. Dr. Alfred Sproede möchte ich außerordentlich dafür danken, daß er das Korreferat übernommen hat und daß er mich mit großem Wohlwollen und mit großer Unterstützung in die postdoktorale Welt entließ.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern, weil sie unendliches Verständnis für ihren zweiunddreißigjährigen Studenten aufgebracht haben.

Herzlich bedanke ich mich bei meiner Frau Angela, daß sie weder Mühe noch Zeit gescheut hat, die Dissertation der nötigen Korrektur zu unterziehen. Die Endkorrektur für die Drucklegung übernahm Herr Michael Wilhelmi, dem ich dafür ebenfalls herzlich danken möchte.

Die Dissertation entstand vermittels eines zweijährigen Stipendiums der Graduiertenförderung NRW, die dadurch Ursache des rasanten Entstehungsprozesses der Arbeit ist, wofür ich ihr danke. In diesem Zusammenhang bedanke ich mich (last but not least!) auch sehr bei Herrn Prof. Dr. Gerhard Birkfellner.

Westbevern-Vadtrup bei Münster  
(für die Fertigstellung und Abgabe) im September 1997  
(für den Druck) im November 1998



## INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung .....	11
<b>1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten .....</b>	<b>37</b>
1.1. Der Erzähltext und seine Ordnung .....	37
1.2. Die einzelnen Teile des Erzählkonzeptes .....	41
1.2.1. Die Figuren, die Techniken, Aksenovs <i>Tovarišč krasiv- vyj Furaškin</i> und <i>Mestnyj chuligan Abramašvili</i> .....	41
1.2.2. Der Raum .....	47
1.2.3. Die Zeit und Aksenovs <i>Dikoj</i> .....	49
1.2.4. Das Erzählkonzept: Aksenovs <i>Kollegi</i> .....	52
1.2.5. Übersicht über die eingeführten Begriffe.....	59
1.3. Die ästhetische Organisation.....	59
1.3.1. Erzähler-, Figurentext und Darstellungstechniken.....	59
1.3.2. Übersicht über die neu eingeführten Begriffe .....	67
1.3.3. Die ästhetische Organisation: Aksenovs <i>Kollegi</i> und andere Beispiele, dann: Der Paratext und das ästhe- tische Konzept.....	67
1.3.4. Der Epitext und Aksenov als Abweichler.....	72
1.3.5. Mehr Epitext bei Aksenov: <i>Metropol'</i> und Emigration.....	78
1.4. Zusammenfassung.....	81
<b>2. Die Informationsvergabe .....</b>	<b>83</b>
2.1. Die Informationsvergabe als Problem der Wahrnehmung.....	83
2.1.1. Exkurs zum literarischen Bild und neue Probleme um Aksenovs <i>Dikoj</i> .....	83
2.1.2. Die Wahrnehmungsbedingungen der Kommunikation und die informelle Organisation eines Textes .....	89
2.1.3. Die Interpunktion, eine Antwort auf <i>Dikoj</i> und Infor- mationsketten in Aksenovs <i>Zvezdnyj bilet</i> .....	95
2.1.4. Die Gliederung der Informationsbasis und das erwartete Happy end in Aksenovs <i>Na polputi k lune</i> .....	102
2.1.5. Resümee zu den Beispielen.....	112
2.1.6. Übersicht über die neuen Begriffe.....	114
2.2. Stereotype Informationsvergabe und Informationswirklichkeit ....	114
2.2.1. Stereotypen der Informationsvergabe und -wahrneh- mung und die Montage nach Ėjzenštejn.....	114
2.2.2. Die Montage in Pil'njaks <i>Gol'j god</i> und <i>Mašiny i volki</i> .....	122
2.2.3. Realistische und phantastische Texte.....	127
2.2.4. Die Montage von Informationswirklichkeiten in Akse- novs <i>Million razluk</i> und <i>Randevu</i> .....	130
2.3. Zusammenfassung.....	135

<b>3. Der Roman <i>Ožog</i> (1969-1975)</b> .....	<b>139</b>
3.1. Die Figuren im Zentrum des Erzählkonzepts .....	139
3.1.1. Korpusbildung und Gliederung des Textes in Kapitel .....	139
3.1.2. Das Problem des Patronyms <i>Apollinarievič</i> .....	143
3.1.3. Metafiktionale Textpassagen und Verweise auf Vorbil- der .....	148
3.1.4. Äußerungen über Kunst und den christlichen Glauben .....	157
3.1.5. Die übrigen erzählten Figuren, insbesondere <i>Nina</i> .....	168
3.1.6. Die Litauer, der Reiher und andere seltsame Vögel: Ein neues literarisches Bild Europas entsteht .....	174
3.1.7. Rezeptionsangebote (I): Die Identität der fünf zentralen Figuren mit dem Patronym <i>Apollinarievič</i> .....	187
3.1.8. Identitätsprodukt, Ich- und Er-Erzähler, Satire und <i>Сказ</i> ...	202
3.1.9. Rezeptionsangebote (II): Identität von Erzähler und Autor .....	208
3.2. Die Frauenfiguren .....	211
3.2.1. Übersicht, sowie <i>Rodina</i> , <i>Pani Greta</i> und <i>Evropejanka</i> ....	211
3.2.2. <i>Alisa Fokisova</i> .....	214
3.2.3. <i>Marina Vladi</i> , <i>Marian Kulago</i> und <i>Arina Beljakova</i> .....	233
3.2.4. <i>Klara</i> , <i>Tamara</i> , <i>Inna</i> , <i>Nina</i> und eine „Masse an Frauen“ ....	246
3.2.5. <i>Ijudmila Gulij</i> , <i>Lenka-Percovka</i> , <i>Mama</i> , <i>tetja Varja</i> und das polnische Mädchen .....	262
3.2.6. Die neue, die alte KassiererIn, die FilialleiterIn, die Ehe- frauen und die Mütter seiner Kinder .....	267
3.2.7. Resümee .....	272
3.3. Zeit, Raum und ästhetische Organisation .....	281
3.3.1. Gegenwarten, Rückblicke und Erinnerungen .....	281
3.3.2. Räume und filmische Proxemie .....	286
3.3.3. Besonderheiten der ästhetischen Organisation .....	290
3.4. Die Informationsvergabe .....	301
3.4.1. Bildhaftigkeit und rhetorische Valeurs .....	301
3.4.2. Montageähnliche Informationssituationen und gleicharti- ge Informationsvergabe .....	310
3.4.3. Informationsstände, Umbewertungen und Widersprüche ...	321
3.4.4. Eine Montage nach Art derer in Fjzenštejns Film <i>Oktjabr'</i> .....	334
3.4.5. Montage von Informationsketten nach Art von Pil'njaks <i>Golyj god</i> .....	342
3.4.6. Resümee: Informationswirklichkeiten und deren Monta- ge .....	346
3.4.7. Anhang: Surreale Spiralen .....	352

<b>4. Zwei weitere Entwicklungen .....</b>	<b>357</b>
4.1. Der Roman <i>Zolotaja naša železka</i> (1972).....	357
4.1.1. Die ästhetischen Organisation.....	357
4.1.2. Das Erzählkonzept.....	375
4.1.3. Die Informationsvergabe.....	394
4.2. Der Roman <i>Poiski žanra</i> (1976-1978).....	411
4.2.1. Ästhetischen Organisation und Informationsvergabe.....	411
4.2.2. Das Erzählkonzept.....	421
<b>5. Resümees .....</b>	<b>431</b>
5.1. Die erzähltechnische Entwicklung Aksenovs.....	431
5.2. Herleitung des Aksenovschen Schaffens aus dem Surrealismus und der Folklore .....	438
5.3. Schlußwort .....	448
<b>6. Anhang.....</b>	<b>455</b>
6.1. Aksenovs fiktionale Texte (chronologische Tabelle).....	455
6.2. Filme, Verfilmungen.....	467
6.3. Aksenovs nichtfiktionale Texte .....	467
6.3.1. Nichtfiktionale Schriften, die vor dem 22. Juli 1980 erschieden.....	468
6.3.2. Nichtfiktionale Schriften, die nach dem 22. Juli 1980 erschieden.....	470
6.4. Liste der Überschriften und der Kapitelzählung zu <i>Ožog</i> .....	471
<b>7. Weiterführende Literatur.....</b>	<b>475</b>
7.1. Weitere Literatur zu behandelten Aksenovschen Werken.....	475
7.1.1. Zu den Werken in den Kapiteln 1-2.....	475
7.1.2. Zu den Werken in den Kapiteln 3-4.....	481
7.2. Weitere Literatur zu weiteren Werken Aksenovs.....	482
7.2.1. Zu den Sammelbänden.....	482
7.2.2. Zu weiteren Рассказы und Повести.....	483
7.2.3. Zu weiteren Romanen .....	485
7.2.4. Zu den Theaterstücken .....	487
7.2.5. Weitere, allgemeine Arbeiten.....	489
7.2.6. Zu den Filmen .....	493
<b>8. Verwendete Literatur.....</b>	<b>497</b>
8.1. Bibliographien.....	497
8.2. Primär- und Sekundärliteratur.....	499



## EINLEITUNG

Vasilij Pavlovič Aksēnovs Biographie ist bereits Gegenstand verschiedener Betrachtungen gewesen, weshalb sie in dieser Arbeit nicht wieder bemüht werden wird.<sup>1</sup> Von seiner Mutter Evgenija Ginzburg ist durch ihr berühmtes Werk *Krutoj maršrut* (1967-1979) auch einiges über seine Biographie bekannt. Die inhaltlichen Unterschiede und Gemeinsamkeiten<sup>2</sup> in der Darstellung des sibirischen Lebens durch Ginzburg und Aksenov sind bereits Thema eines Aufsatzes gewesen. Wie das jugendliche Alter von 16 Jahren, in dem Aksenov das erste Mal nach Magadan kam,<sup>3</sup> nicht anders erwarten läßt, kann David Lowe zahlreiche Unterschiede zwischen den Darstellungen in Ginzburgs *Krutoj maršrut* und Aksenovs *Ožog* feststellen: Nach Aussage von Aksenov habe dessen Mutter geurteilt, daß in Aksenovs Darstellung der Lagerzeit (in *Ožog*) vieles nicht mit den Fakten und den tatsächlichen Erlebnissen übereinstimme. Offensichtlich kam es Aksenov in *Ožog* nicht auf eine Kohärenz mit den Fakten und tatsächlichen Erlebnissen des Magadaner Lebens an. Aksenov selbst schrieb Lowe: „And of course it was difficult to separate Tolja fon Štejnboč from myself, although one needs to do that, because I made up a great deal.“<sup>4</sup>

*Zolotaja naša železka* und *Poiski žanra* sind bis auf einige wenige Aufsätze und die Analysen bei Raskin und Dalgård weitgehend unbeachtet geblieben. Zu *Ožog* gibt es mehrere monographische Analysen, es gibt zahlreiche Aufsätze, Rezensionen und kleinere Besprechungen.<sup>5</sup> Wer sich für letztere interessiert, sei auf die weiterführende Bibliographie in Kapitel 7.1.2 verwiesen. Es gibt ein populärwissenschaft-

---

<sup>1</sup> Aksenov wurde 1932 geboren; er emigrierte am 22. Juli 1980 in die USA. Zur Biographie empfehle ich: Aksenov 1981; Efimov 1991, S. 1-3; „Aksenov o sebe“ in *Matich* 1984, S. 125-130; Kustanovich 1992, S. 14f. Besondere Erwähnung gebührt darüber hinaus J.J. Johnson Jr.: „V.P. Aksēnov: A Literary Biography“, welche dem Sammelband *Mozejko* 1986, S. 32ff., eingegliedert ist. Diese Biographie kann mit überraschenden, bis zu ihrem Erscheinen noch unbekannt Details aufwarten, so daß man annehmen möchte, Aksenov selbst habe dem Autor Informationen geliefert. Das legt auch eine Bemerkung eines anderen Autors nahe (*Mozejko*, Edward: „The Steel Bird“ and Aksēnov’s Prose of the Seventies“ in *Mozejko* 1986, S. 211). Wenn Johnson Aksenov wirklich als Quelle benutzt haben sollte, so wäre es sehr schade, daß dies nicht deutlich hervorgehoben worden ist. Interessante Details liefert auch ein Interview im selben Sammelband (*Mozejko* 1986, S. 14ff.)

<sup>2</sup> *inhaltliche Gemeinsamkeiten*: Weshalb *Krutoj maršrut* oft als Quelle herangezogen wird, mit deren Hilfe die ‚Wahrheit‘ des erzählten Geschehens in Aksenovs *Ožog* beurteilt wird. So z.B. bei Dalgård 1982, S. 95. Die Gemeinsamkeiten von *Ožog* und *Krutoj maršrut* beweisen aber nur, daß Aksenov *Krutoj maršrut* genau gekannt hat.

<sup>3</sup> Zum Beispiel Kustanovich 1992, S. 14: „Aksenov lived in Kazan with his father’s relatives until 1948, when he was allowed to come to Magadan [...]“ 1948 war Aksenov sechzehnjährig.

<sup>4</sup> Lowes Feststellungen und Aksenovs Briefzitat in Lowe 1983, S. 210, Anm. 6.

<sup>5</sup> Viele dieser Artikel begnügen sich mit Inhaltsangaben von *Ožog*. Eine solche Inhaltsangabe wird auch von Kustanovich (1992, S. 92-101) geleistet, der für die Zusammenfassung des erzählten Geschehens in logischer Reihenfolge zehn Seiten bedarf. Knapper faßt sich die Darstellung McMillins (1991), der bei gleicher Seitenzahl auch noch die übrigen Aksenovschen ‚Hauptwerke‘ abhandelt.

## Einleitung

liches Werk von Jurij Mal'cev über die *Freie Russische Literatur*,<sup>6</sup> in dem auch Aksenov ‚besprochen‘ wird. Aksenov hat sich öffentlich gegen die Darstellungen Mal'cevs gewandt.<sup>7</sup>

Viele Autoren haben Aksenovs Werke unter dem Aspekt einer Einteilung seines Schaffens in Perioden untersucht. Zunächst fand 1973 Priscilla Meyer zwei Perioden: 1958-1964 und 1964-1973.<sup>8</sup> Ein Jahrzehnt später hat Per Dalgård diese Periodisierung aktualisiert und anhand einer grundlegenden Untersuchung modifiziert: 1958-1963, 1963-1970, 1970-1979. Er gründet diese Einteilung auf das, was Aksenov selbst gesagt hat, und charakterisiert die Perioden mit Aksenovs Worten als „happy - angry - despairing“.<sup>9</sup> Untypisch für den 1986 erschienenen Sammelband zu Aksenov, konstatiert Busch vier Stufen im Schaffen des Künstlers: eine Art Nullstufe (*Kollegi*), die Phase der Slangexotik (*Zvezdnyj bilet; Apel'siny iz Marokko; Pora, moj drug, pora!*), die Phase der Ironie (*Mestnyj chuligan Abramašvili*) und schließlich die ernst-phantastische Phase (*Randevu, Ožog*). Er interpretiert Slang und Ironie als Möglichkeiten, das eine zu sagen, aber das andere zu meinen.<sup>10</sup> Meyer gibt zur selben Zeit eine umfassendere Einschätzung von Aksenovs Roman *Ožog*, den sie erzähltechnisch im Dialog mit Bulgakovs *Master i Margarita* (1966-1967, verf. 1940) und moralisch im Dialog mit Ginzburgs *Krutoj maršrut* diskutiert.<sup>11</sup>

Die Periodisierung, die Kustanovich 1992 in einer erweiterten Fassung seiner Dissertation vornimmt, lautet: 1960-1963, 1963-1979 und 1979 bis in die damalige Gegenwart.<sup>12</sup> Kustanovich wendet sich ausführlicher gegen die oben genannten Einteilungen und konstatiert richtig, daß die Jahre 1968 oder 1970 zwar politische Wendepunkte, aber keine Wendepunkte im Schaffen Aksenovs gewesen seien.<sup>13</sup> Er betont, daß man bei der Einteilung des Schaffens von den Werken ausgehen müsse, und setzt deshalb eine Zäsur vor *Ostrov Krym* (1980, verf. 1977-1979), weil Aksenov in diesem und allen folgenden Werken „returns to a realistic mode of expression“.<sup>14</sup> Aber Kustanovich mißachtet seine eigenen Überlegungen, weil er an anderer Stelle doch das Jahr 1968 als „real turning point“ bezeichnet, mit dem „a long and desperate period in Aksenov's life and work began“.<sup>15</sup> Obwohl Kustanovich den Einfluß, den die Biographie Aksenovs auf die wissenschaftlichen Betrachtungen zu dessen Werk hat, minimalisieren will und einen direkten Zusammenhang zwischen Leben und Werk verneint,<sup>16</sup> stellt er seiner Arbeit dennoch eine Biographie Aksenovs vor-

---

<sup>6</sup> Malzew 1981.

<sup>7</sup> Aksenov in Matich 1984, S. 31.

<sup>8</sup> Meyer 1973a, S. 450.

<sup>9</sup> Dalgård 1982, S. 6.

<sup>10</sup> Busch, R. L.: „The exotic in the early novellas of Aksenov“ in Mozejko 1986, S. 54ff.

<sup>11</sup> Meyer 1986.

<sup>12</sup> Kustanovich 1986, S. 2; 1992, Kapitel 1.

<sup>13</sup> Kustanovich 1992, S. 15-16.

<sup>14</sup> Kustanovich 1992, S. 16; 1986, S. 2. Kustanovich scheint die von Aksenov vor 1960 verfaßten Werke nicht wahrzunehmen. Seine Periodisierung beginnt erst mit dem Jahr 1960.

<sup>15</sup> Kustanovich 1992, S. 32.

<sup>16</sup> Kustanovich 1992, S. 9.

## Einleitung

an,<sup>17</sup> weil „knowledge of a broader context of Aksenov's life and work would provide an indispensable background for the proper understanding of the works analyzed in [my] book“.<sup>18</sup> Dabei folgert er nicht nur von Ereignissen im Leben Aksenovs auf Ereignisse in dessen Texten,<sup>19</sup> sondern auch umgekehrt von Darstellungen des Textes auf Ereignisse im Leben.<sup>20</sup> Um zu erklären, warum „the late seventies mark the transition from phantasmagoric, symbolic prose to more realistic writing“,<sup>21</sup> verweist er nicht auf die Emigration Aksenovs,<sup>22</sup> sondern auf eine poetologische, innere Suche des Autors.<sup>23</sup> Dabei könnte gerade der erzähltechnische Wendepunkt im Jahre 1980 außertextuell erklärt werden, da die Bedingungen des US-amerikanischen Marktes für den emigrierten Autor ganz andere waren, als es vorher die Bedingungen des literarischen ‚Marktes‘ in der UdSSR gewesen waren. Die Biographie Aksenovs hilft Kustanovich auch bei der Erklärung der Ironie, die für einige Werke Aksenovs als charakteristisch gilt. Diese Ironie gelangte in die entsprechenden Aksenovschen Werke, weil sie ein „general mode of the time“ gewesen sei.<sup>24</sup> Die Werke der ersten Periode sieht Kustanovich technisch als von der Romantik und thematisch von Konflikten, die einem Erwachsenwerdungsprozeß innewohnen, dominiert. Der „romanticism“ komme in den Orten der Handlung, den Männerfreundschaften und exotischen Valeurs zum Ausdruck. Die Mitteilungsabsicht von *Kollegi* oder *Zvezdnyj bilet* etwa stellt Kustanovich als „a romantic dream“ dar, der die Möglichkeit zur Harmonie des Individuums mit der Gesellschaft beinhaltet, und zwar konkret zur Harmonie eines sogenannten ‚Mitglieds der Intelligencija‘ mit dem Arbeitsvolke.<sup>25</sup> Kustanovich übersieht, daß die Harmonie von jugendlicher Intelligenz und älterem Arbeiterkollektiv, die am Ende von *Kollegi* oder *Zvezdnyj bilet* möglich ist, auch

---

<sup>17</sup> Kustanovich 1992, Kapitel 1.

<sup>18</sup> Kustanovich 1992, S. 13.

<sup>19</sup> Zum Beispiel Kustanovich 1992, S. 33: „This [trip in *Ožog*] is undoubtedly the same trip to which Aksenov refers in his interview [...]“, S. 41: „The change in the figure of the savior coincides with a change in the artistic method. [...] Of course both changes can be explained by personal reasons: for example, the author's growing devotion to religion and his search for new artistic paths.“, S. 78f. bezüglich *Zatovarennaja bočkotara*: „These are not ordinary barrels but rather cells or elements which form one animate being, able to [...] affect people's morality and transform them into better beings.“ Letzteres hat Aksenov selbst in einem Interview behauptet. Insofern könnte man die Aussage als epitextuelle Erklärungshilfe heranziehen. Allerdings sprach Aksenov von Fässern im Bezirk Rjazan', nicht jedoch von den Fässern seines Romans. In seiner *Povest'* sind die Fässer weder belebt noch schaffen sie bessere Menschen, sondern die gemeinsame Sorge der Figuren um die Fässer läßt die Figuren besser werden. Vgl. Kessler 1998.

<sup>20</sup> Z.B. Kustanovich 1992, S. 36: „This relapse into satire indicates that 1979 was again a period of acute dissatisfaction with the surrounding reality [...]“, S. 36: „The play, according to the author, is a paraphrase of Chekhov's *The Sea Gull*.“ Diese Information stammt aus *Ožog*. Es schlägt sich negativ nieder, daß Kustanovich - abgesehen von den Theoriepassagen seines Werkes - fast nie seine Quellen kenntlich macht.

<sup>21</sup> Kustanovich 1992, S. 41.

<sup>22</sup> Kustanovich 1992, S. 37: „The periphrastic symbolic method of the second period has exhausted itself, and Aksenov has been trying different approaches in a more realistic vein.“

<sup>23</sup> Kustanovich 1992, S. 41f.

<sup>24</sup> Kustanovich 1992, S. 20.

<sup>25</sup> Kustanovich 1992, S. 21-25; 1986, S. 9.

## Einleitung

ganz den Vorstellungen des Sozialismus von der harmonischen Verbindung der Arbeiter des Kopfes mit den Arbeitern der Faust entspricht,<sup>26</sup> und er übersieht, daß beide Romane die *Initiation* in die Erwachsenenwelt thematisieren, wobei am Ende keine Harmonie zweier gegensätzlicher Lebenssphären besteht, sondern das Aufgehen der einen (jugendlichen) in der anderen (erwachsenen). Die zweite Phase gestaltet sich für Kustanovich als Konflikt zwischen „creativity“ und „totalitarism“, den er durch ausführlichere Textbesprechungen in den Texten nachzuweisen versucht; die Idee zu diesem innertextlichen Konflikt hat er jedoch durch das Wissen um Aksenovs problematische schriftstellerische Position während der Brežnev-Ära bekommen. Seine Unterteilung in drei Perioden kennt Ausnahmen, was sie von selbst zweifelhaft werden läßt.<sup>27</sup> Auf der Basis eines undurchdachten theoretischen Zugangs läßt er fast alle Erklärungen zu: „information should include not only biographical facts but other texts by the author, by contemporaries, and, perhaps even all the texts written ‚since the beginning of time‘“.<sup>28</sup> Dabei benutzt er nicht weiter explizierte Zusatzkriterien bei der Auswahl der für ihn maßgeblichen Hilfstexte, denn er sagt: „(Of course, in using non-literary data a scholar must be very careful not to impose irrelevant information on the text and not to seek automatically allusions to the author’s life in every line. Only when thorough research proves external information applicable to the text should we use it for purposes of interpretation.“<sup>29</sup> Richtig konstatiert er einmal, daß sich Aksenov früh um die erzähltechnische Ausformung seiner Werke bemüht habe.<sup>30</sup> Es ist anzuerkennen, daß sich Kustanovich mit einer die Einzelwerke übergreifenden Gruppierung von „plots“ und „figures“ zu Typen beschäftigt hat, worauf in Kapitel 3.4.2 noch eingegangen wird.<sup>31</sup>

In ihrer Dissertation über religiöse Motive bei Aksenov geht Nina Efimov hinsichtlich der Periodisierung des Aksenovschen Œuvre mit Kustanovich überein, begründet aber ihre Einteilung anders. Efimov beschreibt die erste Periode (1958-1963) wie Dalgård als Zeit einer „happy carnival-like atmosphere“ im Zuge der Destalinisierung.<sup>32</sup> Dann greift sie in positivistisch-biographischer Manier zwei Ereignisse im Leben Aksenovs auf: Zum einen die persönliche Kritik Chruščevs, die dieser 1963 bei einer inoffiziellen Sitzung mit jungen Künstlern an Aksenov übte und deren öffentliches Phänomen ein offiziöser Artikel Aksenovs<sup>33</sup> war, in dem er sich der

---

<sup>26</sup> Tatsächlich, das Ideologische der frühen Werke Aksenovs kann darin liegen, daß in ihnen eine Harmonie behauptet wird, die real nicht existierte. Es ist für den Transport von Ideologie unerheblich, ob jene Harmonie auch ein persönlicher ‚Wunsch‘ Aksenovs gewesen ist. So unschuldig aber, wie es Aksenov in „Voprosy k vystupleniju Aksenova“ (in *Matich* 1984, S. 130) von sich behauptet (нет такого греха за мной), ist er an der Schaffung von angepaßter Literatur nicht, auch wenn nach Stalins Herrschaft ein Werk wie *Kollegi* eine persönliche und öffentliche Sensation gewesen sein mag.

<sup>27</sup> So Kustanovich 1992, S. 24, Fußnote 5.

<sup>28</sup> Kustanovich 1992, S. 50.

<sup>29</sup> Kustanovich 1992, S. 51.

<sup>30</sup> Kustanovich 1992, S. 19f.; 1986, S. 7

<sup>31</sup> Kustanovich 1992, Teil III.

<sup>32</sup> Efimov 1991, S. 4.

<sup>33</sup> Aksenov 1963.

## Einleitung

Selbstkritik befließigte; zum anderen Aksenovs Emigration in die USA, die in der Folge der Mitherausgabe des Almanachs *MetrOpol*<sup>34</sup> stand. Für die zweite Periode (1963-1979) gilt ihr: „Aksenov reevaluated his values and abruptly changed his style as a writer. His works became satirical, grotesque, and hyperbolic.“<sup>35</sup> Die dritte Periode (1979 und später) sieht Efimov wie Kustanovich als Periode einer „search for a genre“.<sup>36</sup> Hier sei Aksenov zu einer „more realistic form of narration“ zurückgekehrt;<sup>37</sup> „his adaptation to a foreign land in terms of theme and artistry are all manifested in his writings“.<sup>38</sup> Ähnlich wie Meyer<sup>39</sup> sieht Efimov in Aksenovs Texten Darstellungen eines psychischen Konflikts, nämlich eines Konflikts „between hero and society or Soviet ideology“.<sup>40</sup> Auch Kustanovich hat einen solchen Konflikt, der letztendlich einen realen Konflikt im Leben des Autors spiegelt, im Sinn, verschiebt den Blick jedoch wie Matich<sup>41</sup> in Richtung auf eine politisch-künstlerische Ebene, wenn er den Konflikt zwischen Kreativität und Totalitarismus angesiedelt sieht.<sup>42</sup>

In der Konzeption der ersten Periode wird übereinstimmend die „glückliche, karnevaleske“ Zeit des Tauwetters gerade mit denjenigen Werken verbunden, die gleichzeitig als Produkte des sozialistischen Realismus abgehandelt werden. Dieser Widerspruch ist von den Autoren mit biographisch-positivistischem Textzugang weder problematisiert noch erklärt worden. Zudem mag die Tauwetterzeit für Aksenov persönlich glücklich gewesen sein; ist es jedoch sinnvoll, eine literarische Schaffensperiode ‚glücklich‘ zu nennen? Am Beginn der zweiten Periode (1963) steht übereinstimmend die persönliche Kritik Chruščëvs. Sie war für den Menschen Aksenov ein sicherlich sehr intensives Erlebnis, hat aber keinen krassen Bruch im Werk Aksenovs hinterlassen. Endet die zweite Periode 1970, so wird für die Folgezeit oft von einem Publikationsverbot und anderen Formen der Unterdrückung ausgegangen. Repressionen gegen Aksenov sollen keinesfalls geleugnet werden, jedoch mit Blick auf *Ožog*, *Zolotaja naša železka* und *Poiski žanra* ist festzustellen, daß Aksenov an die bis 1970 geschriebenen Texte nahtlos anknüpfte und daß es ihm auch möglich war, verschiedene Texte zu publizieren, wenn auch nicht die genannten drei

---

<sup>34</sup> Aksenov 1979.

<sup>35</sup> Efimov 1991, S. 6.

<sup>36</sup> Efimov 1991, S. 7.

<sup>37</sup> Efimov 1991, S. 8.

<sup>38</sup> Efimov 1991, S. 7f.

<sup>39</sup> Meyer 1971, 1973a, 1986.

<sup>40</sup> Efimov 1991, S. 6.

<sup>41</sup> Matich in Matich 1984, S. 180-181, hatte kritisiert, daß die Literaturentwicklung als Abfolge von Generationskonflikten gesehen werde. Sie sieht statt dessen richtig einen politischen Konflikt („The main conflict during the Thaw was between those who propagated the official Socialist Realist canon and those who opposed it“), den Meyer und Efimov als einen persönlich-psychischen Konflikt mißverstehen.

<sup>42</sup> Kustanovich 1986, S. 15.

## Einleitung

Romane.<sup>43</sup> Von Kustanovich ist bemerkt worden, daß es um 1975 für kürzere Zeit Erleichterungen für Schriftsteller und Künstler gab, in Folge derer Aksenov Reisen in den Westen unternahm und einiges Interessante veröffentlichen konnte.<sup>44</sup> Endet die zweite Periode 1979, so bleibt erst noch festzustellen, inwieweit die Emigration Aksenovs aus der UdSSR auch eine Emigration aus seinem Schreiben bis 1979 wäre.<sup>45</sup>

Entsprechend der skizzierten Probleme um eine Periodisierung von Aksenovs Œuvre geht die vorliegende Arbeit nicht von Brüchen, Schüben, Teilen oder einschneidenden Ereignissen aus, sondern vom Konzept der Entwicklung, wie es Meyer auf der Basis ihrer Dissertation von 1971 später vertreten hat.<sup>46</sup> Die vorliegende Arbeit möchte einen relativ gleichmäßigen ästhetischen Fortgang Aksenovs von einem sozialistisch-realistischen Tauwetter- und Jugendprosaisten unter US-amerikanischem Einfluß zum genialen Surrealisten und Satiriker<sup>47</sup> in der Tradition der russischen Avantgarde vom Beginn des Jahrhunderts behaupten.

Die Aufsätze eines in den USA erschienenen Sammelbandes gehen zumeist von einer Gliederung von Aksenovs Schaffen in zwei Phasen aus (UdSSR-Zeit und USA-Zeit).<sup>48</sup> Diese Phasen werden vor allem wieder als Wandel von Aksenov als Mensch und Persönlichkeit gewertet. Sie untersuchen ihre Gegenstände also unter dem Blickwinkel einer zweiseitigen Biographie. Das ist zwar ein legitimer Ansatz, aber er pointiert nicht das Besondere an Aksenovs schriftstellerischer Tätigkeit, nämlich die Entwicklung auf ästhetischer und textueller Ebene, die an die literarischen Strömungen der Avantgarde aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg anknüpft - so hat Aksenov selbst jedenfalls die Motivation der sowjetischen „beatniks“ später rekonstruiert:

At the end of the '50s and the beginning of the '60s, we opened the literary warehouse that the Stalinist bastards had nailed shut. We extracted Khlebnikov, Mandelstam, Bely, Platonov, Oberiuti... there was no end to the treasures of our recent past. The influence of this rediscovered avant-garde, this art of yesterday (sometimes we even thought of these people as our older brothers), was much stronger than any Western influences, even Hemingway. [...] our main concern, the pathos of our movement, was the restoration of a tie, the attempt to mend the broken chain of our avant-garde tradition.<sup>49</sup>

Die Stringenz und Klarheit der „Bewegung“ (our movement) mag Aksenov im Rückblick aus dem Exil und fern der Heimat erreicht haben. Dennoch sind die be-

---

<sup>43</sup> Aksenov selbst hat angegeben, er habe Druckverbot außer für Zeitschriften erhalten (Aksenov 1981). Um die drei Romane hat es nach seinen Angaben außerdem eine Art Handel gegeben (a.a.O., S. 439).

<sup>44</sup> Kustanovich 1992, S. 34.

<sup>45</sup> Aksenov hat sein Schreiben nicht als derart kraß gebrochen empfunden (vgl. „Voprosy k vystupleniju Aksenova“ in Matich 1984, S. 130).

<sup>46</sup> Meyer 1973a.

<sup>47</sup> Matich in Matich 1984, S. 185f., hat als erste auf das Surreale der Satire, insbesondere der Satire Aksenovs hingewiesen.

<sup>48</sup> Mozejko 1986.

<sup>49</sup> Aksenov 1987b, S. 32.

## Einleitung

schriebenen Beziehungen richtig.<sup>50</sup> Daß Aksenov die Weiterentwicklung gerade seiner Schreibtechnik wichtig war, hat er so geäußert: „Увы, диссидентщина – это не литература. Писатель – диссидент изначально, но не в том смысле, как часто думают. Политическое диссидентство – это еще не критерий художественности.“<sup>51</sup> Behält man diesen Blickwinkel, dann ist Aksenov nicht einfach nur ein interessanter Schriftsteller, weil er persönlich weit gelangt ist - bis zur Ablehnung der sowjetischen Ideologie, bis zu offener belletristischer Systemkritik und bis in die USA -, sondern Aksenov ist vor allem interessant, weil er an die vergangenen, ehemals in ihrer Entwicklung freien Strömungen der russischen Literatur anzuknüpfen versteht, und so die Zeit des Stalinismus mit seinem Werk überbrückt. Aksenov ist dadurch mehr als jeder akzidentielle Dissens zu einem Wegbereiter und Vorkämpfer für eine erneut freie, aber traditionsgebundene russischsprachige Literaturentwicklung geworden - einer, der über seine Emigration hinaus durch sein Werk Einfluß auf die Literatur üben und ihr Impulse geben kann.

An diesem Punkt setzt auch die jüngste Arbeit zu Aksenov und anderen russischen Autoren an. Simmons kann bereits behaupten, Werke von Aksenov u.a. stellen für die heutige junge Schriftstellergeneration „their father’s voice“ dar.<sup>52</sup> Unter anderem bezieht sie sich auf Bachtins Poetik des Karnevals, die, was Aksenov betrifft, bereits von Dalgård in die Diskussion eingebracht wurde.<sup>53</sup> Simmons greift mit ihrer Arbeit eine Idee auf, die Dalgård auch in seinem Schlußwort geäußert hatte, daß man nämlich einmal den Rückgriff auf die Tradition der Groteske nicht nur an Aksenov, sondern auch an anderen Schriftstellern der Aksenovschen Generation zeigen müßte.<sup>54</sup> Das versucht Simmons, wobei sie verallgemeinernd Aksenovs und der anderen Autoren Texte zu einem „aberrant discourse“ zusammenfügt. Sie spricht aber auch von einem „aberrant discourse“, weil sie dekonstruktivistische Verfahrensweisen anwendet und die Dekonstruktion von Begriffen der Realität bei den von ihr untersuchten Autoren feststellt.<sup>55</sup>

Bei der Lektüre der drei Romane *Ožog*, *Zolotaja naša železka* und *Poiski žanra* gibt es in der erzählten Welt tatsächlich zahlreiche Elemente, die den Leser verwirren, indem sie etwas darzustellen scheinen, was in unserer Welt so nicht möglich ist, oder weil sich der Erzähler zu widersprechen scheint. Zu diesem wohl augenfälligsten Problem Aksenovscher Texte haben sich verschiedene Autoren dahinge-

---

<sup>50</sup> Eine lebendige, literaturorientierte Darstellung der Zeit von ca. 1920-1960 gibt Marina Raskin 1988, S. 50-57. Ihr Schwerpunkt liegt auf den Veränderungen des literarischen ‚Marktes‘ der UdSSR, nicht so sehr auf Aksenovs Biographie selbst. Sehr richtig stellt sie heraus, daß zwar nicht Aksenovs Generation, daß aber alle älteren Generationen noch mit der Kenntnis von der historischen Avantgarde als Leser groß geworden waren und dieses Wissen an Aksenov und seine Generation trotz des literarischen Stalinismus der dreißiger bis fünfziger Jahre weitervererben konnten.

<sup>51</sup> Matich 1984, S. 31.

<sup>52</sup> Simmons 1993.

<sup>53</sup> Dalgård 1982. Vgl. zu ihm die Darlegungen weiter unten in diesem Kapitel.

<sup>54</sup> Simmons analysiert von Aksenov nur *Ožog* und zeigt dabei, im Rückgriff auf Dalgård 1982, neue ‚groteske‘ Aspekte des Aksenovschen Romans auf.

<sup>55</sup> Vgl. zu dieser Beurteilung auch Schlott 1996.

## Einleitung

hend geäußert, daß sie, wobei sie einen ‚realistischen‘ Horizont, sowohl hinsichtlich dessen, was ihre Leseerwartung, als auch hinsichtlich dessen, was ihr Verständnis von unserer Welt betrifft, einnehmen, die ‚unmöglichen‘ Elemente der Texte als ‚das Andere‘ (‚unserer Wirklichkeit‘) auffassen. Sie fassen es nämlich als das auf, was ‚im Grunde‘ nicht da ist, was ‚nicht möglich‘ ist oder was ‚eigentlich‘ nicht zur Handlung gehört: Sei es als Phantasie (Meyer, Kustanovich, Efimov, Proffer,<sup>56</sup> Mozejko) oder sei es als Phantasmagorisches (Raskin),<sup>57</sup> deren Funktion zum Teil die vielbemühte Verfremdung (*ostranenie*) der russischen Formalisten ist. Dabei werden die problematischen Textelemente so gehandelt, als ob sie stets dieselbe existentielle Wertigkeit besäßen, eben ‚phantastisch‘ zu sein, egal, ob es sich um ein erzähltes Wunder, um unlogisches Erzählen oder um eine ‚phantastische‘, Science Fiction- oder Fantasy- ‚Geschichte‘ handelt. Das ist undifferenziert. Nur der Einfachheit halber spreche auch ich zunächst von ‚phantastischen Elementen‘, verkürzt mit ‚das Phantastische‘ bezeichnet.

Kustanovich hat mit einer Differenzierung des Phantastischen in zwei Arten gearbeitet, die er von Roman Jakobson übernommen hat: Und zwar differenziert er hinsichtlich des Effekts, „*a new world is created, which one enters in order to escape one's own world*“, und hinsichtlich des Effekts, „*a specific distortion of the real world to achieve defamiliarization (ostranenie)*“.<sup>58</sup> Die Unterscheidung zweier grundlegender Effekte, die das Phantastische zeitigen kann (Konstitution einer neuen Welt und Verfremdung einer bekannten), ist richtig. Und doch fangen mit dieser Unterscheidung die Probleme, die zu einer Beschreibung des Phänomens des Phantastischen führen müßten, erst an. So fußen Kustanovichs Überlegungen auf dem Bezug und der Differenz des Phantastischen zur empirischen Realität: „I will use the most common definition of the fantastic as that which is nonexistent (or, at least, is not observed) in empirical reality“<sup>59</sup> bzw. „*distortion of the real world*“. Ganz ähnlich legt zum Beispiel auch Mozejko eine objektive äußere Realität und Normalität zu Grunde, wenn er urteilt, daß in *Kollegi* „does not contradict our sense of perception of the outer reality“, und an anderer Stelle, daß „these and other works [of Aksenov] do not offend our sense of normalcy, if the everyday reality is to be taken as a criterion of comparison“.<sup>60</sup> Was aber ‚die Realität‘ sei, das wird bei einer solchen Grundlegung der Definition des Phantastischen zu einer zentralen Frage.

---

<sup>56</sup> Proffer in *Matich* 1984, S. 132. Ebendort sieht sie es aber auch so: „Since the late sixties, however, content has caught up with style: fantasy, surrealism, ambiguity are no longer superimposed on a narrative, they are the narrative.“

<sup>57</sup> Sie spricht von „phantasmagoric art“, ein Terminus, den wohl Abragam Lerc zuerst gebrauchte (vgl. *Matich* 1984, S. 16 und 183). - Kustanovich (1992) ist sich offensichtlich nicht ganz einig, ob er Aksenovs Schreiben nun „phantastic“ oder „phantasmagoric“ nennen sollte. Einmal heißt es bei ihm, „The fantastic is still a crucial artistic tool in the 1970s, yet it is not so overwhelming as in the 1960s (again, except in *The Heron*)“ (S. 37). Ein anderes Mal heißt es, „The late seventies mark the transition from phantasmagoric, symbolic prose to more realist writing“ (S. 41). Vielleicht denkt er die Begriffe synonym.

<sup>58</sup> Kustanovich 1992, S. 167f.

<sup>59</sup> Kustanovich 1992, S. 166.

<sup>60</sup> Mozejko in Mozejko 1986, S. 207 und 208.

## Einleitung

Kustanovich hat den Begriff von Realität, den er von Jakobson entlehnt hat, in naturwissenschaftlicher Weise auf ‚empirisch existent‘ eingeengt. Das ist für seine Definition fatal, denn demnach ist auch Gerechtigkeit etwas Phantastisches, da es sie empirisch nicht gibt. Sicherlich handelt es sich um ein Versehen Kustanovichs, denn an einer solchen Einschränkung der Definition kann ihm nicht gelegen sein.<sup>61</sup> Daß Mozejko sich bei der Analyse von *Kollegi* auf eine „Alltagsrealität“ bezieht, ist fast lustig zu nennen, denn es ist evident, daß sich *Kollegi*, wenn überhaupt, dann auf den Alltag des real existierenden Kommunismus und seiner Bürger bezieht, niemals aber auf einen Alltag, so wie Mozejko ihn kennt. Es gäbe also wenigstens zwei Alltagsrealitäten, zwischen denen zu differenzieren wäre.

Kustanovich unterscheidet vier Funktionen des Phantastischen: Flucht,<sup>62</sup> Verfremdung, „aesopian language“ und Grotteske. Während ihm der Effekt der Verfremdung als eine der vier Funktionen des Phantastischen gilt, wird von ihm der Effekt der Weltneukonstituierung sehr geschickt mit einem nur in toto gefaßten Begriff von Grotteske, der in punctis widersprüchlich und zum Phantastischen äußerst undeutlich abgegrenzt gebraucht wird,<sup>63</sup> abgedeckt, nämlich „in defining the grotesque as a method of building a world completely different from empirical reality“.<sup>64</sup> Das würden aber auch die „Methoden“ ‚Verfremdung‘ und ‚Flucht‘ bewirken. Interessant ist der von Kustanovich in seinen Analysen nicht weiter verfolgte<sup>65</sup> Ansatz, die Funktion des Phantastischen sei ein äsopisches Sprechen, ein Begriff, der auf Saltykov-Ščedrin zurückgeht.<sup>66</sup> „Äsopische Sprache“ meint ein ‚Tarnsprechen‘, das dem Text noch einen anderen, systemnonkonformen Sinn unterlegt, und zwar derart, daß der Text dennoch vom Zensor und anderen entsprechenden Instanzen genehmigt werden kann. Pragmatisch faßt Kustanovich das durch den Begriff „äsopische Sprache“ Bezeichnete als Allegorie bzw. als allegorisches Sprechen auf,<sup>67</sup> in dessen Zusammenhang das Phantastische auftritt. Bemerkenswert ist, daß Kustanovich als erster das Phantastische als ein Problem der Sprache auffaßt und daß so das

---

<sup>61</sup> Er argumentiert selbst nicht danach.

<sup>62</sup> Kustanovich (1992, S. 188-191) denkt dabei eher an eine Flucht aus unerfreulicher Realität, denn an eine Flucht in die Phantasie (so Meyer). Obwohl beides denselben Vorgang bezeichnet, so ist doch der Akzent unterschiedlich gesetzt. In seiner Dissertation hatte das entsprechende Kapitel noch „Escape and consolation“ geheißen (Kustanovich 1986, S. 234f.)

<sup>63</sup> Kustanovich (1992, S. 177-179) diskutiert selbst zwei unterschiedliche Richtungen; aber auch innerhalb der von ihm unterstützten Richtung - er verweist auf Wolfgang Kayser, Michail Bachtin und Boris Eichenbaum - sind die Abgrenzungen der Grotteske zum Phantastischen unklar. Da scheint es z.B. so, als wäre das Phantastische Teil der (Gattung) Grotteske (Bachtin) bzw. Teil von Gattungen, die gewöhnlich grotesk sind (Kayser). Das ist übrigens genau umgekehrt, als es Kustanovich denkt.

<sup>64</sup> Kustanovich 1992, S. 179.

<sup>65</sup> Wohl deshalb, weil er die Funktion „äsopische Sprache“ plötzlich unter die Funktion „Verfremdung“ faßt (Kustanovich 1992, S. 174.). Aber warum hat er sie dann erst unterschieden?

<sup>66</sup> Kustanovich 1992, S. 172-174.

<sup>67</sup> Darin sind Kustanovichs Ansichten denen Raskins gleich. Vgl. weiter unten meine Ausführungen zu Raskin 1988.

## Einleitung

Phantastische als Art und Weise des Sprechens bzw. Schreibens (mode of writing) erscheint.<sup>68</sup> Es ist nicht mehr ein Problem des Realitätsbezugs.

Dennoch hat Kustanovich das Problem des Phantastischen nur auf Probleme um die Allegorie verlagert.<sup>69</sup> Da an dieser Stelle keine ganzen Texte zitiert werden können, müssen zur weiteren Analyse drei knappe Beispiele an dieser Stelle genügen: (1.) „...kommt doch heute abend um acht Uhr! Und dann lassen wir die Puppen tanzen...“; (2.) „...Hektor war ein Löwe in der Schlacht. Er sprang behende herum, brüllte fürchterlich und biß den Gegnern die Köpfe ab...“;<sup>70</sup> (3.) „...in meinem Zimmer hat sich vielleicht Staub angesammelt! Der ist so dick, daß gestern Mäuse darauf Schlitten führen...“. Wenn man Allegorie als Ersatz eines Gedankens durch einen anderen auffaßt (Lausberg), dann sind nur die Beispiele 1 und 2 eine Allegorie. In Beispiel 2 liegt dabei genaunommen eine allegorische Konstruktion vor, die auf einer Metapher (Mensch / Hektor = Tier / Löwe) beruht. In gewisser Weise könnte man auch von einer breiter ausgeführten Metapher sprechen, und insgesamt von einem Bild. Die Funktionsweise ist, daß unter Auflösung der Metapher auch die folgende Allegorie aufgelöst werden kann. Die Metapher beruht auf der ‚ungewöhnlichen‘ semantischen Gleichsetzung von ‚Hektor‘ mit ‚Löwe‘ innerhalb eines bestimmten kontextuellen Zusammenhangs (in der Schlacht). Anders verhält es sich mit Beispiel 1: Natürlich ist die Redewendung „Und dann lassen wir die Puppen tanzen“ allegorisch in dem Sinne gemeint, daß am bezeichneten Abend etwas anderes als ein Puppenspiel geschehen wird. Es könnte etwas Eustiges (ein ausgelassenes Fest zum Beispiel) oder auch etwas Schreckliches (Gauerner rechnen unter Gauern ab) passieren. Das heißt, nicht allein Syntax und Semantik dieses Wortgefüges bestimmen den ‚zweiten Sinn‘. Vielmehr besteht das Allegorische des Satzes in seiner Pragmatik, nach der Strukturen des Textes (das, was der Satz an Beziehungen darstellt) mit Strukturen in der Welt (mit dem, was am Abend passieren soll) korrespondieren bzw. in behaupteter Weise korrespondieren sollen. Der Leser oder Hörer bringt beide Strukturbereiche zur Deckung, worauf sich ihm offenbart, was am Abend passieren könnte. Die Beziehungen, die ausgesagt werden, sind: Etwas gewöhnlich Unbelebtes wird belebt, allgemeiner: etwas Ungewöhnliches passiert („Puppen tanzen“); die mit „wir“ Bezeichneten sind die Urheber dieses Vorganges („wir lassen...“). Genau dies soll für den genannten Abend gelten, wobei für die Erzeugung der Strukturparallele unerheblich ist, was im Kontext mit dem Ungewöhnlichen genau gemeint ist (Feier oder Gaunerei) und ob der Abend nun tatsächlich so ablaufen wird oder anders, d.h. ob die erzielte Aussage hypothetisch bleibt oder nicht. Diese Art von Vorgang und Verfahren kann als allegorische Beziehung zwischen heteroreferenten Elementen gelten. Das dritte Beispiel ist weder von letzter, noch von vorletzter Art. „Staub“, „Dicke“ und „Mäuse“ sind keine Metaphern. Auch ist „die Mäuse führen Schlitten“ nicht für etwas anderes ausgesagt. Das Verständnis dieses Beispiels hängt auch nicht von einer beabsichtigten Korres-

<sup>68</sup> Kustanovich 1992, S. 174.

<sup>69</sup> Ähnliches hat bereits Raskin 1988, S. 254-256, an anderen Autoren kritisiert.

<sup>70</sup> Frei nach Homer.

## Einleitung

pondenz zweier Strukturbereiche ab. Sondern es ist genau das gemeint, was gesagt wird, obwohl es vom Standpunkt der Empirie aus unmöglich ist. Mit Recht spricht man hierbei vom Phantastischen.<sup>71</sup> Aber auch mit aller Vorsicht: Denn was hinterfragt werden muß, ist genau jener ‚empirische‘ Standpunkt selbst, und zwar insbesondere als Grundlegung eines Realitätsbegriffs, vermittels dessen man das anscheinend so Unmögliche als Phantastisches klassifiziert. Im Grunde müßte man von zwei gleichberechtigten Realitätswahrnehmungen, also von einer Realität A mit den Merkmalen  $a_1$ - $a_n$  und einer Realität B mit den Merkmalen  $b_1$ - $b_n$  sowie jeweils noch von charakteristischen Verknüpfungsregeln (von den ‚Logiken‘  $L_a$  und  $L_b$ ) sprechen. Da das sprachlich oft nur sehr schwer möglich ist, wird auch die vorliegende Arbeit die gedanklichen und textuellen Phänomene mit der sprachlichen Krücke des ‚Phantastischen‘ beschreiben müssen.

Das Auftreten des Phantastischen bei Aksenov führt Kustanovich auf Anstöße zurück, die Aksenov aus der Science Fiction-Literatur, die in den sechziger Jahren erblühte, bekommen hat, und zwar insbesondere aus dem Roman *Popytka k begstvu* (1962) der Gebrüder Strugackij.<sup>72</sup> Außerdem weist Kustanovich sehr richtig auf eine kompositionelle Funktion von phantastischen Elementen in *Ožog* hin, wenn es Teil all dessen ist, was als unglaubwürdig oder unwahrscheinlich im Sinne der Poetik des Realismus gelten würde. Im Erzählkonzept von *Ožog* träten solche Unglaubwürdigkeiten gehäuft auf, was zu zahlreichen karnevalesken Episoden führe. Kustanovich sieht hier den Einfluß von Bachtins Arbeit über Rabelais und die Karnevalkultur auf Aksenov am Werk. Er resümiert: „Here Russian alcoholics form an alternate world to the oppressive official culture, in principle much like the folk carnival world. [...] Moreover the world of alcoholics in *The Burn* offers an alternative to the rigid

---

<sup>71</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß im Kontext des gegebenen Beispiels das Phantastische die Funktion hat, die Dicke des Staubs weiter zu charakterisieren und die Ansammlung desselben anzuprangern. Insofern könnte beim Leser der Eindruck entstehen, es handle sich bei dem Satz „Der ist so dick, daß gestern Mäuse darauf Schlitten fuhren...“ um einen Vergleich. Warum das nicht so gesehen werden sollte, wird an anderer Stelle erläutert werden. Die Funktionalisierung des Phantastischen unter einem nichtphantastischen Kontext enthebt nicht des Problems, daß es phantastisch bleibt. Raskin 1988, S. 257, schreibt ganz richtig: „Even though the fantastic elements have been noticed, they have been largely ignored or somehow explained away in order not to interfere with the unarguable mimetic, realistic, political, or satirical interpretation, and this is the major problem with the available criticism on Aksenov [...]. When one is certain that one is reading a realistic novel, everything that gets in the way must irritate. But why has one decided that it is a realistic novel?“ Man kann Raskin antworten: Aus dreierlei Gründen. Wie nämlich ebenfalls an anderer Stelle erläutert werden wird, legt (1.) mindestens der Beginn eines Aksenovschen Romans nahe, er sei faktisch („a realistic novel“), und spricht (2.) oft auch die erzähltechnische Verwendung des Phantastischen selbst dafür, indem es nämlich im Text nicht als Phantastisches decouviert, sondern als Realistisches camouffiert wird. Außerdem ist (3.) das Phantastische in Aksenovs Texten nicht irgendwelche Phantasie (nicht das unmögliche Andere), sondern Wirklichkeit (sozusagen Dasselbe, nur aus einem anderen Verständnis heraus).

<sup>72</sup> Kustanovich 1992, S. 169-172, insbesondere S. 170.

## Einleitung

established rules of human morality in general: ‚dirty but desirable‘ is exactly the type of ambivalent characteristics of the medieval grotesque.“<sup>73</sup>

An dem aufschlußreichen Artikel Briker zu *Poiski žanra* ist wie schon bei Kustanovich der allzu vordergründige Biographiebezug zu kritisieren, vor allem, was die Erklärung des phantastischen Endes von *Poiski žanra* angeht. So meint Briker: „in ‚the search for a genre‘ the nostalgia for the ‚illusions‘ of the ‚New Wave‘ [of the thaw] and disillusionment over the possibility of changing reality are expressed. Such disillusionment in no way contradicts the optimistic conclusion of *In Search of a Genre* [...]. Akse nov resorts to a supernatural miracle precisely because reality gives no cause to hope for one.“<sup>74</sup> Briker sieht nur, daß die für Akse nov widrigen Lebensumstände, während derer *Poiski žanra* entstand, durch Wunder im Text kompensiert worden seien. Er sieht jedoch nicht den springenden Punkt, nämlich die gegen die Philosophie des sowjetischen Systems gerichtete und in seinen fiktiven Texten implizit vertretene Behauptung Akse n o v s, daß es ü b e r h a u p t möglich ist, Realität durch Geist vernittels einer „лакшювица действительности“ zu verändern, und daß das möglich sei, weil es für uns Menschen nur e i n e maßgebliche Welt gibt: unsere geistige Welt und die von ihr konstruierte Wirklichkeit.

Briker s Position findet sich pointierter bei Meyer, die die späteren Werke Akse n o v s als „Flucht in die Phantasie“ beurteilt.<sup>75</sup> Dabei werden die Widersprüche, die zum Beispiel Texte wie *Na ploščadi i za rekoj*, *Sjurprizy*, *Zatovarennaja bočkotara*, *Zavtraki sorok tret'ego goda* enthalten, dadurch ‚weg‘interpretiert, daß sie als Psychologie der Figuren („Träume“)<sup>76</sup> oder als Psychologie des Autors („Lösungsversuche, Flucht“)<sup>77</sup> gelten. Einige Werke beinhalten tatsächlich eine („psychologische“) Darstellung von Träumen oder Gedanken: *Pobeda* etwa, in dem die (dargestellten) Gedanken des Schachmeisters ihn derart vom Spiel ablenken, daß er gegen einen Niemand verliert, oder *Zatovarennaja bočkotara*, wo einzelne Passagen mit „Traum des / der...“ (сон...) übertitelt sind. Andererseits kann von dieser ‚Psychologie‘ in *Na ploščadi i za rekoj* oder in *Randevu* keine Rede sein. Damit möchte ich nicht sagen, daß ein Traum-Psyche-Verständnis von *Na ploščadi i za rekoj* oder *Randevu* unmöglich sei. Es handelt sich aber um Auslegungen Meyers, die nur bedingt Entsprechungen in den Texten selbst finden. Diese Auslegungen sind ein übertragenes Verständnis derjenigen Texte, die Meyer summarisch zur „escape into fantasy“-Phase Akse n o v s rechnen m ö c h t e. Doch aus welcher „Sackgasse“<sup>78</sup> ist Akse nov geflohen? Aus seinem psychischen Konflikt, daß er ab einem gewissen Lebensabschnitt nicht mehr sozialistisch-systemkonform hat schreiben können

---

<sup>73</sup> Kustanovich 1992, S. 191-193, zitiert S. 193. Den Gedanken, Akse n o v s Werk ginge mit Bachtins Überlegungen parallel, hat Kustanovich wahrscheinlich von Dalgård (1982) übernommen. Dann allerdings, ohne es kenntlich zu machen.

<sup>74</sup> Briker in Mozejko 1986, S. 161.

<sup>75</sup> Meyer 1971, S. 110-151. Ganz ähnlich Busch in Mozejko 1986, S. 54ff., hier S. 54: „subjective flights into fantasy“.

<sup>76</sup> Meyer 1971, S. 129f.

<sup>77</sup> Meyer 1971, S. 110f.

<sup>78</sup> Meyer 1971, S. 110.

## Einleitung

(obwohl er es sollte)?<sup>79</sup> Ein biographisches Argument mag zwar erklären, warum Aksenov im Laufe der Zeit anders geschrieben hat als zu Beginn seiner Karriere, aber nicht, warum Aksenov gerade den ‚Weg des Phantastischen‘ wählte. Auch jeder andere ‚Weg‘ hätte ihm eine „Flucht in die Phantasie“ ermöglicht.

Bis jetzt hat allein Mozejko in einem Artikel versucht, eine Entwicklung bei Aksenov anhand von erzähltechnischen Unterschieden zwischen den Werken aufzuzeigen.<sup>80</sup> Aksenovs *Stal'naja ptica* (verf. 1965) markiert für ihn „the obvious breakdown of the linear temporal and causal continuity of the narrative“, was einen gehörigen Unterschied zu vorhergehenden Aksenovschen Texten bilde. Die neue Erzählweise nennt er griffig „fragmentation“,<sup>81</sup> womit er sich den Überlegungen Flakers nähert.<sup>82</sup> Jedoch bleibt die Beschreibung der erzähltechnischen Entwicklung bei Aksenov damit noch unspezifisch. Mozejko hat treffend bemerkt, daß trotz der großen Veränderungen und Fragmentarität im Schreiben Aksenovs die Werke der siebziger Jahre auch den Eindruck textueller Einheit vermitteln, weil viele Episoden, Figuren und Ideen in verschiedenen Texten wiederzukehren scheinen: „What is achieved through such a device is the sense of living in a small world, or to use McLuhan's term - in a ‚global village‘.“<sup>83</sup> Es wird in Kapitel 3 und 4 gezeigt, daß und worin Invarianten zwischen *Ožog*, *Zolotaja naša železka* und *Poiski žanra* bestehen.

Was die theoretische Klärung des Phantastischen und seiner Stellung im Text angeht, so versucht Raskin eine Theorie dessen zu konzipieren, was sie „fantasmagoric realism“ nennt. Ausführlich erörtert sie „fantasmagoric realism“ im Wechselspiel mit „fantasy“, „realism“, „fairy tale“, „science fiction“, „surrealism“, „allegory“ sowie „humor and satire“. Ihren Neologismus ‚fantasmagoric realism‘ führt sie selbst auf Andrej Sinjavkijs Worte über fantasmagoric art zurück.<sup>84</sup> Dieser Neologismus ist ihr ein Name für eine Mischung (unique mix)<sup>85</sup> aus den genannten ‚Bereichen‘,<sup>86</sup> die sich jedoch unterschiedslos auf verschiedene historische Erscheinungen (fairy tale, surrealism, realism) oder auf verschiedene Eigenarten der Aussageweise, wie sie von den Verfasserpersonen her bestimmt sind (fantasy, science fiction, allegory, humor, satire), beziehen.<sup>87</sup> Sie untersucht nicht den Gebrauch des Phantastischen im (postulierten) phantastischen Realismus im Unterschied zum Gebrauch des Phantastischen

<sup>79</sup> Wäre es da nicht interessanter zu fragen, warum Aksenov in einem vorherigen Lebensabschnitt überhaupt sozialistisch-realistisch schreiben konnte?

<sup>80</sup> Mozejko in Mozejko 1986, S. 205-223. Die Idee, eine Entwicklung anhand von erzähltechnischen Unterschieden aufzuzeigen, geht aber auf Meyer 1973a, S. 450-452, zurück.

<sup>81</sup> Mozejko in Mozejko 1986, S. 210. Vgl. auch ebd., S. 218.

<sup>82</sup> Flaker, Aleksandar: „Das Problem der russischen Avantgarde“ in Erler 1979, S. 161ff.; vgl. auch Flaker 1989, 1991.

<sup>83</sup> Mozejko in Mozejko 1986, S. 220f.

<sup>84</sup> Raskin 1988, S. 5, Fußnote 1.

<sup>85</sup> Raskin 1988, S. 47.

<sup>86</sup> Später unterscheidet sie zudem noch zwischen „a dreamlike reality“, „fantasmagoric writers“ und „magical realism“, ohne die genaue Abgrenzung der Begriffe weiter zu erläutern. Raskin 1988, S. 259f.

<sup>87</sup> Vgl. Wilpert 1979, S. 692.

## Einleitung

in z.B. Science fiction-Literatur, sondern „the connection between fantasmagoric realism and science fiction“.<sup>88</sup> Während man einen Begriff (und Denotate) von Science fiction-Literatur hat, hat niemand einen Begriff von phantastischem Realismus, weil Raskin diesen ja erstmalig erörtert und so Denotate noch aufzeigen und diskutieren muß. Dabei gibt es durchaus Richtiges in dem, was Raskin zu den einzelnen ‚Bereichen‘, gegen die sie ihren phantastischen Realismus abgrenzen möchte, expliziert: Zum Beispiel, daß Science fiction-Literatur auf einem konsequenten Gebrauch der Regeln der einmal entworfenen zukünftigen Welt beruht;<sup>89</sup> daß bei Aksenov kein Surrealismus im Sinne André Bretons vorliegt;<sup>90</sup> daß „[i]n case of fantasy or anything unusual and surprising in the text, the reader will consider the possibility of an allegory right away, while trying to overcome Todorov's surprising / hesitation by looking for a rational explanation“;<sup>91</sup> daß es Humor und Satire in den Aksenovschen Werken gibt.<sup>92</sup>

Im wesentlichen stützt Raskin sich in der theoretischen Explikation auf eine Arbeit von Todorov aus dem Jahre 1970.<sup>93</sup> Richtig ist es, wenn sie den Gebrauch des Begriffs ‚Allegorie‘ beim Vorgang der Allegorese problematisiert.<sup>94</sup> Sie vertritt die Ansicht, „that fantasmagoric realism is a way of escaping the social and / or literary dogma without challenging it directly.“<sup>95</sup> Damit sieht auch sie Aksenovs Schreiben unter dem Aspekt einer Weltflucht, jedoch zu Recht modifiziert als Flucht aus „social and / or literary dogma“. Richtig ist, daß sie eine Beziehung der von ihr untersuchten Texte zum Märchen und allgemeiner zur Volkskunst sieht.<sup>96</sup> Im Unterschied zum „fantasmagoric realism“ erzeuge das Phantastische in Märchen keine Überraschung (provokes no surprise), bedingt durch eine unterschiedliche Erwartungshaltung und allgemeiner bedingt durch die unterschiedliche Stellung von Lesern und Hörern innerhalb der beiden Traditionen von Schriftlichkeit und Oralität.<sup>97</sup> Sehr deutlich sieht Raskin, daß das Phantastische „exists in a parasitical or

---

<sup>88</sup> Raskin 1988, S. 31.

<sup>89</sup> Raskin 1988, S. 31.

<sup>90</sup> Raskin 1988, S. 34.

<sup>91</sup> Raskin 1988, S. 36.

<sup>92</sup> Raskin 1988, S. 39f., 44f. Auf S. 45 schreibt Raskin aber zum Beispiel: „Thus, *Our Beloved Piece of Iron* [*Zolotaja naša železka*] could easily become a satire of a Soviet upsale scientific satellite town, such as the Novosibirsk Academic Town, apparently intended as a prototype - but it did not. It is not even gossipy. If anything, the town is treated almost lovingly. The point is not satirical [...]“ Die Satire liegt aber gerade darin, daß alle angepaßten Figuren und der (angepaßte) Erzähler ihre Wissenschaftsstadt auf das Übertriebendste lieben und („wie es sich gehört“) verehren, während („in Wirklichkeit“) die geschlossenen Städte und ihre Reißbrettarchitektur nach 55 Jahren Revolutionsromantik wohl kaum noch jemand geliebt haben wird.

<sup>93</sup> Und zwar auf Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* Paris.

<sup>94</sup> Raskin 1988, S. 37f.

<sup>95</sup> Raskin 1988, S. V.

<sup>96</sup> Das hat vor ihr Dalgård (1982) an Aksenov herausgearbeitet. Raskin führt Dalgårds Monographie nicht in ihrem Literaturverzeichnis auf; vielleicht kennt sie sie nicht.

<sup>97</sup> Raskin 1988, S. 29f. Wenn Grimm von Apollinaires Texten sagt, sie seien die Überraschung erzeugende Komposition disparater Wirklichkeitselemente, dann greift das auch den

## Einleitung

symbiotic relation to the real",<sup>98</sup> daß es eine „dynamic interaction between the fantastic and the mimetic“<sup>99</sup> gibt<sup>100</sup> und daß „the presence of the fantastic elements does contradict the realistic canon.“<sup>101</sup> Entsprechend der engen Beziehungen von Phantastischem und Realem ist Raskins Abgrenzung des Phantastischen zu „Fantasy“ und „Realism“ mißlungen, paradoxerweise deshalb, weil sie sich gerade nicht, wie andere Autoren es fälschlich taten, auf einen Fixpunkt Realität bezieht, sondern umgekehrt auf „true fantasies“.<sup>102</sup> Damit behauptet sie einen Fixpunkt, der gar nicht existiert. Zu sehr ist Raskins Vorgehensweise darauf aus zu zeigen, daß ihr „Fantasmagoric realism“ nicht ‚XY‘ ist.<sup>103</sup> Das Aufweisen von in Bezug auf das Gemeinte gegenteiligen Aspekten zum Zwecke der Darstellung von Differenz ist Flucht eines schwierigen theoretischen Problems mit dekonstruktivistischen Mitteln. Durch die Differenzdarstellung wird suggeriert, das Phantastische in „fantasmagoric realism“ sei ein anderes als in „fantasy“, „realism“, „fairy tale“, „science fiction“, „surrealism“, „allegory“ sowie „humor and satire“. Es muß aber immer dasselbe sein, denn sonst hätte Raskin es nicht an jenen verschiedenen literarischen ‚Plätzen‘ als solches identifiziert. Überhaupt wird von Raskin oft so getan, als ob es so etwas wie „fantasmagoric realism“ gebe, wie man sagen kann, daß es ‚den Realismus‘ gegeben hat. Das muß bestritten werden. Was es gibt, ist das Phantastische, welches in verschiedensten Epochen und in verschiedenen Formen der Literatur auftritt - aber es ist nicht etwas anderes als diese, sondern Bestandteil derselben.

Wie genau geht nun Raskin bei der konkreten Analyse mit dem Phantastischen um? Um die „slights of fantasy“ zu eruieren, legt sie die Bestimmung eines „not real“ zu Grunde. Sie meint aber mit ‚real‘ im Gegensatz zu allen vorher besprochenen Autoren nicht allein eine physische Objektivität, sondern denkt ‚real‘ auch von

---

pragmatischen Unterschied des Gebrauchs des Phantastischen in Märchen und modernistischer Literatur auf.

<sup>98</sup> Raskin 1988, S. 11.

<sup>99</sup> *mimetic*: gemeint ist „the real“ - aber warum spricht Raskin plötzlich von Mimesis? Das zeigt, daß sie ‚Realismus‘ als Nachahmung von Realität auffaßt. Auch hier gilt zu fragen: Was ist denn Realität, was unser Bild der Wirklichkeit? Was wird denn nachgeahmt, welche Wirklichkeit? Könnte man zum Beispiel von einem historischen Roman, der das 17. Jahrhundert behandelt, sagen, er sei im genannten Sinne ‚mimetic‘?

<sup>100</sup> Raskin 1988, S. 12.

<sup>101</sup> Raskin 1988, S. 18.

<sup>102</sup> Raskin 1988, S. 16.

<sup>103</sup> Zum Beispiel gibt Raskin 1988, S. 35, zu: „Jackson's quite idiosyncratic view of surrealism brings it closer to fantasmagoric realism“. Nachdem sie Jackson zitiert und mit einem Satz kommentiert hat, schließt sie: „Very few theorists would accept Jackson's characterization of surrealism, and no reliable link between it and fantasmagoric realism can, therefore, be established.“ Diese Behauptungen bleiben vollkommen unbegründet. Auch anhand der von Raskin angeführten Beispielwerke wird nicht erörtert, warum und worin sich Surrealismus und phantastischer Realismus unterscheiden. - Vgl. auch ihre Conclusio, wo, wie zu erwarten wäre, *ex positivo* definiert werden sollte, was ihrer Meinung nach phantastischer Realismus sei. Auf ganzen 6 Zeilen resümiert sie, daß „[i]t equals none of the above“ erwähnten Vergleichsmomenten. A.a.O., S. 47.

## Einleitung

der Glaubwürdigkeitsklausel der Poetik der Epoche des Realismus her.<sup>104</sup> Dieser innerliterarische Zugang ist ganz richtig, denn so nimmt Raskin nicht direkt Bezug auf ‚die (damalige) Realität‘, sondern sie sucht nach dem, was im Sinne der Poetik des Realismus „un glaubwürdig“ (unlikely) an Aksenovschen Texten ist. Damit bezieht sie sich nur indirekt und insoweit auf historische Realität, wie letztere für die beabsichtigte Bestimmung des Unglaubwürdigen notwendig ist. Die Trennung von Phantastischem und Realem ist so an verwendeten Verfahren und Größen des Textes orientiert, obwohl eben auch die Argumentation über einen Begriff statischer Realität nicht fehlt. Denn die Glaubwürdigkeit im Sinne der Poetik des Realismus besitzt zwei Aspekte: Unglaubwürdig kann sein, was einerseits nicht (genug) mit ‚dem Leben‘ korrespondiert und was andererseits in sich un schlüssig ist. Die interne Schlüssigkeit eines Textes erstmalig in Betracht gezogen zu haben, ist Raskins Verdienst. Auf diese Weise findet sie Phantastisches bereits in Aksenovs *Kollegi* und *Zvezdnyj bilet*.<sup>105</sup> Die Grade der Korrespondenz oder Nichtkorrespondenz von Aksenovs Texten mit ‚dem Leben‘ sind bereits von vielen andern Autoren betont worden. Deshalb bildet Raskins Arbeit nur ein Beispiel dafür, was allgemein an den ‚Korrespondenztheorien‘ zu kritisieren ist: Daß nämlich in der Bestimmung der graduellen Korrespondenz oder Nichtkorrespondenz von Aksenovs Texten mit ‚dem Leben‘ zwei Ebenen undifferenziert bleiben. Zum einen wird das Phantastische nicht nach seinem Gebrauch in Gedanken von erzählten Figuren und im Erzählen des fiktiven Erzählers getrennt, was jedoch für den Wahrheitswert und den Begriff des Phantastischen einen grundlegenden Unterschied ausmacht; zum anderen wird nicht wahrgenommen, daß der Gegensatz von *real* : *phantastisch* nicht zugleich der Gegensatz von *faktisch* : *fiktiv* ist, sondern Faktizität (Grad der Korrespondenz mit ‚dem Leben‘) und textuelle ‚Realität‘ (Gestalt der informellen Wirklichkeit des Textes) werden gleichgesetzt.<sup>106</sup>

Statt einer Diskussion des Phantastischen in *Apel'siny iz Marokko*, *Zolotaja naša železka*, *Ožog*, *Ostrov Krym* und *Skaži izjum!* liefert Raskin Inhaltsangaben der Werke. In Bezug auf *Pora, moj drug, pora* spricht sie von einer „daydreaming technique“.<sup>107</sup> Unklar bleibt, ob ‚daydreaming‘ als Übertragung des Fremdworts ‚fantasmagoric‘ gemeint ist. Unter einer „daydreaming technique“ versteht Raskin eine Darstellung, der die Differenz zwischen der physischen Welt und ihren ‚Tatsachen‘, die durch den Erzähler gegeben werden, und der geistigen Welt mit allerlei ‚Vorstellungen‘, die zu den erzählten Figuren gehören, zu Grunde liegt. Diese Differenz

---

<sup>104</sup> Vgl. Raskin 1988, S. 91. Das kann man auch an der Art und Weise ihrer Argumentation sehen; a.a.O., S. 59, 62, 66f., 68f. und 260-270. Auf Seite 260 resümiert sie eingangs: „Most of the authors' fantasmagory is based on the unlikely and implausible rather than on the impossible.“

<sup>105</sup> Raskin 1988, S. 59 und 62.

<sup>106</sup> So bezeichnet sie den ‚Ausgangspunkt‘ von Aksenovs *Skaži izjum!* als phantastisch, weil er nicht mit dem realen Leben übereinstimmt: „The initial fantasy is that the characters [...] are all photographers, not writers“; „The real-life literary anthology [*Metropol*] is presented as a photographic album.“ Raskin 1988, S. 87.

<sup>107</sup> Raskin 1988, S. 67.

## Einleitung

hatte sie bereits im Zusammenhang mit *Zvezdnyj bilet* aufgeführt, ohne sie hierbei als „daydreaming technique“ zu benennen: Der Sternenhimmel über dem schmalen Hinterhof ist in *Dimkas* Gedanken - und nur in diesen - ein звездный билет.<sup>108</sup> Die Beurteilung des Phantastischen als „daydreaming technique“, das heißt als rein geistige Leistungen ohne direkten Bezug zur ‚Wirklichkeit‘ offenbart ein grundsätzliches Problem des Begriffs „fantasmagoric realism“, auf das Raskin in ihrer Arbeit mit keinem Wort eingeht. ‚Fantasies‘, ‚fantasmagorie‘ und ‚daydreaming‘ bezeichnen Traumhaftes und Traumvorgänge, die Raskin mal in Übereinstimmung mit anderen Autoren als Realitätsflucht,<sup>109</sup> mal sehr richtig als Methode der von ihr untersuchten Autoren zur Erweiterung und Ergänzung des üblichen Realitätsbegriffs auffaßt.<sup>110</sup> Wenn aber das Phantastische im Prinzip Traumvorgänge sind, dann muß man Traumarbeit, die auf einem Verdrängungsvorgang basiert, voraussetzen, und man kann die Träume mit einem psychologischen Ansatz entschlüsseln.<sup>111</sup> Einmal abgesehen davon, ob die Auffassung als Traumvorgänge eine adäquate Behandlung des Phantastischen ist, würde ein psychologischer Zugang das Phantastische nicht als ‚das Andere‘ ausgrenzen, sondern es ganz richtig in eine zentrale Stellung innerhalb der Texte versetzen.

Ein anderer Versuch, die hyperbolischen, paradoxen und ‚zauberhaften‘ Effekte der Aksenovschen Texte zu beschreiben, faßt die dargestellten, ‚irrealen‘ Begebenheiten unter dem Blickwinkel von „the grotesque“, was, wie sich herausstellt, im Deutschen mal mit „die Grotteske“, mal mit „das Grotteske“ wiedergegeben werden muß. In seiner überaus durchdachten Master's thesis definiert Dalgård das Grotteske als „combination of the fantastic and the realistic“, wobei Aksenov „is in a tradition that has deep roots in the people - the tradition of folk carnival. As Bachtin has described it, grotesque realism is closely bound up with the folk carnival lifestyle“.<sup>112</sup> Dalgård betont, daß das Grotteske den aktiven Leser fordere, daß es eine ästhetische Kategorie darstelle, daß es aber auch als solche historisch bedingt sei.<sup>113</sup> Zur Explikation seiner Auffassung von „the grotesque“ bespricht Dalgård Theorien von Michail Bachtin, Jurij Mann, Hans Günther und Jurij Lotman. Er beginnt mit Bachtins Auffassung von der mittelalterlichen „folk laughter culture“, die ein besonderes „grotesque body image“ und eine zyklische Zeitauffassung besitzt. Die in der schönen Literatur seit der frühen Neuzeit adaptierte Form dieser Volkslachkultur ist der „grotesque realism“, der nach Bachtin in verschiedenen Ausformungen bis in unsere Zeit lebendig ist. In diesem Ansatz Dalgårds liegt seine Stärke: Die Theorie des Grottesken bewegt sich (zunächst) ganz innerhalb der Sphäre der Kunst und ihrer Werke, mag auch der verwendete Kunstbegriff durch das Einbringen der mittelalterlichen Volkskultur sehr weit gefaßt sein. So liegt es nahe zu sagen, daß die

---

<sup>108</sup> Raskin 1988, S. 62.

<sup>109</sup> Raskin 1988, S. 288.

<sup>110</sup> Raskin 1988, S. 278-281.

<sup>111</sup> Vgl. Gutzen 1989, S. 257.

<sup>112</sup> Dalgård 1982, S. 5.

<sup>113</sup> Dalgård 1982, S. 6.

## Einleitung

Darstellungen zahlreicher sexueller Körpervorgänge in *Ožog* auf ebendiesen Kunstbegriff und die Stellung des Grotesken darin zurückgeführt werden können, weil ein besonderer Aspekt der Volkslachkultur und des „grotesque realism“ das „downgrading“ ist.

The most spiritual and ideal is transformed downwards on to the corporal plane, by which the body comes to play an important part in grotesque metaphorical language [...] „Downgrading“ [...] has an absolute and topographical meaning: UP = heaven and DOWN = earth, where the earth in its cosmic aspect is all-devouring (grave, stomach) and at the same time the regenerator (the womb). In its corporal aspect, which is not clearly distinguished from the cosmic, UP = the face (head) and DOWN = the genitals, stomach and backside. In this way downgrading becomes an ambivalent process. Destruction unto birth, fertilization, pregnancy, urinating etc. „digs the grave for the body's rebirth“ - it rejects and affirms at the same time.<sup>114</sup>

Wenn auch skatologische Elemente, Schwangerschaft und Geburt in *Ožog* fehlen,<sup>115</sup> so findet die häufige Darstellung sexueller Laszivitäten eine literaturhistorische Begründung in der Adaption des Downgrading der mittelalterlichen Lachkultur. Aksenov hat Bachtins Buch<sup>116</sup> oder seine Theorie sicherlich gekannt. Wie in den Kapiteln 2.1.1 und 5.2 noch erläutert wird, stützt sich Aksenov in seinen Texten auf eine andere Konzeption von Народно́сть, als sie durch die Theoretiker von Partei und sozialistischem Realismus ‚erarbeitet‘ worden ist. Bachtins Arbeit über die ‚authentische‘ Volkskultur (des Mittelalters), ihr Welt- und Menschenbild, ihre Verfahren und Motive sowie ihre Adaption in der späteren Literatur konnte un schwer auf die sowjetische Diskussion über Folklore und Народно́сть<sup>117</sup> bezogen werden, sei das von Bachtin beabsichtigt gewesen oder nicht. ‚The grotesque‘ kann als Terminus technicus für eine andere, historische Konzeption von Народно́сть begriffen werden. Wenn Aksenov auch das Verfahren des Downgrading übernommen haben mag, so kann es ihm nicht einfach auf eine Nachahmung der Lachkultur und ihrer Karnevalsatmosphäre angekommen sein. Denn die Aspekte des ‚Down‘ stehen bei Aksenov innerhalb eines bestimmten erkenntnistheoretischen Modells, das von mittelalterlichen Auffassungen differiert.<sup>118</sup> Außer einem verwandelten Downgrading in *Ožog* gibt es wohl keine direkten Bezüge zur Bachtinschen Darstellung der mittelalterlichen Volkslachkultur,<sup>119</sup> aber Bachtins Buch kann nachhaltig das

<sup>114</sup> Dalgård 1982, S. 10f. Seine Darstellung folgt Bachtin.

<sup>115</sup> Allerdings gibt es in *Ožog* ein solches Element, als eine der erzählten Figur im Pissoire einer Rennbahn erwacht (Aksenov 1980b, S. 166). Dalgård 1982, S. 107, nennt bezüglich *Ožog* noch weitere skatologische Elemente, die mir allerdings fraglich erscheinen.

<sup>116</sup> Gemeint ist Bachtin, Michail: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Rennessansa*. Moskva 1965.

<sup>117</sup> Zur sowjetischen Diskussion von Folklore und Народно́сть vgl. Oinas 1984, S. 160-177.

<sup>118</sup> Es kommt Aksenov nicht darauf an, ‚das Oben‘ nach ‚Unten‘ zu stürzen (‚verkehrte Welt‘), sondern die Position des ‚Oben‘ neu zu besetzen. Die Hierarchie, die durch die Räume des Oben und Unten Verhältnisse in der (erzählten) Welt bewertet, bleibt ‚richtigerum‘ (konventionell) bestehen.

<sup>119</sup> Man muß allerdings zugeben, daß in *Ožog* ebenfalls wie in der mittelalterlichen Lachkultur eine zyklische Zeitauffassung vertreten ist, bei der Tod mit Wiedergeburt und Weiterleben verbunden ist. Wenn in der vorliegenden Arbeit herausgestellt wird, daß dies auf christliches Ge-

## Einleitung

Bewußtsein Aksenovs dafür geschärft haben, daß und wie andere Konzeptionen von Народность möglich sind und auf welche Art von Volkskunst sie zurückgreifen könnten.

Dalgård akzeptiert Bachtins Beurteilung literarischer Epochen nach ihrem Gehalt an Groteskem, wobei der Maßstab der Beurteilung die als ursprünglich gedachte mittelalterliche Karnevalstradition ist. Es ergibt sich die Abfolge *realistic grotesque (Renaissance) - Romantic grotesque - modernist grotesque - realistic grotesque (20<sup>th</sup> century)*.<sup>120</sup> Zur „modernistic grotesque“ werden Surrealismus und Expressionismus gezählt und es wird behauptet, beide „continued the Romantic tradition“, obwohl die vorher für die Romantic grotesque aufgestellten Charakteristika gar nicht zu den Eigenarten von Surrealismus und Expressionismus passen. Zur „realistic grotesque (20<sup>th</sup> century)“ werden Thomas Mann und Bertolt Brecht gezählt, die als Beispiele dafür gelten, daß die moderne Realistic grotesque „can be seen as a continuation of critical realism and the tradition of folk culture.“ Somit ist die „realistic grotesque (20<sup>th</sup> century)“ nicht nur eine Synthese von Folklore (als Kunst des Volks) und sowjetischer offizieller Kunst (critical realism),<sup>121</sup> sondern führt auch historisch dort weiter, wo ‚ursprünglich‘ alles seinen Anfang nahm, nämlich in der Kultur des Volkes des Mittelalters und der Renaissance. Dieser historische Zirkel wird bereits durch die Doppelbenennung zweier Epochen mit „realistic grotesque“ ausgedrückt.<sup>122</sup> Darin offenbart sich das Wunschenken der Theoretiker des dialektischen und historischen Materialismus, die die sowjetische Kultur als ebendiese ideale Verbindung von Volk (als was ihnen die Arbeiterklasse gilt) und offiziellen Institutionen darzustellen suchten. Bachtin selbst hat seine eigene Theorie niemals weiter als bis zu Gogol' und Dostoevskij diskutiert, wie Dalgård zugibt, und zwar, wie man folgern darf, wohl aus den Übereinstimmungen des modernen Groteskens mit der offiziellen Linie. Deshalb verwundert es, wenn Dalgård die angeblich ‚fehlende‘ Erforschung der modernen Groteske, vertreten durch Aksenov, im Spiegel der Bachtinschen Theorien nachholen will: „his [Bachtin's] theories are still extremly useful in the study of the grotesque literature of our day.“<sup>123</sup> Bachtins Theorien können allenfalls als

---

dankengut zurückgeht, so wäre die Frage, ob und inwieweit eine christliche Sichtweise in der Art *Ožogs* mittelalterlicher Kultur und insbesondere mittelalterlicher Volkskultur widersprechen muß. - Ob bestimmte „grotesque images“, die Bachtin anführt (Dalgård 1982, S. 11), in *Ožog* auftreten, konnte ich leider nicht feststellen. Dalgård selbst hat es auch nicht festgestellt. Er nutzt auch nicht die Bachtinsche Idee der Groteske zur Rückführung von Aksenovs Schaffen auf topographisch oder zeitlich naheliegende Volkskunstobjekte wie die Bylinen. Er klammert „fairy stories“ sogar explizit aus (Dalgård 1982, S. 19), wenn er die Groteske als ‚volkstümliche‘ Oppositionsform gegen offizielle staatliche Kultur - und hier meint er zeitgenössische - hervorhebt (S. 23).

<sup>120</sup> Dalgård 1982, S. 11.

<sup>121</sup> Eine ausführliche Darstellung zu Bachtin und seiner Stellung zum sozialistischen Realismus gibt Günther 1984, Kap. 6.

<sup>122</sup> Dalgård 1982, S. 12f. - Ich sehe einmal davon ab, daß das Downgrading der modernen Groteske keinesfalls die Qualität und Quantität des Downgrading der mittelalterlichen Lachkultur hat. Ein sowjetischer Theoretiker würde den Unterschieden sicherlich mit Dialektik begegnet sein, so daß beide Downgradings nur noch ‚im Prinzip‘ gleich sind.

<sup>123</sup> Dalgård 1982, S. 14.

## Einleitung

historische Grundlegung eines modernen Begriffs von „the grotesque“ herangezogen werden.

Im Prinzip ist es nicht falsch, wenn Dalgård sowjetische Theoretiker der Groteske bemüht, da diese auch Aksenov bekannt sein könnten. Dennoch ist es schade, daß er von Bachtin, der das Groteske innerliterarisch bzw. innerhalb eines Kunstbegriffs diskutierte, zu Manns Theorie übergeht, da in „his conception of structure he [Mann] never loses sight of the surrounding reality. The relationship to reality is seen, however, not as mechanical imitation.“ Ganz richtig führt Dalgård nach Mann die „Inhaltsfunktion“ (content function) ein, die die Tatsache bezeichnet, daß phantastische Elemente eine Funktion innerhalb eines größeren Textganzen besitzen und somit nicht mehr als die die Mitteilungsabsicht behindernde Phantasie gelten dürfen.<sup>124</sup> Dalgård diskutiert den Mannschen Begriff der Усложность, was er mit „inversion“ übersetzt. Der Begriff Усложность soll erstens den Gebrauch von Phantastischem<sup>125</sup> überhaupt und zweitens insbesondere das Phänomen der surrealen Spirale<sup>126</sup> erklären. Denn Усложность, aufgefaßt als „turning round“, saying the diametrical opposite of what is regarded as ‚normal‘, or turning topsyturvy an established value, or system of norms“, zeitige Остранение, welche eine Inhaltsseite und eine Darstellungsseite (method of depiction) besitze.<sup>127</sup> Ganz richtig wird durch den Aspekt einer „method of depiction“ versucht, das Phantastische an Eigenschaften des Textes festzumachen: Es kann auftreten als „a consequence of special circumstances or of the people’s qualities“ oder als „a starting point for the action“. Was es dabei vom Realen unterscheidet, ist jedoch der Umstand, daß durch es „the usual norms and categories of causation are disintegrated“.<sup>128</sup> Auf diese Weise ist - wie auch schon bei anderen Autoren - wieder ein heteroreferenter Fixpunkt eingeführt worden, an dem das textuelle Phantastische gemessen werden kann: „the usual norms and categories of causation“ meint offensichtlich außertextuell die Normen der Gesellschaft und die logischen Kategorien ‚der Realität‘. Wenn Dalgård dann die Groteske als einen Text mit zwei Ebenen beschreibt (The two planes [...] in the grotesque are the real and the fantastic [...]), so betont er dabei durch Zitat- auswahl, beide Ebenen seien „combining phenomena that cannot be met together in real life“.<sup>129</sup> Dalgård hat also insgesamt das Problem des Grotesken auf das Problem des Phantastischen verschoben; in der Distinktion *real* : *phantastisch* steht zudem ‚real‘ für Faktizität („das reale Leben“).

<sup>124</sup> Dalgård 1982, S. 15; an dieser Stelle auch das vorherige Zitat.

<sup>125</sup> An diesem Punkt spricht Dalgård zum ersten Mal vom Phantastischen anstelle vom Grotesken. „The grotesque“ gebraucht er in der Folge mehr und mehr zur Bezeichnung eines festeren stilistischen Komplexes (man denkt an Flakers ‚Stylistic formation‘) oder im Sinne eines Genres. Vgl. Dalgård 1982, S. 17: „grotesque has become style“, und vgl. S. 18-21.

<sup>126</sup> Vgl. Kapitel 3.4.7.

<sup>127</sup> Dalgård 1982, S. 15f.

<sup>128</sup> Für dieses und die beiden vorherigen Zitate: Dalgård 1982, S. 16.

<sup>129</sup> Dalgård 1982, S. 18; Dalgård zitiert Le Fleming.

## Einleitung

Wenn Dalgård erläutert, „the fantastic is projected down onto the real plane so as to purport to be a reality“,<sup>130</sup> dann wäre, hätte er Recht, die Frage, wie man das Phantastische erkennen würde, wenn das Phantastische diejenige Realität des außertextuellen Lebens annähme, die bereits das Reale hat. Offensichtlich setzt Dalgård z w e i Realitätsbegriffe an: Die Realität des ‚außertextuellen Lebens‘ und die Realität des ‚textuellen Realen‘. Nur letzterem kann sich das Phantastische textuell gleichstellen wollen; letzteres muß sich außerdem vom „real life“ unterscheiden. Das Phänomen einer ‚Gleichstellung‘ und ihrer ‚Qualität‘ (to purport to be a reality) ist jedoch richtig erkannt worden, nur daß es nicht auf einer „Herabprojektion“ (is projected down) beruht. Das Phantastische behauptet nicht, das Reale zu sein, und es behauptet auch nicht, phantastisch zu sein, sondern es behauptet von sich, ‚wirklich‘, ‚tatsächlich‘ und ‚richtig‘ zu sein, wie das Reale es für sich behauptet. Phantastisches und Reales teilen sich also zwei Eigenschaften: Sie behaupten beide die Existenz der ausgesagten Elemente als tatsächlich und die Verknüpfungen der so ‚existenten‘ Elemente als richtig.<sup>131</sup> Mit einem Satz: Phantastisches u n d Reales behaupten beide von sich, e i n e Wirklichkeit zu sein, obwohl die Wirklichkeit des Phantastischen nicht die des Realen ist. Die ‚Gleichstellung‘ von Phantastischem und Realem beruht also darauf, daß beide Modi in ihren Aussagen über Wirklichkeit denselben Wahrheitswert behaupten, und sie behaupten damit, daß nur jeweils eines von beiden ‚die Wirklichkeit‘ ist. Der Wirklichkeitsstatus, den beide Modi gegenüber dem Leser vertreten und in dem ihre Gleichartigkeit verborgen liegt, ist also ‚wirklich‘.<sup>132</sup>

In einem letzten theoretischen Schritt und unter Rückgriff auf Lotman faßt Dalgård das Groteske als „an information-advancing structure“ auf. Damit ist das Groteske für Dalgård ein Teil dessen, was gewöhnlich unter der Handlung verstanden wird, und er vermeidet den Fehler anderer Autoren, das Phantastische als spielerische, verfremdende Phantasiezugabe abzutun, die für das ‚eigentliche‘ erzählte Geschehen unwesentlich ist. Darüberhinaus faßt er den informellen Aspekt der Groteske - also eines Textes, der Phantastisches u n d Reales in sich vereint -, indem er Lotman erläutert, so:

it is really the case that a grotesque text possesses greater information value. The very principle of „making it strange“<sup>133</sup> seeks precisely to enhance the recipient's ability to sense and to neutralise automatisations, so that the problem (the topic, idea, content) is seen in a new light, from new an[d] unusual viewpoints. Thus the spectator is provoked into

---

<sup>130</sup> Dalgård 1982, S. 19.

<sup>131</sup> In diese Richtung gehen auch die Überlegungen von Günther 1968, S. 47-50, der zwischen logischem Nichtübereinstimmen von Phantastischem und Realem und der Behauptung der Richtigkeit und des Soseins des Produkts aus Phantastischem und Realem differenziert. Dalgård 1982, S. 18-21, bezieht sich auf Günther, hat dessen treffende Differenzierung jedoch nicht aufgegriffen, sondern übernimmt nur Günthers Erkenntnis von der ‚Behauptung der Richtigkeit‘ des Phantastischen und Realen durch die Formulierung „to purport to be a reality“.

<sup>132</sup> Was den Wirklichkeitsstatus betrifft, den das Phantastische und vor allem das Reale von sich behaupten können, gibt es verschiedene Möglichkeiten; vgl. Kapitel 2.2.4.

<sup>133</sup> Wiedergabe des Übersetzers, der Dalgårds dänischsprachige Arbeit ins Englische übersetzte, für russisch ‚остранение‘.

## Einleitung

making up his own mind about the problem. This is the phenomenon Bachtin speaks of when he describes the [...] ambivalence [...].<sup>134</sup>

„Ambivalenz“ (the spectator is provoked into making up his own mind about the problem) - das klingt so, als ob der „greater information value“ in Bezug auf einen konkreten Text und in Bezug auf konkrete Aussagen darüber beliebig durch den Leser produzierbar wäre. Wenn es außerdem alleinig zuträfe, daß durch die Groteske und das Phantastische in ihr „the problem (the topic, idea, content) is seen in a new light, from new an[d] unusual viewpoints“, dann wäre die Groteske doch nur die um ein Informationsplus angereicherte ‚Verpackung‘ von etwas, was man auch ‚unverpackt‘ sagen könnte, wobei das Informationsplus nach Dalgård in der eher inhaltlichen aufgefaßten Qualität von „unusual viewpoints“ besteht, und nicht so sehr, wie man es wohl im Sinne Lotmans betonen darf, in der ästhetischen Qualität. Deshalb möchte ich in meiner Arbeit diesen Standpunkt Dalgårds wie folgt weiterführen: Das Plus an Informationen liegt in einer neuen, nichtbeliebigen Mitteilungsabsicht, die dem Leser ‚unverpackt‘ nicht vermittelt werden könnte. Das ergibt sich daraus, daß ich die Zusammenstellung von Phantastischem und Realem in einem Text nicht als Groteske, sondern als Montagetechnik auffasse. Nichtbeliebig ist das Produkt der Montage und das Leseerlebnis - der aktive Leseprozeß - bei Vollzug der Montage; die neue Mitteilungsabsicht, die ‚unverpackt‘ nicht vermittelt werden kann, ergibt sich aus dem spezifischen Produkt der Montage zweier Wirklichkeiten, des Realen und des Phantastischen.

Wenn Dalgård „the grotesque“ in Übereinstimmung mit Bachtin aus Traditionen von Mittelalter und Renaissance erklärt, so scheint die Bezeichnung für modernistische Texte unangebracht. Das Charakteristikum des Downgrading kommt im Sinne mittelalterlicher Volks(gegen)kultur nicht in Aksenovs Texten vor. Außerdem ist zu bedenken, daß die mittelalterliche Gegenkultur und die Rolle, die Texte oder ‚Kunstwerke‘ in ihr gespielt haben, nicht mit der Gegenkultur in der UdSSR und der Rolle, die Aksenovs Texte darin einnehmen mögen, zu vergleichen ist. Richtig ist, daß Aksenovs Texte nicht nur eine Satire gegen offizielle Dinge, sondern auch gegen die offiziellen Formen des Ausdrucks darstellen.<sup>135</sup> Aber das muß nicht aus mittelalterlich-frühneuzeitlicher Lachkultur hergeleitet oder durch sie begründet werden. Der Aspekt der Satire steht im Vordergrund von Aksenovs Texten; ihnen fehlt jedoch die Konzeption einer ‚verkehrten Welt‘, wie sie für Karnevalskultur typisch ist. Wie man am Konzept der Frauenfiguren und an Aksenovs epistemologischem Modell wird ablesen können,<sup>136</sup> folgen zum Beispiel dargestellte Sexualität und laszives Verhalten von Frauenfiguren nicht dem Gedanken, es anders oder lustiger zu machen als die offizielle Kultur. Sie folgen also nicht einem Konzept, daß einen Karneval erzeugen möchte, sondern einem, das eine feste Ordnung und Hierarchie von Wohl- und Mißverhalten kennt. In dieser Hierarchie stehen nicht ‚die Schwachen oben‘, wie es die ‚verkehrte Welt‘ des Karnevals zeitigt, sondern an der Spitze der

---

<sup>134</sup> Dalgård 1982, S. 22.

<sup>135</sup> Dalgård 1982, S. 23.

<sup>136</sup> Vgl. Kapitel 3.2 und 4.1

## Einleitung

Hierarchie stehen die Männerfiguren, weil sie intelligibel sind, und bestimmte Frauenfiguren, wenn sie mariengleich sind. Aspekte von Macht und Schwäche fehlen in dieser Hierarchie ganz.

Bei der konkreten Analyse bespricht Dalgård in „Information situation“ genannten Unterkapiteln Strukturen der Informationsvergabe, unter denen er Widersprüche in der Perspektive des fiktiven Erzählers auf die erzählte Welt, die Ausgestaltung der Perspektive des fiktiven Erzählers auf die erzählte Welt, Widersprüche in der Position des fiktiven Erzählers selbst (author-character) und die Ausgestaltung der Position des fiktiven Erzählers selbst versteht. So zeigt Dalgård an *Stal'naja ptica*, *Četyre temperamenta*, *Zatovarennaja bočkotara*, *Zolotaja naša železka*, *Ožog* und *Poiski žanra*, daß der Erzähler durch seinen spezifischen Standort in der erzählten Welt die Realität des Erzählten behauptet (Dalgård nennt das ‚allusions‘), während der Standpunkt des Erzählers gegenüber dem fiktiven Adressaten der ist, daß er eine Fiktion erzähle (illusions).<sup>137</sup> Dalgård diskutiert also die Frage nach Faktizität und Fiktionalität der genannten Texte, die natürlicherweise für die einzelnen Kommunikationsniveaus des Erzähltextes unterschiedlich ausfällt. Es wäre doch sehr merkwürdig, wenn eine erzählte Figur wüßte, daß sie Teil von „Illusions“ sei. Dabei ist es richtig, die „Allusions“ - die heteroreferenten Bezüge des Textes - zur Begründung der Faktizität heranzuziehen,<sup>138</sup> wenn auch Dalgård wie andere Autoren vor ihm die Faktizität fälschlich als Realität des Erzählten denkt. Einen Nachweis von Parallelen zu Bachtins Werken führt Dalgård nicht detailliert aus, sondern nur global anhand von „grotesque composition“ (the change over from the realistic to the fantastic) und von „grotesque stylistic elements“, worunter er rhetorische Figuren (vor allem Metaphern) und die erwähnten Widersprüche faßt.<sup>139</sup> Etwas überspitzt gesagt, reduziert Dalgård die Parallele von Aksenov zu Bachtin in den Textanalysen jeweils auf „a modern carnival atmosphere“.<sup>140</sup> Das ist jedoch sehr allgemein; „a modern carnival atmosphere“ kann, wie es andere Autoren gemacht haben, ebensogut aus der Satiretradition oder dem Einfluß der amerikanischen Beatnik-Bewegung erklärt werden. Dalgårds stärkstes Argument allerdings ist, daß er epitextuell Aksenovs Idee

<sup>137</sup> Dalgård 1982, S. 25-27, insbes. S. 27.

<sup>138</sup> Dalgårds Besprechung von *Ožog* besteht zum größten Teil im Aufdecken biographischer Bezüge.

<sup>139</sup> Dalgård 1982, S. 136ff. (Kapitel „Summary“), Zitate auf S. 137. Dalgårds Parallelen zwischen Aksenov und Bachtin sind damit unzureichend belegt: Wo etwa findet sich in Aksenovs Werken das für Bachtins Theorie so zentrale, mittelalterliche Bild des Schwangeren Todes? - Daß er die Widersprüche in den Aksenovschen Texten als ästhetisches Merkmal wahrgenommen hat, ist allerdings ein Verdienst Dalgårds.

<sup>140</sup> Dalgård 1982, S. 34f. Bei *Ožog* sieht er allerdings auch Parallelen in den Segmentierungen (a.a.O., S. 99) und im Zeitkonzept (S. 102f.). Das ‚Durcheinander‘ (change and alteration) von Räumen und Zeiten führt er auf „the carnival ‚transitional chronotop‘“ zurück (S. 105f.). *Poiski žanra* vereinige in sich viele literarische Genres; die Genresynthese ist ein Merkmal der Groteske (S. 124). Karnivalsartig sind die Marktplätze (S. 128) und das „Genre“, das *Pavel Durov* sucht (S. 134). Außerdem sind in *Poiski žanra* ebenso wie in der Groteske die erzählten Räume ‚unten‘ und ‚Meer / Wasser‘ positiv besetzt. Vgl. dazu mein Kapitel 4.2.1.

## Einleitung

des ‚Carnivalism‘ und Aksenovs Bachtinkenntnis belegen kann.<sup>141</sup> Da Dalgård aus *Ožog* und *Poiski žanra* mehr als für andere Werke und triftigere Argumente für einen Zusammenhang der Aksenovschen Poetik mit Bachtins Buch anführen kann, scheint mir Aksenov die Theorie Bachtins erst spät gelesen bzw. erst spät für seine Texte adaptiert zu haben, so daß Bachtins Buch nachträglich legitimierte und zur Fortsetzung motivierte, was bereits vorher durch Aksenovs Kreativität in ähnlicher Weise seit dem ‚Tauwetter‘ entstanden war. Ganz richtig weist Dalgård in Übereinstimmung mit Mozejko darauf hin, daß Aksenov „has studied Russian folk tales from the 17<sup>th</sup> century and says that [...] they make use of the same means of expression as he himself does - satire, hyperbole, and other forms which do not belong to ‚descriptive realism‘.“<sup>142</sup>

Zusammenfassend kann man zu den diskutierten Autoren sagen, daß ihre Einschätzung des Phantastischen, es sei ‚das (fremdartige) Andere‘ der Realität bzw. des Realen, der Aksenovschen Poetik nicht gerecht wird. Zwar ist nicht zu bestreiten, daß Aksenov diesen Weg gekommen ist: Beginnend mit einem angepaßten Realismus, hat er ‚das Andere‘ für seine Texte entdeckt. Doch noch vor Abfassen der drei Romane, die in der vorliegenden Arbeit in Kapitel 3 und 4 analysiert werden, ist er zu einem Ergebnis gelangt, das der Denkleistung des Menschen eine grundlegende Aktivität bei der Genese von ‚Wirklichkeit‘ zugesteht. Die Действительность, die Aksenov beschreibt, umfaßt mehr als bloße Реальность, über die er sich erheben möchte:

Я всег да стараюсь танцевать от печки, от реальности, это для меня очень важно реальность. Только потом я ищу какой-то способ подняться над реальностью, т.е. совершить некую спираль, ... спирально подняться над реальностью... Для меня абсурд – это не попытка абсурдировать действительность, а наоборот, попытка с помощью абсурда гармонизировать действительность, которую я описываю.<sup>143</sup>

Sehr richtig hat Mozejko pointiert, daß es Aksenov auf „a hybrid world“ ankomme, „in which the boundaries between real and unreal phenomena are neutralized“.<sup>144</sup> Ähnliches findet man in der Kunst durch den Surrealismus eines Apollinaire oder Dali verwirklicht.<sup>145</sup> Aksenov selbst hat sich wiederholt auf die Avantgarde und die Volkskunst berufen, und doch ist er einen ganz eigenen Weg gegangen. Den Weg Aksenovs zu einem umfassenderen Wirklichkeitsverständnis nachzuzeichnen sowie eine adäquate Theorie des Phantastischen zu entwerfen, bemühen sich Kapitel 1 und 2. Kapitel 3 und 4 analysieren die drei Romane *Ožog*, *Zolotaja naša železka* und

<sup>141</sup> Dalgård 1982, S. 140. *Carnivalism*: Begriff nach Dalgård.

<sup>142</sup> Dalgård 1982, S. 140f., welcher paraphrasiert Vassili Axionov: „Comment on devient un produit d'exportation en Union soviétique.“ *Le Monde* [Paris] v. 14.04.1978. Vgl. Mozejko 1971, S. 19.

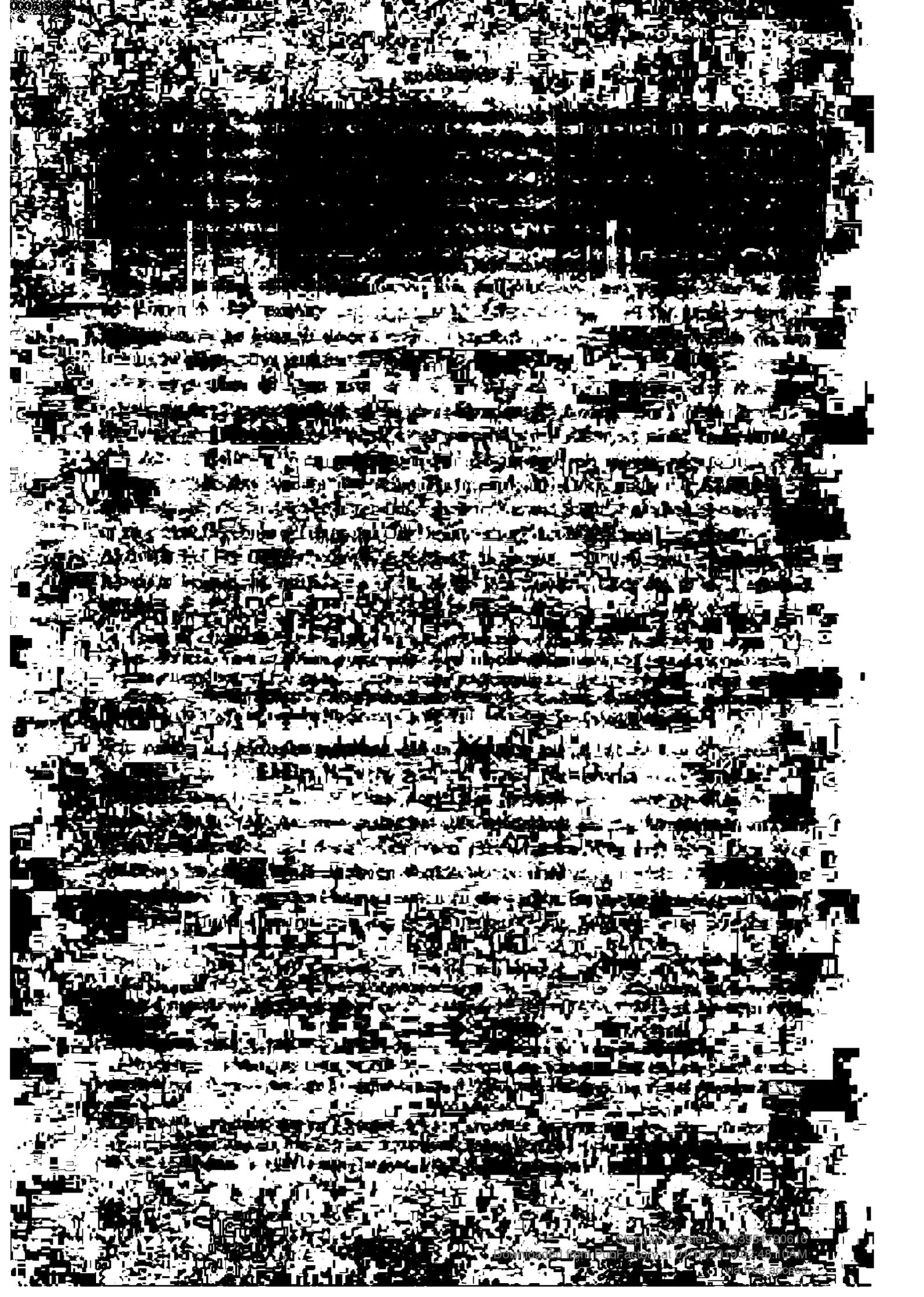
<sup>143</sup> Matich 1984, S. 130.

<sup>144</sup> Mozejko in Mozejko 1986, S. 217. Vgl. dazu auch ein schwedisches und ein französisches Interview mit Aksenov, welche Mozejko (a.a.O., S. 214) zum Beleg genau dieses Aspekts heranzieht.

<sup>145</sup> Die Verbindung der zu Aksenov zeitgenössischen Autoren mit dem Surrealismus, der Gegenwartssatire und der historischen Avantgarde haben bereits Proffer, Matich (beide in Matich 1984, S. 131ff. bzw. S. 180ff.) und Dalgård (1982, S. 108) gesehen.

## *Einleitung*

***Poiski žanra*** im Hinblick auf die Aksenovsche Konzeption seiner *действительность*. Kapitel 5 enthält ein ausführliches Resümee und Kapitel 6 eine chronologische Übersicht über Aksenovs fiktionale Texte und Filme sowie über Aksenovs nichtfiktionale Texte, insofern sie nicht zitiert werden oder insofern sich nicht auf sie bezogen wird. Kapitel 7 ist eine Bibliographie von Sekundärliteratur, die nicht für die vorliegende Arbeit herangezogen wurde. Kapitel 8 enthält diejenige Primär- und Sekundärliteratur, aus der zitiert oder auf die sich bezogen wird.



# 1 DAS ERZÄHLKONZEPT UND SEINE KONSTITUENTEN

## 1.1 Der Erzähltext und seine Ordnung

Texttheorie und Methode sind nicht dasselbe, obwohl dies oft nahegelegt wird. Eine Methode der Literaturwissenschaft etwa ist vergleichend, analytisch oder allegorisch. Ebenso ist in der Physik eine Methode vergleichend (das Messen etwa). Eine Texttheorie jedoch, auch als Literaturtheorie benannt, liefert ein Verständnis von dem, was ‚Text‘ oder ‚Literatur‘ genannt wird. Eine Texttheorie ist keine Methode, wengleich sich aus ihr zumeist analytische Begrifflichkeiten ableiten, die die Anwendung der Methoden unter dem Blickwinkel der jeweiligen Texttheorie ermöglichen. Eine Texttheorie liefert somit eine grundlegende theoretische Ansicht und ein umfassendes Erklärungsmodell<sup>1</sup> von dem, was ein Text respektive Literatur bewirken, beinhalten, was einen Text charakterisiert und warum an einen Text so, wie es die Theorie behauptet, herangegangen werden sollte und nicht anders. Beim Strukturalismus Lotmanscher Prägung zum Beispiel bildet den Kern die Überlegung, daß ein Kunstwerk zu einem „sekundären modellbildenden [Zeichen-] System vom Typ Kunst gehöre“,<sup>2</sup> das in das primäre Zeichensystem der normalen Sprache eingebettet sei. Dies ist eine allgemeine Theorie für Kunst und somit für Literatur, die ein theoretisches Apriori schafft,<sup>3</sup> unter dessen Bedingungen Texte gesehen werden sollen. Wie in den Naturwissenschaften ein Weltmodell entsteht, so entsteht durch eine Texttheorie ein Textmodell, vermittels dessen wie vermittels einer Lupe der konkrete Text untersucht wird.

Eine jede Theorie zeigt spezifische Anwendungen. Sie muß die bereits bekannten und beschriebenen Phänomene der Literatur in sich einarbeiten. So etwa das Phänomen der Metapher. Dadurch und durch ihre spezifische Eigenart entwickelt sie analytische Begrifflichkeiten. Neue analytische Begrifflichkeiten bezeichnen nicht genau das, was bereits ältere analytische Begrifflichkeiten bezeichnet haben. Sonst hätte man sich den Aufwand der Neubenennung ja sparen können. Und natürlich ist eine neue Theorie auch in dem Sinne modern, daß neue oder alte textuelle Phänomene unter neuen Erklärungsmustern gefaßt werden. Im Falle des Strukturalismus bedeutet das zum Beispiel: Die Projektion des „Paradigmas“ auf das „Syntagma“ wurde für die Kunst entdeckt. Außerdem wird das Augenmerk auf die phonologische Ebene und deren Struktur gerichtet.<sup>4</sup>

Der Strukturalismus wurde hier als Beispiel genommen, weil man an ihm den Geltungsbereich einer modernen Texttheorie gut aufzeigen kann. Allgemein soll hier

---

<sup>1</sup> Ein anderes Wort hierfür ist ‚Paradigma‘.

<sup>2</sup> Lotman 1989, S. 22f.

<sup>3</sup> Die Theorie ist natürlich a posteriori entstanden. Jede Literaturtheorie geht dem Objekt ihrer Betrachtung zeitlich nach. Nur unter hermeneutischen Gesichtspunkten bildet eine Theorie ein Apriori.

<sup>4</sup> Lotman 1989, S. 125-140, 161ff. und 368ff.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

folgendes bedacht werden: Die Texttheorien geben trotz neuer Begrifflichkeiten keine neuen Methoden vor. Wie der Physiker, der seine Messungen nur auf der Basis eines allgemeinen, theoretischen Modells der Wirklichkeit beurteilen kann, kann der Literaturwissenschaftler nur durch die Brille eines allgemeinen, theoretischen Modells der Literatur einen Text interpretieren. Die Methode des Messens beziehungsweise Vergleichens bleibt jedoch für alle Modelle gleich. Die analytischen Begrifflichkeiten werden zumeist nicht an den Bedürfnissen eines Textes ausgerichtet, sondern an den Bedürfnissen der Theorie. Damit ist die analytische Begrifflichkeit einer Theorie in Bezug auf einen konkreten Text nur so gut, wie die Theorie Fragen eines konkreten Textes überhaupt beantwortet. Insofern also die strukturalistische Literaturwissenschaft ‚nur‘ nach der Bedeutung eines Textes und seiner Stellung zur normalen Sprache, zur übrigen Kunst und zur Gesellschaft, insofern etwa ein psychologischer Zugang ‚nur‘ nach Verdrängungsprozessen oder Projektionen oder insofern etwa die soziologische Literaturwissenschaft ‚nur‘ nach den Rollenkonflikten und dem Rollenverhalten der Figuren fragen, läßt sich die jeweilige Begrifflichkeit begrenzt treffend und ‚nur‘ für den beabsichtigten Horizont überzeugend auf einen konkreten Text anwenden.<sup>5</sup> Vielleicht hat sich gerade wegen des zuletzt genannten Punktes, der die Anwendbarkeit der allgemeiner gehaltenen Texttheorien auf die Phänomene eines konkreten Textes kritisiert, neben den eigentlichen Texttheorien eine Begrifflichkeit herausgebildet, die sich an den Formen und der Gestalt konkreter Prosa orientiert und vornehmlich zur Analyse herangezogen wird. Sie hat sich in neuerer Zeit als ‚Erzählforschung‘<sup>6</sup> und ‚Erzähltextanalyse‘<sup>7</sup> etabliert, welche in ihrer Begrifflichkeit modernen Erzählstrategien Rechnung trägt.

Der Text eines Autors ist nicht sein Unbewußtes, sondern eine absichtliche Darstellung von etwas. Dabei ist nicht zu bestreiten, daß es Unbewußtes in einem Werk gibt. Niemand kann losgelöst von seiner Erfahrung oder von seiner Person schreiben. Es ist jedoch gerade die Frage von Interesse, wie der Autor seinen Erfahrungshorizont in einem Text umsetzt. Die Intention des Autors und ‚ihre adressatenbezogene Darstellung - der Erzähltext also - ist Mittel der Realisierung der Kommunikationsabsicht des realen Autors‘.<sup>8</sup> Der Text kann nicht losgelöst von seinem Produzenten und dessen Intention betrachtet werden. Die Formulierung des Erzählkonzeptes und damit die Offenlegung der Intentionalität des Textes zeigt auch den realen Autor in seinem historischen Kontext. Daß dieser Blickwinkel gerade bei Aksenov und den drei Romanen *Ožog*, *Zolotaja naša železka* und *Poiski žanra* interessant ist, wurde in der Einleitung erläutert und auch, inwieweit bereits verschiedene professionelle Leser hieran gearbeitet haben. Da Aksenov noch lebt und schreibt, können Wirkung und Leistung der drei Romane noch nicht umfassend

---

<sup>5</sup> Das ist natürlich jeweils schon sehr viel. Man entschuldige die schematisierte Wiedergabe der Ziele der einzelnen Texttheorien.

<sup>6</sup> Vgl. Haubrichs 1976-1978, worin sich eine umfangreiche Bibliographie befindet.

<sup>7</sup> Vgl. Kahrmann 1991.

<sup>8</sup> Kahrmann 1991, S. 49f.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

im Zusammenhang seines Gesamtwerkes betrachtet werden. Deshalb wurde 1978, das Jahr der Fertigstellung von *Poiski žanra*, als Terminus ante quem gewählt, um Wirkung und Leistung der drei Romane in einen größeren, vorherige Werke bedenkenden Zusammenhang zu stellen, aber auch, um eine Grenze gegen spätere Werke zu ziehen. Die Wahl ist jedoch zum gegenwärtigen Zeitpunkt bezüglich eines intertextuellen Kontextes, der einmal aufgrund des Aksenovschen Gesamtwerkes entwickelt werden sollte, beliebig. So haben zahlreiche Autoren - zu Recht - auch noch den zeitlich eng bei *Ožog*, *Zolotaja naša železka* und *Poiski žanra* stehenden ‚Reisebericht‘ *Kruglye sutki non-stopa / Vpečatlenija, razmyšlenija, priključenija*. (1976) herangezogen, um Erhellendes zu den drei Romanen und allgemeiner zu Aksenovs Poetik zu sagen. Dies autobiographisch geprägte Werk kann in der vorliegenden Arbeit einer gewissen Brevitas wegen nur als epitextuelles Hilfsmittel, nicht als Objekt der Analyse beachtet werden. Ob durch die Emigration (1980) außer im Leben Aksenovs auch ein erzähltechnischer Bruch in den Werken des Schriftstellers zum Tragen kommt, kann erst zukünftige Forschung zeigen.

Es bietet sich an, einen Roman vornehmlich als Text zu verstehen, als einen Erzähltext eben. Der Erzähltext ist schriftliche, fiktionale Erzählrede. Darin unterscheidet er sich einerseits von mündlicher, fiktionaler Erzählrede, wie sie im Alltag vorkommt oder wie sie literarisch aus der Volkskunst bekannt ist, und andererseits von faktischer Erzählrede. Faktische Erzählrede berichtet von Erlebnissen, Tatsachen oder Erfahrungen und gibt Faktenzusammenhänge wieder.<sup>9</sup> Der Erzähltext (als fiktionale Erzählrede) steht in einer realen Kommunikationssituation. Es entsteht im Erzähltext (als schriftliche Erzählrede) jedoch eine zeitlich getrennte Redesituation zwischen dem Produzenten des Textes und dem Rezipienten des Textes, zwischen Autor und Leser also, die in der Struktur und dem Konzept des Erzähltextes selbst ihre Konsequenz findet, insofern der verspätete Vollzug der Rezeption durch den Leser eingeplant ist. Auch ist zwischen Autor und Leser ein eigentliches Gespräch nicht möglich. Dennoch äußert der Autor seinen Text in einer Kommunikationssituation, die als eine allen Partnern potentiell gemeinsame Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Beurteilungssituation angesehen werden kann. Man muß dabei beachten, daß die faktisch nicht hintergehbare Verfassung jedes wahrnehmenden und erkennenden Individuums seine Existenz als Sprecher einer notwendig sozial vermittelten, natürlichen Sprache und seine Existenz im Raum der Kommunikation ist. Wer eine Sprache erlernt, erwirbt nicht nur die Regeln zur Verwendung eines Zeichensystems, sondern zugleich die Regeln der verbalen und nonverbalen Kommunikation. Die Gesellschaft als Kommunikationssystem ist - erkenntnistheoretisch gesehen - der Raum, in dem die verbindlichen Wirklichkeitsmodelle einer Gesellschaft erzeugt und durch soziale Rekurrenz stabilisiert werden. Texte und deren Konstituenten beziehen sich also nicht auf ‚die Wirk-

---

<sup>9</sup> Die Bestimmung des literarischen Textes als schriftliche fiktionale Erzählrede wird, was Fiktionalität und Faktizität angeht, in Kapitel 2.2.3 modifiziert. Bis dahin bleibe die gegebene Bestimmung einmal undiskutiert.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

lichkeit\*, sondern auf gesellschaftlich anerkannte Wirklichkeitsmodelle.<sup>10</sup> Auch in einem literarischen Text muß der Autor eine allgemeinste Entscheidung treffen: die ideologische Lokalisierung seiner Mitteilungsabsicht. Er muß sich entscheiden, in welcher Weise er sich auf die Wirklichkeitsmodelle oder einen Ausschnitt aus denselben bezieht, die in seiner Gesellschaft rekurrent sind.<sup>11</sup>

Fiktionalität ist nicht nur auf literarische Texte beschränkt. Ob es sich um einen literarischen Text handelt oder nicht, läßt sich für den Leser letztendlich nur an der Relation zur tatsächlichen Kommunikationssituation ablesen. Für literarische Texte ist Fiktionalität jedoch konstitutiv. Fiktionalität bedeutet für den Erzähltext selbst: Eingebettet in eine reale Kommunikationssituation A ist eine weitere Kommunikationssituation B, die der Redeinhalt der realen Situation A ist und in der ein fiktiver Sprecher B einem fiktiven Adressaten B einen fiktiven Redeinhalt b mitteilt. Der fiktive Sprecher in B ist deshalb streng vom (ihn verursachenden) realen Sprecher A zu unterscheiden. Der fiktionale Text gleicht der Welt insofern, als er eine Konkurrenzwelt entwirft. Deshalb lügt die Fiktion, wenn man sie aus der Sicht von Gegebenem beurteilen wollte:

sie gibt jedoch Aufschluß über die von ihr fingierte Realität, wenn man sie aus der Sicht ihrer Funktion: Kommunikation zu sein, bestimmt. [...] Die Nicht-Identität von Fiktion und Welt sowie von Fiktion und Empfänger ist die konstitutive Bedingung ihres kommunikativen Charakters. Die mangelnde Deckung manifestiert sich in Unbestimmtheitsgraden, die zunächst weniger solche des Textes als vielmehr solche der im Lesen hergestellten Beziehungen von Text und Leser sind.<sup>12</sup>

Zentrale Strukturen von Unbestimmtheit im Text sind seine Leerstellen wie auch seine Negationen, die der Leser nach Maßgabe seiner Person und seines daraus resultierenden Verständnisses füllen kann. So bedingen die Unbestimmtheitsgrade die „Formulierung“ des Textes durch den Leser, denn die „Formulierung des Textes sei die essentielle Komponente eines Systems, von dem man nur eine unvollkommene Kenntnis hat“.<sup>13</sup>

Das kommunikationstheoretisch orientierte Modell des Erzähltextes kennt drei Kommunikationsniveaus (N), die dem textinternen Bereich angehören: Das Niveau der erzählten Figuren (N1), das der erzählenden Figuren (N2) und das des Autorbewußtseins im Text (N3). Jedes dieser Niveaus kennt ihre sendenden und empfangenden Figuren, die in summa die Kommunikationssituation B (den Redeinhalt von A) ausmachen. Darüberhinaus werden noch zwei Kommunikationsniveaus unterschieden, die dem textexternen Bereich zugehören: Das Niveau 4, das mit dem realen Autor und dem realen Leser in ihrer Rolle als Produzent und Rezipient eines literarischen Textes der oben genannten Kommunikationssituation A entspricht und das

<sup>10</sup> Schmidt 1972. Wie noch gezeigt werden wird, hat sich Aksenov gerade diese Erkenntnis in seinen drei Romanen zunutze gemacht.

<sup>11</sup> Für den gesamten Absatz vgl. Kahrmann 1991, S. 21-43; Landwehr 1975, S. 160-164, 181-182; Werlich 1975, S. 18-22; Iser 1976, S. 87-89, 118-120, 282-284.

<sup>12</sup> Iser 1976, S. 283.

<sup>13</sup> Zitat: Iser 1976, S. 282-284. Für den gesamten Absatz vgl. Landwehr 1975, S. 180ff.; Werlich 1975, S. 22; Kahrmann 1991, S. 34-36; Iser 1970; Lämmert 1972, S. 67-73.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Niveau 5 mit Autor und Leser als historischen Personen. Die Figuren des Niveaus des Autorbewußtseins im Text (N3) sind jedoch keine ausformulierten Figuren des Textes, sondern als abstrakter Autor und abstrakter Adressat theoretische Konstrukte, die der Rezipient auf der Grundlage der Textmerkmale formuliert. Sie sind damit, von Seiten des Produzenten aus gedacht, implizite Projektionen einer intendierten Rezeption des Gesamttextes.<sup>14</sup> Und so

wird deutlich, daß die *erzählte* Welt (das Produkt des Erzählers) und die *zitierte* Welt [die Figurenrede - Produkt der erzählten Figuren] gleichsam schachtelförmig in der gesamten *dargestellten* Welt [N1+2] enthalten sind, wobei die dargestellte Welt erst die erzählte und diese wiederum erst die zitierte Welt fundiert.<sup>15</sup>

Das Autorbewußtsein N3 gehört als Abstraktion nicht zur dargestellten Welt. Vielmehr ist der Text in seiner Gesamtheit Ausdruck des Autorbewußtseins. Darunter ist zu verstehen: Die Anordnung der Kapitel, der Titel des Textes, die Gliederung in Abschnitte, aber auch die Kommentare einer Erzählerfigur oder der Dialog handelnder Figuren - jedes Element des Textes, auf allen Kommunikationsniveaus, ist immer auch Indiz für die Kommunikationsabsicht des realen Autors. So ist „der reale Autor [...] als organisierendes Prinzip dem Erzähltext stets implizit, manifest in den Merkmalen des Textes“.<sup>16</sup> Unterschieden werden müssen auch die Intention des Autors und die Intentionalität des Textes. Die Intentionalität ist „die in die Textbeschaffenheit eingegangene Kommunikationsabsicht (Intention) des Autors“.<sup>17</sup>

## 1.2 Die einzelnen Teile des Erzählkonzepts

### 1.2.1 Die Figuren, die Techniken, Aksenovs *Tovarišč krasivyj Furaškin* und *Mestnyj chuligan Abramašvili*

Figuren, Geschehen (Handlung), Zeit und Raum sind Darstellungsmittel, die einem Autor im Erzählkonzept des Erzähltextes zur Verwirklichung seiner Mitteilungsabsicht zur Verfügung stehen und die für den Erzähltext konstitutiv sind. Der Autor kann die Konstituenten je nach Wunsch ausformen, kommt aber nicht umhin, ihnen im Erzähltext *i r g e n d e i n e* Ausformung zu geben oder eine Aus-

<sup>14</sup> Für den gesamten Absatz vgl. Kahrmann 1991, S. 43-63; Bartoszyński 1973; Link 1976, S. 19-23, 34-38; Janik 1973, S. 7, 12-13, 15-17, 19-21; Schmid 1974, S. 406-409; Naumann 1971, S. 163-164, 166-168.

<sup>15</sup> Schmid 1973, S. 31. Schmid hat eine leicht abweichende Terminologie, geht aber ansonsten von einem gleich orientierten Modell des Erzähltextes aus, wie Seiten 17-30 belegen.

<sup>16</sup> Kahrmann 1991, S. 49.

<sup>17</sup> Zitat: Kahrmann 1991, S. 51. Für den gesamten Absatz vgl. Kahrmann 1991, S. 48-53; Gülich, Elisabeth: „Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse (am Beispiel mündlicher und schriftlicher Erzähltexte)“ in Haubrichs 1976-1978, Bd. 1, S. 224-256, hier S. 224-233; Pfister 1988, S. 221-222.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

formung in seine Texte einzuschreiben. Man kann nach Maßgabe des kommunikationstheoretisch orientierten Modells des Erzähltextes unterscheiden zwischen

- den erzählten Figuren auf Kommunikationsniveau 1,
- den erzählenden Figuren auf Niveau 2 und
- dem Figurenkonzept auf Niveau 3.

Erzählte und erzählende Figuren konstituieren die dargestellte Welt (N1+2). Die erzählten Figuren aus der erzählten Welt konstituieren die zitierte Welt, welche im Text einzig aus der Rede der Figuren erkennbar ist. Das hängt damit zusammen, daß der fiktive Erzähler die Figuren von Niveau 1 erzählend herstellt. Dabei hat er zwei verschiedene Möglichkeiten, sie zu konturieren: Erstens durch (seine) Erzählerrede und zweitens durch (ihre) Figurenrede. Bei der Konturierung durch Erzählerrede hat der fiktive Erzähler außerdem die Möglichkeit, die Figuren von Niveau 1 zu kommentieren. Die Summe der dem fiktiven Erzähler eingeschriebenen Voraussetzungen wird Erzählsituation genannt, die also einen Bezug zum fiktiven Adressaten und einen Bezug zur erzählten Welt enthält. Man kann so den **S t a n d p u n k t** des Erzählers gegenüber dem fiktiven Adressaten (N2) und den **S t a n d o r t** des Erzählers in der erzählten Welt (N1) unterscheiden. Der Standort des fiktiven Erzählers wird bestimmt durch den Ich- oder Er-Erzähler, also durch einen *mode subjectif* (ich/du) und einem *mode objectif* (er/sie);<sup>18</sup> weiterhin durch die Innen- oder Außenposition, die der Erzähler einnimmt (ob er aus der Sichtweise der erzählten Welt heraus erzählt oder aus der seiner eigenen), und durch die Frage nach seiner Informiertheit (situationsüberlegen, -adäquat, -defizitär).<sup>19</sup>

Das Erzählkonzept des Autors (N3) liefert die dargestellte Welt (N1+2). Sicherlich kann auch auf dieser Ebene etwas wie eine ‚Technik‘ beschrieben werden. So wäre schon die Benennung ‚Roman‘ als Technik des Autors zu verstehen, da dem Roman von vornherein eine bestimmte Leserwartung zugrunde liegt. Eine andere Technik wäre die Art und Weise des Erzählers, die sogenannte ‚Spannung‘ beim Leser zu erzeugen. Es ist jedoch im Rahmen der ausgearbeiteten Terminologie nicht nötig, für die genannten Beispiele das Wort ‚Technik‘ zu verwenden, da sie bereits unter den Begriff ‚Konzept‘ fallen. In Übereinstimmung mit Schmid kann deshalb der Begriff der Darstellungstechniken so verstanden werden, daß auf die Techniken der Darstellung innerhalb der dargestellten Welt Bezug genommen wird.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Füger 1972, S. 270-274.

<sup>19</sup> Kahrmann 1991, S. 142-151. Die Informiertheit und die Frage nach Innen- oder Außenposition des Erzählers fällt unter einen umfassenderen Aspekt, nämlich unter die Frage nach den Perspektiven von Erzähler und erzählten Figuren. Für dramatische Texte ist die Perspektiviertheit der dargestellten Welt in einer knappen Weise erörtert bei Pfister (1988, S. 90-103). Von den Bedingungen dramatischer Texte, wie sie Pfister angibt, kann man mit einigen Vorbehalten leicht auf die Bedingungen epischer Texte hinsichtlich ihrer Perspektiviertheit schließen. Die Frage nach der Perspektive in den Reden der Figuren ist deshalb in mancher Hinsicht günstiger als die hier im Haupttext angegebenen Fragen nach stärker untergliederten, technischen Details, weil sie den Blick für mögliche Einsichtigkeiten im Weltbild der Figuren stärker öffnet.

<sup>20</sup> Schmid 1973, S. 30-38.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Niveau 1 und 2 sind, wie beschrieben, durch zwei Kommunikationssituationen charakterisiert: Durch die Rede des fiktiven Erzählers an den fiktiven Adressaten und durch die Kommunikation der erzählten Figuren. Es liefert aber nur der fiktive Erzähler eine Darstellung, nämlich dem fiktiven Adressaten die der erzählten Welt, und deshalb kann vom Gebrauch einer Technik nur sinnvoll gesprochen werden, wenn die Rede des Erzählers, und dabei hauptsächlich seine Darstellung der von ihm erzählten Welt, im Blickpunkt steht.

Besonders die Frage nach Innen- oder Außenposition des Erzählerstandortes ist dabei wichtig. Formal ist die Außenposition zunächst durch Erzählerrede konstituiert, das heißt so, „daß der Erzähler die Merkmale von Figuren selbst ausspricht und die Figuren durch ihre Handlungen und Haltungen vermittelt herstellt. Er hat dabei die Möglichkeit, die Figuren zu kommentieren. Er kann mit ihrem dargestellten Selbstverständnis einverstanden sein oder nicht.“<sup>21</sup> Ein Beispiel aus Aleksandr Puškins *Pikovaja dama* soll verdeutlichen, was damit gemeint ist:

Но Герман не унялся. Лиizabeth Иванова каждый день получала от него письма, то тем, то другим образом. Они уже не были переведены с немецкого. Герман их писал, вдохновенный страстью, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения.<sup>22</sup>

Das, was in *German* vorgeht, beschreibt der Erzähler (Германн их писал, вдохновенный страстью). Ein Vorgang wie: „von Leidenschaft getrieben sein“, der sich in der Realität sicherlich sehr komplex äußern würde, wird vom Erzähler in zwei Worten zusammengefaßt. Mit „беспорядок необузданного воображения“ wertet der Erzähler außerdem die Phantasie der Figur *German*s.

Die Innenposition ist zunächst durch Figurenrede konstituiert, das heißt so, „daß der Erzähler die Merkmale von Figuren durch diese selbst aussprechen läßt oder an ihrer Rede ablesbar macht. Auf diese Weise kann er Merkmale und Bewußtsein von erzählten Figuren darstellen, ohne sie selbst zu beschreiben.“<sup>23</sup> Figurenrede ist die direkte („zitierte“) Rede, die als Rede von erzählten Figuren graphisch sichtbar gemacht ist. Es kann sich dabei um die Wiedergabe eines Dialoges oder von Gedanken handeln.<sup>24</sup> Ein Beispiel aus Stanisław Lems *Powrót z gwiazd* soll auch hier das Gemeinte verdeutlichen:

Pani wie, kto ja jestem? /<sup>25</sup> Wiem. / – Ach tak? To dobrze. Z Biura Podróży? / Nic. / Wszystko jedno. Ja jestem - dziki, wie pani? / Tak? / Tak. Szalencie dziki. Jak pani się

<sup>21</sup> Kahrmann 1991, S. 143.

<sup>22</sup> Puškin 1969, Bd. 4, S. 280.

<sup>23</sup> Kahrmann 1991, S. 143.

<sup>24</sup> Treffend bezeichnet ‚Innenposition‘ nur die Wiedergabe von Gedanken einer erzählten Figur. Ein gesprochener Dialog oder Monolog, den der Erzähler zitiert, ist ja nicht eigentlich etwas Inneres. Vielleicht sollte man deshalb eher von ‚figurenbezogener Darstellung‘ sprechen.

<sup>25</sup> Das Zeichen < / > steht hier und in allen weiteren Zitaten aus der Primärliteratur für einen Zeilenumbruch an der betreffenden Stelle, und also für einen folgenden neuen Absatz.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

nazywa? / Pan nie wie? / Imię. / Eri. / Zbiorę cię stąd. / Co? / Tak. Zbiorę cię stąd. Nie chcesz? / Nie.<sup>26</sup>

Wer wollte es der Dame mit Namen *Eri* verübeln, von einem Wilden nicht entführt werden zu wollen? Dennoch offenbart uns der Dialog, daß die Selbstbezeichnung von ihm, „dziki“ zu sein, nicht so sehr ernst gemeint ist. Das liegt daran, daß sie mit „tak?“ dagegenfragt und er mit „schrecklich wild“ (*szalenie dziki*) anschließend übertreibt. Daß sie ihn kennt, scheint ihm nicht so recht zu sein (Ach tak? To dobrze); daß er sie nicht kennt, findet sie unglaubwürdig (Pan nie wie?). *Er* ist zudem brüsk, aber auch unnachgiebig neugierig, ihren Namen zu erfahren (Pan nie wie? Imię. Eri). Diese inneren Haltungen der beiden Figuren (Ironie, Mißbilligung, Unglauben, Neugierde) werden uns allein durch Figurenrede dargestellt.

Vergleicht man nun zwei Erzählungen (рассказы) Aksenovs hinsichtlich des Standortes und des Standpunktes, die der Erzähler einnimmt. Die Erzählung *Towarišč krasivyj Furaškin* (1964) war als Satire sehr beliebt und wurde in der Folge noch sechs Mal veröffentlicht.<sup>27</sup> Fünf Mal veröffentlicht wurde *Mestnyj chuligan Abramašvili* (1964).<sup>28</sup> Beide Erzählungen verbindet, daß ihr erzähltes Geschehen im ‚Paradies‘ Georgien spielt. Das wird in der einen Erzählung bereits im Titel durch den georgisch klingenden Nachnamen *Abramašvili* suggeriert. Trotz ähnlicher Lokalität unterscheiden sich die beiden Erzählungen hinsichtlich des fiktiven Erzählers sehr. Die Erzählung von *Georgij Abramašvili* thematisiert einerseits das Heranwachsen *Georgijs* und im Zusammenhang damit seine ersten Erfahrungen und „Verrenkungen“ in der Liebe (появилась фотография Гогинной головы, к которой пририсовано было извивающееся в безобразных конвульсиях тело),<sup>29</sup> und zwar in der Liebe zu einer Moskauerin, die sich mit ihrer Clique im Urlaub am georgischen Strand befindet. An diesem Strand ist der heranwachsende *Georgij* Bademeister und Wächter. In den Figuren der Moskauerin *Alina* und des Georgiers *Georgij* stehen sich auch die städtische (russische) Kultur und die ländliche (georgische) Natur gegenüber. Es wird dargestellt, wie der durch den „Zusammenprall“

<sup>26</sup> Lem 1970, S. 168.

<sup>27</sup> In den sechziger Jahren waren Satiren allgemein sehr beliebt. Deren Charakteristikum war u.a. das ‚ironische Sprechen‘ (also die horazische Satiretradition). Vgl. Rogers 1969; Matich 1984, S. 185f. - Zu den vielfältigen Ausgaben dieser und der folgenden Erzählung vgl. Kapitel 5.1.1.

<sup>28</sup> Für die Ausgabe im Sammlband *Pravo na ostrov* (Aksenov 1983) wurde die Erzählung *Mestnyj chuligan Abramašvili* etwas verändert: Kapitel 8 und 9 z.B. wurden zu Kapitel 8 zusammengelegt. - Flaker hat (zuerst 1975b; wiederholt 1982) diesen und andere frühe Texte Aksenovs zur Stilformation der „Jeans-Prosa“ gezählt. Diese wurde in der Sowjetunion bereits unter der Bezeichnung „Junge Prosa“ (молодая проза) geführt und war dort durch ihre angeblichen ‚Abweichungen‘ vom Kanon des sozialistischen Realismus (zum Kanon vgl. Günther 1984) sehr umstritten. Aksenov (1961) hat eine ausführliche Stellungnahme zur Jungen Prosa abgegeben, die, was den „Helden“ (герой) betrifft, von den beiden in diesem Kapitel behandelten Erzählungen vor allem auf *Mestnyj chuligan Abramašvili* bezogen werden kann. Postwendend hat Lazarev (1961) Aksenovs Konzept des „wahren“, weil „suchenden Helden“ (моральные поиски не прекращаются никогда) kritisiert. - Zu Aksenovs *Mestnyj chuligan Abramašvili* ist eine Unterrichtsreihe erschienen (Schneider 1986).

<sup>29</sup> Aksenov 1983, S. 35.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

beider entstandene Kulturkonflikt zu einer Reifung und Veränderung *Georgijs* und zu (s)einer Willensbildung, welche Rolle er zukünftig in der (sowjetischen) Gesellschaft einnehmen möchte, beitragen.<sup>30</sup> Der Standort des fiktiven Erzählers besteht in einer konsequenten Er-Außenposition:

Улыбку Алины и знак ее бровей Георгий воспринял как выражение общей тайны, близости, ласки. / На самом же деле Алина смеялась над собой и над ним, над своим дурацким приключением накануне неожиданного приезда мужа, смеялась, вспоминая неумелые мальчишеские ласки Георгия и подавляя невесть откуда взявшуюся горечь.<sup>31</sup>

Die Situationsüberlegenheit, die hier der Erzähler darstellt, weil er es besser weiß als *Georgij*, kommt auch darin zum Ausdruck, daß der Erzähler seinen Er-Standort in verschiedene Figuren der erzählten Welt verlegt. So weiß der Erzähler es besser, weil er *Alinas* Einstellung im Kontrast zu *Georgijs* genauso adäquat kennt. Die Außenposition wird einige Male dadurch gemildert, daß, wie oben, Wertungen im Sinne der Figur vorgenommen werden (дурацким приключением; невесть откуда взявшуюся горечь - zu *Alina*). Die im Ganzen vorherrschende Situationsadäquatheit wird am Ende zum Defizitären gewandelt (der Erzähler stellt sich dumm) und mit rhetorischen Fragen verbunden, was einen besonderen, spannungsgeladenen und pathetischen Effekt erzielt:

Что-то вдруг пронзило его в этот миг. Он словно услышал какой-то далекий, очень далекий, бесконечный зов и бессознательно стиснул кулаки, пытаясь понять, чего же он хочет и что это за звук, услышанный им. / Может быть, это был ветер древней Месхетин, пролетевший по всем грузинским ущельям от неприступного Вардзия сюда, к юноше Абрамашвили? Чего он хочет?<sup>32</sup>

Die Antwort wird dann aber noch gegeben (Я хочу стать космонавтом!).<sup>33</sup> Man könnte den zweiten Teil des Zitates auch als Fortführung der erlebten Rede *Georgijs* lesen, logisch abhängig von „пытаясь понять“. Solche zweideutigen Stellen sind im Erzählganzen aber selten.

Den Standpunkt des fiktiven Erzählers gegenüber dem Adressaten markieren einerseits die bereits oben genannten Wertungen im Sinne von erzählten Figuren und andererseits eine tendenziöse, nämlich hyperbolische Wortwahl: Die Köchin *Šura* fällt bei Abwesenheit ihres Mannes „in anhaltende Erstarrung, wobei sie mit untergeschlagenen Armen ihre schweren auseinanderfließenden Brüste stützte“ (то и дело застывая, подпирая скрещенными руками свои тяжелые распаренные груди);<sup>34</sup> auf dem Basar gibt es „Stände mit Bimempflaster, Auberginebarrikaden und Apfelsincnpyramiden“ (ряды с булыжниками груш, с баррикадами бакла-

<sup>30</sup> Etwas anders sieht es jedoch Meyer, Priscilla: „Basketball, God, and the Ringo Kid: Philistinism and the Ideal in Aksenov's Short Stories“ in Mozejko 1986, S. 119- 130, hier S. 122 (Liste) und S. 124-126. Ähnlich bereits: Майер, Присцилла [Meyer, Priscilla]: „Баскетбол, Бог и Ринго Кид.“ in Aksenov, Vasilij 1983, S. 6-10.

<sup>31</sup> Aksenov 1983, S. 33.

<sup>32</sup> Aksenov 1983, S. 38f.

<sup>33</sup> Aksenov 1983, S. 39.

<sup>34</sup> Aksenov 1983, S. 22.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

жанов, с пирамидами атеистов);<sup>35</sup> *Alina* „war verrückt geworden“ (Алина с ума сошла).<sup>36</sup> Diese spielerische Wortwahl wird diskret eingesetzt, dennoch markiert der Erzähler durch sie deutlich seine Distanz zum erzählten Geschehen und läßt eine Ironie entstehen, die den satirischen Charakter der Erzählung begründet.

Die Erzählung *Tovarišč krasivyj Furaškin* handelt von „Onkel Mitja“ (дядя Митя), einem Taxifahrer, der sich durch geschickte Heiratspolitik mit Größen der lokalen Verkehrspolizei Vorteile für sein Geschäft verspricht. Dies Vorhaben gelingt ihm zwar, wendet sich aber gegen ihn, weil sich die Polizisten unerwartet als moralisch integer, weil unbestechlich erweisen. Die eben beschriebene tendenziöse Wortwahl tritt auch in *Tovarišč krasivyj Furaškin* auf. Der Erzähler versucht, sich durch einen entsprechenden, teils hyperbolischen, teils unangebrachten Ausdruck über das erzählte Geschehen lustig zu machen oder es in verzerrter Form darzustellen. Von der Heirat *djadja Mitjas* wird zum Beispiel gesagt, er hätte dadurch „Frau, Schwiegermama, Verwandte“ bekommen, „eine komplette (Wohnzimmer-) Garnitur“ (Ну, женился и хорюно – жена, теща, родственники, полный комплект).<sup>37</sup> Den Standpunkt seiner Darstellung macht dadurch die Haltung der Satire oder Ironie gegenüber dem fiktiven Adressaten aus. Entsprechend stellt der Erzähler aus einer Außenposition heraus dar. Aber auch die Innenposition fehlt nicht, denn in einigen Rückblicken läßt der Erzähler die Figur *djadja Mitja* selbst Episoden aus dessen Leben berichten. Das geschieht zum Teil in direkter Rede,<sup>38</sup> zum Teil in Erzählerrede.<sup>39</sup> Nun gibt es neben dem Er-Erzähler auch noch einen Ich-Erzähler. Die Passagen des Ich-Erzählers, die zu Beginn und Ende der Erzählung stehen, stellen das erlebende Ich als Fahrgast dar, dem „Onkel Mitja“ die Episoden seines Lebens berichtet. Durch diese Rahmenerzählung des Erzählers in Ich-Position erscheinen die dazwischen liegenden Passagen in der Er-Position, eingeleitet durch den сказ „Onkel Mitjas“, als Bericht des „Onkels“. Das sind sie im Prinzip nicht; wenn sie es wären, müßte „Onkel Mitja“ von sich in der 1. Person reden. Der fiktive Erzähler möchte aber jenen Standort-Eindruck erwecken. Es ist also eine geschickte Fortsetzung des сказа mit anderen, verfremdenden Mitteln. Denn der Erzähltext wird weder mit der Ich-Position des Erzählers begonnen, noch beendet: Sie beginnt mit dem Er-Erzähler und schließt mit ihm und dem Tode *djadja Mitjas* ab. Das wäre nicht möglich, wenn der Erzähler durch die Ich-Position ausschließlich darstellen wollte, er habe das Erzählte von einem tatsächlichen Onkel Mitja selbst gehört und gäbe es jetzt nur möglichst getreu (mit сказа) wieder. Dann müßte der Erzähltext nämlich mit dem Einsteigen des Ich-Erzählers in das Taxi beginnen und mit dem Aussteigen des Ich-Erzählers aus dem Taxi von „Onkel Mitja“ enden, denn was davor geschah sowie was danach geschah (insbesondere seinen Tod), hätte *djadja Mitja* dem Erzähler nicht oder nicht mehr erzählen können.

<sup>35</sup> Aksenov 1983, S. 28.

<sup>36</sup> Aksenov 1983, S. 31.

<sup>37</sup> Aksenov 1983, S. 41.

<sup>38</sup> ... was in diesem Falle sogenannter сказа ist; z.B. Aksenov 1983, S. 45.

<sup>39</sup> Zum Beispiel Aksenov 1983, S. 41 oder 47f.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

### 1.2.2 Der Raum

Nach den Gegebenheiten der verschiedenen Kommunikationsniveaus kann man auch beim Raum terminologisch unterscheiden. Und zwar zwischen

- dem erzählten Raum (N1),
- dem Erzählraum (N2) und
- dem Raumkonzept (N3).

Ähnlich wie Zeit ist Raum erkenntnistheoretisch eine Bedingung menschlicher Wirklichkeitsvorstellung. Deshalb muß Raum im Text vorgestellt werden und eingeschrieben sein. Im Erzähltext ist Raum vor allem Voraussetzung für das erzählte Geschehen, indem die dargestellten Figuren, Gegenstände und Aktivitäten ihre fiktionale Wirklichkeit dadurch aufbauen, daß sie als in bestimmten Räumen befindlich dargestellt werden. Diese allgemeine Kategorie ‚Raum‘ ist zu unterscheiden von Techniken, die bestimmte Räume zur Darstellung bestimmter Sachverhalte benutzen (Landschaften, Innenräume, *loci amoeni (obscoeni)*, *loci horribiles*, Gärten, etc.). Letztere bauen eine bestimmte Wirklichkeit auf; erstere sind für die Fiktion schlechthin notwendig. Der erzählte Raum (N1) kann durch Figurenrede oder Erzählerrede konstituiert sein. Erzählerrede schafft Raum und Raumverhältnisse unmittelbar. Raum kann hergestellt werden durch direkte Beschreibung, indem ein Schauplatz etwa vom Erzähler eingeführt wird, oder durch indirekte Darstellung, indem etwa der Erzähler die Figuren in einem gewissen Raum handeln läßt. Der Erzählraum (N2) ist die räumliche Dimension der fiktiven Redesituation des Erzählers. Beim Erzählraum kann die konkrete Ausgestaltung weitgehend ausgespart sein. Es läßt sich eine Verbindung zum Realitätskontext von Autor oder Leser erstellen, indem etwa der Erzähler „ich“ sagt oder den Leser anspricht. Wenn der Erzählraum nicht weiter gestaltet ist, kann er von den historischen Bedingungen des Rezipienten her aufgefüllt werden.

Im Roman *Neapsolitās zemes (Die ungelobten Lande)* der lettischen Exilschriftstellerin Ilze Šķipsna wird eine Bewegung zweier Figuren von Außen (einer Straße vor einer großen Bibliothek) nach Innen (in der Bibliothek) und wieder zurück nach Außen (die Straße) dargestellt.<sup>40</sup> In den Kapiteln, in denen die Figuren in der großen Bibliothek agieren, wird noch eine andere Bewegung beschrieben: Der Aufstieg der beiden Figuren über eine breite Treppe in die erste Etage und schließlich zurück ins Erdgeschoß. Zunächst einmal hat man es also mit den konventionellen Raumkonstellationen *innen : außen*, *unten : oben* zu tun. Insofern später ähnliche Vorstellungen zum Thema werden, in deren Mittelpunkt Treppen und hochgelegene Räume stehen, kann man auf die verbreitete Vorstellung von der Himmelsleiter schließen, die den „ascent to heaven“ verbildlicht.<sup>41</sup> Außerdem kann der Raum der Bibliothek Sinnbild der Weisheit, die aus Büchern kommt, sein. Man kann die Bewegung ‚unten - oben - unten‘ also dahingehend interpretieren, daß sich die beiden Figuren in der Bibliothek himmlischen Weißheitssphären nähern und wieder entfernen. Im Hinblick

<sup>40</sup> Šķipsna 1970, Kap. 1-5.

<sup>41</sup> Vries 1974, S. 440.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

auf das dargestellte Bewußtsein des fiktiven Erzählers kann man aus der von ihm dargestellten Raumkonstellation schließen: Erkenntnis ist für ihn ein hierarchischer Prozeß, in dem der Erkennende oben steht, der weniger Erkennende tiefer.<sup>42</sup>

Das Raumkonzept geht auf die Darstellungsabsicht des abstrakten Autors zurück und hat in allen Teilaspekten das Erzählkonzept zur Basis. Die Wahrnehmung von Raum im Leben des realen Autors (Niveau 5) ist nicht unvermittelte Voraussetzung für das Raumkonzept (s)eines Erzähltextes. Der Autor als Produzent (s)eines konkreten Textes (Niveau 4) ist einerseits von allgemeinen Raumwahrnehmungen seiner Zeit (Wissenschaft, Ökonomie, Philosophie, Theologie) und andererseits von literarisch konventionalisierten Raumdarstellungen (Raumkonstellationen wie ‚innen / außen‘, ‚oben / unten‘, ‚idyllisch / technisch‘) beeinflusst. Die Untersuchungsmethode, die sich der semiotischen Erforschung des Raumes, des Raumbewußtseins und des Raumverhaltens annimmt, ist die Proxemik,<sup>43</sup> deren Aufgabefeld von dem Anthropologen Edward Hall formuliert wurde. Dazu gehören: Die Distanz zwischen Menschen in alltäglichen Handlungen und die Organisation des Raumes in Gebäude- und Stadtanlagen. Hall unterscheidet drei Raumkategorien: (a.) Die feste Raumkonfiguration (bauliche Gegebenheiten); (b.) die semifixe Raumkonfiguration (z.B. Anordnung von Sitzmöbeln); (c.) die informelle Raumkonfiguration (Distanz zwischen Menschen in einer Interaktion). Literarisch konventionalisierte Raumdarstellungen sind von großer Stabilität<sup>44</sup> und bieten sich dem Leser auf minimale Signale im Text hin als Rezeptionsmuster an, das er entsprechend seinen realen oder literarischen Erfahrungen füllen kann (‚innen = privat : außen = öffentlich‘; ‚oben = reich : unten = arm‘; ‚idyllischer Ort = Liebe : technischer Ort = Kampf‘).<sup>45</sup>

Dem Raumkonzept (N3) können übertragene Raumverhältnisse zugrunde liegen. Das ist zum Beispiel in James Joyce *Ulysses* der Fall. Bereits der Titel des Romans verweist auf Homers *Odysseia*. Ein Vorabdruck des *Ulysses* in einer Zeitschrift hatte zudem Kapitelüberschriften, die denen der Homerischen *Odyssee* entsprachen. Joyce ging es nämlich um ein „double writing“, das er mit der Wendung „to transpose the myth sub specie temporis nostri“ charakterisierte.<sup>46</sup> Die Kapitelüberschriften bezeichneten zum Beispiel Örtlichkeiten oder Personennamen, mit denen bestimmte Orte verbunden werden (Lotophagen, Hades, Scylla und Charybdis, Irrfelsen, Sirenen, Zyklopen etc.). Ungeachtet dessen ist der erzählte Raum des modernen *Ulysses* Dublin. Dem Homerischen, mythischen Weltkreis der Irrfahrten des *Odysseus*, den die Kapitelüberschriften abstecken, werden so Räume im Joyceschen, banalen Stadtkreis der Figur *Bloom* gegenübergestellt. So stehen etwa dem antiken Hades der moderne Friedhof, der Scylla und Charybdis die moderne Bibliothek, den

<sup>42</sup> Für den gesamten Absatz vgl. Kessler 1995, S. 68-72, 117-118

<sup>43</sup> Hier und im Folgenden dargestellt nach Nöth 1985, S. 365ff.

<sup>44</sup> Aber historisch bedingt: Vgl. Koschmal, Walter: „Zur mythischen Modellierung von Raum und Zeit bei Andrej Belyj und Bruno Schulz“ in Schmid 1987, S. 193ff.

<sup>45</sup> Für den gesamten Absatz vgl. Kahrman 1991, S. 158-163; Hillebrand 1971, S. 5-7, 10, 15-16, 19.

<sup>46</sup> Mühlheim 1973, S. III u. 3.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Irrfelsen die Straßen Dublins und den Sirenen der Konzertsaal gegenüber. Der moderne erzählte Raum und auch einzelne Räume sind zudem gegenüber dem historischen erzählten Raum komprimiert. Dadurch, daß man derart die erzählten Räume des *Ulysses* auf die Räume der *Odysseia* bezieht, erscheinen sie uns durch ihre Säkularisierung als ironische oder satirische Brechung der Räume der *Odysseia*.<sup>47</sup>

### 1.2.3 Die Zeit und Aksenovs *Dikoj*

In Erzähltexten kommt Zeit als Konstitutionsbedingung der dargestellten Welt und als Bewußtseinsinhalt dargestellter Figuren (N1+2) vor. Als Konstitutionsbedingung dargestellter Welt hat Zeit eine formale Funktion: Sie ist organisierender Faktor sowohl des erzählten Geschehens als auch des Erzählvorgangs. Ihre Ausgestaltung ist beschreibbar in Analogie zur meßbaren realen Zeit und kann realer Zeitmessung analog (chronologisch) oder konträr (gerafft, gedehnt, springend etc.) eingesetzt sein. Als Faktor des Bewußtseins dargestellter Figuren hat Zeit eine inhaltliche Funktion: Sie bezeichnet hier gedeutete und bewertete Zeit. Als solche ist sie Medium der Darstellung der Zeiterfahrung von Figuren und kann der Vermittlung von Geschichtserfahrung dienen. Es ist also entsprechend zu unterscheiden zwischen

- der erzählten Zeit auf Niveau 1, das sind die Zeitorganisation des erzählten Geschehens und die erzählte Zeiterfahrung,
- der dargestellten Zeit auf Niveau 2, das sind die Zeitorganisation des Erzählvorganges und die dargestellte Zeiterfahrung, und
- dem Zeitkonzept auf Niveau 3.

Die Zeitorganisation des erzählten Geschehens umfaßt dessen zeitliche Erstreckung, Situierung, Gliederung in Phasen und deren chronologische oder achronologische Anordnung. Das heißt, es umfaßt Verfahren der Zeitdarstellung des fiktiven Erzählers, wie Dehnung, Raffung, Sprung und sonstige Abweichungen von realer Zeitmessung. Der fiktive Erzähler erzählt stets in einer Erzählgegenwart, wobei das erzählte Geschehen für ihn vergangen ist. Sein Verhältnis zum fiktiven Adressaten ist zukunftsbezogen, was bedeutet, daß der fiktive Adressat am Ende des Erzählvorganges über das erzählte Geschehen informiert ist und es in der Bewertung des fiktiven Erzählers sieht. Das erzählte Geschehen als Vergangenes ist Manifestation der Zeiterfahrung des fiktiven Erzählers, und zwar sowohl hinsichtlich der Zeitorganisation als auch hinsichtlich der erzählten Zeiterfahrung. Natürlich kann der fiktive Erzähler seine Zeiterfahrung auch im Erzählen über das Erzählen (also im Erzählvorgang) direkt äußern. Die Zeitorganisation auf Niveau 2 geht zurück auf das Zeitkonzept des abstrakten Autors.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Für den gesamten Absatz vgl. Kessler 1995, S. 37-43.

<sup>48</sup> Für den gesamten Absatz vgl. Kahrmann 1991, S. 151-157; Lämmert 1972, S. 19-24. Wie beim Raum ist auch die Zeiterfahrung historisch bedingt. Vgl. Koschmal in Schmid 1987, S. 193ff.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Ein interessantes Zeitkonzept besitzt Aksenovs Erzählung (рассказ) *Dikoj* (1964).<sup>49</sup> Der Titel könnte als Substantiv aufgefaßt werden, abgeleitet vom Adjektiv *дикий* - „wild, roh, seltsam, menschenfurcht“. Im nordrussischen Sprachraum existiert aber neben dem Adjektiv *дикий* auch das dialektale *дикой* in der Bedeutung „луный, шальной, безумный, сумасшедший“. Der Titel der Erzählung ist dann zu Deutsch „Der Tölpel“. Der durch den Titel Bezeichnete heißt *Adrijan Timochin*, doch der Ich-Erzähler ruft ihn meistens nur *Dikoj*. Der „Tölpel“ hat ein Perpetuum mobile erfunden. Das interpretiert Meyer so:

The machine, a metaphor for waste of potential, is utterly functionless, it merely runs. [...] The story is only about motion, and then about motion through time, inasmuch as motion underscores the waste of human talent in backwaters. Jets keep flying over the village; technology, an ambiguous symbol of progress, defines Oddball's backwardness.<sup>50</sup>

Bestätigt das Zeitkonzept die Ansicht Meyers von Zeit, Bewegung und dem (historisch) zurückgebliebenen „Tölpel“?

Der fiktive Ich-Erzähler erzählt - wie es anders nicht sein kann - in einer Erzählgegenwart, dem Erzählvorgang, und er erzählt dem Adressaten eine vergangene, aber als Gegenwartsgeschehen vorgestellte Zeit, nämlich dasjenige erzählte Geschehen, das als gegenwärtig behauptet wird.<sup>51</sup> Das erzählte Geschehen und damit die erzählte Zeit ist die Fahrt des erlebenden Ichs zurück in sein Heimatdorf. Diese Fahrt wird es als ein „heute“ oder „jetzt“ vorgestellt (Я вспомнил эту дразнилку, когда сидел в экспрессе; в Рязань экспресс прибыл к вечеру), von dem aus andere Ereignisse vorzeitig, gleichzeitig oder nachzeitig beschrieben sein können. Entscheidend ist hier für den Erzähltext *Dikoj* die Vorzeitigkeit, da zahlreiche Erinnerungen des Erzählers in vergangene Geschehnisse zurückführen. Die dargestellte Zeitspanne dieser Fahrt hat eine Dauer von einem Tag; das erzählte Geschehen beginnt unterwegs und endet noch vor der Rückfahrt des Ich-Erzählers. Die dargestellte Zeit von Niveau 2, die Erzählzeit, ist nicht näher konturiert. Das ist letztendlich wichtig, damit der Text zu jeder anderen realen Zeit rezipiert werden kann, damit er also nicht sogleich veraltet.

Von der vorgestellten Gegenwart des erzählten Geschehens aus wechselt der Erzähler in kurzen, eingflochtenen Episoden zurück in die Zeit, die er während des Krieges in Rjazan' verbrachte:<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Vgl. Kapitel 5.1.1.

<sup>50</sup> Meyer 1973a, S. 455.

<sup>51</sup> Das wird hier deshalb so ausführlich erwähnt, weil deutlich werden soll, daß im Russischen zwei zeitlich verschiedene Geschehen erzähltechnisch mit denselben Präteritalformen erzählt werden können. Entscheidend für die Trennung beider zeitlich verschiedener Geschehen in zwei Zeitebenen ist die dargestellte Zeiterfahrung des Erzählers.

<sup>52</sup> Eine dieser Episoden berichtet aus dem Jahre 1937 (S. 19): „В ту пору был у нас первым секретарем обкома Аугуст Ленин, из латышских стрелков“. Diese erzählte Figur *August Lepin's* ist wohl an Eduards Liepiņš (\*1889) angelehnt, der bolschewistischer Kämpfer, Lettischer Schütze und später sogar Kommandant war. Die dargestellte Episode gewinnt an Glaubwürdigkeit, da Eduards Liepiņš bereits 1938 verstarb - in Haft. Dieser Umstand verweist auf Stalins Säuberung (чистка). Da auch der Ich-Erzähler auf seine Lagerhaft verweist, da er mit dem Eduards Liepiņš bekannt gewesen sein will und da er von seinen revolutionären Aktivitäten

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Поезд тронулся, и по вагону пошел гулять летний ретивый ветерок, напоминающий о райском житье, о том, как босоногим мальчиком, вороватым и пронырливым, я вбегал под сень рязанских прохладных рощ. Что я знал тогда о мире? / В 1920 году мы, делегаты 6-й армии, ехали с Перекопа в Харьков на Всеукраинскую партийную конференцию.<sup>53</sup>

Gleichzeitig verdeutlicht das Zitat die erzählte und dargestellte Zeiterfahrung: Das erlebende, erzählte Ich sieht die Vergangenheit als *paradiesisches* Leben an, denn heute, wo das erlebende Ich die Welt kennt, scheint das Leben nicht mehr prächtig zu sein. Vielmehr distanziert sich der Ich-Erzähler mit den Worten „Что я знал тогда о мире?“ vom Gegenwartsgeschehen. Die Zeiterfahrung der Figur *Pavel Petrovič Zbajkov* ist auch die des Erzählers, insofern sich ja der Ich-Erzähler als am Geschehen Beteiligter offenbart. Dieser Zeiterfahrung steht die des „*Tölpels*“ gegenüber. Der „*Töpel*“ war, wie der Ich-Erzähler sich erinnert, bereits in seiner Jugend ein *Eigenbrötler*, der sich abseits hielt. Und das ist er, wie der Erzähler darstellt, auch ‚heute‘ noch, das heißt im fiktiven Gegenwartsgeschehen, nämlich zur Zeit des Besuchs des erlebenden Ichs in seinem alten Heimatdorf:

Да-а, протянул Дикой, – а мне даже в тюрьме не пришлось посидеть. / Я даже вздрогнул, представив себя на минуту на его месте. Если бы я не ушел тогда из села с винтовкой, [...] если бы все свои 64 года сидел бы я вот вечерами и созерцал движение облаков, редких прохожих, домашнего скота...<sup>54</sup>

Daß die Zeiterfahrung des „*Tölpels*“ eine von Jugend an unveränderte, kleinbürgerliche Scinsweise sei, ist eine Wertung des erlebenden Ichs. Gegen Ende des Textes decouviert der Erzähler selbst diese Einstellung des erlebenden Ichs gegenüber dem Dasein des „*Tölpels*“ in der Zeit. Denn er erzählt, daß der „*Tölpels*“ nicht nur ein begabter Bastler ist, der sich mittels eines selbstgebauten Radios die gesamte Welt (auch die, die der sowjetische *Pavel Petrovič* nicht kennenlernen konnte) in sein Zimmer holen kann, sondern der „*Töpel*“ ist auch der geniale Erfinder eines *Perpetuum mobiles*.<sup>55</sup> Wenn also die Zeiterfahrung des revolutionären Ichs eine aktive, unstete, an ä u ß e r e n Erlebnissen reiche, „*feuerumloderte*“ (моя жизнь, вся в огнях) ist, steht ihr die des schollenverbundenen „*Tölpels*“ gegenüber, dessen Zeiterfahrung eine passive, lokale, an i n n e r e n Erlebnissen reiche ist. Die Eingangs erwähnte These von Meyer wird nicht erhärtet.

---

berichtet, gibt sich der Erzähler dadurch als alter Bolschewik und als Opfer der *Ežovščina* zu erkennen. Er gehört zu jenem Kreis, der zur Zeit des Erscheinens der Erzählung unter Umständen gerade rehabilitiert wurde, - zur Generation von Aksenovs Eltern. Vgl. Rauch 1990, S. 279ff. Die Rehabilitation von Aksenovs Mutter Evgenija Ginzburg ist aus ihren Memoiren bekannt.

<sup>53</sup> Aksenov 1966, S. 7.

<sup>54</sup> Aksenov 1966, S. 29.

<sup>55</sup> Das kann man als Verweis auf Černyševskij lesen, der sich lange Zeit ernsthaft bemüht hat, ein *Perpetuum mobile* zu konstruieren. Dann stündten sich im „*Töpel*“ und dem erlebenden Ich ein Vertreter des Realismus des 19. Jahrhunderts und ein Vertreter des (sozialitistischen) Realismus des 20. Jahrhunderts gegenüber. - *Dikoj* könnte auch als Anspielung zu Dostoevskijs *Idiot* gesehen werden. Und zwar erstens durch *Dikojs* überaus göttliche Erfindung und zweitens durch die Namen (*Dikojs* ≈ *Idiot*).

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Dem letzten Zitat liegt, um noch ein Beispiel für die Zeitorganisation zu geben, folgende chronologische Handlung zugrunde: Der „Tölpel“ sagt etwas, das erlebende Ich versetzt sich für eine Minute in die Lage des „Tölpels“ (представить себя на минуту на его месте), dann zuckte Ich sogar zusammen (Я даже вздрожнул). Die Organisation dieses Handlungsverlaufes auf Niveau 1 ist im Erzählvorgang jedoch eine andere: Der „Tölpel“ sagt etwas, dann wird beschrieben, daß das erlebende Ich zusammenzuckte und daß er sich vorher in die Lage des „Tölpels“ versetzt habe, und dann erst werden die Gedanken Ichs wiedergegeben, die er gehabt hatte, als er sich in die Lage des „Tölpels“ versetzt hatte. Dieser achronologischen Organisation einer einzelnen Textpassage entspricht organisatorisch die durch die Erinnerungseinschübe unterbrochene Chronologie des Zeitkonzepts des Gesamttextes.

Man kann dennoch abschließend sagen, daß das Zeitkonzept der Erzählung *Dikoj* traditionell ist, wenn man das realistische Erzählen zum Vergleich heranzieht. Denn das erzählte Geschehen wird chronologisch wiedergegeben, wobei die Rückblicke, die als damaliges erzähltes Geschehen einem heutigen gegenüberstehen, gänzlich logisch aus der Ich-Figur heraus motiviert werden: Die Rückblicke sind ‚nur‘ Erinnerungen des erlebenden Ichs während der Fahrt ins Dorf der Jugend. Das heißt zwar für die Zeitorganisation, daß es Zeitsprünge gibt, für die erzählte Zeiterfahrung bedeutet das aber, daß diese dennoch ein chronologischer Bericht eines Gegenwartsgeschehens, nämlich einer Fahrt (mit Erinnerungen) sind. Meyer argumentiert, daß trotz dieses traditionellen Erzählens der Realismus zerstört sei. Das Unrealistische seien gerade die Zeitsprünge, die in so krasser Weise in die erzählte Gegenwart geschoben seien, daß der Schock des Überganges maximiert werde.<sup>56</sup> Unrealistisch ist vor allem aber die Figur des „Tölpels“, die allein aus ihrer antagonistischen Funktion im Zeitkonzept verständlich wird.

### 1.2.4 Das Erzählkonzept: Aksenovs *Kollegi*

Der Begriff ‚Erzählkonzept‘ ist ein Synonym für die Subsumierung aller Teilkonzepte zu einem Gesamtkonzept, dem - wenn man so will - Gesamterzählkonzept. Es gibt aber auch ein Erzählkonzept im engeren Sinne, das in diesem Kapitel vorgestellt wird. Nach den Kategorien des Kommunikationsmodells des Erzähltextes kann man unterscheiden zwischen:

- dem erzählten Geschehen auf Niveau 1,
- dem Erzählvorgang auf Niveau 2 und
- dem Erzählkonzept auf Niveau 3.

Mit der Differenzierung in die drei textinternen Niveaus des Kommunikationsmodells, bei der hier nun die Aktivitäten der verschiedenen sendenden und empfangenden Instanzen im Blickpunkt stehen, entfällt der gemeinhin angesetzte Begriff der Handlung. Die Begriffe ‚Erzählvorgang‘ und ‚Erzählkonzept‘ haben

<sup>56</sup> Meyer 1973a, S. 454.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

umfassenderen, integrativen Charakter, weil sie sich auf die Art des Erzählens und den Akt der Hervorbringung der erzählten Welt beziehen. Das erzählte Geschehen ist bestimmt durch Figurenverhalten und Ereignisse. Das Figurenverhalten umfaßt die Reaktionen und Taten der Figuren im Text auf ihre (vorgestellte) Umwelt. Ereignisse sind figurenunabhängige Einwirkungen auf Mensch und Natur im Text. Das erzählte Geschehen ist Ablauf von etwas: Es hat Anfang und Ende und ist inhaltlich konstituiert durch einen Sinnbezug zwischen Anfang und Ende; es ist in Teilgeschehen gliederbar, die angeordnet und verknüpft sind. Die Bestimmungskriterien für Teilgeschehen sind: Abgrenzbarkeit, Sinnbezug zwischen Anfang und Ende, Beziehbarkeit auf andere Teilgeschehen. Das erzählte Geschehen ist, wie die gesamte erzählte Welt, Funktion der Mitteilungsabsicht des fiktiven Erzählers, auf dessen Mitteilungsabsicht hin es also zu funktionalisieren und zu interpretieren ist.

Der Erzählvorgang ist die Hervorbringung der erzählten Welt durch den Erzähler und durch Erzählerrede. So ist im Begriff des Erzählvorganges der Bezug des fiktiven Erzählers zum fiktiven Adressaten und die Hervorbringung und Bewertung der erzählten Welt enthalten. Der Adressatenbezug kann sich entweder im Erzählen des Erzählten oder im Erzählen über das Erzählen äußern. Die Untersuchung des Erzählvorganges richtet sich somit immer auf die Art der Hervorbringung und Bewertung der erzählten Welt und ist zu funktionalisieren und zu bewerten im Hinblick auf das Erzählkonzept. Das Erzählkonzept ist, vermittelt durch die Instanz des abstrakten Autors, derjenige Punkt, an dem der Rezipient seine Rezeptionsbefunde auf eine bestimmte, geordnete Darstellungsabsicht bezieht. Voraussetzung für die Hervorbringung von Erzählvorgang und erzähltem Geschehen ist die Entscheidung über den Erzählstoff und der Entwurf einer fiktionalen Redesituation. Diese Entscheidung geht zunächst dem Text voraus, weil sie beim realen Autor (Niveau 4) liegt. Der Entscheidungszusammenhang, auf den Erzählvorgang und erzähltes Geschehen zurückgehen, wird ‚Erzählkonzept‘ genannt, soweit er im textinternen Bereich wahrnehmbar ist. Für den textexternen Bereich wird der Begriff ‚Erzählkonzeption‘ (Niveau 4) verwendet.<sup>57</sup> Die Erzählkonzeption ist unter Umständen ein Faktor bei der Analyse, wenn sie durch Selbstzeugnisse des Autors ermittelt werden kann.<sup>58</sup>

Die *Повесть Kollegi* (1960) ist ungeheuer erfolgreich gewesen, wenn man ihre Verfilmungen und Inszenierungen hinzurechnet.<sup>59</sup> Es ist darüberhinaus das erste Werk, mit dem sich Aksenov einen Namen gemacht hat. *Kollegi* ist von ‚der Kritik‘ teils gelobt, teils verrissen worden<sup>60</sup> - es hat jedenfalls breitere Reaktionen hervor-

<sup>57</sup> Kahrmann 1991, S. 135-142.

<sup>58</sup> Für den gesamten Absatz vgl. Kanzog 1976, S. 104-108; Lindner 1976, S. 28-35; Stierle 1975, S. 49-55.

<sup>59</sup> Vgl. Kapitel 6.1 und 6.2.

<sup>60</sup> Darauf haben schon andere Autoren hingewiesen, so auch Raskin 1988, S. 58f., die jedoch einen interessanten Gedanken mit Lob und Ablehnung von *Kollegi* verbindet. Sie unterscheidet nämlich, wie der sowjetische (established) Kritiker über *Kollegi* dachte und wie die zukünftige Aksenovsche Lesergemeinde („would-be“ fans) über den Roman urteilte. Heraus kommt, daß sowohl sowjetische Kritiker wie auch gewöhnliche Leser *Kollegi* guthießen konnten, weil

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

gerufen, die über eine durchschnittliche verordnete Beachtung hinausgehen. Besonders das Lob der Kritik, das es im Zuge der Tauwetter-Innenpolitik gegeben hat, soll Aksenov bewogen haben, ein professioneller Schriftsteller zu werden.<sup>61</sup> Aus Anlaß der Herausgabe des ersten Bandes der Gesammelten Werke urteilt Aksenov selbst rückblickend:

Между „Коллегами“ и „Звезным билетом“, напечатанными в „Юность“ с интервалом ровно в один год, расстояние более далекое, чем между моей последней прозой, вышедшей в СССР, и первой, появившейся в Зарубежье. „Коллеги“ вполне советская вещь (несмотря на смутное ворчание одного из персонажей), „Звезный“ не вполне советская.<sup>62</sup>

Läßt sich die Ansicht Aksenovs, die *Повесть Kollegi* sei „eine gänzlich sowjetische Sache“, anhand des Erzählkonzeptes belegen?

In *Kollegi* steht das erzählte Geschehen ganz im Licht des Figurenverhaltens. Ereignisse treten nicht eigentlich auf; sie werden durch das Figurenverhalten gespiegelt. So zum Beispiel im Unterkapitel „Распределение“ des ersten Kapitels:<sup>63</sup> Nicht das Ereignis als solches steht im Vordergrund des Interesses des Erzählers, sondern die Erlebnisse der Figuren, als da sind: die Gespräche der Hauptfiguren untereinander und dann die Gespräche der einzuteilenden jungen Ärzte mit einem der einteilenden ‚Beamten‘. Ähnlich auch am Ende der *повесть* die Tat eines Kriminellen, der die Hauptfigur *Saša Zelenin* niedersticht: Das ist natürlich eine Ereignis, doch der Erzähler orientiert sich eng an den beiden dabei handelnden Figuren. Die Teilgeschehen sind konsequent durch Unterkapitelüberschriften innerhalb der elf Hauptkapitel gekennzeichnet. In seinen Standorten orientiert sich der fiktive Erzähler ganz an den drei Hauptfiguren *Aleksej Maksimov*, *Vladislav Karpov* und *Aleksandr Zelenin*. Der Erzähler ‚verfolgt sie‘, und zwar *Maksimov* und *Karpov* in der Hafeninspektion, *Zelenin* in der Dorfklinik. Er erzählt chronologisch, bisweilen in Ich-Position, zumeist in Er-Position. Deshalb ist es sicherlich richtig, die ‚Einstellung‘ der fiktiven Hauptfiguren herauszuarbeiten: Ein zynischer *Leška* (*Maksimov*) bildet den literarischen Opponenten zum idealistischen Romantiker *Saša* (*Zelenin*).<sup>64</sup> *Karpov* ist eher Pragmatiker und neutral.

---

*Kollegi* Elemente beinhaltet (Raskin hat sie a.a.O. aufgezählt), die beide Gruppen trotz ihrer unterschiedlichen Interessen und Ausgangspunkte zufriedenstellte. In *Kollegi* deutet sich also bereits eine doppelte Lesemöglichkeit an, die ein Phänomen selektiver Wahrnehmung ist: Für beide Seiten ist etwas Gutes dabei, wenn sie die Aspekte des Textes, die die jeweils ‚andere Seite‘ zufriedenstellt, übersehen.

<sup>61</sup> Майер, Присцилла [Meyer, Priscilla]: „Последствие“ in Aksenov, Vasilij 1987a, S. 349-353, hier S. 349.

<sup>62</sup> Aksenov 1987a, im Vakant.

<sup>63</sup> Aksenov 1969, S. 9-12.

<sup>64</sup> Meyer in Aksenov 1987a, S. 351. Die Figur *Maksimov* ist zudem durch aus dem Englischen genommene Fremdwörter charakterisiert. Die Fremdwörter haben die Funktion des Exotischen und sollen *Maksimovs* Sehnsucht danach verdeutlichen. *Maksimov* wird jedoch an seinem Arbeitsplatz im Hafen enttäuscht werden; das exotische Leben findet ‚unerwartet‘ bei *Zelenin* auf dem von *Maksimov* als langweilig eingeschätzten Lande statt. Vgl. Husch, R. L.: „The exotic in the early novellas of Aksënov“ in Mozejko 1986, S. 54f. und 56f.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Saša the ideal hero, made sympathetic by his glasses and awkward height, is counterposed to Leška, whose beliefs are more a reaction to Saša's than a positive program. He derides Saša for his selfless ideals, affects a blasé manner, and argues that one should live for the present rather than work for the future generations that may not even come into existence.<sup>65</sup>

Bis hierhin erscheint die *Повесть Kollegi* als gar nicht so ‚sowjetisch‘: Die Einstellungen der drei Hauptfiguren (zynisch-skeptisch, idealistisch, pragmatisch) werden nicht aus ihrer persönlichen Vergangenheit heraus motiviert; das Thema ist der Hauptfiguren Jugend zum Zeitpunkt der Initiation in die Gesellschaft; es gibt keine wirklichen Helden (entgegen Meyers Einschätzung von *Zelenin* ist es sogar so: der Skeptiker und der Realist müssen den Idealisten am Ende vor dem Tode retten); die einzelnen Figuren stehen im Mittelpunkt als Subjekte, nicht als Kollektiva. Man kann verstehen:

творчество Аксенова способствовало созданию новой школы повестей, получившей название „молодая проза“<sup>66</sup>. До возникновения этого явления отсюда в литературе выражалась в основном в форме социальной критики, примером чему были „Рычаги“ Яшина. Аксенов, как и его друг Гладилин, воссоздал реальную жизнь, близкую современникам, и его повести вызвали сенсацию.<sup>67</sup>

Dennoch beachtet Aksekov in seiner *Повесть Kollegi* Vorgaben des Sozialistischen Realismus.<sup>68</sup> Die Taten der Figuren sind grundsätzlich glaubwürdig motiviert. Die Tat des Verbrechers, der *Zelenin* niedersticht, wird durch Mißverständnis, Kränkungen, Neid und Einsamkeit gerechtfertigt dargestellt.<sup>69</sup> Darin findet sich auch eine klare Trennung zwischen Gut und Böse.<sup>70</sup> Es wird nicht die persönliche Vergangenheit der drei Hauptfiguren zur ‚Erklärung‘ ihrer drei Einstellungen aufgerollt. Der Fortgang des erzählten Geschehens motiviert die das Ende der *Повесть* darstellende Einsicht des Zyniker-Skeptikers *Maksimov* in seine wichtige Rolle als Glied der sozialistischen Gesellschaft. Neben dieser für den Realismus allgemein wichtigen ‚Glaubwürdigkeit‘ ist zu beachten, daß die Hauptfiguren das Typische von Lebenseinstellungen widerspiegeln, nämlich Ansichten und Handlungsweisen, die Vorbildliches darstellen (sollen). Daran ändert auch nichts, daß sie sehr lebendig dargestellt werden, daß sie nicht den traditionellen sowjetischen Helden entsprechen und daß der damalige Jugendliche sich mit ihnen vielleicht identifizieren konnte. Ein Charakteristikum ist das Slangelement der

<sup>65</sup> Meyer 1971, S. 28.

<sup>66</sup> Als akademischen Terminus hat Flaker (1975b; 1982) die frühen Aksekovschen Texte zur Stilformation der „Jeans-Prosa“ gezählt. Vgl. Anmerkung 28.

<sup>67</sup> Meyer in Aksekov 1987a, S. 351.

<sup>68</sup> Zur Konzeption des Sozialistischen Realismus weiter unten ausführlicher; vgl. hier einfach: Wilpert 1979, S. 767f.

<sup>69</sup> Aksekov 1969, S. 166-168. - Der Verbrecher ist durch Gauncargo charakterisiert; vgl. Busch in Mozejko 1986, S. 54ff.

<sup>70</sup> Meyer 1971, S. 42.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Protagonisten, das Salingers Einfluß auf Aksenov belegt<sup>71</sup> und das gleichzeitig die Lebensechtheit (народность) unterstreichen soll. Weiterhin ist der Idealist *Zelenin* ein besonderer Idealist, nämlich ein Mustermensch mit einer Musterfrau,<sup>72</sup> ein Mensch im Sinne des Sozialismus:

Зеленин писал только о работе. Ему не хотелось сообщать насмешливому Лехе о том, что он стал активным членом правления клуба и редколлегии устного журнала, о том, что декламирует стихи на концертах самодеятельности и собирается поставить „Деревья умирают стоя“, о том, что они Борисом сколачивают волейбольную команду и раз в неделю тренируются на пристани в складе, оборудованном под спортзалом, о том, что можно интенсивно жить и в „глуши“, если только не хныкать и не подвергать себя мучительному психоанализу.<sup>73</sup>

Das zeigt eine soziale Aktivität, die als persönlicher Moralwert von der ‚sozialistischen Gesellschaft‘ gefordert wurde und die den geforderten sozialen Optimismus und das Nachahmenswerte in den Text einschreibt. Besonders auffällig ist darüber hinaus, daß „[t]he protagonists are defined by their relation to work; their private lives are secondary“.<sup>74</sup>

Weitere Aspekte, die den Forderungen des Sozialistischen Realismus entsprechen, enthüllt der Erzählvorgang. Die Bewertung der erzählten Welt durch den Erzähler ist latent (партийность). So wird eine sozialistische Eindeutigkeit erzeugt, weil der Text die ‚richtige‘ Bewertung des erzählten Geschehens gleich mitenthält.

...Двое стоят, подняв воротники, на ветру. Им пока не много лет, и временами они чувствуют себя совсем мальчишками, но временами в хаосе весеннего разлива они оглядываются назад и смотрят по сторонам и вперед, смотрят вперед, высккивая трону.<sup>75</sup>

Но спор — это уже хорошо. Хорошо, что возникают споры. Года три назад, когда Зеленин пытался перевести разговор в общую плоскость, следовал взрыв хохмочек и предложение пойти выпить. Времена меняются, и мы меняемся с ними. Мы поколение людей, ищущих с открытыми глазами. Мы смотрим вперед, и назад, и себе под ноги.<sup>76</sup>

Das letzte der beiden Zitate leitet über zu einem expliziten Bezug des fiktiven Erzählers zum fiktiven Adressaten. Im letzten Unterkapitel, das die am Ende des Textes bereits bekannte Wendung des „Vorausschauens“ im Titel hat (Все еще вперед), bewertet der Erzähler abschließend die Erfahrungen, die die erzählten Figuren im Text gemacht haben. Anscheinend handelt es sich, wie bereits oben, um die Gedanken einer Figur. Es fehlen aber die Anführungszeichen, damit das stimmen könnte. Entscheidend ist, daß sich die Wir-Form mit der Welt der erzählten Figuren zwar solidarisiert, sich aber deutlich an den fiktiven Adressaten wendet:

<sup>71</sup> Meyer 1971, S. 42 und 64, Anm. 21. Dagegen jedoch Busch in Mozejko 1986, S. 54ff.: Nur der Gauner sei durch (Gauner-) Argo charakterisiert; die Elemente in den Reden der Protagonisten seien englische Fremdwörter, die ein exotisches Element darstellten.

<sup>72</sup> Vgl. Aksenov 1969, S. 159-164.

<sup>73</sup> Aksenov 1969, S. 115.

<sup>74</sup> Meyer 1971, S. 30.

<sup>75</sup> Aksenov 1969, S. 17.

<sup>76</sup> Aksenov 1969, S. 115.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Надо все делать для того, чтобы нас вспоминали. Не персонально Максимова, а всех нас. Сашка прав: нужно чувствовать свою связь с прошлым и будущим. Именно в этом спасение от страха перед неизбежным уходом из жизни. Именно в этом высокая роль человека. А иначе жизнь станет злобещей трагедией или ничемным фарсом. Мы, люди социализма, должны особенно ясно понять это. Не нужно бояться высоких слов. Прошло то время, когда отдельные сволочи могли спекулировать этими словами. Мы смотрим ясно на вещи. [...] Мы идем, мы все в атаке, в лобовой атаке вот уже сорок лет. Мы держимся рассыпанной по всему миру цели. Мы атакуем не только то, что вне нас, но и то, что у нас внутри поднимается временами. Умные, неверие, цинизм — это тоже оттуда, из того мира. Это еще живет в нас, и временами может показаться, что только это и живет в нас. Нет. Потому мы и новые люди, что боремся с этим, и побеждаем, и находим свое место в рассыпанной цели.<sup>77</sup>

Dieses Glaubensbekenntnis des Erzählers entspricht sowjetisch-sozialistischen Ansichten. Es trägt, leicht abgewandelt und auf einzelne Subjekte bezogen, den kommunistischen Optimismus, daß sich die Revolution über die ganze Erde zumindest aber die rechte Gesinnung in der UdSSR (Мы атакуем не только то, что вне нас, но и то, что у нас внутри) ausbreiten werde (Idejnost). Es sagt noch einmal, was das erzählte Geschehen bereits darstellte: Daß auch die Skeptiker (die mit „wir“ benannten) vollwertige Glieder der sozialistischen Gemeinschaft werden und daß die junge Generation ihren Platz in der Gesellschaft wohl kennt. Die oben zitierte Bewertung kommentiert, daß der Idealist zwar Recht habe: seine Einstellung gegenüber der Welt und ihren (gefährlichen) Realitäten aber, das zeigte ja die *novel* insgesamt an der Figur *Zelenin*, sei naiv. Der Name *Zelenin* hängt zusammen mit ‚зеленый‘ - „grün“, das auch den Nebensinn „unreif“ trägt. So wird der Idealismus nicht als einzig zu fordernde Lebenshaltung herausgestellt - die „neuen Menschen“ (die, die auch mal zweifeln) akzeptieren ihre Zweifel und gehen dann gegen sie an. Kustanovich hat es im Zusammenhang mit zwei anderen, ähnlichen Werken Aksenovs gesagt:

The protagonists, of course, do what they are supposed to do in the indisputable tradition of Party literature, but with one significant difference: their actions are directed not by a sense of duty to the country and the people but by their personal morality. They are not part of a collective anymore, but rather individuals shown as making their own decision. Their thinking independently on the Party dogmas scared the conservatives and attracted the liberals.<sup>78</sup>

Die drei Protagonisten sind, wie Kustanovich richtig hervorgehoben hat, keine Glieder eines Kollektivs. Dagegen spricht schon ihre Berufswahl (Arzt). Dennoch ist das Kollektive vorhanden, nämlich verschoben auf den Erzählvorgang (durch die Anrede „мы“). Meyer hatte es deshalb treffender gesagt: „His [Aksenov's] point [...] is that while part of the younger generation may look like *stijagi* [*beatniks*] and have some initial doubts about their future, they are really as strong and as dedicated as their predecessors who fought in the Great Fatherland War.“<sup>79</sup> Und sie urteilt:

<sup>77</sup> Aksenov 1969, S. 200.

<sup>78</sup> Kustanovich 1986, S. 5. Diese Passage fehlt leider in Kustanovich 1992.

<sup>79</sup> Meyer 1971, S. 38.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

„[H]is final heroic scene convinces the reader that *Colleagues* is a didactic novel of the most blatant sort“.<sup>80</sup> Damit ist auch die Mitteilungsabsicht des Erzählkonzeptes von *Kollegi* formuliert. Kustanovich entschuldigt den Roman zu Unrecht, wenn er die „Komsomol rhetoric“ darauf zurückführt, daß „romanticism of the Revolution was still alive“. Vom Standpunkt des Autors, zumal von einem späteren, mag das den ‚Zeitgeist‘ des Werkes erklären und mögen die ‚wir‘-Bekanntnisse nur „fillers“ sein, mit Hilfe derer der Autor den Roman durch die Zensur brachte.<sup>81</sup> Dennoch bleibt die didaktische Mitteilungsabsicht des Konzeptes wirksam bestehen. Aber auch Meyers Ansatz muß man kritisieren, wenn sie sagt, die Konflikte, die die Figuren in *Kollegi* haben, seien dieselben gewesen, die Aksenov damals hatte. Dieser Biographismus beruht auf einer oberflächlichen Parallelität. Man sollte statt dessen in Betracht ziehen, daß „die Werke des Künstlers ‚Phantasiebefriedigungen unbewußter Wünsche, ganz wie Träume‘“ sind und „...daß uns der Dichter in den Stand setzt, unsere eigenen Phantasien nunmehr ohne jeden Vorwurf und ohne Schämen zu genießen“ [...]; denn die verarbeiteten und hinter dem schönen Schein der Form versteckten Tagtraum-Phantasien sprechen den Leser an, weil er selbst, ohne sich dessen bewußt zu sein, ähnlich verdrängte und verbotene unbefriedigte Wünsche in sich trägt.“<sup>82</sup> Auf diesem Wege kann Literatur fiktionale Lösungen für faktische innere psychische und internalisierte soziale Konflikte liefern. Gerade darin liegt die Ideologie eines Textes.<sup>83</sup> Im Zusammenspiel von Aksenovs Person, seiner Biographie und seinen Werken bleibt die Antwort noch ein Desiderat der Forschung.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Meyer 1971, S. 31.

<sup>81</sup> Kustanovich 1992, S. 18.

<sup>82</sup> Gutzen 1989, S. 262f. Gutzen et al. zitieren Freud.

<sup>83</sup> Vgl. Eagleton 1993, insbes. S. 203-214.

<sup>84</sup> Besonders interessant wäre es in diesem Zusammenhang, einmal die Behandlung der kriminellen Elemente zu untersuchen. Welcher faktische Konflikt wird hier fiktional gelöst, wenn die Darstellung des kriminellen Opponenten von *Zelenin* diesen als im Grunde guten, bloß durch schlechte Umstände zum schlechten Menschen gewordene Figur erscheinen läßt?

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

### 1.2.5 Übersicht über die eingeführten Begriffe

Niveaus	„Handlung“	Figuren	Raum	Zeit
N5:	Erzählstoff	Autor und Leser als historische Personen	realer Raum	reale Zeit (Geschichte)
N4:	Erzählkonzeption	Autor und Leser als Produzent und Rezipient		
N3:	Erzählkonzept	Figurenkonzept	Raumkonzept	Zeitkonzept
N2:	Erzählvorgang	erzählende Figuren	Erzählraum	dargestellte Zeit: Zeitorganisation, dargestellte Zeiterfahrung
N1:	erzähltes Geschehen: Figurenverhalten, Ereignisse	erzählte Figuren	erzählter Raum	erzählte Zeit: Zeitorganisation, erzählte Zeiterfahrung

## 1.3 Die ästhetische Organisation

### 1.3.1 Erzähler-, Figurentext und Darstellungstechniken

Die ästhetische Organisation umfaßt einerseits die optische Präsentation und optische Gestaltung des Textes, unter dem Begriff ‚Paratext‘ bekannt, und andererseits die formale Gliederung von Darstellungstechniken. Vorab wird nach Maßgabe des Kommunikationsmodells des Erzähltextes unterschieden zwischen

- den Darstellungstechniken auf Niveau 1
- der ästhetischen Organisation auf Niveau 2 und
- dem ästhetischen Konzept auf Niveau 3.

Die formale Gliederung von Darstellungstechniken liegt zunächst in der prinzipiellen Möglichkeit des fiktiven Erzählers begründet, die erzählte Welt durch Figurenrede, durch (seine) Erzählerrede oder durch Vermischungen beider aufzubauen. Die ästhetische Organisation umfaßt die Komposition von Darstellungstechniken und die Darbietung von Text gegenüber dem fiktiven Adressaten. Das ästhetische Konzept ist Summe aller formalen Eigenschaften (Kapitelüberschriften, Gliederungen, Abschnitte, Ordnung von Techniken etc.) eines Erzähltextes, formuliert auf der Basis der Instanz des abstrakten Autors und funktionalisiert unter des Autors Mitteilungsabsicht. Die formalen Eigenschaften des Textes bestimmen stark

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

die Rezeption eines Textes. Die Erwartungshaltung des Lesers, die durch ein Buch mit dem Untertitel ‚Roman‘ entsteht, ist eine gänzlich andere als die, die durch den Untertitel ‚Komödie in vier Akten‘ evoziert wird.

Nach der oben gegebenen Einteilung des Erzähltextes in Erzählerrede und Figurenrede zu schließen, ist allein das, was in direkter Rede von den erzählten Figuren geäußert wird, Figurenrede, das heißt Wiedergabe ihrer Welt durch sie selbst. Wo ein erzählender Text nicht aus direkter Rede einer erzählten Figur besteht, muß Erzählerrede, das heißt eine direkte Rede des Erzählers an den Adressaten angenommen werden. Nun kann aber der fiktive Erzähler seine Rede derart gestalten, daß er sich (und seine Rede) ganz in die Welt einer (oder mehrerer) Figur(en) hineinversetzt. Um diesen Erzählvorgang deskriptiv richtig zu erfassen, muß davon ausgegangen werden,

daß den Gesamttext des [...] Werkes zwei Texte konstituieren, der *Erzählertext* und der *[Figuren]text*<sup>85</sup>. Unter „Text“ verstehe ich den Komplex aller Aussagen, Gedanken und Wahrnehmungen einer [...] fiktiven Instanz, des Erzählers bzw. der [erzählten Figuren]. [...] Da sich aus diesen beiden Texten der Gesamttext herstellt ist jedes einzelne Wort eines Werkes einem der beiden Texte oder auch beiden gleichzeitig zugeordnet.<sup>86</sup>

Der so definierte Figurentext umfaßt mehr als die direkte Rede einer Figur. Es sind auch alle diejenigen Aussagen der direkten Rede des Erzählers, die sich auf die Welt der Figur beziehen.<sup>87</sup> Es handelt sich beim Figuren- und Erzählertext natürlich nicht um mathematische Mengen, sondern um *denselben* Erzähltext, der in zwei Untertexte gegliedert wird. „Den Begriff der ‚Rede‘ möchte ich dagegen im engeren Sinn verstanden wissen, und zwar als Bezeichnung [...] für die Schablonen der Redewiedergabe (direkte Rede, indirekte Rede usw.).“<sup>88</sup> Das Wort ‚Rede‘ steht in seiner Bedeutung in den Schablonen der Redewiedergabe (in ‚direkte R e d e‘ usw.) den Textmengen (in ‚Erzähler r e d e‘ usw.) gegenüber. Deutsch wie russisch hat sich für die Schablonen der Redewiedergabe der Terminus ‚Rede‘, ‚рече‘ eingebürgert.<sup>89</sup> Im Englischen unterscheidet man jedoch zwischen ‚narrator’s voice‘ und ‚indirect speech‘.

Die Merkmale, anhand derer Erzählertext und Figurentext bestimmt werden können, sind neun: 1. Themen; 2. Wertungen; 3. Personalformen; 4. Tempora / Modi; 5. Deixis; 6. Sprachfunktionen; 7. Lexik; 8. Syntax; und 9. Graphik. Da Schmid diese Merkmale und die unten aufgeführten Textinterferenztypen in seiner Arbeit über Dostoevskij ausführlich erläutert und da mir seine Arbeit über Dostoevskij bekannt genug scheint, verzichte ich auf weitere Beispiele und Erklärungen zu beiden Problemen und verweise auf Schmid’s Arbeit von 1973.

<sup>85</sup> Bei Schmid heißt es ursprünglich „Personentext“ u.s.w.: Hier und im Folgenden ist die Terminologie Schmid’s der konsequenteren Fassung von Kahrmann u.a. angepaßt.

<sup>86</sup> Schmid 1973, S. 39-40.

<sup>87</sup> Schmid 1973, S. 41.

<sup>88</sup> Schmid 1973, S. 39, Anm. 81.

<sup>89</sup> Schmid merkt an: „Die beiden Texte werden [...] meistens als ‚Reden‘ bezeichnet. So hat sich in der russischen Erzählterminologie die Unterscheidung von ‚Autorrede‘ (‚avtorskaja reč‘) - seltener ‚Erzählerrede‘ (‚reč‘ rasskazčika) - und Personenrede (‚reč‘ personažej) durchgesetzt.“

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Das Merkmalschema geht nicht von einer absoluten, in allen Werken konstanten Opposition beider Subtexte aus, sondern berücksichtigt, daß sich die beiden Subtexte in verschiedenen Werken und in verschiedenen Epochen unterschiedlich zueinander verhalten.<sup>90</sup> Die mittelalterliche Literatur beachtet die Verwendung von direkten Reden der Figuren auf der Ebene von Dialogen. Man kann die Verwendung von Dialogen im Rahmen verschiedener „Redegenres“ (Koschmal), sowie einer Ethopoetik unterscheiden.<sup>91</sup> Ein modernistisches Verfahren ist hingegen, die ‚allwissende‘ Erzählerrede zu unterminieren. Voraussetzung für das Entstehen des „bürgerlichen Romans“ (Watt) war die Entwicklung einer epischen Erzählweise. Bis in Texte des späten 17. Jahrhunderts läßt sich der Einfluß der Ethopoetik der altrussischen Literatur belegen.<sup>92</sup> Hier dominiert die Erzählerrede die Figurenrede, so daß Erzählertext auch in die Figurenrede eingebaut wird und den Figurentext verdrängt. Es handelt sich um in der Anwendung genau umgekehrter Textinterferenzen,<sup>93</sup> als die oben beschriebenen des heute gewohnten epischen Textes. Durch die Dominanz der Erzählerrede sind die Figuren nicht individualisiert. Im Rahmen einer Ethopoetik werden diese Textverhältnisse als Modell der Wirklichkeit wahrgenommen: Die Figurenrede ist Zitat einer Autorität, die in einer Wertehierarchie steht (etwa Bibel, Kirchenväter, Heilige, lokale Heilige). Die (fiktive) Persönlichkeit der Figur steht dabei gänzlich im Hintergrund, denn ihre zitierte Aussage ist nur Abbild einer durch sie sprechenden, grundlegenden und letztendlich gemeinten Opposition (Gott / Teufel, Gut / Böse).<sup>94</sup> Die absolute Dominanz der Erzählerrede beziehungsweise des Autors, der sich an den Redeinhalt orientiert, steht für eine rein chirographische Tradition:

Die literarische Evolution [...] ist durch zwei grundlegende Umbrüche charakterisiert. [...] Der Übergang von der oralen zur chirographischen Kultur spiegelt sich in den ersten Texten der altrussischen Literatur [...] wider. Der zweite Umbruch, vom 15. bis zum 17. Jahrhundert, kehrt die Entwicklungsrichtung des ersten um: [...] Der Ablösung der oralen Literatur durch eine schriftsprachlich geprägte folgt nun - unter Voraussetzungen einer ausschließlich dominanten schriftsprachlichen Kultur - die Reoralisierung der Literatur.<sup>95</sup>

„Reoralisierung“ meint, daß sich durch Wiederanknüpfen an orale Traditionen ein „epischer Dialog“ entwickelt, der das Verhältnis von Erzähler- zu Figurenrede auf das heute allgemein bekannte festlegt.<sup>96</sup> Nicht die Redeinhalte dominieren mehr die

<sup>90</sup> Schmid 1973, S. 41-43. Diesen Aspekt hat Schmid in seiner Arbeit selbst geschickt angewandt, um die Innovationen Dostoevskijs zu zeigen.

<sup>91</sup> Koschmal 1992, S. 60ff., 40ff.

<sup>92</sup> Koschmal 1992, Kap. 5; 1993, S. 71. Zur Vorstellung von Raum und Zeit in der altrussischen Literatur vgl. Koschmal, Walter: „Zur mythischen Modellierung von Raum und Zeit bei Andrej Belyj und Bruno Schulz“ in Schmid 1987, S. 193ff.

<sup>93</sup> Koschmal unterscheidet vier solcher „umgekehrter“ Textinterferenztypen; Koschmal 1992, S. 48ff.

<sup>94</sup> Koschmal 1992, Kap. 1 u. 2.

<sup>95</sup> Koschmal 1992, S. 190.

<sup>96</sup> Koschmal 1992, Kap. 5 u. 6. Der erneute Rückgriff auf die orale Volkskunst zu sehr viel späterer Zeit wird möglich, weil die mündliche Kunsttradition nicht innovativ, sondern tradierend ist, also noch existierte; vgl. Koschmal 1993, S. 70f.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Rede, sondern ihre Pragmatik im Text<sup>97</sup> - die Perspektive ist nicht mehr: „Was soll alles gesagt werden und wer hat zu diesem Thema die größte Autorität?“, sondern der Erzähler orientiert sich an der Frage: „Wie würde man es normalerweise in einem Dialog sagen?“ Der Gebrauch der Redeformen orientiert sich seit dem 18. Jahrhundert an ihrer Ästhetik: Der Autor erlangt die volle *ästhetische* Verfügungsgewalt über die textinternen Niveaus 1 und 2; Erzählerrede und Figurenrede werden zueinander autonom; im Vordergrund steht mehr und mehr der (fiktive) Erzähler, nicht der Autor,<sup>98</sup> und der Erzähler wird der Kommentator und Bewerter des Erzählten;<sup>99</sup> die indirekte Rede wird von der direkten differenziert, weil in ersterer der Erzähler zwar seine kommentierende Dominanz ausspielen, aber sich gleichzeitig mit seinem Helden (der Figur) identifizieren kann.<sup>100</sup> Puškin entwickelt „als erster eine Vielfalt von Formen des epischen Dialogs“ und schafft damit die Grundlagen für den Gebrauch der Darstellungstechniken in der folgenden Epoche des Realismus. Die erlebte Rede entsteht „in der Folge wachsender ästhetischer Differenzierung und Psychologisierung“ erst in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts.<sup>101</sup>

Figurenrede liegt vor, wenn die Merkmale 1-9 dem (angenommenen) System einer bestimmten Figur zugesprochen werden können. Erzählerrede dann, wenn die Merkmale 1-9 dem Erzähler zufallen. Die Vermischung der Merkmale für die beiden Texte in einer der beiden Reden nennt Schmid „Textinterferenz“.<sup>102</sup> Was ist mit ‚Vermischung‘ gemeint? Das Verfahren des fiktiven Erzählers, Figurentext in die Erzählerrede einzubauen, ohne es ausdrücklich in der Erzählerrede als Figurenrede zu kennzeichnen. Die Opposition zwischen Erzählerrede und Figurenrede besteht dann nur noch in einigen Merkmalen.

Ein Blick auf die neuere Prosa zeigt freilich, daß [die Erzählerrede] (d.i. [die Gesamtrede] des Werks, wenn man von [ihr die reine Figurenrede] gleichsam abzieht) nicht in allen Segmenten mit dem reinen Erzählertext identisch ist, sondern im Rahmen einzelner Aussagen in bestimmten Merkmalen auf den [Figurentext], in anderen auf den Erzählertext verweist [...]. Diese Vermischung der Merkmale für die beiden Texte nenne ich *Interferenz* von Erzählertext und [Figurentext] oder - kürzer - *Textinterferenz*.<sup>103</sup>

<sup>97</sup> Koschmal 1992, S. 160.

<sup>98</sup> Produktionsseitig betrachtet. Rezeptionsseitig wird dieser Umstand noch sehr lange verwechselt.

<sup>99</sup> Koschmal 1992, S. 162.

<sup>100</sup> Koschmal 1992, S. 167, 175ff.; Eckert 1983, S. 186.

<sup>101</sup> Koschmal 1992, S. 191f.

<sup>102</sup> Im Folgenden geht es nur um den Einbau von Figurentext in die Erzählerrede. Textinterferenzen lassen sich aber auch durch Einbau von Erzählertext in die direkte Rede der Figuren erzeugen. Dieses Verfahren ist für mittelalterliche Texte charakteristisch und wird allerdings heute nicht mehr angewandt. Vgl. Koschmal 1992, S. 48-50. - Die Merkmale können neutralisiert sein. Dann ist (in einem bestimmten Merkmal) eine Differenzierung zugunsten des Erzähler- oder Figurentextes nicht möglich, da Merkmale nicht ausgeprägt vorhanden sind oder in beiden Texten benutzt werden. Schmid 1973, S. 43-45.

<sup>103</sup> Schmid 1973, S. 45.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Dabei treten typische Merkmalskonstellationen auf, denen verschiedene Arten von Interferenz entsprechen. Die Aufschlüsselung der wichtigsten Textinterferenztypen gibt eine Übersicht über die Darstellungstechniken, die dem fiktiven Erzähler zur Erzeugung der erzählten Welt zur Verfügung stehen. Textinterferenzen sind eine Erzähltechnik des fiktiven Erzählers (N2). Schmid unterscheidet (die Zahlen beziehen sich auf die oben genannten neun Merkmale):

### a. Figurenrede:

Direkte Rede	Direkte äußere Rede	Fig. 1,2,3,4,5,6,7,8,9 Erz.
	Direkte innere Rede	Fig. 1,2,3,4,-,6,-,8,9 Erz.     -,   -

*auch:* graphisch nicht angezeigte direkte (innere) Rede

### b. Erzählerrede:

Indirekte Rede	Personale indirekte Rede	Fig. 1,2,   5,6,7,-, Erz.   3,4,   -,9
	Auktoriale indirekte Rede	Fig. 1,2,   -, Erz.   3,4,5,6,7,-,9
Erlebte Rede	Uneigentliche Rede	Fig. 1,2, 4,5,6,7,8, Erz.   3,       9
	Gemischte Rede	Fig. 1,2,   -,6,-,8, Erz.   3,4,-,   -, 9

Das Verhältnis der Textinterferenzen zu den Darstellungstechniken (Textinterferenztypen) ist ähnlich dem Verhältnis von Metrum und Rhythmus: Metren gibt es nur wenige; die konkrete Füllung des Metrums, den Rhythmus, entscheidet der Gebrauch des Dichters.<sup>104</sup> Ebenso gibt es nur wenige Textinterferenztypen, die durch die Merkmalschemata wiedergegeben werden können. Die konkrete Füllung der Textinterferenztypen, die in einem konkreten Text befindlichen Textinterferenzen, sind zahlreich und individuell. Bei der Entscheidung darüber, ob ein

<sup>104</sup> Binder 1987, S. 18-19.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Merkmal eher auf die Figur oder auf den Erzähler verweist, rekurrierte man jeweils auf die Hintergründe, die die an der betreffenden Stelle des Erzählablaufs schon bekannten Eigenarten der beiden Texte bilden.<sup>105</sup>

Auf zwei Gebrauchsweisen der Textinterferenztypen sei hier besonders hingewiesen. Um die ‚allwissende‘ Erzählerrede zu unterminieren, werden nicht nur die Grenzen von Erzähler- und Figurenrede verschleiert, sondern die äußere oder innere direkte Rede der Figur(en) nicht weiter aus der Erzählerrede herausgehoben: Dieser Textinterferenztyp ist formal eine Aussage des Erzählers, also Erzählerrede, da Merkmal 9 (Graphik) für den Erzähler steht. Die Merkmale 1-8 sind aber auf die erzählte Figur bezogen, da es i h r e Rede ist. Es handelt sich um graphisch nicht angezeigte direkte Rede. Ist sie zugleich innere Rede, dann entspricht diese Textinterferenz der in der Literaturwissenschaft gängigen Auffassung von dem, was ein Bewußtseinsstrom (stream of consciousness, поток сознания) sei.<sup>106</sup> Oft wird die erlebte Rede mit dem Begriff des inneren Monologs verwechselt.<sup>107</sup> Der innere Monolog ist aber weder mit der erlebten Rede, noch mit anderen Textinterferenztypen identisch, wie es sich etwa beim Begriff ‚Bewußtseinsstrom‘ herausgestellt hat. Der innere Monolog ist keine Technik, sondern die Funktion verschiedener Textinterferenzen eines Werkes. Die beiden Reden und die Darstellungstechniken sind dabei - in einer Passage, in einem Text - so aufgebaut, daß beim Leser der Eindruck entsteht, der Erzähler gebe ausschließlich das Innenleben einer erzählten Figur wieder, und zwar in der Form einer Notation der Gedanken der betreffenden Figur bei ihrer Tätigkeiten.

Die im Kontrast zum Russischen aufgestellten Textinterferenztypen sind die, die für das Deutsche maßgeblich sind. Man muß bei verschiedenen Sprachen von leicht abgewandelten Merkmalsverhältnissen ausgehen.<sup>108</sup> In den weiter oben genannten Beispielen wurde bereits erläutert, daß in der indirekten Rede des Russischen Merkmal 4 (Tempus / Modus / Inversion) dem Figurentext angehört, da der abhängige Satz nicht durch Tempus / Modus / Inversion als solcher markiert wird. Die Typen der erlebten Rede gleichen sich im Russischen und Deutschen. Schmid weist jedoch darauf hin, daß der Grundtypus der erlebten Rede im Russischen die u n - e i g e n t l i c h e Rede sei.<sup>109</sup> Die Textinterferenztypen stellen sich für das Russische wie folgt dar:<sup>110</sup>

<sup>105</sup> Schmid 1973, S. 47.

<sup>106</sup> Schmid unterscheidet davon noch die „direkte personale Benennung“. Eine direkte personale Benennung liegt vor, wenn einzelne, durch Anführungszeichen oder anders hervorgehobene Wörter der Figurenrede zugesprochen werden, obwohl Erzählerrede vorliegt. Sie ist ein kurzes Zitat des Erzählers aus Worten der Figur(en).

<sup>107</sup> So Storz 1955; Seidler 1963, S. 310f.; Andrievskaja 1967, S. 3-32.

<sup>108</sup> Vgl. für Englisch und Lettisch Kessler 1995.

<sup>109</sup> Schmid 1973, S. 52.- Wahrscheinlich wegen der größeren Ähnlichkeit zum *exas*, der eine starke Tradition in der russischsprachigen Literatur hat.

<sup>110</sup> Nach Schmid 1973, S. 52-60.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

### a. Figurenrede / речь персонажей:

Direkte Rede / прямая речь	Direkte äußere Rede	Fig. 1,2,3,4,5,6,7,8,9 Erz.
	Direkte innere Rede	Fig. 1,2,3,4,-,6,-,8,9 Erz. -, -.

auch: graphisch nicht angezeigte direkte (innere) Rede

### b. Erzählerrede / авторская речь / речь рассказчика:

Indirekte Rede / косвенная речь	Personale indirekte Rede	Fig. 1,2, 4,5,6,7,-, Erz. 3, -,9
	Luktoriale indirekte Rede	Fig. 1,2, 4, -, Erz. 3, 5,6,7,-,9
Erlebte Rede	Uneigentliche Rede / несобственная речь / несобственно-прямая речь	Fig. 1,2, 4,5,6,7,8, Erz. 3, 9
	Gemischte Rede / несобственно-авторское повествование <sup>111</sup>	Fig. 1,2, -,6,-,8, Erz. 3,4,-, -, 9

Die russische erlebte Rede ist bereits am Ende des neunzehnten Jahrhunderts als eigene Form erkannt und ansatzweise beschrieben worden. Kozlovskij charakterisierte sie 1890<sup>112</sup> als „превращение так называемой ‚чужой речи‘ [прямой или косвенной] в речь самого автора“.<sup>113</sup> Im Mittelpunkt der Untersuchungen bis zum Ende der fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts stehen jedoch die grammatisch-syntaktische Definition<sup>114</sup> und das Herausarbeiten der stilistischen Eigenheiten der erlebten Rede.<sup>115</sup> Die semantische Struktur und die ästhetische Wirksamkeit bleiben unbeachtet. Erst Mitte der sechziger Jahre unseres Jahrhunderts wird

<sup>111</sup> Dieser Terminus aus Schmid 1979, S. 83.

<sup>112</sup> ...in seinem Aufsatz „О соотнании предложений прямой и косвенной речи“ (*Filologičeskie zapiski* [Voronež] 4/5, S. 3)...

<sup>113</sup> Zitiert nach Sokolova 1968, S. 11.

<sup>114</sup> Z.B. Pospelov 1957.

<sup>115</sup> Z.B. Kovtunova 1953.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

begonnen,<sup>116</sup> die Formen der erlebten Rede nach linguistischen Kriterien zu differenzieren.<sup>117</sup>

Zur Unterscheidung von Figuren- und Erzählertext in der Erzählerrede kann im Russischen zu Merkmal 7 (Lexik) auch die Wortbildung herangezogen werden. Während die Figurenrede im Hinblick auf bestimmte soziale, dialektale oder territoriale Gruppen hin ausgeformt ist und eine der erzählten Figur entsprechende Umgangssprache (просторечие, разговорная речь) benutzt, ist die Erzählerrede oft durch eine besondere Wortbildung charakterisiert. Dabei werden von standard-sprachlichen Wörtern neue gebildet, die mit leichten Nuancen dasselbe bedeuten: „Solche in den Wörterbüchern gewöhnlich nicht verzeichneten Bildungen sind nicht ohne weiteres als (okkasionalismen bzw. individuelle Schöpfungen des Autors anzusehen; es ist vielmehr schwer nachprüfbar, ob sie nicht in einer bestimmten sozialen Gruppe oder dialektal bzw. territorial üblich sind.“<sup>118</sup> Daraus folgt, daß diese in der Erzählerrede gebrauchten, ‚neuen‘ Wörter durch die Tatsache ihrer Motivierung markiert sind. Deshalb gehören sie in solchem Falle nicht zum Figurentext, sondern zum Erzählertext und gestalten den fiktiven Erzähler, der sich in unbestimmter Weise ‚volksnah‘ geben möchte, nämlich in anderer Weise, als es bei den Figuren zur Darstellung kam. Dabei bleiben die Motivierungen letztendlich ein schriftsprachliches Phänomen, das den Erzählertext markiert. Stöckl gibt in seinem Artikel<sup>119</sup> eine detaillierte Übersicht über die gebräuchlichsten Motivationen (eruiert u.a. anhand von Aksenovs *Tovarišč krasivyj Furaškin*), weshalb sie hier nicht wiederholt werden.

---

<sup>116</sup> So Andrievskaja 1967, S. 3-32; Sokolova 1968; Holthusen 1968.

<sup>117</sup> Für den gesamten Absatz vgl. Schmid 1973, S. 52-56.

<sup>118</sup> Stöckl 1980, S. 207.

<sup>119</sup> Stöckl 1980.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

### 1.3.2 Übersicht über die neu eingeführten Begriffe

Niveaus	„Handlung“	Figuren	ästhetische Organisation i.w.S.
N5:	Erzählstoff	Autor und Leser als historische Personen	ästhetische Konventionen
N4:	Erzählkonzeption	Autor und Leser als Produzent und Rezipient	ästhetische Vorstellungen des Autors
N3:	Erzählkonzept	Figurenkonzept	ästhetisches Konzept (mit Paratext)
N2:	Erzählvorgang	erzählende Figuren	ästhetische Organisation: Darstellungstechniken (Komposition, Darbietung, Textinterferenztypen), Paratext (z.T.), Erzählerrede: Textinterferenzen.
N1:	erzähltes Geschehen	erzählte Figuren	Figurenrede: Direkte, indirekte, erlebte Rede.

### 1.3.3 Die ästhetische Organisation: Aksenovs *Kollegi* und andere Beispiele, dann: Der Paratext und das ästhetische Konzept

Die Textinterferenztypen können **k o m p o n i e r t**, das heißt nach einem bestimmten Prinzip organisiert, sein. Darauf hat bereits Koschmal unter Verwendung derselben Begrifflichkeit hingewiesen.<sup>120</sup> Mögliche Kompositionen sind der Gebrauch ausschließlich eines bestimmten Textinterferenztypus in einem Kapitel, anderer in anderen Kapiteln desselben Textes, die durchflochtene oder durchtrennende Komposition, die auf einer komplementären Distribution von Textinterferenztypen äußerer und innerer Reden beruht.<sup>121</sup> Die Komposition von Textinterferenztypen innerhalb eines Kapitels muß aber nicht unbedingt den genannten Arten entsprechen. Der Erzähler kann die Textinterferenztypen auch anders anordnen, und so den Text in abgeschlossene Passagen oder durch exponierte Passagen gliedern. Die Quantitäten der Textinterferenztypen geben ihrer Textpassage eine bestimmte Gewichtung oder exponieren bestimmte Textteile.<sup>122</sup>

Zu den Darstellungstechniken des fiktiven Erzählers gehört auch die **D a r b i e t u n g** von Text im Hinblick auf den fiktiven Adressaten. Es gibt epische, lyrische und dramatische Darbietung. In epischer Darbietung gegeben ist ein Erzähltext, so

<sup>120</sup> Koschmal 1992, S. 24.

<sup>121</sup> Vgl. Kessler 1995.

<sup>122</sup> Vgl. Kessler 1995, S. 44-56 u. 62-65.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

wie er normalerweise in Erzähltexten gesetzt ist. Lyrische Darbietung liegt vor, wenn der Erzähltext einem Gedicht, dramatische, wenn der Text den Satztraditionen des Schauspiels ähnelt. Eine besondere Darbietung kann mit Bedeutungen beladen werden. So kann lyrische Darbietung im Umfeld epischer für z.B. Traumgeschehen stehen.<sup>123</sup>

Auch die Anordnung der Darbietungen innerhalb eines Kapitels oder innerhalb eines Textes kann organisiert sein. Für das neunte Kapitel des Joyceschen *Ulysses* entsteht das folgende Muster hinsichtlich der Darbietung, wenn mit „E“ eine epische, mit „D“ eine dramatische und mit „L“ eine lyrische Textgestalt bezeichnet wird.<sup>124</sup> Die dramatische Darbietung exponiert eine Textpassage in besonderer Weise, da sie nur ein Mal auftritt:

1.	1.-191. Zeile	E	192 Zeilen	6.	889.-892.	L	4
2.	192.-213.	L	22	7.	893.-934.	D	42
3.	214.-683.	E	469	8.	935.-938.	L	4
4.	684.-707	L	24	9.	939.-1225	E	287
5.	708.-888.	E	181				

Gilbert erläutert zu diesem Kapitel: „so sind denn in dieser Episode, deren Kunst die Literatur ist, die drei Formen der Literatur vertreten, die Stephen im Porträt definierte: Lyrik, Epik, Dramatik“.<sup>125</sup> Man erkennt in den drei Formen der Literatur nicht zufällig die drei Darbietungen des neunten Kapitels des *Ulysses*.<sup>126</sup>

Auch Vasilij Aksenov arbeitet in seiner *Нонецъ Kollegi* mit der dramatischen Darbietung.<sup>127</sup> Der Einstieg in den Roman ist dadurch besonders prägnant. Dramatisch dargeboten werden nicht die Dialoge der erzählten Figuren untereinander, sondern jede Figur spricht mit einem nicht weiter ausformulierten Gegenüber. Das muß nicht unbedingt eine erzählte Figur sein, sondern es kann der fiktive Adressat sich direkt angesprochen fühlen. Die ‚Szene‘<sup>128</sup> ist folgende: Die drei angehenden

<sup>123</sup> Eine andere Möglichkeit für Bedeutungsauffadungen wird in Kessler 1995, S. 75-89 diskutiert.

<sup>124</sup> Vgl. Joyce 1987, S. 151ff.

<sup>125</sup> Gilbert 1977, S. 166.

<sup>126</sup> Für den gesamten Absatz vgl. Kessler 1995, S. 51-65.

<sup>127</sup> Die dramatische Darbietung tritt in der russischen Literatur bereits bei Ivan Krylov auf. Bei Krylov entfernen sich die Didaskalien in den Personalpronomina und durch ihren epischen Charakter vom dramatischen Nebentext (z.B. in Krylovs *Ноци*). Deshalb handelt es sich nicht um einen dramatischen Text, sondern um die dramatische Darbietung eines epischen; vgl. Koschmal 1992, S. 178.

<sup>128</sup> Und hierbei kann es sich um die Erzählsituation ebenso handeln wie um eine erzählte Situation. Eine ähnliche ‚Szene‘ wird, ebenfalls durch die dramatische Darbietung erzeugt, später in *Zolotaja naša železka* angetroffen werden.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Ärzte, die gerade vor dem Zimmer der Arbeitsplatzzuteilung warten, berichten einem Unbekannten (einer erzählten Figur oder dem fiktiven Adressaten) ihre Vita. Daß es ein Unbekannter sein muß, beweist das Mißtrauen *Maksimovs*: „А кокого черта вы меня спрашиваете, словно начальник отдела кадров? Я грубиян? Идите вы знаете куда!“<sup>129</sup> Auch der Autor meldet sich in dramatischer Form kurz zu Wort („От автора.“). Eine weitere Passage mit dramatischer Darbietung tritt in der *Повесть* nicht auf.

*The life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* von Laurence Sterne könnten in einiger Hinsicht als modern gelten, so originell durchbricht Sterne die gewohnten Schreibstrategien, verwirrt die Zeit- und Erzählebenen und den Leser.<sup>130</sup> Verwirrend-spielerisch ist auch die ästhetische Organisation. Vorgreifend sei deshalb darauf verwiesen, daß der Roman *Tristram Shandy* drei Widmungen und drei Titelblätter<sup>131</sup> enthält, daß das 24. Kapitel des IV. Buches fehlt, wofür weiße Seiten stehen,<sup>132</sup> daß Kapitel umgestellt sind, daß sie zum Teil in weitere Abschnitte mit eigenen Überschriften gegliedert sind, daß „The author's preface“ sich erst in Buch III Kap. 20 befindet, daß die Länge der Kapitel äußerst heterogen ist,<sup>133</sup> daß Linien (Skizzen) des Erzählers dem Leser den Erzählvorgang verdeutlichen sollen<sup>134</sup> und daß marmorierte oder vollgeschwärzte Doppelseiten ohne erkennbaren Zusammenhang zwischen den Text gefügt sind.<sup>135</sup> Wie Iser zeigt, opponiert Sterne in erster Linie gegen die Ansichten Lockes und operiert mit Lockes Philosophie,<sup>136</sup> das heißt im zeitgenössischen Kontext. Entsprechend ist festzuhalten, daß der Text keinen extensiven oder gezielten Gebrauch von Textinterferenzen oder deren Typen beinhaltet. Erzählerrede und Figurenrede bleiben klar unterschieden, jedoch werden überraschend Dialoge von Figuren einer weiter nicht bekannten erzählten Welt<sup>137</sup> oder ein Dialog des fiktiven Erzählers mit einer (einem) neugierigen, widersprechenden oder sich langweilenden fiktiven Adressatin (Adressaten) dargestellt.<sup>138</sup> In der epischen Darbietung des Textes wird auf jeder Seite zahlreich von Kapitälchen, Kursiva und Gedankenstrichen Gebrauch gemacht. Sterne neigt dazu, die Eigennamen kursiv zu setzen. Doch auch Fremdwörter werden so hervorgehoben, sowie Zitate der Figuren in ihrer direkten Rede.<sup>139</sup> Zwischenbemerkungen von Figuren während des Verlesens einer Predigt stehen in eckigen Klammern. Die Gedankenstriche markieren den Beginn der direkten Rede der Figuren (wie im *Ulysses*), finden sich darüberhinaus auch an den anscheinend unsinnigsten Stellen im

<sup>129</sup> Aksenov 1969, S. 6.

<sup>130</sup> Kohl 1993, insbes. S. 697f.

<sup>131</sup> Sterne 1967, vor Buch I, V, IX.

<sup>132</sup> Ebenso Kap. 18 und 19 in Buch IX.

<sup>133</sup> Z.B. Buch II, Kap. 19 versus Buch I, Kap. 10-13.

<sup>134</sup> B. VI, Kap. 40.

<sup>135</sup> Fehlt in Sterne 1967, aber bei Kohl 1993, S. 44f., 246f.

<sup>136</sup> Iser 1987, Kap. I.

<sup>137</sup> Z.B. Buch V, Kap. 1, *The Fragment*.

<sup>138</sup> So Buch III Kap. 12; IV, 13.

<sup>139</sup> Sterne 1967, z.B. Buch II, Kap. 17, innerhalb der vorgelesenen *The Sermon*.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Text. Um das Spielerische an ihrem Gebrauch zu unterstreichen, treten sie in unterschiedlichster Länge auf < -, , , - >, füllen schon mal zwei oder mehr Zeilen<sup>140</sup> oder werden manchmal durch < ☉ > ersetzt.<sup>141</sup> Einzelne Wörter in Kapitälchen finden sich auf jeder Seite. Dazu lassen sich im *Tristram Shandy* Fußnoten, die Aufteilung der Seiten in zwei Spalten<sup>142</sup> und Miniabsätze, deren Häufung an die lyrische Darbietung erinnert,<sup>143</sup> finden. Es sind auch Gedichte in den Text eingeschoben, wenn auch selten. Die Funktion der Zeichen ist sicherlich sehr verschieden: sie evozieren insgesamt einen unruhigen oder spielerischen Eindruck. Beim Gebrauch von Asterisken < \* > hat Iser gezeigt, daß sie die „Ausparung des Gemeinten“ bezeichnen und beim Leser eine tiefsinnige, meist unschickliche „Vorstellungstätigkeit in Gang“ setzen sollen, „aber auch die Kontrolle“ bezeugen, „die Tristram darüber ausüben möchte: sich das Unschickliche vorzustellen wird der Verantwortung des Lesers zugeschoben“.<sup>144</sup> Auch das sei ein Spiel des Textes, das den Leser zum Mitspielen verlocke. Die Spielstruktur des Textes sei ein Paradigma äquivoken Schreibens, denn Äquvokation (Zwei- oder Mehrdeutigkeit) verstehe sich als die Einübung des Lesers in die Notwendigkeit, sich ständig mehr vorzustellen, als die Worte zu sagen vermögen.<sup>145</sup>

Es ist dem Erzähler möglich, durch den distinktiven Gebrauch von Kapitälchen, Kursiva oder Standardformaten besondere Textpassagen aus dem Gesamttext zu exponieren. Ebenso kann der Erzähler den Text mit Farben differenzieren, denn das Schwarz des normalen Druckes kann natürlich durch andere Farben ersetzt werden. Michael Ende teilt den Gesamttext seiner *Unendlichen Geschichte* in rote und grüne Textpassagen. Dabei handeln die erzählten Räume des grünen Textes in einem Phantasieland („dort“); die des roten Textes in einem heutigen Gegenwartsraum („hier“). Anhand der Farben kann der Leser sofort erkennen, in welchem „Land“ sich die „Handlung“ gerade befindet. Diese Unterscheidung anhand der Farben vornehmen zu können, ist dem Leser eine Hilfe, da im Erzählvorgang die erzählten Welten des „Dort“ und des „Hier“ verflochten werden.<sup>146</sup>

Der Absatz kann bis auf *einen* Satz - entscheidend ist der Zeilenumbruch - reduziert sein, so daß einzelne oder eine Reihe von Klein- oder Kleinstabsätzen die epische Darbietung dominieren und unterbrechen, was *parzellierte Absätze* genannt werden soll. Eine Häufung solcher parzellierten Absätze bilden eine lyrische Darbietung. Das Verfahren der parzellierten Absätze ist ähnlich dem, das den kurzen, auch elliptischen Satz betont. Solche reduzierten, kurzen Sätze können auch in Reihung auftreten, was Flaker „parzellierte Sätze“ genannt hat. Das

<sup>140</sup> Z.B. Buch IV, Kap. 27.

<sup>141</sup> Sterne 1967, z.B. IV, Kap. 26.

<sup>142</sup> Buch IV vor Kap. 1.

<sup>143</sup> Z.B. IV, Sterne 1967, S. 189f.

<sup>144</sup> Iser 1987, S. 106.

<sup>145</sup> Iser 1987, S. 111.

<sup>146</sup> Ende 1987.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Verfahren der parzellierten Sätze bezeichnete man in der russischen historischen Avantgarde auch als „zerhackte Prosa“ (рубленная проза).<sup>147</sup>

Die ästhetische Organisation eines Textes umfaßt die Darstellungstechniken und Elemente des Paratextes (Peritextes) auf Niveau 2. Zu den Darstellungstechniken zählen, wie oben erläutert, der Gebrauch von Textinterferenzen, die Komposition von Textinterferenztypen und die Darbietung des Textes in epischer, lyrischer oder dramatischer Form.

Der (Er-)Finder der Paratextualität, Gérard Genette, definiert: Ein Text

präsentiert sich jedoch selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autorennamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen. Von ihnen weiß man nicht immer, ob man sie dem Text zurechnen soll; sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinne des Wortes zu *präsentieren*: ihn *präsent* zu machen, und damit seine „Rezeption“ und seinen Konsum in [...] der Gestalt eines Buches zu ermöglichen. Dieses unterschiedlich umfangreiche und gestaltete Beiwerk habe ich [...] als *Paratext* des Werkes bezeichnet.<sup>148</sup>

Weiterhin unterscheidet er:

Immer noch im Umfeld des Textes, aber in respektvollerer (oder vorsichtiger) Entfernung finden sich alle Mitteilungen, die zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind: im allgemeinen in einem der Medien [...] oder unter dem Schutz privater Kommunikation [...]. Diese zweite Kategorie [...] nenne ich [...] *Epitext*. Wie sich nun von selbst versteht, teilen sich *Peritext* und *Epitext* erschöpfend und restlos das räumliche Feld des Paratextes; anders ausgedrückt für Liebhaber von Formeln: *Paratext* = *Peritext* + *Epitext*<sup>149</sup>

Unter den Paratext fallen auch die Kapitelgliederungen. Diese optisch-graphische Gestaltung eines Textes ist nicht zufällig. Ein Text kann maximal in Bände (Teile), Bücher, weitere Teile, Kapitel, Unterkapitel, weitere Segmente (vermittels breiterem Durchschuß getrennte Textteile) und Absätze gegliedert sein. Alle Unterteilungen können eigene Überschriften (Titel, Zwischentitel verschiedener Gliederungsebenen oder entsprechenden Zeichen- und Zahlenfolgen) tragen. Die größeren optischen Teilungen werden jeweils durch die nächstkleinere definiert: Ein Buch umfaßt mehrere Teile oder Kapitel, ein Kapitel mehrere Unterkapitel, Segmente oder Absätze und so weiter. Der Absatz, als kleinste optische Unterbrechung des Textflusses, wird durch den Zeilenumbruch definiert.

Im folgenden werden uns die Größen weiter beschäftigen, die Genette unter den Peritext faßt, die also näher beim Text stehen, weshalb sie kurz genannt seien: Umschlag, Titelseite und Satz; Titel und Untertitel; Widmungen; Motti; Zwischentitel.<sup>150</sup> Diese peritextuellen Elemente können je nach Zusammenhang dem Erzählvorgang oder dem Erzählkonzept zufallen. Für Aksenovs *Zatovarennaja bočkotara*

<sup>147</sup> Flaker, Aleksandar: *Das Problem der russischen Avantgarde*. In: Erlcr 1979, S. 161ff., hier S. 180.

<sup>148</sup> Genette 1992, S. 9f.

<sup>149</sup> Genette 1992, S. 12.

<sup>150</sup> Vgl. die entsprechenden Kapitel in Genette 1992.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

wurde bereits an anderer Stelle gezeigt, welche wichtige Funktion das Motto im Zusammenspiel mit Segmentierungen und Absätzen hat.<sup>151</sup>

Im Gegensatz zu den Fällen von Texten, in denen Elemente der ästhetischen Organisation ‚nur‘ die Funktion der Exponierung oder Kennzeichnung gegenüber den übrigen Textpassagen besitzen, ist es möglich, daß ein Text eine umfassend und konsequent geordnete ästhetische Organisation besitzt. Dann ist es gleichfalls möglich, diese gezielte Anordnung von Elementen der ästhetischen Organisation in einem Konzept zu benennen. Es bildet darin eine Darstellungstechnik immer auch ein Glied der Gesamtheit der Darstellungstechniken, und erfüllt dadurch eine Funktion in der gemeinsamen Ordnung der Darstellungstechniken. Es ist aber klar, daß diese gemeinsame Ordnung die Ebene des Erzählkonzeptes betrifft und, insofern sie ja per definitionem den stilistisch-technischen Bereich organisiert, daß diese Struktur ein ästhetisches Thema des Erzählkonzeptes bildet. Verkürzt benannt: das ästhetische Konzept. Das ästhetische Konzept wird auf der Basis der ästhetischen Organisation formuliert. Einem ästhetischen Konzept können verschiedene andere Ordnungsprinzipien zugrunde liegen. Welche das sind, hängt von der jeweiligen Mitteilungsabsicht des Autors ab. An zwei Beispielen ist bereits an anderer Stelle die allgemeinere Richtung ästhetischer Konzepte verdeutlicht worden, nämlich an James Joyce *Ulysses* und an Ilze Šķipsnas *Neapsolītās zemes*.<sup>152</sup> In Joyce's *Ulysses* gibt es ein eigenes ästhetisches Konzept, das ein vom erzählten Geschehen losgelöstes Ordnungsprinzip darstellt und zur Ästhetisierung des erzählten Geschehens dient. Das Konzept ist in Hinblick auf eine Absicht zur Ästhetisierung ausgeformt. Die Umsetzung des Joyceschen ästhetischen Konzeptes steht im Erzählvorgang funktionell frei innerhalb der Darstellungsabsicht des Autors, weshalb man es experimentell nennen kann. Das Besondere an Šķipsnas Roman gegenüber dem Joyceschen ist, daß die ästhetische Organisation eigene Bedeutungen erlangt. Šķipsnas ästhetische Organisation ist ein bedeutender, bedeutungstragender Teil und funktionell an das Erzählkonzept gebunden. Sie ist in Hinblick auf die Ergänzung der Mitteilungsabsicht der Autorin ausgestaltet. Die Elemente der ästhetischen Organisation sind nicht ästhetisiert, sondern semantisiert.

### 1.3.4 Der Epitext und Aksenov als Abweichler

Die Konzeption des Autors ist im Konzept des Erzähltextes manifest. Konzeption und Konzept sind nicht dasselbe; schon allein deshalb nicht, weil man das Erzählkonzept eines Textes nur rezeptionsseitig formulieren und weil man die Konzeption des Autors, wenn überhaupt, dann ebenfalls nur im Nachhinein rekonstruieren kann. Deshalb können zwischen dem formulierten Konzept und der rekon-

---

<sup>151</sup> Vgl. Kessler 1998. Dort auch weitere Beispiele zu anderen peritextuellen Elementen. Dalgård 1982, S. 62-77, hat eine durchdachte, ausführliche Analyse von *Zatovarennaja bočkotara* vorgelegt.

<sup>152</sup> Vgl. Kessler 1995.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

struierten Konzeption Unterschiede auftreten. Weitere Unterschiede sind davon abhängig, wie der Autor seine Konzeption zu realisieren vermochte. Das Vermögen, das hier gemeint ist, zielt nicht auf persönliche Fähigkeiten des Autors. Sondern es fließen beim Schreiben unbewußt oder bewußt biographische oder psychologische Umstände in den Text ein; ebenso die Reaktionen des Autors auf zeitgenössische Strömungen oder politische Aktualitäten. Diese historische Bedingtheit liegt in der Historizität des Autors begründet, der seine Konzeption auch auf seine Art und innerhalb seines gegenwärtigen historischen Horizontes in Text umsetzt. Im formulierten Konzept eines Textes sind die historischen Bedingtheiten des Autors enthalten, auch wenn sie der betreffende Autor nicht bewußt in seine Konzeption aufnehmen wollte oder eingeplant hatte. Dennoch oder gerade deshalb bleibt das formulierte Gesamterzählkonzept ein wichtiger Ausgangspunkt, um die Konzeption des Autors zu rekonstruieren. Die Konzeption eines Autors eines Textes kann gegebenenfalls durch den Epitext rekonstruiert werden: „Ein Epitext ist jedes paratextuelle Element, das nicht materiell in ein und demselben Band als Anhang zum Text steht, sondern gewissermaßen im freien Raum zirkuliert [...]. Der Ort des Epitextes ist also [...] irgendwo außerhalb des Buches“.<sup>153</sup> Zum Epitext zählt demnach vor allem: Die Werbung, durchgesickerte oder ausgestreute Informationen aus dritter Hand, die indirekte Bürgschaft durch den Verlag, Artikel oder Bücher dritter Hand mit Hinweisen vom Autor, Interviews, Gespräche, Kolloquien, Selbstkommentare, Antworten auf Kritiken, Selbstbesprechungen, der Briefwechsel des Autors, mündliche Mitteilungen, Tagebücher oder Tagebucheinträge, Vortexte und Entwürfe, nachträgliche Verbesserungen.<sup>154</sup> Den epitextuellen Elementen kommt unter Umständen ein unterschiedlicher Wert bei der Argumentation um die Konzeption eines Textes zu. Bei dem öffentlichen Epitext ist zum Beispiel die Glaubwürdigkeit des Vermittlers entscheidend. Beim privaten Epitext ist dessen Wert etwa im Falle von posthumer Veröffentlichung genau dann offenbar, wenn anschließend auftretende, weitere Fragen an den Autor nicht mehr beantwortet werden können.

Bei dem besprochenen ästhetischen Konzept von James Joyces *Ulysses* hat man den bekannten Fall, daß Joyce, um ein richtiges Verständnis seines Romans zu fördern, ihm bekannten Kritikern (Ellmann, Gilbert) seine Konzeption (teilweise) offenlegte. In einem Vorabdruck des *Ulysses*' hat Joyce zudem die Zwischentitel, die auf die entsprechenden Kapitel der Homerischen *Odysee* verweisen, noch belassen.<sup>155</sup> Im Gegensatz dazu hat Arno Schmidt zum Beispiel zwei als „Berechnungen“ betitelte Schriften veröffentlicht, in denen explizit belegt wird, daß die Anordnung von Elementen der ästhetischen Organisation einem gezielten Kalkül und einer bestimmten Darstellungsabsicht des Autors folgt.<sup>156</sup> Er wendet sich gegen die Fiktion der „fortlaufenden Handlung“ und des „epischen Flusses“ in der Prosa

---

<sup>153</sup> Genette 1992, S. 328.

<sup>154</sup> Genette 1992, S. 328-384.

<sup>155</sup> Genette 1992, S. 334.

<sup>156</sup> Schmidt 1986, S. 291-311.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

und will eine der menschlichen Erlebnisweise gerechter werdende Form der Prosa schaffen.<sup>157</sup> Er führt dazu aus:

§3. Ausgangspunkt für die Berechnung der ersten dieser neuen Prosaformen war die Besinnung auf den Prozeß des „Sich-Erinnerns“: man erinnere sich eines beliebigen kleineren Erlebniskomplexes [...] - immer erscheinen zunächst, zeitrafferisch, einzelne sehr helle Bilder (meine Kurzbezeichnung: „Photo“), um die herum sich dann im weiteren Verlauf der „Erinnerung“ ergänzend erläuternde Kleinbruchstücke („Texte“) stellen [...]<sup>158</sup>

Um den Erinnerungsversuch, ein „Gemisch aus ‚Photo-Text-Einheiten‘“, in eine entsprechende Form der Prosa zu bringen und um dem Leser transparent zu machen, was Photo und was Text sei, hat Schmidt sich um eine besondere graphische Gestaltung bemüht. Eine Einheit „Photo-Text“ bildet je ein Kapitel, wobei das Photo stets dem Text vorangestellt wird. Das „Photo“ ist zudem ein Absatz, der wie ein Zitat gegenüber dem Resttext eingerückt ist. So entsteht ein „Photoalbum“, wie er, Schmidt, es in *Die Umsiedler* oder *Seelandschaft mit Pocahontas* vorgelegt habe.<sup>159</sup> Man kann also sagen, daß Schmidt versucht, den Strukturen, die die menschliche Hirntätigkeit für ihn besitzt, entsprechende Strukturen in der ästhetischen Organisation seiner Prosa gegenüberzustellen. Die Konzeption, die hier anhand des Epitextes rekonstruiert wurde, ist damit eine mimetische Konzeption.

Von Aksenov gibt es einen umfangreichen, auktorialen Epitext. Gewisse Vorsicht scheint dabei jedoch geboten. An dem Interview von 1974 kann das deutlich werden.<sup>160</sup> Das eigentliche Thema des Gesprächs mit Vasilij Rosljakov sollen die Grenzen des Realismus sein: Die Formen des tiefen Erfassens der Lebensechtheit<sup>161</sup> in der Kunst und das mögliche Maß an Konventionalität (формы постижения жизненной правды в искусстве; мера условности<sup>162</sup>). Beide betonen zunächst, daß n i c h t die unmittelbare Lebensähnlichkeit des Abbildes allein den Realismus ausmache<sup>163</sup> und daß symbolhafte Darstellungsformen nicht automatisch Zugeständnisse an den Modernismus bedeuteten, wie das einige (sowjetische) Literaturwissenschaftler meinten. Konventionalität könne im System des sozialistischen Realismus zu einer Art der Erkenntnis und Verallgemeinerung der Wirklichkeit

<sup>157</sup> Schmidt 1986, S. 295, 299.

<sup>158</sup> Schmidt 1986, S. 292.

<sup>159</sup> Schmidt 1986, S. 293.

<sup>160</sup> Alle folgenden Zitate aus Aksenov 1974.

<sup>161</sup> „Lebensechtheit“ ist die Übersetzung von *жизненная правда* in der DDR-Übersetzung des Interviews. Eigentlich heißt *жизненная правда* „Lebenswahrheit“; in der russischen Terminologie oft auch *жизненная истина*. „Lebensechtheit“ meint die Wirklichkeit, wie sie von der Ideologie der Kommunistischen Partei gesehen wurde. Es soll nicht die tatsächliche Realität erfaßt werden, sondern eine ideologische Realität, also eine Wirklichkeit, die ideologischen Postulaten unterliegt. Allein die Tatsache, daß die Interviewpartner „Formen des Erfassens“ dieser Wirklichkeit (also graduelle Unterschiede) zulassen, bedeutet von der ideologischen Warte der 30er und 40er Jahre aus bereits eine abweichlerische Haltung gegenüber dem sozialistischen Realismus.

<sup>162</sup> *uslovnost*: Dalgård 1982, S. 15f., übersetzt es mit (engl.) „inversion“.

<sup>163</sup> Das war aber die Forderung, die zwischen 1930 und 1953 erhoben und dann kanonisiert wurde. Sie geht zurück auf einen einzigen Artikel Lenins, in dem er die sogenannte Widerspiegelungstheorie der Kunst vertrat. Günther 1984, S. 25-32; Mozejko 1977, S. 30 u. 59f.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

werden (характер условности, которая в системе социалистического реализма может стать одним из видов познания и обобщения реальности).<sup>164</sup> Die Literatur sei, meint Aksenov zustimmend, eben eine Illusion des Lebens, und jede Illusion werde mit etwas merkwürdigen Mitteln geschaffen. Doch wie erreicht man, daß an die Illusion geglaubt wird? Es werden drei Wege genannt: Erstens Lev Tolstoj, der seine eigene Welt geschaffen habe. Und dann habe er den Leser gezwungen, an diese zu glauben wie an eine real existierende. Es handele sich also um Produkte seiner Phantasie, nur daß sie glaubwürdig dargestellt würden.<sup>165</sup> Zweitens Turgenev und Gleb Uspenskij: Sie schrieben tatsächlich nach der Natur, bildeten sie ab.<sup>166</sup> Drittens Gogols „Nase“, Märchen oder die Folklore: Sie seien ebenso glaubwürdig, denn sie seien ein Zeugnis dafür, daß im menschlichen Denken, in den Wahrnehmungen und also im Sein all das<sup>167</sup> vorhanden sei; sie stellten die Welt dar, aber so, wie man sie wahrnimmt (wahrnehmen würde). Glaubwürdigkeit bedeute also nicht notwendigerweise völlig Verständliches; so gesehen, sei die Phantasie des Künstlers eine ebenso glaubwürdige und eine ebenso berechtigte Erscheinung (фантазия художника – такое же достоверное явление). Nur weil ein bestimmter Plot im Leben nicht möglich sei (так в жизни не бывает), hieße das noch lange nicht, daß es sich bei dessen Darstellung nicht um realistische Literatur handele. Aksenov verweist darauf, daß der Künstler als literarisches Verfahren, indem er die Beschreibung der wirklich existierenden Dinge verdichtet, sein eigenes Modell der Welt schaffen kann, das nicht die Wirklichkeit ist (как литературный прием, нагнетая описание действительно существующих предметов, художник как бы создает свою модель действительности). Und Wahrheit, das heißt Glaubwürdigkeit, erreiche der Schriftsteller, wenn er nach den Gesetzen der Wahrnehmung des Lesers (читатель) schreibe (работать на его законы восприятия), wenn also sein Text mit den Gesetzen der menschlichen Wahrnehmung übereinstimme (видимо, одно согласуется с законами человеческого восприятия, другое – нет). Was unter den „Gesetzen der menschlichen Wahrnehmung“ zu verstehen ist, wird leider nicht weiter ausgeführt. Es dürfte aber Aksenovs Meinung deutlich geworden sein, daß die Glaubwürdigkeit eines Textes, also sein ‚Realismus‘, nicht eine Frage der Abbildung von Wirklichkeit ist, sondern eine Frage der Art und Weise der Darstellung. Im Zusammenhang damit bekennt Aksenov, daß er keine einzige

<sup>164</sup> Rosljakov zitiert Boris Sučkov.

<sup>165</sup> In dieser Äußerung wird noch einmal auf das Artifizielle, das Gemachtsein und das Künstliche-Künstlerische jedes Textes verwiesen, dem ja selbst der realistische Text unterliegt, der letztendlich a u c h eine Fiktion ist (nur eben eine als real zu imaginierende). Ein für den sozialistisch-realistischen Kanon vorbildlicher Schriftsteller (Lev Tolstoj) wird zudem im Hinblick auf die Wirklichkeit-Text-Korrelation demontiert.

<sup>166</sup> Mit dieser Aussage wird anerkannt, daß die Möglichkeit, nach der Widerspiegelungstheorie zu schreiben, durchaus besteht. Gleichzeitig wird dies assoziativ in die Nähe eines Naturalismus gerückt („nach der Natur schreiben“), der in der Diskussion um den sozialistischen Realismus zum Teil verworfen wurde, weil er nicht mit der schriftsprachlichen Norm übereinstimmte. Vgl. Günther 1984, Kap. 3, Teil 1.

<sup>167</sup> *all das*: sc. wovon sie zeugten: nämlich von der Phantasie und einer besonderen (das heißt individuellen) Wahrnehmung des Autors.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Geschichte geschrieben habe, dem ein tatsächliches Ereignis zugrunde liege. Irgendetwas habe ihm einen Anstoß gegeben und er schaffe sich eine neue Situation, aber nach der Logik der gegebenen Einleitung (в логике данного заглавия). Aksenov betont, daß Kunst die Geburt eines neuen, noch unverständlichen Gegenstandes sei und daß Kunst nicht das Entdecken eines Objektes wie die Entdeckung eines unbekanntes „Eckchens“ des Lebens sei. Aksenov bestreitet nicht, daß die Kunst das Leben widerspiegele. Dennoch sei sie nicht nur ein Spiegel, sondern auch eine neue Erscheinung. Sie tauche die Welt in neue Farben, sie mache den Leser nachdenken, er durchlebe sie, erforsche sie, ziehe Schlußfolgerungen. Deshalb solle der Schriftsteller gerade seinen Leser sehen und versuchen, ihn aktiv zu formen und gerade für ihn zu schreiben: für seinen hypothetischen Gesprächspartner.

Hier wurden diejenigen Aussagen des Interviews wiedergegeben, die nicht mehr direkt den ideologischen Postulaten des Sozialistischen Realismus entsprechen. Unter letzteren werden vor allem der Gehalt an Lebensechtheit und „Volkstümlichkeit“ (народность),<sup>168</sup> die Darstellung des sozialen Kampfes in revolutionärer Romantik (идейность), die Parteilichkeit des Autors zugunsten der Weltanschauung des Kommunismus (партийность), die optimistische Perspektive auf eine bessere Zukunft, verbunden mit dem positiven, vorbildlichen Helden und die Darstellung des sogenannten Typischen<sup>169</sup> gesehen.<sup>170</sup> Man sieht, daß Aksenov und Rosljakov keinerlei sozialistischen Realismus vertreten, aber um eine Art Realismus allgemein bemüht sind.<sup>171</sup> Warum? Klar und deutlich hatte Aksenov in einem früheren Interview (1972) den ideologischen Forderungen des kommunistischen Staates eine Absage erteilt - und damit natürlich auch den ideologischen Teilen der Doktrin des Sozialistischen Realismus. Auf die Frage: „What do you consider to be the most important problems of the contemporary intelligentsia?“ hatte er geantwortet: „People become members of an intelligentsia by their ability to think independently; therefore we must learn to think independently.“<sup>172</sup> Dennoch sind Aksenov und Rosljakov in ihrem Gespräch von 1974 bemüht aufzuzeigen, daß ihr Schaffen die Forderung nach Glaubwürdigkeit erfüllt. Die Glaubwürdigkeits-

<sup>168</sup> „Volkstümlichkeit“ (народность) meint soviel wie Widerspiegelung von ‚Volkseigentümlichkeiten‘, nämlich von Volkscharakter einerseits und so etwas wie Vereinfachung des Dargestellten im Interesse breiterer Wirkung (das heißt die Vermeidung von Experimenten) andererseits. Dazu und zu den unterschiedlichen Konzeptionen von Народность vgl. Mozejko 1971.

<sup>169</sup> D.h. meht das Bezeichnende der Wirklichkeit, sondern das Nachahmenswerte, das „wie es sein soll“ im Sinne des Marxismus-Leninismus.

<sup>170</sup> Vgl. Wilpert 1979, S. 767f.; Lauer 1983; Mozejko 1977; Günther 1984.

<sup>171</sup> Es sei hier nur darauf hingewiesen, daß die genannten Postulate zum Teil in ähnlicher Weise bereits durch die literarische Kritik in der Epoche des Realismus, nämlich durch Belinskij, Černyševskij und Pisarev, formuliert worden waren. Die Postulate der genannten Epoche waren wiederum zum Teil weiterhin zwischen den Weltkriegen von den zahlreichen literarischen Gruppierungen als Norm anerkannt (so Mozejko 1977, Kap. 1). Sicherlich wollte Aksenov auf diese Wurzeln zurückgreifen, sozusagen als kleinster gemeinsamer Nenner zwischen den aktuellen sozialistischen Postulaten und dem, was ein traditionsbewußter Schriftsteller als Realismus anerkennen kann.

<sup>172</sup> Meyr 1973b, S. 571.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

klausel ist Bestandteil der Fiktion des Realismus der historischen Epoche. Hatte man im Klassizismus verlangt, daß dem erzählten Geschehen Wahrscheinlichkeit in dem Sinne zukam, daß das Dargestellte so, wie es dargestellt wurde, möglich war, forderte man für den Realismus zudem die Glaubwürdigkeit der dargestellten Handlung.<sup>173</sup> Wenn aber diese allgemeine Forderung bereits ein Diskussionsthema des Gesprächs ist, dann scheinen sich Aksenov und Rosljakov schon weit von den erlaubten Grenzen entfernt zu haben. Aksenov argumentiert in ihrem Gespräch von 1974 auf einer Metaebene: Was er darstelle, seien Produkte der Phantasie; die Phantasie des Künstlers sei etwas, was real existiere; deshalb müsse es im Realismus erlaubt sein, sie getreu abzubilden. So geschickt diese Argumentation die Vorgaben des Sozialistischen Realismus gegen ihn selbst benutzt, so wenig nötig schien sie zwei Jahre vorher gewesen zu sein. Auf die Frage: „What made you abandon the ‚Youth Theme‘?“ antwortet Aksenov 1972 in einem Interview:

I understood that it was over, that something else was needed. [...] Then came stories in which I wanted to combine the devices of classical Russian realist prose with the avant-garde of the 1920s, as in [...] „Dikoj.“ 1965, [...] „Pobeda.“ 1965, [...] „Ryžii s togo dvora.“ 1966, [...u.a.]. Simple existence is dislocated into unreality and this dislocation creates the meaning of the work.<sup>174</sup>

Und im weiteren Verlauf: „of all my works it [*Zatovarennaja bočkotara*] contains the most effective combination of realism with elements of the avant-garde. [...] My earlier work is more superficial; the dislocation into grotesquerie and unreality in my fiction leads to greater depth. This shift in my writing corresponds to my enthusiasm for the avant-garde, especially for Bely's prose.“<sup>175</sup> Da Aksenov im Interview von 1972 offen ausspricht, was er im Gespräch von 1974 bemüht ist, als „Realismus“ erscheinen zu lassen, kann man vermuten, daß es zum Interview von 1972, das im Westen erschien, eine starke nichtöffentliche Reaktion gegeben hat und daß Aksenov aufgefordert wurde, wieder deutlich eine sozialistisch-realistische Stellung zu beziehen. Dieser Forderung ist er aber anscheinend nicht genügend nachgekommen, denn in einigen einleitenden Sätzen distanziert sich die Redaktion der *Literaturnaja Gazeta* von gewissen, nicht näher bestimmten Äußerungen von Aksenov und Rosljakov.

Obwohl Aksenov im Interview von 1972 ehrlicher gewesen zu sein scheint, ist auch hier eine innere Zensur zu vermerken: Aksenov behauptet, die Person und Zeit Leonid Krasins, derenthalber er schließlich *Ljubov' k élektričestvu* geschrieben habe, habe ihn ehrlich interessiert; der Roman sei dann für die Verlagsserie

<sup>173</sup> Das ist natürlich nicht allein das Entscheidende. Zudem standen für Belinskij, Černyševskij und Pisarev inhaltliche Fragen nach der (utopischen) Lebensführung des Realisten im Vordergrund: Der Realist war eine Art neuer Mensch - der Realismus eine Lebenseinstellung. Explizit wurden z.B. Vorgaben in Bezug auf Sprache und Stil eines ‚realistischen‘ Textes gemacht: Pisarev verlangte einen Telegrammstil, also eine Art hypotrophierter Sachlichkeit oder eine Art tacitusscher Brevitas, inhaltlich verbunden mit utilitaristischen Überlegungen. Der Inhalt sollte zudem die Form (den Stil) völlig dominieren. Pisarev 1956, S. 110f.

<sup>174</sup> Meyer 1973b, S. 569.

<sup>175</sup> Meyer 1973b, S. 570.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

„Пламенные революционеры“ berechtigt gewesen.<sup>176</sup> Viel später berichtet er hingegen, er habe nur des Geldes wegen diese Auftragsarbeit übernommen (wie alle anderen Schriftsteller auch); erst im Laufe der Arbeit sei bei ihm ein gewisses Interesse für Krasin und seine Zeit entstanden.<sup>177</sup> Solche Unschärfen, hervorgerufen durch innere Zensur, hängen sicherlich damit zusammen, daß das Interview von 1972 in Moskau von Priscilla Meyer im Центральный дом писателей geführt worden war. Die Lokalität, der Westkontakt, die Offenheit der Antworten lassen vermuten, daß das Interview als inoffizielles, persönliches Gespräch außerhalb einer offiziellen Begegnung zustande kam. Es ist unwahrscheinlich, daß Aksenov von der Absicht Meyers, aus dem Gespräch eine Veröffentlichung im Westen zu machen, nichts gewußt hat.

### 1.3.5 Mehr Epitext bei Aksenov: *Metr'opol'* und Emigration

Aksenovs persönliches Schicksal hat, nachdem er durch die ‚Affäre‘ um die Herausgabe des Almanachs *Metr'opol'* emigrieren mußte,<sup>178</sup> im Westen einiges Echo gefunden. Die verschiedenen Ansätze zu einer Biographie Aksenovs<sup>179</sup> können nicht darüber hinwegtäuschen, daß Aksenov zu allererst als politischer Mensch wahrgenommen worden ist - eine zusätzlich private und schriftstellerische Dimension fehlt, und mit ihr zahlreiche Informationen über Aksenovs jeweilige Lebensumstände und über sein Werk. In der Regel sehen es die biographischen Ansätze so, daß Aksenov auf der Welle des sogenannten Tauwetters,<sup>180</sup> das heißt in der Zeit der Liberalisierung nach Stalins Tod (1953), ein engagierter, aber zunächst sowjetischer Schriftsteller wurde. Er sei deshalb aktuell gewesen, weil Anatolij Gladilin (mit *Chronika vremen Viktora Podgurčnogo*, 1956 in „Юности“), Inna Goff und er als erste die tatsächlichen Probleme der damaligen Jugend zu thematisieren wußten<sup>181</sup>

<sup>176</sup> Meyer 1973b, S. 570.

<sup>177</sup> Aksenov 1981, S. 437f.

<sup>178</sup> Vgl. dazu: Aksenov 1981, S. 440.

<sup>179</sup> Meyer in Aksenov 1987a; Meyer 1973a; Malzew 1981; Kustanovich 1992; und wohl infolge dieser Arbeiten auch in Aufsätzen und Artikeln. - Vgl. außerdem in zwei Bibliographien. In der Bibliographie von Stevanovic und Wertsman „Free voices in Russian literature...“ und in der Bibliographie der Öffentlichen Saltykov-Šchedrin-Bibliothek „Русские советские писатели-прозаики...“ Bd. 7, Teil 1, die Angaben bis 1971 enthält. - Für biographische Studien empfehlenswert sind jedoch nur das Interview von 1982 (Mozejko 1986, S. 14ff.) und Johnson, J.J. Jr.: „V. P. Aksënov: A literary biography“ (ebd., S. 32ff.).

<sup>180</sup> Vgl. Čuprinin 1989, 1990. Das wichtigste Ereignis der Tauwetterperiode war, daß auch unbequemere Nachwuchsautoren zu Wort kamen. Den Namen gab der Periode Ilja Ėrenburgs *Povesť Ottepel'*, die 1954 in der Zeitschrift *Znamja* (Nr. 5) erschien. Ėrenburg hat den Titel von einem Aufsatz Nikolaj Zaboločkijs, der bereits 1953 in der Zeitschrift *Novyj mir* (Nr. 10) erschienen war. Das Signal für die Befreiung der Literatur von den Fesseln des sozialistischen Realismus Ždanovscher Prägung war jedoch der Aufsatz *Ob iskrennosti v literature* von Vladimir Pomerancev (*Novyj mir* 12 | 1953|).

<sup>181</sup> ..., wofür sie bei den Kritikern oft in einem Atemzug genannt und verdammt wurden. Sie galten als die Sowjetversion der Angry young men (Werke von Osborne, Amis und Wain waren gerade übersetzt worden). Raskin 1988, S. 56.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

und weil auf diese Weise die sogenannte Jugendprosa (молодая проза) entstand. Mit dem Ende des Tauwetters (1968)<sup>182</sup> sei auch Aksenovs Engagement ein Ende bereitet worden: Er habe Druckverbot erhalten.<sup>183</sup> Dabei wird oft zu wenig gewürdigt, daß Aksenovs Texte viel kritischere Positionen angenommen hatten, als etwa die systemimmanente Kritik eines Jašin in *Ryčagi*. Daß indessen Aksenov selbst als ‚politischer Fall‘ wahrgenommen wird,<sup>184</sup> hängt eng mit seiner Rolle und Ausweisung nach der Herausgabe von *Metropol* zusammen.

*Metropol* ist ein Literaturalmanach<sup>185</sup> und erschien 1979 in nur zwölf Schreibmaschinenabschriften.<sup>186</sup> Es ist ein kollektives Werk und vereinigt Werke nicht-offizieller Literatur verschiedener Couleur. Zwei Abschriften konnten gleich in den Westen gebracht werden. *Metropol* wurde im selben Jahr als Faksimileausgabe im

---

<sup>182</sup> Die Zeit des Tauwetters ist unlöslich mit dem Namen Nikita Chruščevs verbunden. Er war Staats- und Regierungschef der UdSSR von 1958-1964. In Chruščevs Regierungszeit fallen auch einige „Kälteperioden“ - sein Name steht also nicht direkt für offenere Kulturarbeit. Diese Idee vertrat hingegen der nach Stalins Tod rehabilitierte Philosophieprofessor G. F. Aleksandrov, der von 1954-1955 Kultusminister war und für die Initiation einer Auflockerung der kulturellen Verhältnisse die Verantwortung trägt. Nach Chruščevs Entmachtung wurde zunächst die Hoffnung auf weitere kulturelle Freiheiten gehegt. Mit den Prozessen gegen die Schriftsteller Sinjavskij und Daniel' (1966), mit dem 4. Schriftstellerkongreß (1967) und mit der Niederschlagung des Prager Frühlings (1968) wurde die neue, auch kulturelle „Restauration“ (Rauch) unter Brežnev überdeutlich. Vgl. Rauch 1990, S. 502ff., 514, 516, 542ff., 561ff. Nach anderen Einschätzungen endete die Tauwetterperiode bereits 1964, 1962 (so Čuprinin 1990) oder sogar 1959.

<sup>183</sup> So z.B. Meyer in Aksenov 1987a. Meyers Meinung und ähnliche Meinungen von anderen Autoren beruhen auf einer fehlerhaften Einschätzung des Entstehungszeitraumes und einer schlechten Übersicht über die Anzahl der von Aksenov veröffentlichten Werke. Vgl. Kapitel 5.1. Es soll nicht bestritten werden, daß Aksenov in den siebziger Jahren Schwierigkeiten mit der Veröffentlichung hatte; die Anzahl der gedruckten Werke geht im Vergleich zu der der sechziger Jahre zurück. Doch man muß zweierlei in Betracht ziehen: Daß Aksenov in den Siebzigern in der Regel an sehr viel umfangreicheren und komplexeren Werken arbeitete als in den Sechzigern und daß nicht alle Werke, von denen es gewöhnlich heißt, Aksenov habe sie um des Geldes willen als ‚angepaßte‘ Werke geschrieben (was übrigens z.T. auf seine Selbstaussagen zurückgeht), so daß sie gewissermaßen nicht zählten, auch tatsächlich derartige (‚einfache‘, ‚zu überschende‘ oder ‚minderwertige‘) sind. Das hat bereits Raskin 1988, S. 71-74, an Aksenovs *Ljubov' k električestvu* gezeigt. Aksenov selbst hat angegeben, er habe Druckverbot außer in Zeitschriften erhalten. Aksenov 1981.

<sup>184</sup> Ssachno 1980; Kasack 1980; Belova 1983; Aksenov 1981; Blakc 1982; Matich, Olga: *Is there a Russian literature beyond politics?* In: Matich 1984, S. 180ff. Außerdem: Anonymus 1980. Es wird in den genannten Arbeiten nicht bestritten, daß auch die Werke Aksenovs politisch seien. Jedoch wird diese Einsicht nicht dahingehend vertieft, *worin* denn die Politik der Werke bestehe. - Daß Aksenov, der ohne Zweifel politisch engagiert war, im Westen vor allem als ‚politischer Fall‘ gilt, hat schon Raskin 1988, S. 244-247, beklagt.

<sup>185</sup> Метрополь meint dreierlei: (1) Eine literarische Metropol, das heißt: Hauptstadt / Mutter der Städte, das heißt wiederum: Moskau, (2) ein Moskauer Hotel, das für seine moderne Fassade berühmt ist, das heißt: ein Dach für die obdachlose Literatur und (3) eine Anspielung auf die Moskauer Metro, das heißt hier: auf eine unterirdische Schicht von Literatur. So Aksenov 1981, S. 440; 1982a, Einleitung.

<sup>186</sup> Eine Abschrift mehr hätte nach einem Gesetz der UdSSR eine unerlaubte Buchproduktion bedeutet. Aksenov 1982, S. 155.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

Possev-Verlag (Frankfurt / Main) herausgegeben.<sup>187</sup> Von Aksenov enthält *Metropol'* das dritte Theaterstück, das 1967 entstand und *Četyre temperamenta. Komedija v desjati kartinach* heißt. Es war noch nicht aufgeführt worden.<sup>188</sup> Obwohl Aksenov nur Mitherausgeber von *Metropol'* war, versuchte die offizielle Seite eine Art Exempel an ihm zu statuieren. Nach verschiedenen Verwicklungen wurde er aufgrund der „Metropol-Affäre“ aus der UdSSR ausgebürgert.<sup>189</sup> Es verwundert deshalb nicht, daß dem Faktum von Aksenovs Ausbürgerung, der darüberhinaus weitere, anderer Autoren folgten und vorausgingen,<sup>190</sup> im Westen die Hauptaufmerksamkeit galt.

*Metropol'* entstand als Reaktion auf die Rückkehr zum strengen, sozialistischen Realismus, die nach der Tauwetterperiode von offizieller Seite eingeleitet wurde.<sup>191</sup> Mit Nachdruck sei hier auf die ‚ästhetische‘ Seite des Dissenses gegen den sozialistischen Realismus verwiesen. Aksenov selbst nämlich bezieht die eigentliche Affäre auf den Inhalt von *Metropol'* und darauf, daß die Autoren mit ihm „[were] threatening the fortress of socialist realism“.<sup>192</sup> Die Autoren von *Metropol'* hätten sich zusammengefunden, weil sie ihre Opposition zum totalitären (sozialistischen) Staat einigte. Vor allem aber wollten sie die ästhetische Pluralität von *Metropol'* der Einseitigkeit des dogmatischen Schreibens gegenüberstellen:

That, perhaps, was our major goal; to show the rich variety of Russian literature, whether above or under ground, and to underline its distinctiveness from monotonous official Soviet literature. [...] I should add, lest it seem that we were trying to be provocative, that we were extremely moderate in our selections [of works]. We shunned work that posed too direct a challenge to the ruling powers. No, I believe authorities were far less upset by the content of the almanac than by our action, our solidarity, and our disregard for the usual official channels.<sup>193</sup>

Man muß von einem Schriftsteller in dieser Situation erwarten, daß sein Dissens gerade in seinen Werken und auf poetischem Gebiet bestehen wird - insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem Sozialistischen Realismus. So verweist Aksenov darauf, daß: „диссидентщина – это не литература. Писатель – диссидент изначально, но не в том смысле, как часто думают. Политическое диссидентство

---

<sup>187</sup> Aksenov 1979. Dort hat der Almanach eine andere Paginierung erhalten. - Zur gleichen Zeit erschien eine Übersetzung in französischer Sprache im Verlag Gallimard (Paris).

<sup>188</sup> Aksenov 1981, S. 438f. „Чрезвычайно горжусь своей несостоявшейся драматургией.“

<sup>189</sup> Den genaueren Hergang beschreibt Aksenov selbst in Aksenov 1982, insbesondere hier S. 157: Er wurde beschuldigt, Hauptinspiateur zu *Metropol'* gewesen zu sein. - Das genaue Ausreisdatum war der 22. Juli 1980; vgl. Kustanovich 1992, S. 35.

<sup>190</sup> Vgl. Matich 1984; Brown 1986. - Die sogenannte „Dritte Welle“ (Третья волна). Eine Liste der Dritten Welle, der seit etwa 1972 emigrierten Autoren, befindet sich in Matich 1984, S. 20, Anm. 9. Interessanterweise galt bei der Verfolgung der Autoren durch die Behörden und Verbände der UdSSR der bloße Tatbestand der Herausgabe von *Metropol'* ebenfalls mehr als der ‚abweichlerische Inhalt‘ des Almanachs. Vgl. Aksenov 1982, S. 156.

<sup>191</sup> Aksenov 1982, S. 152-153.

<sup>192</sup> Aksenov 1982, S. 155.

<sup>193</sup> Aksenov 1982, S. 156.

## 1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten

– это еще не критерий художественности.“<sup>194</sup> Er betont, daß seine Generation aus Durst nach Freiheit zum Schreiben kam (мы вошли в литературу [...] уже с [...] смутной жаждой свободы),<sup>195</sup> wobei er bedenkt: „Может быть, мы очень долгое время шли на компромисс и достигали кокого-то компромисса. В конце концов, развитие шло так, что мы натренировали свою руку и сделали ее оружием литературной, и не только литературной борьбы.“<sup>196</sup>

Ausdruck des Dissenses in den Werken selbst macht gerade die politische Brisanz literarischer Werke in der UdSSR aus; die engagierte politische, außerliterarische Tat ist oft nur eine Folge. Wie auch die beiden Interviews von 1972 und 1974 belegen, war die ‚ästhetische‘ Seite eines Werkes äußerst wichtig für die Schriftsteller wie für die Zensurinstanzen und entsprechend wurde das Werk veröffentlicht, diskutiert und kritisiert oder unterdrückt. Erst später ist Aksenov auch zu einem ‚politischen Fall‘ in dem Sinne geworden, daß seine öffentliche Handlungsweise untragbar zu sein schien.

### 1.4 Zusammenfassung

Die Dreiheit *Autor - Leser - Text* besteht aus fünf Kommunikationsniveaus, von denen drei textintern sind. Die Kommunikationssituation von Autor und Leser spiegelt der Text auf drei Niveaus: Abstrakter Autor - abstrakter Adressat, fiktiver Erzähler - fiktiver Adressat, erzählte Figuren. Auch die anderen ‚klassischen‘ Analysekatoren Raum, Zeit und Handlung müssen nach ihrer Zugehörigkeit zu den drei textinternen Kommunikationsniveaus differenziert werden. Als neue Analysekatoren wurde die ästhetische Organisation ausführlich besprochen. Die ästhetische Organisation ist die formale Gestaltung des Textes, unter die nicht nur der bereits von Gérard Genette eingeführte Paratext fällt, sondern auch die Komposition von Darstellungstechniken. Der Paratext umfaßt peritextuelle Aspekte wie zum Beispiel Kapitelteilungen, Segmentierungen, Überschriften oder Motti, und er umfaßt epitextuelle Aspekte wie zum Beispiel Vorworte des Autors, Interviews oder öffentliche Erklärungen. Der Epitext betrifft die textexternen Kommunikationsniveaus und liefert in bezug auf den Text heteroreferente Argumente, während der Peritext die textinternen Kommunikationsniveaus betrifft und autoreferente Argumente liefert. Unter Darstellungstechniken werden Verfahren der Perspektivierung durch den Erzähler (*Mode subjectif - mode objectif*, Informiertheit, Wertungsstandpunkt, Erzählzeit), die Darbietung des Textes als lyrisch, dramatisch oder episch und der Gebrauch von Textinterferenzen in der Erzählerrede verstanden. Textinterferenzen lassen sich aufgrund der von Wolf Schmid erarbeiteten Merkmale nach Typen klassifizieren. Die so bestimmten Textinterferenztypen definieren präzise

<sup>194</sup> „Dve literary ili odna: Pisateli za kruglom stolom; [Beitrag:] Aksenov, Vasilij“ in *Matich* 1984, S. 31.

<sup>195</sup> *Matich* 1984, S. 125.

<sup>196</sup> „Aksenov o sebe“ in *Matich* 1984, S. 125f.

### *1. Das Erzählkonzept und seine Konstituenten*

traditionell benutzte Begriffe wie ‚erlebte Rede‘ oder ‚stream of consciousness‘. Textinterferenztypen können im Text komponiert sein, indem ihr Gebrauch im Text nach einem Konzept organisiert wird.

## 2 DIE INFORMATIONSVERGABE

### 2.1 Die Informationsvergabe als Problem der Wahrnehmung

#### 2.1.1 Exkurs zum literarischen Bild und neue Probleme um Aksenovs *Dikoj*

Der Begriff ‚Informationsvergabe‘ ist bei Pfister bereits in breiterer Form auf dramatische Texte angewandt worden.<sup>1</sup> Dabei kommt es Pfister vor allem darauf an, die Relationen zwischen Figuren- und Zuschauerinformiertheit deskriptiv richtig zu erfassen. Denn im auf der Bühne präsentierten dramatischen Text werden im Gegensatz zum Erzähltext zwei Kanäle zur Übermittlung der Informationen benutzt: Der Zuschauer erhält sprachlich und außersprachlich vermittelte Informationen.<sup>2</sup> In der vorliegenden Arbeit wird eine Erweiterung des Begriffs ‚Informationsvergabe‘ vorgenommen, ohne daß damit den von Pfister entwickelten Aspekten widersprochen werden müßte. Die Problemstellung zielt darauf, ob textuelle Kommunikation nicht bestimmbar Wahrnehmungsphänomenen unterliegt und ob man nicht vermittels der Wahrnehmung begründen kann, welche Teile von Text auf welche Weise übertragen verstanden werden dürfen. Da ein übertragenes Verständnis gewöhnlich mit dem Begriff ‚Bild‘ belegt und auf Bilder im Text zurückgeführt wird, wird zunächst der Umweg über die Definition des Bildes gesucht, um später zeigen zu können, worin die spezifische Eigenart der neuen Auffassung von Informationsvergabe liegt.

Es gilt also zu klären, was unter einem literarischen Bild zu verstehen sei. „Das Bild begreife ich dabei als einen Teil von Text, der dem Sinne nach übertragen verstanden werden sollte, weil er es aus sich selbst heraus nahelegt. Ein Bild ist dabei keine notwendig vorhandene Größe des Erzähltextes, wie es Raum, Zeit, Figur etc. sind. Ein Bild kann im Text vorhanden sein oder auch nicht.“<sup>3</sup> Dabei muß man zwischen der reinen Bildorganisation im Text, der Bildfunktion und dem Bildaufbau unterscheiden. Zum Bildaufbau kann man sagen, daß einzelne Stilfiguren die Bildeinheiten bilden. Das sind vornehmlich Tropen, aber auch *Figurae sententiae*.<sup>4</sup> Bildeinheiten können sich zu Bildsequenzen zusammenschließen. Bildsequenzen sind zumeist allegorische Konstruktionen, insofern sie eine übertragene Bedeutung in *verbis coniunctis* verteilen, müssen es aber nicht sein, wenn sie das Bild bloß wortreich beschreiben. Dem Bild kommt ein abgegrenzter Teilbereich des Gesamttextes zu, den das Bild zwischen zwei nichtbildlichen Textteilen im Ablauf des erzählten Geschehens oder des Erzähl-

<sup>1</sup> Pfister 1988, Kapitel 3.

<sup>2</sup> Pfister 1988, S. 73-90.

<sup>3</sup> Kessler 1996, S. 282.

<sup>4</sup> Lausberg 1990, S. 63-79 (Tropen), 137-146 (*figurae sententiae*).

## 2. Die Informationsvergabe

vorganges einnimmt. Das Bild bildet einen Sinnbezug zwischen seinem Anfang und Ende und grenzt sich dadurch von den übrigen, es umgebenden (nichtbildlichen und andersbildlichen) Textteilen ab. Das Bild besitzt neben anderen Funktionen eine bestimmte Funktion im Ablauf des erzählten Geschehens, durch die es sich von spielerischem Sprachgebrauch des Erzählers unterscheidet: Es treibt das erzählte Geschehen voran. Darüberhinaus kann es wie andere Formen der „schönen Rede“ (Lachmann) die Funktion besitzen, das Erzählen auszuschmücken und das erzählte Geschehen zu ästhetisieren. Die übertragene Bedeutung des Bildes ergibt sich aus der Bildsequenz selbst. Dabei schaffen die Bildeinheiten für den Leser den Anstoß und das Argument, übertragene Bedeutungen zu suchen und zu bilden. Das Bild ‚verräät sich selbst‘. Wenn es etwa heißt: ‚Figur xy sah die Worte ihres Gegenübers, die langsam zur Erde trudelten‘,<sup>5</sup> dann kann der Leser diese Textpassage, die auf einer Synästhesie beruht („sah die Worte“), nur bildlich verstehen. Denn weder ist es möglich, diese Bildsequenz gänzlich in einen anderen Bedeutungsbereich zu überführen und dadurch einen (übertragenen) Wortinhalt vom (textuellen) Wortkörper derart abzusondern, daß ein Verbum proprium et univocum angehebbar wäre,<sup>6</sup> zu dem die Bildsequenz nur ein Element des Ornatus wäre. Noch ist es möglich, die Bildsequenz so zu verstehen, als ob sie einen Vorgang der Empirie beschriebe, denn es ist unmöglich, Worte zu sehen. Die Art der Übertragung ist eine bildliche und nicht anders denkbar: Nur wenn man vor dem geistigen Auge eine Szene *i m a g i n i e r t*, in der Worte wie Blätter („trudeln“) aus einem Munde kommen, versteht man die Bildsequenz. Man könnte annehmen, es handelte sich hier um eine realisierte Synästhesie (ähnlich einer realisierten Metapher). Doch dieser Annahme steht die Funktion des Bildes entgegen, das erzählte Geschehen im Bildbereich voranzutreiben.<sup>7</sup> Festzuhalten ist, daß einzelne Stilfiguren im Text noch kein Bild darstellen, daß Textstellen ohne Bildsequenz nicht als Bild aufgefaßt werden können und daß somit einer beliebigen Textstelle nicht ohne weiteres eine bildliche Bedeutung zugesprochen werden darf.

Deshalb ist das Bild kein Ersatz eines Gedankens durch einen anderen (das wäre eine Allegorie) und es ist auch keine Metapher oder Metonymie (wenngleich es aus solchen bestehen kann),<sup>8</sup> sondern es ist (bedeutet) das, was es verbildlicht. Man hat deshalb

<sup>5</sup> Beispiel frei nach Ilze Škipsna.

<sup>6</sup> Lausberg 1990.

<sup>7</sup> Das ist bei dem kurzen Beispiel nicht zu erkennen. Eine ausführliche Erläuterung des Škipsnaschen Beispiels findet sich in Kessler 1996, wobei dort auch die Funktion und Eigenart, das erzählte Geschehen im Bildbereich voranzutreiben, deutlich wird.

<sup>8</sup> Ein Bild im Text schließt nicht aus, daß das Bild nur in einer Bildsequenz im Text auftritt, daß es Metaphern, Metonymien, andere Tropen und Allegorien beinhaltet und daß es selbst eine allegorische Konstruktion darstellt oder in einer realisierten Metapher weitergeführt ist. Eine allegorische Konstruktion muß trotz des postulierten übertragenen Verständnisses des Bildes nicht notwendig vorliegen, da die Allegorie im strengen Ersatz eines Gedankens durch einen anderen liegt (vgl. Lausberg 1990, S. 139f.). Die realisierte Metapher war in der historischen Avantgarde äußerst beliebt, insofern sie sich gegen den Wortgebrauch des Symbolismus richten konnte (vgl. Flaker in Erler 1979, S. 169ff.). Da das Bild in das erzählte Geschehen eingebaut ist,

## 2. Die Informationsvergabe

das Bild als Prototypen des ursprünglichen mythischen Zeichens beschrieben. Es war durch die Verschmelzung von wahrgenommener Erscheinung und wahrnehmendem Betrachter gekennzeichnet. Das mythische Bild bedeutet stets das, was es mitteilt, und es bezeichnet nur das, was es bedeutet. In ihm kommt ganz zur Erscheinung, worauf es verweist<sup>9</sup>

Bildlichkeit und Begrifflichkeit sind in mythischer Zeit nicht voneinander zu trennen.<sup>10</sup> Die Opposition zweier Sinngehalte (des Gesagten und des Gemeinten) bestand in der prä-narrativen Phase noch nicht, sondern aus der Einheit beider, einer Zweieinigkeit (*двиединство*), hat sich später das heutige Bild und die heutige Narration entwickelt.<sup>11</sup> In unmythischer, narrativer Zeit hat man gelernt, zwischen Funktion und Illusion, Ding und Eigenschaft, Bildvehikel und Bildbedeutung und also zwischen *Natura naturans* (mythisch) und *Natura naturata* (postmythisch) zu unterscheiden. Das Bild ist ein ästhetisches Objekt geworden,<sup>12</sup> das im Text gemäß der Darstellungsabsicht gebraucht werden kann. Da Bildlichkeit und Begrifflichkeit im Bild jedoch (auch heute) kaum zu trennen sind, sind die Bildinhalte im Erzählkonzept zu berücksichtigen. Wie die Allegorie einen Praetext besitzt, der für ihr übertragenes Verständnis unabdingbar ist,<sup>13</sup> so besitzen die Bildinhalte Prae-Inhalte, deren Kenntnis dem Verständnis des Bildes förderlich sind. Die Prae-inhalte sind nicht für das Verständnis des Bildes als erzähltes Geschehen des Textes notwendig.<sup>14</sup>

Die hier vorgestellte Definition vom Bild und seinem Gebrauch im Text unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Gebrauch des Begriffes ‚Bild‘, bei dem sehr verschiedenartige Teile von Text als ‚Bild für etwas‘ vorgestellt werden. Die hiesige Definition ist ähnlicher den ‚absoluten Metaphern‘, die Hans Blumenberg in seinem Werk *Paradigmen zu einer Metaphorologie* beschrieben hat. Es besteht hingegen das Problem, daß auch andere Teile von Text, die nicht unter die gegebene Definition fallen, übertragen verstanden werden können. Meistens handelt es sich bei diesen übertragenen Verständnissen um eine Interpretation im Sinne einer Auslegung des Textes (Allegorese). Durch Allegorese werden ausgewählte Strukturen aus dem Text mit außertextuellen Strukturen (anderen Texten, Realia) verglichen und in Beziehung gesetzt (Heteroreferenz).

---

ist es einer realisierten Metapher stets ähnlich. Eine realisierte Metapher scheint mir ein ungeschlossenes Bild zu sein, da ja Elemente des Bildbereiches der betreffenden Metapher in den als weiterhin real vorgestellten Bereich übernommen werden.

<sup>9</sup> Grübel, Rainer: „Wertmodellierung im mythischen, postmythischen und remythisiertem Diskurs“ in Schmid 1987, S. 37ff., hier S. 49.

<sup>10</sup> Toporov 1973, S. 297.

<sup>11</sup> Frejdenberg 1982, S. 290; Schmid 1987, S. 197f.

<sup>12</sup> Schmid 1987, S. 45-50.

<sup>13</sup> Kurz 1988, S. 41ff.

<sup>14</sup> Darin besteht ein Unterschied zu Tropen, bei denen es auf den Wortinhalt ankommt, also auf das *Verbum proprium et univocum*, auf das es rückzuschließen gilt, aber nicht so sehr auf den Transporteur, den Wortkörper, der als bloße Ausschmückung (*ornatus*) des eigentlich Gemeinten gilt. - Dieser und der vorhergehende Absatz des Haupttextes sind umgearbeitet aus Kessler 1996, S. 283f.

## 2. Die Informationsvergabe

Zu dem, was oft als Bild gilt und was durchaus autoreferent begründet ist, gehören strukturelle Äquivalenzen. Zum Beispiel heißt es von Leo Tolstojs Roman *Anna Karenina*:

Das grundlegende symbolische Kontrastpaar aber ist der hohe weite Himmel [...] und das Bild der Eisenbahn. Das Bild des Himmels taucht immer da auf, wo Ljewin über sein neues, anderes Leben nachdenkt [...]. Das Motiv der Eisenbahn mit ihrem Lärm, ihrem Durcheinander [...] ist Ausdruck der Zivilisation, die mit dem Tod assoziiert wird.<sup>15</sup>

Denn bei ihrer Ankunft in Moskau zu Beginn des Romans wird *Anna Karenina* Zeugin, wie ein Bahnwärter (zufällig) unter den Zug fällt, während am Ende des Romans sie selbst es ist, die (absichtlich) unter den Zug gerät. Die Bezeichnung ‚Bild‘ für die Eisenbahn und den Bahnhof ist problematisch. Denn im erzählten Geschehen, das die Eisenbahn betrifft, treten keine Bildeinheiten auf:

„Боже мой, куда мне?“ – все дальше и дальше уходил по платформе, думала она. [...] Подошел товарный поезд. [...] / И вдруг, вспомнив о развалившемся человеке и о том, что ей надо сделать, она поняла, что ей надо сделать. [...] / „Туда!“ – говорила она себе [...] – туда, на самую середину [...]“. / [...] И ровно в ту минуту, как середина между колесами поравнялась с нею, она откинула красный мешочек и [...] упала под вагон на руки [...]. Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. „Господи, прощайте мне все!“ – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы.<sup>16</sup>

Der Zug trägt keine Epitheta und keinen Text, der seine zerstörerische, todbringende „Zivilisation“ (so Hiescher) offenlegen würde. Interessanter ist die unmittelbar auf das oben gegebene Zitat folgende Stelle, die *Annas* Tod betrifft: „Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала неспокойную тревогу, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким [...] светом, [...] затрепетала, стала меркнуть и навсегда потухла.“<sup>17</sup> Die Kerze, die aufleuchtet und verlöscht, ist *Annas* Leben und das Buch ist das Buch ihres Lebens, eines Lebens, das aus Aufregung (Liebe zu *Vronskij*), Trug (*Vronskij* will entgegen seines Versprechens nicht weiter mit ihr zusammenleben), Gram (zerrüttete Ehe, erkaltete Liebe, mißbilligende Gesellschaft) und Zorn (auf *Vronskij*, die Verhältnisse allgemein) bestand. Diese abschließende Allegorie, die auf den beiden Metaphern „Kerze“ (свеча) und „Buch (des Lebens)“ (книга) beruht,<sup>18</sup> legt nahe, in dem *Mužičok* den Tod selbst zu sehen, der „am Eisen“ der Eisenbahn „arbeitet“ (работал над железом), mit der er ‚seinen Auftrag‘ versieht. Die Darstellung der Eisenbahn aber ist keine solche Allegorie und auch kein Bild. ‚Eisenbahn‘ und ‚Himmel‘ erhalten ihre Bedeutung aus ihrer Opposition zueinander, das heißt, wie Hiescher richtig beschrieb, dadurch, daß sie auf die Figuren *Anna* und *Levin* komplementär verteilt sind. ‚Eisenbahn‘ und ‚Himmel‘ sind komponierte Strukturen

<sup>15</sup> Hiescher 1992, S. 821.

<sup>16</sup> Tolstoj 1981, S. 733f. Die zitierte Stelle ist nüchtern und mit großer Faktizität beschrieben. Es verhält sich z.B. tatsächlich so, daß Selbstmörder vor ihrem entgeltigen Schritt oft noch Kleidung ablegen, was von einer rationalen Warte aus gesehen unsinnig zu sein scheint.

<sup>17</sup> Tolstoj 1981, S. 734.

<sup>18</sup> Vries 1974, S. 59 u. 80; Becker 1992, S. 49 u. 146.

## 2. Die Informationsvergabe

des Textes, weshalb es richtig ist, über sie weitergehende Aussagen zu treffen. Diese Aussagen sind nicht zu widerlegen: Sie sind möglich, das heißt durch den Text ausreichend motiviert, aber sie sind weder notwendig noch allein richtig in dem Sinne, daß nämlich auch andere Aussagen zu denselben Strukturen beziehungsweise im Zusammenhang mit anderen Strukturen möglich wären. Der Gedanke ist, daß die Aussagen über die Strukturen auf den Text „passen“:

Sagen wir [...] von etwas, daß es „paßt“, so bedeutet das nicht mehr und nicht weniger, als daß es den Dienst leistet, den wir uns von ihm erhoffen. Ein Schlüssel „paßt“, wenn er das Schloß aufsperrt. Das Passen beschreibt die Fähigkeit des Schlüssels, nicht aber das Schloß. Von den Berufseinbrechern wissen wir nur zu gut, daß es eine Menge Schlüssel gibt, die anders geformt sind als unsere, aber unsere Türen nichtsdestoweniger aufsperrten. Das mag eine recht grobe Metapher sein<sup>19</sup>

Zusammenhänge zu bilden und Aussagen darüber zu machen, ist eine unumgängliche Operation bei der Rezeption: auf ihre Stellung innerhalb der Informationsvergabe wird noch eingegangen werden. ‚Eisenbahn‘ und ‚Himmel‘ sollten jedoch nach meiner Definition des Bildes nicht als Bild behandelt werden.

Für Aksenovs *Dikoj* war bereits eine Lesart herausgearbeitet worden, die sich an den beiden Figuren *Pavel Zbajkov*, des Heimkehrers, und *Adrijan Timochin*, des Kauzes, orientiert. Sich zunächst auf die beiden erzählten Figuren zu konzentrieren, entspricht der Erwartungshaltung des idealen, offiziellen sowjetischen Lesers, für den ein positiver Held im Mittelpunkt des erzählten Geschehens stehen sollte. Es war gezeigt worden, daß im Falle der beiden Hauptfiguren in *Dikoj* Statik gegen Dynamik steht und daß die Figur des dynamischen, revolutionären, ‚positiven‘ Stalinopfers *Pavel Zbajkov* nicht die Genialität der Figur des statischen, eigenbrötlerischen, ‚negativen‘ Sonderlings *Adrijan Timochin* besitzt. In den beiden Figuren wird so eine gesellschaftliche Leistung einer individuellen entgegengesetzt, wobei der Genius der individuellen die gesellschaftliche Leistung in Frage stellt. Da aber allein die gesellschaftliche Leistung herauszustellen der Doktrin des sozialistischen Realismus entspricht, ist die (wenigstens) gleichwertige Zusammenstellung beider Leistungen in der Erzählung *Dikoj* eine ‚abweichlerische‘ Haltung.

Mit den angestellten Betrachtungen ist ein wesentlicher Aspekt von *Dikoj* noch nicht beachtet worden. Mozejko zeigt, daß Aksenov mit *Dikoj* in ganz besonderer Weise auf das Konzept von Народность Bezug nimmt. Nicht nur enthalte *Dikoj* Народность im Sinne des Sozialistischen Realismus, was „die Bindung des Schriftstellers an das Volk“ sicherstellen solle:<sup>20</sup> Eine einfache Erzählweise, die Figur des Optimisten *Zbajkov* und die Nähe des Ich-Erzählers zu Bäuerischem in Situierung (*Ich fährt aufs Land*) und Lexik (bäuerischer Slang von Ucholovo und folkloristische Wendungen). Darüberhinaus gelte: „The originality of V. Aksjonov’s work consists, however, not in the use of the lexical folkloristic stylization, although this does strengthen the narrator’s peasant outlook, but in the use of the formal unrealistic

<sup>19</sup> Ernst von Glasersfeld: „Einführung in den radikalen Konstruktivismus“ in Watzlawick 1997, S. 16-38, hier S. 20.

<sup>20</sup> Mozejko 1971, S. 12-14.

## 2. Die Informationsvergabe

devices of folklore in order to express the principal ideas of the novelette."<sup>21</sup> Mit Hilfe eines zu Anfang und Ende von *Dikoj* wiederholten Sprichwortes, das Aksenov selbst als „дразнилка“ (Neckerei) bezeichnet, gibt der Erzähler einen formalen und einen inhaltlichen Schlüssel zum Verständnis des Dargestellten. In dem Дразнилка-Zweizeiler: „В Рязани грибы с глазами, / Их едят — они глядят.“ stecke ein Bild, das in seiner surrealen Komposition an Bilder der Bylinen erinnere<sup>22</sup> und in dem in Mikroform die Makroform der eigentlichen Erzählung enthalten sei.<sup>23</sup>

In the ninth and penultimate chapter of the story the subject matter suddenly changes; the interest of the narrator turns to *Dikoj*. In this way the work [...] becomes a novelette [...] with a jack-in-the-box style of composition: out of one story is born a second, devoted to the life history of [...] *Dikoj*. [...] The story is naturally divided into two symmetrical parts: the first part is simply a development of the surrealistic picture of the mushrooms in relation to the fate of Pavel *Zbajkov* whereas in the end (i.e. in the tenth chapter) the same distich constitutes a sort of résumé of the life of [...] *Dikoj*.<sup>24</sup>

Mozejkos Analyse von *Dikoj* beachtet den Zweizeiler, der zu Beginn und Ende der Erzählung je in einem gesonderten Kapitel steht und der auf einen neuen inhaltlichen und einen neuen formalen Aspekt verweist. Die erste Zeile des Дразнилка-Zweizeilers ist eine Art Situierung, die in der Konstruktion einer empirisch nicht möglichen Wirklichkeit liegt (в Рязани грибы с глазами). Seine zweite Zeile ist eine Art Sentenz oder Lehre, zumindest aber ein Schluß, der sich logisch aus der ersten Zeile ergibt,<sup>25</sup> auch wenn diese noch so ‚unmöglich‘ zu sein schien (wenn die Pilze Augen haben, dann gilt: их едят — они глядят).

Wenn man die zu Anfang von *Dikoj* gegebene Дразнилка als Rätsel auffaßt, das dem Leser aufgegeben wird, dann wird es durch das folgende erzählte Geschehen in *Dikoj* gelöst. Die Mikrostruktur der Дразнилка kann vom Leser inhaltlich und formal auf die Makrostruktur, das heißt auf den Gesamttext übertragen werden: *Zbajkov* und *Timochin* stehen (1.) trotz ihrer unterschiedlichen Lebensgeschichte in ihrem gemeinsamen Bewußtsein, daß sie unter einem unglücklichen Stern stehen und nichts dagegen unternehmen können, genauso hilflos vor der ewig (ver)fließenden Zeit,<sup>26</sup> wie die Pilze mit den Augen vor denen, die sie essen.<sup>27</sup> Die Erzählung beginnt (2.) mit einer realistischen, historischen Situierung im Leben von *Pavel Zbajkov*, die gleichwohl eine fiktive Wirklichkeit ist, bis diese ‚Ausgangsposition‘ in der Figur des *Kauzes*, seines Perpetuum mobiles und der Begegnung der beiden Klassenkameraden in eine nur anscheinend ‚unmögliche‘ Wirklichkeit abdriftet - in

<sup>21</sup> Mozejko 1971, S. 14. „Use of the formal unrealistic devices of folklore“ hat Dalgård mit der Grotteske in Zusammenhang gebracht, welche er nach Bachtin auf mittelalterliche Volkskultur zurückführt. Hinter Dalgårds Argumentation verbirgt sich somit eine andere, weitere Auffassung von Нарочитость. Vgl. Kapitel Einleitung.

<sup>22</sup> Mozejko 1971, S. 11-12, mit Beispiel.

<sup>23</sup> Mozejko 1971, S. 15.

<sup>24</sup> Mozejko 1971, S. 15-16.

<sup>25</sup> Darauf hat bereits Mozejko 1971, S. 31, hingewiesen.

<sup>26</sup> Das Perpetuum mobile *Dikojs* steht, wie es *Zbajkov* selbst denkt (Aksenov 1966, S. 31-32), für den unablässigen Fluß der Geschichte.

<sup>27</sup> Mozejko 1971, S. 16.

## 2. Die Informationsvergabe

eine anscheinend ‚unmögliche‘, weil sie sich letztendlich logisch aus der Ausgangsposition ergeben hat. Die oben genannten inhaltlichen Schlußfolgerungen sind nicht Teil des erzählten Geschehens selbst, sondern sind in der zweiten Zeile der am Ende wiederholten Дразнилка ‚versteckt‘ (in „ИХ СЯТ ОНИ ГЛЯДЯТ“). Das Konzept von *Dikoj* beinhaltet also hinsichtlich der dargestellten Wirklichkeiten die Abfolge: (Teil 1) Die rätselhafte Дразнилка zu Beginn, der eine ‚unmögliche‘ Welt zugrunde liegt; (Teil 2) die ‚realistisch‘ erscheinende Situierung des anfänglichen erzählten Geschehens; (Teil 3) das verglichen mit der Wirklichkeit der Situierung ‚unmögliche‘, sich gleichwohl aus dem Beginn logisch ergebende Ende des erzählten Geschehens; (Teil 4) die Fortführung des erzählten Geschehens auf unwirklicher Ebene durch die erste Zeile der Дразнилка am Ende von *Dikoj*; und (Teil 5) die Auflösung des Teils 3 um *Zbajkov* und *Timochin* durch die zweite Zeile der wiederholten Дразнилка (und damit auch die Lösung des Längsrätsels). Die Дразнилка erscheint damit in verschiedenen Zusammenhängen: Einmal im Zusammenhang eines Bruches zwischen zwei Wirklichkeiten, nämlich zwischen der ‚unmöglichen‘ Дразнилка-Welt und der ‚möglichen‘ *Pavel Zbajkov*-Welt (Teile 1 und 2), und zum anderen im Zusammenhang einer konsequenten Fortsetzung einer Wirklichkeit, und zwar der Fortsetzung der ‚phantastischen‘, aber ‚sinnvollen‘ (da rätsellösenden) Welt am Ende von *Dikoj* (Teile 3 und 4). Wenn am Ende von *Dikoj* Дразнилка-Welt und *Pavel Zbajkov*-Welt durchaus identisch erscheinen, was ihre Wirklichkeit angeht, so hat dieses am Ende des erzählten Geschehens erreichte Wissen für den Leser schwerwiegende Konsequenzen: Denn entweder muß er zugeben, daß die ‚unmögliche‘ Дразнилка-Welt genauso ‚möglich‘ ist wie die *Pavel Zbajkov*-Welt, oder er muß zugeben, daß die ‚mögliche‘ *Pavel Zbajkov*-Welt nur anscheinend von ‚möglicher‘ Art war, im Grunde aber genauso ‚unmöglich‘ ist wie die Дразнилка-Welt.

Man kann also die Erzählung *Dikoj* einerseits figurenbezogen lesen und man kann sie andererseits neu lesen, wenn man die Дразнилка entschlüsselt und auf den Text übertragen hat. Dieses neue Verständnis des Textes entstand nicht auf der Basis eines Bildes, auch wenn Mozejko dies suggeriert. Deshalb interessieren uns im folgenden die Fragen, welches Verfahren Aksenov hier anwendet und aufgrund welcher Phänomene die beiden Lesarten des Textes zustande kommen, welche Wirklichkeiten hier auftreten, wie sie erzeugt werden und in welchem Verhältnis sie zu einander stehen.

### 2.1.2 Die Wahrnehmungsbedingungen der Kommunikation und die informelle Organisation eines Textes

Im Sinne der Kommunikationstheorie wird definiert: „Kommunikation ist die Übermittlung einer Information. Information ist die Neuigkeit einer Nachricht. Eine

## 2. Die Informationsvergabe

Nachricht ist eine Anordnung von Zeichen.“<sup>28</sup> Kommunikation ist dadurch im wesentlichen Informationsvergabe. Pfister hat die Informationsvergabe im Text als Problem des Nachrichtenaustausches zwischen verschiedenen Kommunikationsniveaus behandelt. Dabei ist es ihm entsprechend der Besonderheiten dramatischer Texte vor allem um die Relationen der textexternen (Zuschauer-) und textinternen (Figuren-) Informiertheit zu tun. Im dramatischen Text, insbesondere im aufgeführten Drama ist es möglich, daß sich widersprechende oder sich ergänzende Informationen über verschiedene Kanäle und durch verschiedene Codes vermittelt werden.<sup>29</sup> Das gilt für einen Erzähltext natürlich nicht; als Superzeichen zwischen Produzenten und Rezipienten kennt er nur e i n e n Code (sprachlich - schriftlich - künstlerisch - fiktiv) und nur e i n e n Kanal (i.d.R. Buchform - Textform). Da es keinerlei textexterne ‚Aufführung‘ des Erzähltextes gibt, entfällt dem Produzenten die Möglichkeit, über nichtsprachliche Kanäle dem Rezipienten Informationen zu übermitteln. Doch textintern existieren weitere Kommunikationsniveaus, für deren Kommunikation - und sei es eine fiktive - wiederum das Gesagte gilt. De facto ist diese Kommunikation rein sprachlich; in einer gegebenen konkreten Fiktion kann jedoch vom Erzähler der Versuch unternommen werden, außersprachliche Kanäle und Codes zu aktivieren. Es besteht kein Zweifel, daß dieser Versuch mit sprachlichen Mitteln erfolgen muß. Innerhalb der erzählten Welt - also innerhalb der Fiktion - kann es jedoch dazu kommen, daß an dramatische Texte, dramatische Aufführungen und filmische Szenen erinnernde Darstellungen gegeben werden, bei denen der Erzähler auf nonverbale Kommunikation zu rekurrieren scheint.

Als Beispiel sei Aksenov *Zatovarennaja bočkotara* (1968) angeführt. Dort heißt es:

Володька, кончай денки паливать, говорит Сима. Завтра поведешь тару на станцию. / Она отдергивает занавеску и смотрит, улыбаясь, на парней, потягивается своим большим, сладким своим телом. / Скопидась у меня бо́чкотара, мальчики, говорит она тоном, многоосмысленно, туманно, скопидась, затоварились, заувела желтым цветком... как в глазах шипут...<sup>30</sup>

Für die beteiligten, erzählten Figuren hat die zitierte Stelle, wie uns der fiktive Erzähler verrät, einen Hintersinn: *Sima*, Besitzerin eines Dorfladens mit Ausschank, posiert vor ‚ihren Jungs‘. Die Verkündung *Simas*, bei ihr hätte sich Leergut angesammelt, wird zu einer erotischen Anspielung für die anwesenden jungen Männer, weil das Verhalten *Simas* ihre Worte in einen neuen Kontext einbindet. Die Anspielung ist in *Simas* Verhalten (wie sie auftritt und wie sie spricht) begründet. Das, w a s *Sima* sagt, unterscheidet sich also von dem, was sie a u ß e r d e m noch alles ausdrückt, indem sie auf eine bestimmte Art spricht. Es gibt hier verbale und nonverbale Kommunikation. Der fiktive Erzähler versucht, durch seine Darstellung andere Kanäle und Codes zur Übermittlung von Informationen zu gebrauchen. Von

<sup>28</sup> Maser, S.: *Grundlagen der allgemeinen Kommunikationstheorie*. Stuttgart 1971, S. 14. Zitiert nach Pfister 1988, S. 67.

<sup>29</sup> Pfister 1988, S. 73, vgl. auch S. 50f.

<sup>30</sup> Aksenov 1980a, S. 13.

## 2. Die Informationsvergabe

*Simas* Art und Weise zu sprechen und zu agieren erfährt man durch die Erzählerrede des gewählten Abschnitts, nicht jedoch, was durch die Darstellung des Figurenverhaltens *Simas* gesagt werden soll. Diesen Schluß soll der Leser selbst ziehen, indem er die einzelnen Elemente des erzählten Geschehens zusammenfügt, in einer ‚szeneartigen‘ Situation imaginiert und indem er aus dieser Zusammenfügung und Imagination weitere Informationen zieht, die auf der erzählten nonverbalen Kommunikation beruhen. Man muß sich des Codes der Körpersprache befleißigen, um *Simas* Verhalten zu verstehen. So zeigt das Zitat die Absicht *Simas* zur Koketterie. Man kann der zitierten Textstelle also ein indirekt ausgedrücktes, aber nicht direkt ausgesagtes Verständnis unterlegen, so daß die dargestellte Situation eine zusätzliche Bedeutung gewinnt, die an anderer Stelle durch den Erzähler gewissermaßen ‚bestätigt‘ wird: „Между ними [Симой и Глебом] существует тонкое взаимопонимание“.<sup>31</sup> Für das Erzählen bedeutet das beschriebene Verfahren, daß der Erzähler zuungunsten einer Benennung, die *Simas* Verhalten treffend bezeichnen würde, die Beschreibung einer ‚Szene‘ in seine Darstellung der erzählten Welt aufnimmt. Insofern kann man sagen, daß die ‚Szene‘ die mögliche Benennung ersetzt, jedoch bei gleichbleibender Information. Was also allein verändert wurde, ist die Nachricht. Das von Aksenov in *Zatovarennaja bočkotara* benutzte Verfahren wird vorab und in Anlehnung an die Dramatik mit dem Begriff ‚Informationssituation‘ bezeichnet, und es wird betont, daß es sich bei der zitierten um eine besondere Informationssituation handelt.

Gemäß der gegebenen Definition von Kommunikation ist Information die Neuigkeit einer Nachricht. Mit der Bedingung der Neuigkeit ist eine Größe eingeführt worden, die im interdependenten Wechselspiel zwischen Text und Leser entsteht.<sup>32</sup> Text und Leser sind in einem Akt verfangen, der dem Leser Kenntnis, Erkenntnis und Wissen durch die übermittelte Nachricht und deren Informationen verschafft. Der Leser erhält Kenntnis und Wissen zum einen von der fiktiven Welt (‚Textzeichen‘) und zum anderen von der Mitteilungsabsicht des Autors (Zeichen ‚Text‘). Erkenntnis ist jedoch nicht passives Empfangen von etwas, sondern ein aktives Handeln, das Wissen aufbaut: „Erkennen und Wissen“ können „nicht der Niederschlag eines passiven Empfangens sein“, „sondern als Ergebnis von [kognitiven] Handlungen eines aktiven Subjekts entstehen. Diese Handlungen sind freilich nicht ein Handhaben von ‚Dingen an sich‘, das heißt von Objekten, die eben schon in einer von der Erfahrung unabhängigen Welt so beschaffen und als Dinge strukturiert gedacht werden müßten, wie sie dem Erkennenden erscheinen.“<sup>33</sup> Zudem ist Erkennen, das Handeln ist, ein „Errechnen“ einer s t a b i l e n Wirklichkeit, was auf

<sup>31</sup> Aksenov 1980a, S. 14. - Bis hierher wurde der Absatz samt Beispiel aus Kessler 1998 entnommen, allerdings stark umgearbeitet.

<sup>32</sup> Eine sinnvolle Theorie der Informationsvergabe sollte, da es keine Objekte ohne Betrachter und keine Information ohne kommunizierende Subjekte gibt, „vor allem eine Theorie der Betrachter oder der ‚Beschreiber‘“ sein (Breuer, Rolf: „Rückbezüglichkeit in der Literatur: Am Beispiel der Romantrilogie von Samuel Beckett“ in Watzlawick 1997, S. 138-158, hier S. 139).

<sup>33</sup> Glasersfeld in Watzlawick 1997, S. 30.

## 2. Die Informationsvergabe

neurophysiologische Aspekte des Organismus zurückzuführen ist.<sup>34</sup> Für die Stabilität gilt,

daß ein Bewußtsein, wie immer es beschaffen sein mag, nur auf Grund eines Vergleichs „Wiederholung“, „Konstanz“ und „Regelmäßigkeit“ erkennen kann; [...und] andererseits [...], daß jeweils schon vor dem eigentlichen Vergleich entschieden werden muß, ob die beiden Erlebnisse, die da verglichen werden, als Vorkommnisse ein und derselben Objekte oder zweier separater Objekte betrachtet werden sollen. Diese Entscheidungen legen jeweils fest, was als „existierende“ Einheit [...] und was als Beziehung [...] betrachtet wird, und indem sie das bestimmen, schaffen sie *Struktur* im Fluß des Erlebens. Diese Struktur ist, was der bewußte kognitive Organismus als „Wirklichkeit“ erlebt<sup>35</sup>

Die Konsequenz ist, „Erkenntnis nicht mehr als Suche nach ikonischer Übereinstimmung mit der ontologischen Wirklichkeit“ zu sehen, „sondern als Suche nach *passenden Verhaltensweisen und Denkart*“ aufzufassen.<sup>36</sup> Der Akt des Lesens, das heißt die Suche nach den Informationen im Text, gestaltet sich demnach als eine Handlung, die passende Verhaltensweisen und Denkart betreffs des Textes produziert. Dabei wird sich der Leser schließlich und endlich für *e i n e* Möglichkeit entscheiden - vor allen Dingen, was die Mitteilungsabsicht des Autors (Zeichen ‚Text‘) angeht, die aus der fiktiven Darstellung entschlüsselbar ist. Aber auch in der fiktiven Welt muß sich der Leser schließlich und endlich für *e i n e* Möglichkeit entscheiden, worum es geht, was passiert, was Neuigkeit ist, was wichtig ist und erfaßt und was unwichtig ist und überlesen werden sollte.<sup>37</sup> Diese *e i n e* Lesart ist *e i n e* Möglichkeit, die auf den Text paßt; sozusagen eine Variante zu etwas, zu dem keine Invarianz existiert. Denn es ist nicht so, als ob diese eine Lesart in dem Sinne stimme, daß sie mit einer objektiven Wirklichkeit korrespondiere. Vielmehr gibt es andere passende Lesarten. Der Leser kann seine Lesart stets unter Angabe von Belegstellen verifizieren; was nicht mehr aussagt, als daß die betreffende Lesart gegenüber dem Text nicht falsch sei.<sup>38</sup> Eine solche Belegstellensammlung wird *Informationskette* genannt, denn sie subsumiert selektierte Textstellen unter einem bestimmten Aspekt, nämlich unter einer bestimmten Information.

Rezeptionsseitig ist Informationsvergabe ein Punkt im Leseprozeß, zu dem der Leser etwas weiß oder noch nicht weiß. Das bedeutet: Bei der Analyse des Erzähltextes kann nicht mit einem festen, statischen Begriff dessen, was Information sei, beziehungsweise mit einer festen Informationseinheit gearbeitet werden.

<sup>34</sup> Foerster, Heinz von: „Das Konstruieren einer Wirklichkeit“ in Watzlawick 1997, S. 39-60, hier S. 57.

<sup>35</sup> Glasersfeld in Watzlawick 1997, S. 36.

<sup>36</sup> Glasersfeld in Watzlawick 1997, S. 37.

<sup>37</sup> Diese Selektion muß der Leser vornehmen, sonst bleibt ihm der Text ganz und gar unsinnig und wäre keine Kommunikation zwischen Autor und Leser. Daß der Text als Kommunikation Informationen enthält, sagt noch nichts darüber aus, wie eine Information in eine Nachricht umgesetzt wird und wie der umgekehrte Prozeß, die Nachricht zu einer Information zu verwandeln, verläuft. Wenn ein *erfolgreicher* Kommunikationsvorgang in der *korrekten* Übermittlung von Informationen besteht (Watzlawick 1990, S. 13), dann muß der Grad der Korrektheit und des Erfolges des Leseprozesses vollkommen offen bleiben.

<sup>38</sup> Deshalb ist zur Bestimmung der ‚Richtigkeit‘ einer Lesart entscheidend, ob man sie „falsifizieren“ (Popper) könne.

## 2. Die Informationsvergabe

„Information“ - das ist immer nur das Wissen in Relation zu dem, was der Text dem Leser überhaupt an Information zukommen läßt. Daraus ergibt sich, den Erzähltext als Informationsgesamt zu sehen. Die kleinste denkbare Einheit, die Information selbst, ist rezeptionsseitig nicht konkret zu fassen, da sie nur in Relation zum Informationsgesamt und zu dem zu einem bestimmten Punkt im Text vorhandenen Informationsstand besteht. Außerdem wird sie selektiv wahrgenommen und in Bezug auf andere Informationen gesetzt. Daher kann man eine einzelne Information niemals aus ihrem Kontext loslösen, weshalb die kleinste wahrnehmbare Einheit der Informationsvergabe die Informationssituation ist. Anfang, Ende und Ausbreitung einer Informationssituation lassen sich vom Leser im Text belegen, indem innerhalb der Informationssituation ein Sinnbezug hergestellt wird (und aus der Sicht des Lesers tatsächlich besteht).<sup>39</sup> Diese grundlegende Abstraktion mit dem Ziel, in Teilen von Text den Unsinn zu vermeiden<sup>40</sup> und die wahrgenommene Situation zu einem sinnvollen Ganzen zu machen,<sup>41</sup> heißt *Derivation*. Grundlage der Derivation sind verbindende Elemente, vornehmlich aus den Größen des Erzähltextes (Figur, Zeit, Raum etc.). Problematisch ist, daß wiederum andere Informationssituationen ebenso Grund für einen solchen Sinnbezug darstellen können. Hier spielt hinein, daß es dem Leser quasi freigestellt ist, welche Situationen er im Text auswählt (*Informationsselektion*) und zusammenstellt (*Informationszusammenfassung*) und daß der Akt des informellen Lesens alle Kommunikationsniveaus betrifft. Im Unterschied zu einer freien Auslegung des Textes (*Allegorese*) kann der Leser jedoch seine „richtige“ Interpretation, die im Grunde nur auf seiner Informationsselektion, -derivation und -zusammenfassung beruht, stets im Text belegen (*Informationskette*).

Informationsselektion, Informationsderivation und Informationszusammenfassung sind die Vorgänge, die der Leser beim Lesen vollzieht, und damit Teile der rezeptionsseitigen *Informationswahrnehmung*. Natürlich gibt es auch eine Produktionsseite der Informationsvergabe im Text. Die Rezeption des Textes wird ja durch den Produzenten gesteuert. Betrachten wir zum Beispiel die Erzählweise eines Kriminalromans: Kurz vor Ende, nachdem die Indizienaufnahme abgeschlossen ist, gibt sich der Erzähler situationsdefizitär, wodurch der Leser zum

---

<sup>39</sup> Die Informationssituation bildet eine „Ganzheit“ im Sinne der Gestaltpsychologie. Vgl. Fitzek 1996, S. 105.

<sup>40</sup> Der „Unsinn“ ist treffender bezeichnet mit „Konfusion“. Einzelelemente oder Passagen eines Textes machen noch keinen Sinn in einer Gesamtheit und in Hinblick auf den Gesamttext, obwohl den einzelnen Elementen (z.B. den Wörtern) durchaus Sinn vom Leser entgegengebracht wird. Aus diesem spannungsvollen Verhältnis zwischen „wissen“ und „doch nicht wissen“, „etwas wissen“ und „den Zusammenhang doch noch nicht (er)kennen“ besteht die Konfusion, welche einen „Gestalt drang“ zeitigt (Fitzek 1996, S. 84), der wiederum zur Interpunktion einer Informationssituation nötigt.

<sup>41</sup> Daß das durchaus die stetige Absicht eines wahrnehmenden Subjektes ist, vgl. auch Watzlawick 1990. - Der einmal erzeugte „Eidsinn“ läßt die Vorformen und Einzelelemente „vergessen“. Fitzek 1996, S. 90f.

## 2. Die Informationsvergabe

Mitraten aufgefordert wird. Dieweil tätigt der Kommissar noch einige Aktionen, die dem Leser zumeist unverständlich erscheinen, wenn er sich auf den Holzweg hat schicken lassen und den falschen Täter vermutet. Hier unterliegt die dargestellte Welt einer Organisation nach informellen Gesichtspunkten. Wenn der fiktive Erzähler die ganze Zeit über die Untersuchungen des protagierten Kommissars situationsadäquat berichtete, aber am Ende situationsdefizitär, so könnte man doch die Darstellungsabsicht unterstellen, der fiktive Erzähler sei plötzlich verdummt oder die erzählte Figur habe sich gar verselbständigt. Tatsächlich liest das aber niemand so. Der Grund ist die Informationsvergabe: Trotz der Änderung des Erzählerstandpunktes gegenüber dem fiktiven Adressaten hat sich in der informellen Organisation des Textes nichts geändert. Sowohl vorher, wenn man mit dem Kommissar Indizien sammelt, als auch nachher, wenn der Kommissar seine letzten Aktionen ohne den Leser tätigt, ist die informelle Organisation des Textes, bezogen auf das Informationsgesamt, darauf angelegt, scheinbarweise die Indizien freizulegen, schrittweise Schlußfolgerungen zu ziehen, sich nicht von (zunächst) unerklärlichen Momenten oder seltsamen Verwicklungen beirren zu lassen, Verdächtigungen aufzustellen und zu verwerfen, sowie abschließend den Übeltäter zu überführen. Da diese informelle Organisation in ihrem Verlauf genau dem entspricht, was ein realer Kommissar (in vorgestellter Weise) tut, kommt es überhaupt erst dazu, daß sich der Leser im Text als Kommissar betätigt. Dank der informellen Organisation des beschriebenen Beispiels, formulierbar als Informationskonzept, liest der Leser die situationsdefizitären Passagen nicht als plötzliche Unwissenheit des Erzählers, sondern als Rezeptionsaufforderung, jetzt abschließend den Übeltäter zu überführen. Die Funktion des Wechsels des Standpunktes des fiktiven Erzählers ist also die einer bestimmten Rezeptionsaufforderung. Das Informationskonzept ist der Vorgang, mit dem der Autor seine Informationskonzeption in den Text einschreibt. Informationsvergabe ist dadurch das Verfahren, das die Größen Figuren, Raum, Zeit, Bildhaftigkeit und ästhetische Organisation über ihre textuelle Bedeutung oder Anordnung sui generis hinaus zu Bedeutungseinheiten verbinden. Entscheidend ist dabei der Schritt des Lesers vom Erfahren der Sätze zum Erfassen ihres Sinnes, sowie interdependent dazu der Schritt vom Erfassen des Sinns von Passagen des Textes zum Erfassen des Sinns des Gesamttextes.

Nach Maßgabe des Kommunikationsmodells des Erzähltextes unterscheide ich also produktionsseitig zwischen der informellen Organisation, bestehend aus den Informationen auf Niveau 1 oder Niveau 2, und dem Informationskonzept auf Niveau 3. Rezeptionsseitig muß zudem unterschieden werden

- die Informationssituationen auf N1,
- die Informationsbasis auf N2 und
- das Informationsgesamt auf N3.

Wie der fiktive Erzähler einen Standort in der erzählten Welt und einen Standpunkt gegenüber dem fiktiven Adressaten einnimmt, so gestaltet sich die Informationsbasis für den fiktiven Adressaten derart, daß man zwischen dem Informationsaustausch und dem Informationsstand unter-

## 2. Die Informationsvergabe

scheiden kann. Der Informationsstand reflektiert das Wissen über die erzählte Welt. Der Informationsaustausch reflektiert die Ergebnisse der Kommunikation des Erzählvorganges. Informationsaustausch findet auch zwischen den erzählten Figuren statt; er ist aber weniger maßgebend, wenn es um die Frage der intendierten Leserperspektive oder Perspektivierung durch den Erzähler des Textes geht. Für das erzählte Geschehen und damit für die fiktive Welt ist der Informationsaustausch auf Kommunikationsniveau I natürlich unabdingbar.

Über den allgemeinen Charakter der Informationssituationen kann man sagen: Sie lassen sich in Form von Aussagen fassen (Derivation), die (1.) entweder vom Typ „das ist ein...“ sind, was in der Logik eine „elementare Prädikation“ genannt worden ist.<sup>42</sup> Oder sie lassen sich in Form von Aussagen fassen, die dem Typ „X ist a“ folgen. Sie beinhalten (2.) geplante und ungeplante „Unbestimmtheitsstellen“ (Ingarden), die durch die aktive, sinnsuchende Leseleistung des Lesers konkretisiert werden. Durch intendierte Unbestimmtheitsstellen und die einkalkulierte Leseleistung kann der Text eine neuartige Offenheit gegenüber möglichen Interpretationen erreichen. Von dieser ist bereits behauptet worden, daß sie für die Moderne charakteristisch sei.<sup>43</sup> Es ist mit Nachdruck darauf zu verweisen, daß interpretative Offenheit keine Beliebigkeit der Interpretation bedeutet.<sup>44</sup>

### 2.1.3 Die Interpunktion, eine Antwort auf *Dikoj* und Informationsketten in *Aksenovs Zvezdnyj bilet*

In Bezug auf das Informationsgesamt eines Erzähltextes kann man zu einem bestimmten Punkt im Leseprozeß den Informationsstand angeben. In Bezug auf den Informationsstand zu einem bestimmten Punkt im Leseprozeß kann eine Informationssituation neue Aussagen, wiederholte Aussagen oder widersprechende Aussagen ermöglichen. Aussagen vom Typ „X ist a“

<sup>42</sup> Kamlah 1985, insbes. Kap. 1.

<sup>43</sup> Eco 1996.

<sup>44</sup> Es ist oft ein Vorwurf an moderne Texte, daß sie eine Bewertung des Dargestellten vermissen ließen. So z.B. bei Zima (1993, S. 300f.): Er behauptet die Ambivalenz und Indifferenz von modernen Texten; er orientiert sich dabei an den Themen der erzählten und erzählenden Figuren, die eine Wertung durch den Erzähler vermissen ließen. Das tun sie aber nicht; die Bewertung erfolgt nur nicht über den fiktiven Erzähler, sondern durch konzeptuelle Zusammenhänge. So zum Beispiel in Aksenov *Apel'siny iz Marokko*: Mehrere „Figurenberichte“ sind hier ganz modernistisch zusammenmontiert, das heißt der Erzähler wählt seinen Standort in verschiedenen Figuren, wobei sich der Erzähler jeweils auf dasselbe Geschehen bezieht (Flaker in Erler S. 178ff.). Die Apfelsinen seien ein Symbol; die Figuren werden durch die Apfelsinen verändert (Busch in Mozejko 1986, S. 61-62). Wenn also Zima (1993) die Ambivalenz des Erzählten behauptet, dann geht er von Bewertungen des erzählten Geschehens durch den fiktiven Erzähler aus, die er in der dargestellten Welt nicht mehr findet. Die Wertungen liegen im Konzept, wenn man so will: in der Montage (also: w e r spricht in *Apel'siny* überhaupt w a s ? Und w i e ergänzen sich die Ansichten zu w e l c h e r Aussage?). Die konzeptuelle Auswahl und Darstellungsweise bewertet noch vor jeder expliziten Erzählerwertung das erzählte Geschehen. - Gegen das Postulat von Indifferenz und Ambivalenz wendet sich auch Eagleton (1993), der eine solche Position als apolitisch verwirft.

## 2. Die Informationsvergabe

beinhalten dabei zwei Aspekte: Einerseits wird X die Eigenschaft a zugesprochen, andererseits die Existenz von X behauptet. Deshalb können wiederholende Aussagen, die eine Informationssituation in Bezug auf einen Informationsstand ermöglicht, *a f f i r m a t i v* (den Informationsstand bestätigend) oder *k o n t r ä r* (den Informationsstand leugnend) sein. Konträre wiederholende Aussagen sind nicht dieselben wie widersprechende Aussagen. Die Aussagen widersprechen sich, wenn aus zwei Informationssituationen „X existiert“ und „X existiert nicht“ deriviert werden kann. Konträre wiederholende Aussagen leugnen jedoch die Existenz von X nicht (darin wiederholen sie); sie behaupten jedoch „X ist a“ und „X ist nicht a“ zugleich, wobei sich nur a und nicht-a ausschließen.

Informationsketten können diejenigen Belegstellensammlungen genannt werden, die angeführt werden, um Interpretationen zu belegen. Das sind alle Textstellen von Informationssituationen mit wiederholenden Aussagen (zu „X existiert“ oder zu „X ist a“). Grundlage der Informationskette ist die Existenz eines ‚X‘ und dessen Vorkommen in bestimmten Informationssituationen, die zu X verschiedene, affirmative Aussagen derivieren lassen. Man kann es auch so sehen: Ein Leser hat eine gewisse These hinsichtlich einer Figur und faßt nun Informationssituationen zu einer Informationskette zusammen, die ihm seine These bestätigen. Die möglicherweise im Text vorhandenen, konträren Aussagen ‚unterschlägt‘ er und vermeidet es so, aus diesen Informationssituationen Gegenteiliges zu derivieren. Die so entstandene Informationskette unterliegt also einer starken Informationsselektion. Dennoch kann man nicht sagen, daß sie falsch wäre - sie paßt auf den Text.

In die Informationsbasis sind also Informationsselektion, -derivation und -zusammenfassung durch den Leser bereits zur Gänze eingeflossen. Das möglichst vollständige Sammeln von Informationssituationen ist notwendig, um sich möglichst weit auf die vom Autor intendierte Leserperspektive zuzubewegen. Ob der Zustand des ‚idealen Lesers‘ jedoch auf diesem Wege erreicht werden kann, ist fraglich. Die Summe aller textorientierten Interpretationen sollte zeigen, in welchem Rahmen sich das Verständnis eines bestimmten Textes überhaupt bewegen kann. Voraussetzung ist dabei nicht eine Diskussion über ‚wahr‘ und ‚falsch‘, sondern über die *I n t e r p u n k t i o n e n* der verschiedenen Leser. ‚Interpunktion‘ meint den Vorgang, der die Grenzen einer Informationssituation festlegt. Er ist eine Eigenschaft der Wahrnehmung des Lesers, nämlich das „Phänomen der sogenannten Interpunktion von Ereignisabläufen“.<sup>45</sup> Es geht der Informationsselektion, -derivation und -zusammenfassung voraus, indem es festlegt, woraus Informationen selektiert, deriviert und zusammengefaßt werden sollen. Man könnte, da Interpunktion ein Problem der Wahrnehmung des Lesers im Ereignisablauf ‚Lesen‘ sei, von aktiver, schnittsetzender und sinnsuchender Leseleistung sprechen. Jedoch wäre eine solche Formulierung ungünstig, da sie suggeriert, es handele sich bei der Interpunktion um einen bewußten Vorgang. Tatsächlich ist Interpunktion ein ausgesprochenes Hintergrunds-

---

<sup>45</sup> Watzlawick, Paul: „Selbsterfüllende Prophezeiungen“ in Watzlawick 1997, S. 91-110, hier S. 93-95. Vgl. Watzlawick 1993, S. 57-61.

## 2. Die Informationsvergabe

phänomen, das eine absolut grundlegende Stellung in jeglicher menschlicher Erkenntnis einnimmt. Es sei auf Glasersfelds oben zitierte Worte verwiesen: Vom Organismus muß entschieden werden, ob Erlebnisse „als Vorkommnisse ein und derselben Objekte oder zweier separater Objekte betrachtet werden sollen. Diese Entscheidungen legen jeweils fest, was als ‚existierende‘ Einheit [...] und was als Beziehung [...] betrachtet wird“.<sup>46</sup> Man kann das Verhältnis von interpunktiertem Text zu nichtinterpunktiertem Text in Analogie zu dem Verhältnis von Phonemen zu Phonen beschreiben.

Der Leser ist mit Hilfe seiner Wahrnehmung - angefangen bei der Interpunktion des Textes - bestrebt, verwirrende Lesesituationen (Konvulsionen) durch ‚Erklärung‘ zu vermeiden und die Abhängigkeit des Textes von seiner eigenen Person (Interdependenz) zu ‚vergessen‘. Durch Konvulsion, die der Text geplant erzeugen kann, und durch den Zwang nach Erklärbarkeit, der dem Leser aus geplanter oder ungeplanter Konvulsion entspringt und der überhaupt jeder Kommunikation eigen ist, werden mißliebige, widersprüchliche, unwichtig oder unsinnig erscheinende Informationen respektive Informationssituationen ‚überlesen‘, Sinnbezüge nur nach für den betreffenden Leser bekannten Begriffen, Kategorien oder Theorien erstellt und die Zusammenfassungen einzelner Situationen ebenso widerspruchsfrei versucht wie die ‚abschließende‘ Zusammenfassung der Mitteilungsabsicht unter einem Gesamtsinn.<sup>47</sup> Dieser Grad der Interpretation von Text heißt **I n f o r m a t i o n s w a h r n e h m u n g**.

In der Besprechung der Erzählung *Dikoj* lagen uns zwei Wahrnehmungen der Informationsvergabe vor: Meyer betrachtete die Zeitebenen, nahm die Дразнилка als schmückendes Element zur Erzeugung von Нарядность wahr und fand die Absicht Aksenovs, den Realismus einer chronologischen Handlung zu zerstören. Močjko entschlüsselte die Дразнилка und konstatierte die Absicht Aksenovs, eine Alternative zur Нарядность-Doktrin zu schaffen. Doch damit nicht genug. Es liegt in der informellen Organisation von *Dikoj* eine Reflexion über die Interpunktion begründet. Wenn man sich auf die weiter oben erläuterten „Teile“ bezieht, dann kann man sagen, daß die Teile 1 und 2 als getrennte ‚Objekte‘ aufgefaßt werden (*exponierte, ‚phantastische‘ Дразнилка: ‚realistischer‘ Haupttext der Erzählung*), während die Teile 5 und 6 als ein und dasselbe ‚Objekt‘ aufgefaßt werden (*der ins Phantastische ‚abgedrehte‘ Haupttext wird durch die Дразнилка fortgeführt und ‚sinnvoll‘ ergänzt*). Mit anderen Worten: Teile 1 und 2 wurde als **z w e i** (getrennt zu behandelnde) Informationssituationen aufgefaßt, während Teile 5 und 6 als **e i n e** Informationssituation aufgefaßt wurden. Für den Leser, der das noch nicht reflektiert hatte, entstand das Problem, daß, weil Teile 1 und 6 identisch sind (sie sind die durch ihre ästhetische Organisation exponierte Дразнилка), identischer Textkörper nicht identischen Sinn lieferte. Weil die beiden Дразнилка-Zweizeiler ästhetisch so exponiert organisiert sind, kann man sagen, daß Aksenov ganz bewußt

<sup>46</sup> Glasersfeld in Watzlawick 1997, S. 36. Vgl. Fitzek 1996, S. 123.

<sup>47</sup> Watzlawick 1990; Begriffe nach ihm. Dort auch zahlreiche Beispiele aus der alltäglichen und weniger alltäglichen Kommunikation. Insbes. S. 76ff. für die Literatur.

## 2. Die Informationsvergabe

ein Problem der Informationswahrnehmung in sein Erzählkonzept von *Dikoj* eingeschrieben hat. Die Informationswahrnehmung ist also vom Autor geleitet und bedacht: Denn die Existenz der Дразнилка in *Dikoj* muß produktionsseitig als Schaffung eines Rätsels aufgefaßt werden. Die Konvulsion, in die der Leser beim Lesen der Дразнилка gerät, ist von Aksenov, vom Autor, beabsichtigt, denn erst sie bewegt den Leser zum Weiterdenken. Informationswahrnehmung ist also die Kommunikation zwischen abstraktem Autor und abstraktem Adressat: Dadurch ist sie nicht die einzelnen Wahrnehmungen von Informationssituationen allein (die eine beliebige Rezeption sein könnten), sondern die vom Autor eingeplante Möglichkeit von Wahrnehmungen von Situationen, auf der die Einzelwahrnehmungen konkret beruhen.

Was meint also Aksenov, wenn er Rosljakov beipflichtet, auch er schreibe nach den Gesetzen der Wahrnehmung des Lesers (работать на законы восприятия читателя), und, sein Text stimme mit den Gesetzen der menschlichen Wahrnehmung überein (одно согласуется с законами человеческого восприятия, другое – нет), indem sich sein Text nach der Logik der gegebenen Einleitung (в логике данного заглавия) entwickle?<sup>48</sup> Eine erste Antwort kann nun gegeben werden: Ausgehend von einer Situierung der Erzählung, die, wenn man so will: ‚real‘ (entsprechend dem Geschehen um *Pavel Zbajkov*) oder ‚phantastisch‘ und ‚surreal‘ sein kann (entsprechend dem ersten Teil der Дразнилка), entwickelt sich die Erzählung informell und logisch konsequent aus dem Gegebenen (entsprechend dem zweiten Teil der Дразнилка). ‚Informell‘, weil es hier um die „законы восприятия читателя“ geht; ‚logisch‘, weil hier Logik als eine menschliche Logik (человеческое восприятие) aufgefaßt wird. Denn das ist gerade die wichtige Besonderheit der Aksenovschen Aussage: Die Erzählung könnte sich, unabhängig von dem Realitätsgehalt ihrer Situierung, auch nach einer nichtmenschlichen Logik (das „другое“ des Zitats) entwickeln, etwa nach einer marsianischen. Das passiert aber gerade nicht. Darin also orientiert sich Aksenov an der Volkskunst, daß nämlich nicht der Bezug des Textes zur ‚Wirklichkeit‘ (Grade der Faktizität bzw. Fiktionalität) den entscheidenden Aspekt des Erzählens darstellt, sondern allein dessen innere, logische Struktur.

*Zvezdnyj bilet* (1961) hat mehr noch als *Kollegi* heftige Kontroversen hervorgerufen. Aus Anlaß der Herausgabe des ersten Bandes der Gesammelten Werke, in denen *Zvezdnyj bilet* 1987 ebenfalls erschien, urteilt Aksenov:

„Коллеги“ вполне советская вещь [...], „Звездный“ не вполне советская. Этот роман переменял направление ветра с Востока на Запад, вот почему его так не нравились специалисты по накачиванию романтики. Между этими „вполне“ и „не вполне“ дистанция большего размера, чем между „не вполне“ и „вполне не“.<sup>49</sup>

Mit *Zvezdnyj bilet* beginnt also für Aksenov eine Distanzierung von vorgegebenen Schreibnormen. Trat in *Kollegi* die Wiedergabe von Gaunersprache nur in der Figur

<sup>48</sup> Aksenov 1974.

<sup>49</sup> Aksenov 1987a, im Vakut.

## 2. Die Informationsvergabe

eines Verbrechers auf, sind es in *Zvezdnyj bilet* die vier jugendlichen Helden selbst, deren empörender Slang in allen ihren Reden wiedergegeben wird und auch die Erzählerrede dominiert. Der im Sinne des sozialistischen Realismus positive Held, *Dimkas* Bruder, stirbt zwar am Ende des Romans ‚vorbildlich‘ im Einsatz und *Dimka* selbst wird, nunmehr gereift, sein Nachfolger. Jedoch stirbt *Dimkas* Bruder ‚entgegen den Etiketten‘ deshalb, weil die Technik, die er in seinem Leben als sowjetischer Forscher forcierte, janusköpfig ist und nicht nur den erhofften Segen bringt. Der neue positive Held des Romans ist die Figur des unorthodoxen jugendlichen *Dimka*: Trotz der Andersartigkeit der (damaligen) zeitgenössischen Jugend in Sprache (Slang), Wünschen (einmal Ausbrechen aus dem geplanten Leben) und Verhalten (salopp gegenüber Erwachsenen, fliehen das Pathos der Kriegsgeneration) zeigt *Zvezdnyj bilet*, daß *Dimka & Co.* schließlich und endlich zu ihrer Initiation in die sowjetische Gesellschaft gelangen (sie arbeiten im Fischereikombinat) und vollwertige Glieder derselben werden (*Dimka* übernimmt in Nachfolge seines Bruders die Sternenfahrkarte).<sup>50</sup> So versucht Aksenov eine Neubewertung des positiven Helden. Seine Machart bringt den Roman *Zvezdnyj bilet* zudem in die Nähe zur amerikanischen Initiation-novel, deren bekanntester Roman, Salingers *The catcher in the rye*, 1951 erschienen war.<sup>51</sup>

Die vier Jugendlichen *Dimka*, *Galja*, *Jurka* und *Alik* erleben ihre abenteuerliche Initiation in der Estnischen SSR, die durch ihre Geschichte als Bewahrerin eines Teils oder Surrogats des Westens gilt und so im Roman die Funktion einer exotischen Umgebung für das erzählte Geschehen abgibt. Zur Figur *Alik Kramer* lassen sich gleichartige Aussagen aus Informationssituationen derivieren und zu einer Informationsskette zusammenstellen, die Bezüge zu spezifischen Kulturphänomenen Westeuropas bilden.<sup>52</sup> Aber sie lassen auch noch etwas anderes erkennen. Zunächst heißt es von *Alik*: „Алик вытащил из рюкзака кипу газет и журналов – „Дейли уоркер“, „Юманите“, „Юнге велът“, „На зе есра“, „Экран“, „Курьер ЮНЕСКО“ и „Юность“. Юрка вытащил из кармана „Советский спорт“.“<sup>53</sup> *Aliks* „Stoß“ ist wohlsortiert; es sei einmal dahingestellt, ob es *Alik* möglich gewesen wäre, diese Zeitungen überhaupt zu erhalten. Es sind ausländische Zeitungen, wenn z.T. auch aus der sozialistischen ‚weiten Welt‘, und man versteht, daß *Alik* im Gegensatz zu *Jurka* als weltmännisch, umfassend und politisch interessiert dargestellt werden soll.<sup>54</sup> Diese Darstellung wird nicht explizit, das heißt durch expliziten Kommentar des Erzählers formuliert, sondern allein durch die Gegenüberstellung des Lesematerials von *Alik* und *Jurka* (also implizit) erreicht. Nicht zufällig wohl findet man in *Aliks* Stapel die Zeitschrift „Юность“. In ihr erschien *Zvezdnyj bilet* erstmalig und

<sup>50</sup> Busch in Mozejko 1986, S. 57-60.

<sup>51</sup> Vgl. auch Meyer 1971, S. 32-33, worin Busch in Mozejko 1986 folgt.

<sup>52</sup> So Busch in Mozejko 1986, S. 57.

<sup>53</sup> Aksenov 1970, S. 15.

<sup>54</sup> Es wird übrigens nirgendwo gesagt, daß *Alik* all diese Zeitungen tatsächlich liest. Mit dem, was weiter unten noch gesagt wird, kann man vorgreifend folgern, daß *Alik* sich mit den Zeitungen hloß in Szene setzen möchte.

## 2. Die Informationsvergabe

innerhalb einer Reihe anderer Молодая проза-Texten, nachdem mit Beginn der sechziger Jahre eine stilistische Öffnung vollzogen worden war. „Юность“ war als ‚dickes‘, aber (im Gegensatz zu „Новый Мир“ u.a.) progressiveres Literaturmagazin 1955 neu gegründet worden und sollte konzeptuell Юность, Романтика und Публицистичность vertreten. Aksenov arbeitete später ebendort als Redakteur (ab November 1962).<sup>55</sup> Aksenov ist „Юность“ nicht allein durch Arbeit und Veröffentlichungen seiner Werke verpflichtet - das in den fünfziger Jahren in „Юность“ gepflegte Genre „Skizze-Kurzgeschichte“ (очерк) hat er in längeren Werken übernommen.<sup>56</sup>

Während des Strandlebens der Gang von *Dimka & Co.* hämmert der „сценарист, беллетрист и поэт“<sup>57</sup> der „убежденный модернист“<sup>58</sup> *Aleksandr Kramer* ununterbrochen auf seiner Schreibmaschine; bald hat er eine Erzählung und drei Gedichte fertig:

48 строчек по 5 рублей – 240! Пенюлола два часа! Конечно, это халтура, но кто не халтурил? И Маяковский себя смирил, становясь на горло собственной песне. [...] „Ну, а теперь начну что-нибудь настоящее, для души. [...] Папишу в манере сюрреализма и пошлою Феликсеу Анохину на рецензию. Ему понравится. Главное психический автоматизм, всегда говорит он. Телеграфный язык современной прозы. Сделаю настоящую модернисту.“<sup>59</sup>

Natürlich wird *Alik* auf diese Weise kein echter Moderner werden: Einen eigenen Stil zu schreiben, eine eigene Richtung zu begründen ist nicht so einfach, wie *Alik* es hier erscheint. Auch in dieser Informationssituation ist das, was man von *Alik* erfährt, nicht das, was er sagt oder denkt. Mit seinen hochtrabenden Erwartungen, surrealistisch zu schreiben und den Gefallen von anderen zu finden, zeigt er sich ebenso naïv,<sup>60</sup> wie er Majakovskij unterlegt, dieser habe sich bei innovatorischen Schaffensphasen ebenso überwinden müssen wie *Alik Kramer* angesichts seiner ‚Leistungen‘ (von denen im Text auch eine Kostprobe gegeben wird). *Alik* hat zwar auch ein klein wenig Selbstzweifel, wenn er befürchtet, nur ein Epigone zu sein, gleichzeitig jedoch den festen Willen, mit den Gedichten Geld zu verdienen: Um sich dann „seiner echten“ Literatur, der für die Seele, zuzuwenden.<sup>61</sup> Denn sein Trachten faßt er selbst

<sup>55</sup> Pogacar 1985, S. 189ff. und S. 12-22; Raskin 1988, S. 55f.; Johnson in Mozejko 1986, S. 36.

<sup>56</sup> Pogacar 1985, S. 197ff.

<sup>57</sup> Aksenov 1970, S. 21.

<sup>58</sup> Aksenov 1970, S. 27. Diese und die vorhergehenden Bezeichnungen *Aliks* stehen in erleichter Rede, so daß man nicht sagen kann, ob sie ironische Epitheta des Erzählers oder überzogene Selbstbezeichnungen *Aliks* sind. Interessant ist, daß sie beides zugleich sein können, ohne den Sinn der Informationskette, wie ich ihn weiter unten entwickle, zu verändern.

<sup>59</sup> Aksenov 1970, S. 21.

<sup>60</sup> Interessant, daß *Alik* den Surrealismus (сюрреализм) bevorzugt, wenn er „für die Seele“ schreiben will. An den genannten Aspekten ist zu bemerken, daß er einen Surrealismus Bretonscher Prägung im Sinn hat (écriture automatique - психический автоматизм; телеграфный язык).

<sup>61</sup> Damit verhält sich *Alik* in Gedanken immerhin, wie sich ein „echter“ Schriftsteller unter dem sowjetischen System verhält: Er schreibt verlangten, ‚schlechte‘ Werke um des Geldes Willen und ‚echte‘ Literatur für die Seele (und die Schublade).

## 2. Die Informationsvergabe

zusammen mit: „einen Modernen а б г е в н“ (делаю модернисту).<sup>62</sup> Daß *Alik* davon noch weit entfernt ist und daß seine Schreiberei sein Jugendtraum einer Alik Kramer-Zukunft als irgendwie-Avantgardist ist,<sup>63</sup> offenbart die gesamte Situation, in der er sich in vorgestellter Weise befindet. Der Erzähler decouvriert die Taten der Figur *Alik* dadurch, daß er *Alik* denkend darstellt und daß dabei der Adressat die sprunghafte Phantasie *Aliks* mitlesen kann. Aus dem vorhergehenden erzählten äußeren Figurenverhalten (äußere ‚Situationen‘ mit *Alik*) hat sich für den Adressaten ein anderer Informationsstand ergeben: *Alik* ist nicht sportlich, nicht politisch und durchschnittlich intelligent, *Alik* ist Teil der Gang, die von zu Hause ausbricht, *Alik* kann überhaupt nicht dichten und einiges mehr. So ergibt sich eine Konfusion zwischen Informationen, die sich aus den Gedanken *Aliks* ablesen lassen, und denen, die aus seinen Worten oder seinem Verhalten derivierbar sind.<sup>64</sup> Der Leser kann beides in Einklang bringen, wenn er versteht, daß der ‚höhere Sinn‘ des Konzeptes von *Zvezdnyj bilet* ist, einen jugendlichen *Alik*, dessen (berufliche) Träume und dessen Lebensgefühl, die Welt stünde ihm zur Verwirklichung aller Träume offen, darzustellen.

Man findet für die übrigen Figuren der Jugendgang Ähnliches: *Dimka* und *Jurka* sind mit Sport, Sportterminologie und entsprechenden Aufschneidereien verbunden, während *Galja* eine Schauspielerin sein möchte (sie hält sich für eine zweite Brigitte Bardot). Bei allen vier jugendlichen Figuren sind die Selbsttitulierungen (Modernist, Tänzerin etc.) und Tätigkeiten (Schreiben, Tanzen, Volleyballspielen, Rauchen etc.) nicht die abgeklärte Selbsteinschätzung eines erwachsenen Menschen, wie sie *Dimkas* Bruder zu Beginn des Romans von sich gibt (я человек лояльный),<sup>65</sup> sondern das Ausprobieren und die Träume von Jugendlichen auf der Schwelle zum selbständigen Leben. Grundlage für dieses Verständnis des Textes ist die Komposition von zwei Informationsketten, nämlich je eine bezüglich Reden und Handeln der Figuren, die einander widersprechende Aussagen derivieren lassen - *Aliks* Rede: „Alik ist Dichter“ versus *Aliks* Gedichte: „Alik ist kein Dichter“. Es ist diese Komposition, die offenbart, daß man die vier ‚Helden‘ anders verstehen muß als ihre Reden, aber auch anders als ihre bloßen Taten. Dieses andere Verständnis wurde weder durch Tropen, noch durch Bilder erzeugt. Das andere Verständnis kann, aber muß nicht vom Leser aktualisiert werden.<sup>66</sup> Die Informationssitua-

<sup>62</sup> „Модерниста“ („Moderner“) ist eine Ad-hoc- und Parallelbildung zu „етиюта“ („Beatnik“).

<sup>63</sup> Es treten alsbald in die Erzählung Filmregisseure, die *Alik* in eine Diskussion über Fellini verwickeln will; er erntet Lachen. Mit einem kommt *Alik* dennoch ins Gespräch und ist plötzlich der Meinung, Drehbuchautor werden zu wollen. Vergessen ist die Dichtung.

<sup>64</sup> Informell ist der Text dadurch ganz ähnlich organisiert wie die besprochene ‚Szene‘ um *Sima* in *Zatovarennaja bočkotara*. Im Unterschied zu *Zatovarennaja bočkotara* gibt es in *Zvezdnyj bilet* viele solcher ‚Szenen‘ (Informationssituationen) um *Alik*, so daß der Leser sie verketten kann.

<sup>65</sup> Aksenov 1970, S. 1.

<sup>66</sup> Die ästhetische Funktion eines solchen Schreibens ist sicherlich, daß es für den Leser reizvoll sein kann und daß er durch den Text selbst zum Weiterdenken angeregt wird. Es sei hier noch einmal festgehalten, daß aus der Sicht eines Autors unter der sowjetischen Zensur der

## 2. Die Informationsvergabe

tionen können anders begrenzt und andere Aussagen aus ihnen deriviert werden. Wie die sowjetischen Diskussionen um das Fehlen positiver Helden in *Zvezdnyj bilet* zeigen, haben viele Kritiker, die einseitig auf die Suche nach dem positiven Helden gingen, zwar sehrwohl die, zumal aus doktrinärer Sicht, wenig beispielhaften ‚Charaktere‘ der vier jugendlichen Figuren erkannt, aber nicht verstanden, daß die vier Jugendlichen nicht das sind, was sie angeben zu sein, daß sie nicht das werden werden, was sie glaubhaft machen wollen (nämlich nonkonforme „Ausgeflippte“) und daß sie deshalb auch keine negativen Helden sind.

Auf die in diesem Kapitel beschriebene Art der Organisation von Informationssituationen und -ketten hat Aksenov mehrfach zurückgegriffen<sup>67</sup> und diese Art des Schreibens zur Montage von Größen des Textes weiterentwickelt.<sup>68</sup>

### 2.1.4 Die Gliederung der Informationsbasis und das erwartete Happy end in Aksenovs *Na polputi k lune*

Die Bewertung einer neuen Informationssituation durch den Leser hängt von seinem Fortschritt und seiner Aufnahme von Informationen im Leseprozeß ab. Das bedeutet, daß die Neuigkeit einer Nachricht nur betreffs eines bestimmten Informationsstandes gesehen werden kann. Das kann wiederum dazu führen, daß vermittelt einer neuen Informationssituation der bereits erreichte Informationsstand umbewertet wird. ‚Verstehen‘ (Lesen) ist dadurch ein rückbezoglicher Vorgang.<sup>69</sup> Haben wir *Alik*, der am estnischen Ostseestrand Gedichte zu schreiben meint, ‚durchschaut‘, bewerten wir rückblickend auch den Stoß Zeitungen anders, die er mit sich herumträgt und beachten, daß nirgendwo gesagt wird, daß er auch nur eine gelesen hätte. Auch alle diese Zeitungen sind ‚nunmehr‘ jugendliche Angeberei und Selbstdarstellung. Eine solche Umbewertung ist in der informellen Organisation des Textes angelegt und fällt unter den Begriff des Informationsaustausches. Die bloße Summe der Informationssituationen zu einem bestimmten Punkt im Leseprozeß

---

Vorteil dieser Art des Schreibens darin begründet liegt, daß der Text sein weiterführendes Verständnis zwar beinhaltet, aber im Gegensatz zu Bild und Explikation nicht notwendig verrät. Mit anderen Worten: Der Text ist zwar durch den z.B. geneigten Leser entsprechend deutbar, aber nicht durch die z.B. weniger geneigten Kritiker eindeutig positionierbar.

<sup>67</sup> Weitere Beispiele in meiner Arbeit sind *Tovarišč krasivyyj Furaskin* und *Mestnyj chuligan Abramavili*. Die Ironie und Satire der beiden Erzählungen entsteht gerade durch die informelle Differenz zwischen dem, was die Figuren meinen, und dem, was der Erzähler über sie sagt.

<sup>68</sup> So zunächst in *Apel'siny iz Marokko*. Die Erzählung ist eine Montage aus den verschiedenen Ansichten der Figuren zu ein und demselben Geschehen. Der Erzähler nimmt verschiedenen Erzählerstandorte ein, die sich informell auf dasselbe erzählte Geschehen beziehen. So kommt eine Montage zustande, die im Leser aus verschiedenen Wirklichkeitswahrnehmungen erzählter Figuren eine Gesamtwirklichkeit entstehen läßt.

<sup>69</sup> Varela, Francisco: „Der kreative Zirkel. Skizzen zur Naturgeschichte der Rückbezüglichkeit“ in Watzlawick 1997, S. 294-309. Daß ein bestimmter Dialog zum Zwecke einer Umbewertung geführt werde, hat Raskin 1988, S. 64, für *Apel'siny iz Marokko* festgestellt: „This conversation is there to pull the rug from under the reader's feet and signal to them to rethink everything.“

## 2. Die Informationsvergabe

heißt Informationsstand. Zu einem gegebenen Moment kann der (vom fiktiven Erzähler gesteuerte) Wissensstand des Adressaten beschrieben werden; mit dem Informationsstand des fiktiven Adressaten kann der Erzähler gezielt hantieren, wie es bereits am Beispiel des Krimis allgemein aufgezeigt wurde. Die typischen Erscheinungen und Abläufe im Erzählen werden dabei informell in der Informationsbasis zu einem gegebenen Abschnitt beschrieben.

Ebenso verhält es sich in Aksenovs Erzählung *Na polputi k lune* (1962), wo die Informationsbasis vier Abschnitte aufweist, von denen der erste und der letzte Abschnitt Merkmale tragen, die informell für die Gattung der Kurzgeschichte wesentlich sind: der unvermittelte Einstieg und das überraschende Ende. Aber es gibt auch einige Besonderheiten in der Informationsvergabe, gerade was das vom Leser erwartete, erwünschte *Happy end* betrifft.

Der erste Abschnitt der Informationsbasis kann ‚momentane Situation / altes Liebesleben‘ heißen und ist der unvermittelte Einstieg in das erzählte Geschehen, der durch die Wiedergabe der Erinnerungen der erzählten Figur *Kirpičenko* deren momentane Situation offenbart. Vom ersten Lesemoment an ist klar, daß *Kirpičenko* darauf aus ist, eine Frau kennenzulernen. Nach dem verkaufstechnischen Gespräch mit der Kellnerin denkt er über sie: „Ерунда, баба как баба“, успокаивал себя Кирпиченко, глядя ей вслед.<sup>70</sup> ‚Ерунда‘ verweist uns auf einen vorhergehenden, anzüglichen Gedanken *Kirpičenkos*, der nicht notiert ist und den der Leser erschließen muß, um das Wort ‚ерунда‘ als Antwort darauf zu verstehen. Der Sinn dieses zu ergänzenden Satzes muß auch auf das folgende „баба как баба“ passen. Es ist also etwas in der Art von „mit dieser Kellnerin könnte ich ‚es‘ jetzt versuchen“ zu ergänzen. Durch diese Notwendigkeit für den Leser, selbst einen Satz zu bilden, der den mangelhaften Kontext vervollständigt, wird von Anfang an das eigenmächtige Weiterdenken des Erzählten forciert. Es folgen *Kirpičenkos* Erinnerungen an ein Liebesabenteuer, in das „глада банина и его дражайшей сеструхи“ verwickelt waren.<sup>71</sup> Zunächst erfährt man dazu aus der abschweifenden Erinnerung *Kirpičenkos*,<sup>72</sup> daß *Banin* nicht nur *Kirpičenkos* stiller, unbekannter Arbeitskollege sondern auch ein ziemlicher Schwerenöter, aalglatt und gerissen (интересный токой ходил, шустрый)<sup>73</sup> ist. So weiß man nicht so recht, ob es ein listiges Geschäft oder ob es bloß die übliche Amüsierlust ist, wenn es von *Banin* heißt: „На а прудоме в Южном [Сахалинске] банин бржделя к Кирпиченко, как к лучшему другу. Прямо захлебываюсь от радости, он вошел, что странно рад, что в Хабаровке у него сеструха, а у нее подружки – мировые девочки.“<sup>74</sup> Erst später, nach dem Liebesabenteuer, entpuppt sich *Banins* ‚Kuppelci‘ und damit *Kirpičenkos* Malheur: „[...] банин вдруг сказал: / Породились мы, значит, с тобой, Валерий? / Кирпиченко поперхнулся огуречным рассолом. /

<sup>70</sup> Aksenov 1983, S. 59.

<sup>71</sup> Aksenov 1983, S. 59.

<sup>72</sup> ..., ebenfalls eine von der Art der weiterzudenkenden Informationssituationen. .

<sup>73</sup> Aksenov 1983, S. 59.

<sup>74</sup> Aksenov 1983, S. 60.

## 2. Die Informationsvergabe

Чего-о? / Чего-чего! вдруг заорал Банин. С сеструхой моей спишь или нет? Давай говори, когда свадьбу играть будем, а то начальству сообщу. Аморалка, понял?"<sup>75</sup> Das erzählte Geschehen zwischen beiden zitierten Endpunkten zeigt, welche Beziehungen *Kirpičenko* zu Frauen entwickelt hat: Es geht ihm hauptsächlich um Sex und weniger um platonische Liebe.<sup>76</sup> Doch mitten im *Banin-Schwesterlein*-Abenteuer wird *Kirpičenko* auch zögerlich dargestellt. Es wird ihm bewußt, daß ihm im Falle von *Banins* Schwester *Lariska* genau das gleich passieren wird, was er bei anderen Abenteuern zwar stets ‚irgendwie‘ gefunden, aber niemals direkt gesucht hat:

Вот так всегда, когда пальцы скользят по твоей шее в темноте, кажется, что это пальцы луны, какая бы теневка ни лежала рядом, все равно после этого, когда пальцы трогают твою шею, кажется, что это пальцы луны, а сама она высоко [...], но этого не бывает никогда [...] и вся твоя пеллалая и ладная, вся твоя распрекрасная, жаркая, холодная жизнь [...]...<sup>77</sup>

Der Informationsstand bezüglich der Informationsbasis „momentane Situation / altes Leben“ ist also, daß *Kirpičenko* bis jetzt nur flüchtige Beziehungen und sexuelle Liebesabenteuer kennt, daß er nunmehr mit der Reduktion seines Lebens auf Sex und Besitz à la *Banin* (утром Банин пленал по комнате в теплом китайском белье)<sup>78</sup> unzufrieden geworden ist und daß er für die Zukunft (тебе уже 29)<sup>79</sup> etwas in der Art der „Finger des Mondes“ sucht: Echte Romantik, tiefere Gefühle und etwas Dauerhaftes.

Der zweite Abschnitt der Informationsbasis, der wieder im vorgestellten Hier und Jetzt des Flughafencafés handelt, reflektiert die innere Abwendung *Kirpičenkos* von dem Vorgefallenen und kann deshalb mit „Abschluß des alten Liebeslebens“ bezeichnet werden. Der Abschnitt beginnt mit der Wiederkehr der Kellnerin (официантка),<sup>80</sup> von der man bereits weiß, daß *Kirpičenko* ‚es‘ mit ihr versuchen könnte. So verdeutlicht der Erzähler mit den Worten „В это время объявили посадку. / С легкой душой сильными большими шагами шел Кирииченко на посадку. Дальше, поехали, дальше, дальше, дальше!“<sup>81</sup> die Veränderung *Kirpičenkos*: Er ist entschlossen (сильными большими шагами) und froh (с легкой душой), etwas hinter sich zu lassen (дальше, поехали). Daß dieses Etwas ganz allgemein die alte Art zu lieben sei, legt hier nur die wiederkehrende Kellnerin nahe.<sup>82</sup> Ein zunächst engeres Textverständnis wäre, daß er einfach froh ist, das

<sup>75</sup> Aksenov 1983, S. 63.

<sup>76</sup> Aksenov 1983, S. 60-62

<sup>77</sup> Aksenov 1983, S. 62.

<sup>78</sup> Aksenov 1983, S. 63.

<sup>79</sup> Aksenov 1983, S. 62.

<sup>80</sup> Aksenov 1983, S. 63 unten.

<sup>81</sup> Aksenov 1983, S. 64 oben.

<sup>82</sup> Neben denjenigen Stellen, an denen der Leser aufgefordert ist, Ergänzungen vorzunehmen, gibt es mehrere wie die vorliegende: Die ‚Bedeutung‘ der Kellnerin liegt nicht in ihrem Wiederkehren an sich, sondern in der eingangs vorgenommenen Verknüpfung der Figur *Kellnerin* mit Gedanken an Liebesabenteuer bei *Kirpičenko* - also in ihrer informellen Stellung innerhalb des Textes. Deutlich zu sehen, wie es Aksenov gelingt, zwar eine ‚(soz-)realistische‘

## 2. Die Informationsvergabe

gerade so mißlich vollzogene Abenteuer mit seinem Abflug hinter sich zu lassen. Doch eine neue Informationssituation schließt diese Bewertung des Verhaltens *Kirpičenkos* aus und bewirkt, *Kirpičenkos* Frohsinnallgemeiner auf einen Entschluß bezüglich seiner (nunmehr) ‚alten‘ Lebensweise zu beziehen. *Lariska* erscheint am Flughafen und will *Kirpičenko* zum Bleiben bewegen, da sie offensichtlich mehr für ihn empfindet, als zu einem bloßen Abenteuerer. *Kirpičenko* wehrt jedoch ab:

А я вот буду, буду [любить тебя]! – почти закричала Лариска. Ты, Валя, она приблизилась к нему, ты ни на кого не похож... / Такой же я, как все, только может... и, медленно растягивая в улыбке губы, Кирпиченко произнес чувственную гадость. / Лариска отвернулась и заплакала еще пуще.<sup>83</sup>

Seine Reaktion auf *Lariskas* Liebesgeständnis ist eine zotige Äußerung (чудовищную гадость), deren Wortlaut der fiktive Erzähler zensiert, weshalb der Leser aufgefordert ist, ihn wiederum zu ergänzen (was angesichts der vorher gegebenen Darstellung des Liebesabenteuers zwischen *Kirpičenko* und *Lariska* nicht besonders viel Phantasie erfordert). Dennoch ist dies eine ganz wichtige Informationssituation des zweiten Abschnitts der Informationsbasis, denn der in ihr gegebene Austausch von Informationen bewirkt die Umbewertung des erzählten Geschehens des ersten Abschnittes: Das Liebesabenteuer mit *Lariska* ist für *Kirpičenko* deshalb derb, rein sexuell und unromantisch, weil er selbst derb, rein sexuell und unromantisch ist. Denn erstens, wenn *Kirpičenko* das Liebesgeständnis *Lariskas* auf dem Flughafen ernst genommen hätte, wäre daraus vielleicht die von ihm gesuchte längere und tiefere Beziehung nebst Romantik entstanden.<sup>84</sup> Und zweitens, wenn er zu seinen Gefühlen, die er „seinen dämlichen Charakter“ (у него дурацкий характер) nennt, stehen würde, hätte er vielleicht schon längst ein solche Beziehung beginnen können.<sup>85</sup>

Aus dem dritten Abschnitt der Informationsbasis lassen sich nun diejenigen Informationen selektieren, die den Abschnitt unter die Bezeichnung „neues Leben: Abenteuer & Exotik“ zusammenfassen lassen. Die Exotik *Kirpičenkos* besteht in der Technik, dem Erlebnis des Fliegens, in der Figur der hehren Frau (für ihn konkretisiert in einer Stewardess) und in der ‚Stadt der Städte‘ - Moskau. Zuerst

---

Darstellungsweise beizubehalten, aber die sozusagen ‚eigentlich‘ gemeinte Bedeutung durch die spezifische Ausgestaltung der Informationsvergabe auszudrücken. Damit erreicht er ein ‚doppelbödiges Schreiben‘, das alle stilistischen Vorgaben des (sozialistischen) Realismus beachten mag, das aber durch Organisation der Informationsvergabe die Bedeutung des Dargestellten verändert, wenn der Leser es so (‚zwischen den Zeilen‘) liest. Andernfalls bleibt die Erzählung ein dumpfes, sowjetisches Abenteuer eines Provinzarbeiters, über dem das Damoklesschwert der Kritikerfrage „Held oder nicht?“ hängt.

<sup>83</sup> Aksenov 1983, S. 64 unten.

<sup>84</sup> Überhaupt erinnert das erzählte Geschehen, daß *Sie Ihn* in letzter Minute auf dem Flughafen aufhält, bevor *Er* mit unbekanntem Ziel verschwinden kann, an die klassische Happy end-Szene der romantischen Filmkomödie.

<sup>85</sup> Aksenov 1983, S. 65: „что она ему стала не чужой, но, впрочем, каждая становится не чужой, такой уж у него дурацкий характер, а потом забываеть и все нормально“.

## 2. Die Informationsvergabe

macht das Fliegen und das Flugzeug einen besonderen Eindruck auf *Kirpičenko*.<sup>86</sup> Aksenov äußerte selbst:

Еще помню в Хабаровске в сильный мороз я сел в самолет; там парень „очень тасжного вида“ был в двух пальто: внизу драповое с каракулевым воротником, горючее, а сверху тасжный тулуп. Когда в самолете он снял тулуп и положил в ноги, подошла стюардесса, взяла тулуп, понесла и куда-то повесила. Он был так этим потрясен, что только изумленно выдохнул: „Понял? Тулуп мой понесла!..“ И от этого сразу возник характер героя будущего рассказа [...].<sup>87</sup>

Es soll hier undiskutiert bleiben, ob Aksenov diese Begebenheit tatsächlich erlebte oder ob er sich mit ihr gegen den Vorwurf, Nonreales oder Unglaubliches zu schreiben, verteidigen möchte. Klar wird jedoch, daß der „Charakter eines Helden“, der über die alltäglichsten Begebenheiten des modernen, fliegenden Menschen staunt, außerordentlich „taigamäbig“ (таежный) wirkt. Hatte etwa Vladimir Majakovskij in der *Misterija buffo* (1918-1921) durch seine Figuren aus der Arbeiterklasse dargestellt, daß das Paradies des Arbeiters u.a. in einer volltechnisierten Gesellschaft bestehen würde, so zeigt hier Aksenov mit Hilfe seiner Durchschnittsfigur aus der Arbeiterklasse *Kirpičenko*, daß die Technik dem Arbeiter fern und fremd geblieben ist, ja daß sie im Grunde eine Methode ist, das arbeitende Gemüt zu verblüffen. *Kirpičenko* ist vom Fliegen beeindruckt, weil er das Fliegen nicht kennt. Als die Stewardess, die ein Teil dieser fremden Umgebung ist, *Kirpičenko*s Pelzmantel nehmen will, erkennt er in ihr sein Idealbild von Frau, das in seiner überhöhten Exotik und im (angeblichen)<sup>88</sup> Besitz von supranormalen Reizen<sup>89</sup> wohl nicht zufällig dem Ideal der Frau entspricht, das gewisse Zeitschriften, Filme und Bücher vermitteln: „таких не бывает пальцев. Нет, все это бывает в журнальчиках, а значит, и не только в них, но не бывает так, чтоб было и все это, и такая улыбка, и голые самой первой женщины на земле, такого не бывает.“<sup>90</sup> *Kirpičenko* ist offensichtlich verwirrt; doch der entscheidende Schluß, der in seinen anscheinend so wirren Gedanken verborgen liegt, ist der von den Photos in den Zeitschriften auf die Existenz in der Wirklichkeit. Er verrät uns, welche Bilder (Photos) das Bild (Vorstellung) von derjenigen idealen Frau(engestalt) in *Kirpičenko*s Kopf prägten, der nachzufolgen *Kirpičenko* im weiteren Verlauf des erzählten Geschehens trachtet.<sup>91</sup> Obwohl *Kirpičenko* noch kein Wort mit der Stewardess gewechselt hat, kann man aus einer weiteren Informationssituation derivieren, daß *Kirpičenko* bereits auf ‚seine Frau‘ eifersüchtig ist:

Он пстал и понел ее искать. Куда она подевалась? В самом деле, у пассажиров горю пересохло, а она стоит и треплется по-английски с каким-то капиталистом.

<sup>86</sup> Aksenov 1983, S. 65ff.

<sup>87</sup> Aksenov 1974.

<sup>88</sup> Wir erfahren von der Stewardess nur durch *Kirpičenko*s Augen (erlebte Rede).

<sup>89</sup> Morris 1978, S. 403-408.

<sup>90</sup> Aksenov 1983, S. 67.

<sup>91</sup> Es ist regelrecht helle zu nennen, daß *Kirpičenko* die Vorzüge der realen Verkörperung seiner Vorstellungen klar erkennt: authentisches Lächeln, tatsächliche Stimme. Was dächte ein *Kirpičenko* wohl im Zeitalter von Farbfernsehn, Videofilm und virtueller Kino,realität?

## 2. Die Informationsvergabe

/ Она болтала, щурила свои глаза, улыбалась своим ртом, ей, видно, было приятно болтать по-английски.<sup>92</sup>

Der darauf folgende Dialog mit dem Kapitalisten, der durch seine dramatische Darbietung hervorgehoben ist, ist von *Kirpičenko* imaginiert, da er nämlich kein Englisch versteht.<sup>93</sup> Man erfährt deshalb aus der Informationssituation jenes imaginierten Dialoges, daß *Kirpičenko* in seinem (eingebildeten) kapitalistischen Nebenbuhler einen übermächtigen Gegner vermutet, dem mehr Mittel zur Verfügung stehen (das angenommene westliche *Dolce Vita*) als *Kirpičenko* und der ihm deshalb die Stewardess (die *Kirpičenko* im übrigen ja noch gar nicht kennt) ‚ausspannen‘ könnte. Schließlich kommt es aber noch zu kurzen Wortwechseln zwischen *Kirpičenko* und der Stewardess *Tat'jana Viktorovna*;<sup>94</sup> diese Dialoge, so unscheinbar sie sind, ermuntern *Kirpičenko*, immer wieder dieselbe Strecke abzufliegen, um noch einmal ‚seiner‘ Stewardess *Tanja* zu treffen und das ‚begonnene Gespräch‘ fortzuführen.<sup>95</sup> Er trifft sie natürlich nicht, denn das Personal wechselt ständig. Vor diesen Flügen, bei seinem Aufenthalt in Moskau, und während der Flüge entwickelt *Kirpičenko* jedoch erstaunliche Aktivitäten: Im Gegensatz zu einer neuen Reisebekanntschaft, einem lebenslustigen Matrosen, und im Gegensatz zu seinen Gewohnheiten, die im Abschnitt „altes Leben“ dargestellt wurden, bleibt er jetzt des Abends auf dem Hotelzimmer und an Affären unbeteiligt, kauft feine Anzüge, bleibt ‚seiner‘ *Tanja* treu, indem er sich nicht für andere Stewardessen begeistert, und interessiert sich plötzlich sogar für Politik.<sup>96</sup> Zusammengefaßt in einem Satz: *Kirpičenko* ist verändert. Und dieser Veränderung Ausgangspunkt ist *Kirpičenko* Glaube<sup>97</sup> an die Idealität<sup>98</sup> *Tanjas*. Die Strecke, die er abschließend geflogen ist, wäre so lang wie der halbe Weg zum Mond,<sup>99</sup> von dem die Erzählung ihren Titel hat; *Tanja* ist *Kirpičenko* jedoch nicht näher gekommen. Daraus ergibt sich am Ende des

<sup>92</sup> Aksenov 1983, S. 69.

<sup>93</sup> Diese Information erhielt der Leser bereits auf Seite 66. Ansonsten verweist zunächst nichts darauf, daß der Dialog von *Kirpičenko* imaginiert ist; erst gegen sein Ende thematisiert die Wendung „Капиталист что-то сказал [...]. ТОЖЕНО БЫТЬ: [...]“ die Imagination (gesperrt von mir).

<sup>94</sup> Aksenov 1983, S. 70-71.

<sup>95</sup> Aksenov 1983, S. 74f. Übrigens ein gutes Beispiel für Aksenovs Umgangsweise mit unglaubwürdigen, ‚phantastischen‘ Elementen. Nur ein Idiot würde in seinem Urlaub immer dieselbe Strecke abfliegen.

<sup>96</sup> Aksenov 1983, S. 72-75.

<sup>97</sup> Ein Glaube, der plötzlich und, was die Ursache angeht, unerklärlich ist.

<sup>98</sup> Eine Idealität, die nur in *Kirpičenko*s Kopf existiert, und zwar insbesondere in dem Sinne, daß *Kirpičenko* über *Tanja* nichts Genaueres weiß. Wer garantiert, daß *Tanja* überhaupt ideale Eigenschaften besitzt? Sehr bezeichnend außerdem, daß die Frau *Tanja* vom Manne *Kirpičenko* allein durch ihr Äußeres wahrgenommen wird. Das zeigt zweierlei: Erstens den unveränderten Zustand eines bestimmten Geschlechterverständnisses in *Kirpičenko*. Zweitens, daß *Tanja* zu einem ‚Zeichen‘ (im Sinne des weiter unten erarbeiteten Erkenntnismodells) degradiert ist, indem sie als reines Phänomen der Welt der Objekte zum Anstoß eines geistigen Prozesses in *Kirpičenko* erhalten muß.

<sup>99</sup> Welcher der symbolhafte Begleiter der Liebenden ist. - Becker 1992, S. 197f.; Vries 1974, S. 326ff.

## 2. Die Informationsvergabe

dritten Abschnittes der Informationsbasis hinsichtlich des Informationsstandes: *Kirpičenko* wird (s)eine Ideal-Tanja nie erreichen, aber er hat sich nachhaltig verändert. Die unerfüllte Liebe hat ihn über seinen Dorfhorizont erhoben. Die lächerlichen Hin- und Herflüge, die zunächst einer nahezu kindischen Liebe anzugehören schienen, erscheinen zwar weiterhin lächerlich, doch der Leser muß sie umbewerten. Sie sind jetzt der tragische Versuch *Kirpičenkos*, zu erreichen, was für ihn (jetzt) nicht zu erreichen ist. Sie sind nicht eine Folge von Unreife in *Kirpičenko*, sondern eine Folge der neuartigen Liebe *Kirpičenkos*, das heißt eine Folge gerade seiner Reifung. Deren einzelne Aspekte werden exponiert in lyrischer Darbietung thematisiert:

Он очень много читал. Никогда в жизни он не читал столько. / Никогда в жизни он столько не думал. / Никогда в жизни он не плакал. / Никогда в жизни он так первоклассно не отдыхал. / В Москве началась весна. За шиворот ему падали капли с тех самых высоких и чистых водонадоя.<sup>100</sup>

Mit „Tropfen aus jenen höchsten und reinsten Wasserfällen“ können Tränen des erwähnten Weinens gemeint sein. Im Absatz selbst ist jedoch nur der Frühlingsbeginn in Moskau genannt. Sicht man deshalb beide Sätze als eine abgeschlossene Informationssituation an, dann ist es ein sozusagen poetischer Frühling, dessen Tropfen *Kirpičenko* jetzt benetzen. Das paraphrasiert genau das, was oben als Informationsstand zusammengefaßt wurde: *Kirpičenko* erlebt einen Frühling - seinen Frühling der Gefühle.

Der vierte und letzte Abschnitt der Informationsbasis ist nicht nur besonders kurz, was das Geschehenstempo steigert und das überraschende Ende durch ein Kehrausfinale pointiert, sondern er beginnt auch mit einem besonderen Kniff. Der Erzähler selbst tritt nämlich auf und gibt *Kirpičenko* die Antworten des Gleichaltrigen, der jedoch, nicht zu vergessen, wegen seines Status als Erzähler gegenüber dem Leser an Autorität überlegen ist: „ Небось в Москве живешь, а? спросил он [Кириченко]. / Угадал, ответил он. В Москве. / Небось квартира, да? Жена, папан, да? Прочие печки-лавочки? / Угадал. Все так и есть.“<sup>101</sup> Ursprünglich ist das Erscheinen des Erzählers, den man möglichst mit dem Autor gleichsetzen sollte, einem Realismus hilfreich, der einem journalistischen Interesse entsprungen ist und der als Fiktion behaupten will, das erzählte Geschehen sei tatsächlich passiert und eine bestimmte Person habe es dem Autor schließlich erzählt,<sup>102</sup> der es nun den Lesern getreu wiedererzähle (einschließlich der Begegnung mit dem Informanten). Daß er die Geschichte von einem *Kirpičenko* habe, behauptet der fiktive Erzähler bei Aksenov allerdings nirgendwo und er zerstört die Vermutung, daß *Kirpičenko* selbst der Informant sein könnte, nachhaltig dadurch, daß er keine Zeit hat, mit *Kirpičenko* zu frühstücken (wo *Kirpičenkos* Lebens- und Leidensgeschichte sicherlich gefallen wäre). Das Auftreten des Erzählers als *ich* im erzählten Geschehen ist in *Na polputi k lune* ein metafiktionales Element und hat

<sup>100</sup> Aksenov 1983, S. 75.

<sup>101</sup> Aksenov 1983, S. 76.

<sup>102</sup> Ein Verfahren, das Aksenov mehrmals benutzt hat. So z.B. in *Tovarišč krasivyy Furuškin*.

## 2. Die Informationsvergabe

allein die Funktion, den Beginn des vierten Abschnitts und dessen Wichtigkeit vor dem Leser hervorzuheben sowie die Erwartung des Happy ends beim Leser zu wecken. Wie geschieht letzteres? Es steht natürlich in keinem Text explizit, daß bald ein Ende auftreten wird, und schon gar nicht, daß es ein glückliches sein wird. Ein Happy end ist einerseits ein Stereotyp der Lesererwartung und Informationswahrnehmung, daß sich nämlich der Leser das Ende glücklich w ü n s c h t . Andererseits ist in der Informationssituation, die durch das Auftreten des Ich-Erzählers begrenzt wird, entscheidend, daß der zu *Kirpičenko* gleichaltrige Erzähler bereits genau jenes Maß an Saturiertheit (Frau, Kinder, Wohnung) besitzt, das *Kirpičenko* trotz oder wegen seiner neuerlichen Veränderungen an der Persönlichkeit noch nicht erreicht hat. Das Befragen des Gleichaltrigen zeigt dem Leser, daß *Kirpičenko* der Unterschied zwischen sich und dem Gleichaltrigen deutlich wird (und damit womöglich auch erstmalig dem Leser). Daß *Kirpičenko* die konkreten Unterschiede jeweils „errät“, zeigt zudem, daß er bereits verschieden Vermutungen darüber angestellt hatte, was er (*Kirpičenko*) bis jetzt erreicht hat und was jemand seines Alters gewöhnlich erreicht hat. Da dieser Gleichaltrige als Erzähler beim Leser Autorität genießt, ist die erwartete Perspektive des Lesers, das *Kirpičenko* nun auch „all das übrige“ (прочие печки:лавочки) erreichen sollte.<sup>103</sup> Erst angesichts dieser Lesererwartungen sieht sich *Kirpičenko* einem besonders argen, neuen Problem gegenüber. Denn die mißachtete *Lariska* einerseits und die unerreichbare *Tanja* andererseits stellen ihn jetzt zwischen Skylla und Charybdis eines zweifachen Versagens. Der Informationsstand bezüglich *Kirpičenko* ist nunmehr, daß er zwischen einer ersuchten, aber unerfüllbaren Liebe zu einem Idealbild namens *Tanja* und einer abgelehnten, aber erfüllbaren Liebe zu einer sehr viel physischeren *Lariska* wählen muß. Anders formuliert: Ein innerer Konflikt ist beim Leser (!) entwickelt, denn *Tanja* ist *Kirpičenos* große Liebe, die jedoch unerreichbar ist und mit der er die durch den gleichaltrigen Ich-Erzähler vermittelten Erwartungen nicht wird erfüllen können; mit *Lariska* könnte er es, aber sie erfüllt nicht seine neuen, idealen Erwartungen. Die Genese dieses inneren Konfliktes im Verständnis des Lesers von *Kirpičenko* kann aber allein durch die intendierte Leserperspektive<sup>104</sup> erklärt werden,<sup>105</sup> die zu genau diesem Lesezeitpunkt, nämlich mit Auftreten des Ich-Erzählers, also zu diesem Informationsstand, und das heißt wiederum: i n f o r m e l l

<sup>103</sup> Wenn der Gleichaltrige hier nur *irgendeiner* wäre und keine Autoritätsfigur, dann würde der Leser es so verstehen, als ob nur noch einmal der Kontrast zwischen *Kirpičenko* und dem anderen gezeigt werden sollte. Ein abschließender Konflikt würde nicht entstehen, denn warum sollte *Kirpičenko*, der doch bereits ein so erfolgreich veränderter Mensch geworden ist, wieder zu einer *Lariska* seines alten Lebens zurückkehren?

<sup>104</sup> ..., das heißt auch: durch die erzeugte Lesererwartung...

<sup>105</sup> Für die erzählte Figur *Kirpičenko* ist dieser Konflikt nicht derart existent, wenn man sie sich real imaginiert: *Kirpičenko* könnte sich realiter sowohl von *Lariska* als auch von *Tanja* endgültig abwenden und, nunmehr in Liebesdingen ein gereifter Mensch, ein dritte Frau, etwa in seiner Heimatstadt, kennelernen, mit der sich dann später „all dies übrige“ verwirklichen ließe. Allein: Das wäre die Logik ‚der Realität‘ (die Logik des Faktischen); hier hat man es jedoch mit der Logik der Fiktion, (genauer: mit der der Kurzgeschichte), und mit der daraus resultierenden Lesererwartung des Kurzgeschichtenlesers zu tun

## 2. Die Informationsvergabe

entwickelt wurde. Ähnlich, wie es bereits weiter oben in Bezug auf Ungereimtheiten im Gebrauch der erzähltechnischen Größen in der dargestellten Welt des Kriminalromans gesagt wurde, macht es hier keinen Sinn, das Auftreten des fiktiven Erzählers als Figur im erzählten Geschehen unter den erzähltechnischen Größen Raum, Zeit, Figur oder ‚Handlung‘ zu problematisieren. Ebenso würde es keinen Sinn machen, daß abschließende Hin- und Herpendeln *Kirpičenkos* zwischen *Lariska* und *Tanja* als plötzliche Fixiertheit *Kirpičenkos* auf zwei extreme Möglichkeiten auszulegen. *Kirpičenko* soll hier nicht als dumm oder fixiert dargestellt werden, sondern mit dieser Informationsvergabe wird das Happy end eingeleitet und zu einem dramatischen (das mehrmalige Hin- und Herschwenken *Kirpičenkos*) und symbolischen (die konkrete Entscheidung zwischen zwei Frauenfiguren wird zu einer prinzipiellen zwischen zwei Typen der Liebe) Ende ausgebaut.

Ist der Konflikt zwischen dem, was *Kirpičenko* bis jetzt will und was er erreichen sollte, klar, dann beginnt das Spiel des Erzählers mit dem Informationsstand des Adressaten um das Happy end. Daß im Folgenden der Erzähler mit der Erwartung des Adressaten auf ein Happy end s p i e l t, ist zunächst noch nicht deutlich und ist ein Urteil aus der Supervision (das heißt aus dem Informationsgesamt). Zunächst ist die Erwartung und die Bewertung des Lesers nach dem Auftreten des Ich-Erzählers, daß *Kirpičenko* jetzt ‚happy‘ wäre, wenn er sich für *Lariska* entscheide und einsehe, daß die Option der unerfüllbaren Liebe zu wählen angesichts der familiären Wünsche eine Idealdummheit wäre. Diese Erwartung erfüllt der Erzähler zunächst: *Kirpičenko* fährt zu *Lariska* zurück. Wird er also zu ihr zurückgehen? Es scheint so. Denn weshalb sucht er ihr Haus, dessen Adresse er vergessen hatte, umständlich? Jedoch angesichts der gleich ausschenden Häuschen in einer verlassenen Dorfstraße, hängt er nur einen Beutel mit Apfelsinen ans bewußte Gartentor,<sup>106</sup> ein Zeichen der Exotik, von einem (nunmehr) verständnisvollen *Kirpičenko* gegeben, denn für *Lariska* war er ja eine echte Liebe (offensichtlich also etwas Seltenes). Auf diese Weise bewertet der Erzähler das Verhältnis *Kirpičenko-Lariska* als etwas Einmaliges, nicht Wiederholbares: Wir wissen nun, daß er nicht zu *Lariska* zurückgehen wird. Aber was wird geschehen? Wir sind verwirrt (Konfusion), aber nicht zu sehr, denn in der Fiktion ist alles möglich. Bekommt er also doch *Tanja*? Aber wie? Zunächst ist *Kirpičenko* pleite; er will nach Hause fliegen. Da sieht er die Stewardess *Tanja* in einer Gruppe Mädchen:

Он смотрел, как Таня достаёт конфеты, снимает обертку, и все девушки делают то же самое, и не понимал, отчего они все стоят на месте, смеются и никуда не идут. Потом он сообразил, что пришла песня, [...] что сейчас не холодно, и можно вот так стоять и просто смотреть на юни и смеяться и на мигновение задумываться с конфетой во рту...<sup>107</sup>

Einen zufällig erscheinenden Kollegen fragt *Kirpičenko*, wie weit es bis zum Mond sei, und die ‚etwa dreihunderttausend Kilometer oder so‘ (тысяч триста, что ли)

<sup>106</sup> Aksenov 1983, S. 76.

<sup>107</sup> Aksenov 1983, S. 77.

## 2. Die Informationsvergabe

findet *Kirpičenko* nun nicht mehr so weit (недалеко, плевое дело).<sup>108</sup> Man darf folgern: Der im Zitat gegebene Blick auf *Tanja* zeigt *Kirpičenko* zwar, daß er *Tanja* jetzt nicht erreichen und bekommen kann; dennoch erscheint ihm eine *Tanja*-Frau nicht mehr unerreichbar, er ist auf dem Weg und in die richtige Richtung, hat sozusagen die Hälfte schon geschafft. Dann wird beschrieben, wie er bei seiner Arbeit in einer entfernten Ecke des Landes immer an *Tanja* denken wird, und die Erzählung endet mit den Worten: „Потом он встал со своего чемодана.“

Damit ist in Bezug auf ein erwartetes Happy end ein Ende erreicht, das in keiner Weise einer klassischen Lösung gleicht. Für den Leser ergeben sich zwei Möglichkeiten, es zu verstehen: Erstens kann er es auf ein Happy end hin weiterdenken und zweitens kann er das ‚eigentliche‘ Ende in einer neuen Logik des Erzählten suchen. Möchte ein Leser unbedingt ein Happy end, ist er nun gezwungen, ein solches zu konstruieren, indem er die Geschichte ‚zu Ende‘ denkt. Dazu hat er drei Möglichkeiten, das tatsächliche Ende der Erzählung zu interpretieren: *Kirpičenko* wählt (1.) konkret weder *Lariska* noch *Tanja*,<sup>109</sup> sondern fährt nach Hause zur Arbeit und lebt das bessere Leben mit seiner idealen *Tanja* nur im Traum. Eine etwas dürftige Lösung für ein Happy end. *Kirpičenko* nimmt (2.) doch jene oder eine andere *Lariska*, die rurale, mit der er zu Hause lebt und „all das übrige“ hat, während er, wenn er bei der Arbeit ist, von (s)einer hehren *Tanja* träumt. Eine wahrscheinliche Möglichkeit, weil sie mit tatsächlichen Rollenkonstellationen, nach welchen Männer, die eine Frau ‚erwählen‘, streben, zusammenfällt. *Kirpičenko* schafft es (3.) doch noch, *Tanja* anzusprechen und sich näher mit ihr bekannt zu machen (also die andere Hälfte des „Weges zum Mond“ zu gehen): Wenn er abschließend seinen Koffer nimmt, bedeutet das, daß er sich nun ‚ermant‘, den Kontakt zu suchen (wenn er von ihr bei der Arbeit träumen soll, dann liegt das daran, daß *Tanja* als Stewardess nie zu Hause ist). Insgesamt eine unwahrscheinliche Möglichkeit, die im Text nur dadurch gestützt wird, daß *Kirpičenko* der Weg zum Mond nicht mehr so weit erschien.

Die andere prinzipielle Möglichkeit für den Leser, der Konfusion aus der erzeugten Erwartung eines Happy ends und dem tatsächlichen Ende des Erzählten zu entgehen, stellt in Rechnung, daß es trotz Erwartung kein Happy end geben muß (jedenfalls nicht unbedingt eines im klassischen Verständnis des Wortes). Hat der Leser verstanden, daß der Autor mit der erzeugten Leseerwartung spielt, liegt die glückliche Fügung des offenen Endes nicht mehr in der Frage, ob *Kirpičenko* diese oder jene Frauenfigur zum reiferen Liebesglücke ‚erhält‘. Das Ende besteht dann im

<sup>108</sup> Meyer liebt diese Entfernungsangabe komischerweise pessimistisch: Der moderne Romantiker *Kirpičenko* habe die Muse (*Tanja*) nicht so nahe wie ehemals die Figur *Baryšnja* bei Puškin. Den ‚Erfolg‘ *Kirpičenkos* sieht sie darin, daß er sich vom Benutzer einer Alltagssprache zum Benutzer einer poetischen Sprache entwickelt. Meyer, Priscilla: „Basketball, God, and the Ringo Kid: Philistinism and the Ideal in Aksënov’s Short Stories“ in Mozejko 1986, S. 119- 130, hier S. 123-124. Ähnlich bereits Майер, Присцилла [Meyer, Priscilla]: „баскетбол, Бож и Ринго Кит“ in Aksënov 1983, S. 6-10.

<sup>109</sup> Unhinterfragt sei hier und bei den folgenden Lösungen die Perspektivierung der Erzählung auf eine androzentrische Sichtweise.

## 2. Die Informationsvergabe

Erreichen und Bewußtwerden *Kirpičenkos*, im „Frühling“, der der Figur *Kirpičenko* nun Geduld und Aussichten auf eine romantische Beziehung vermittelt. Er wird deshalb von *Tanja* träumen, weil er sich die Liebe zur idealen *Tanja* zum Ideal der Liebe erhebt (die den Text abschließende Informationssituation wird dann ganz anders, neu und übertragen vom Leser verstanden);<sup>110</sup> es ist zwar sicher, daß *Kirpičenko Tanja* nicht bekommt (s.o.), aber ebenso sicher ist, daß er in puncto Beziehungen noch einiges andere wird erreichen. Für *Kirpičenkos* Leser durchaus ein glücklicher Ausgang.

### 2.1.5 Resümee zu den Beispielen

Aus der vorangegangenen Diskussion von Aksenovs *Zvezdnyj bilet*, *Na polputi k lune* und *Zatovarennaja bočkotara* interessieren nun diejenigen Informationssituationen, die in bestimmter Weise derart im Text organisiert waren, daß sie ein Weiterdenken des Lesers notwendig machen. Es lassen sich drei Arten an den Beispielen unterscheiden, aber insgesamt mag es noch mehr Möglichkeiten geben. Da gibt es (I.) Informationssituationen, die zum Weiterdenken anregen, weil die Darstellung als ‚Szene‘ mit sprachlichen und sozusagen außersprachlichen Codes einen anderen Sinn ergibt. Das Urteil darüber bleibt einerseits dem Leser überlassen; andererseits orientiert sich dieser Prozeß oft an Lesegewohnheiten und Darstellungstraditionen,<sup>111</sup> so daß das Verständnis einer solchen Informationssituation fast automatisch vollzogen wird. Ein treffendes Beispiel ist die erörterte ‚Szene‘ um *Sima* in *Zatovarennaja bočkotara*, in der ihr Reden und ihr Verhalten verschiedene Informationen über ihre Absichten liefern, wobei das Figurenverhalten auf außersprachliche Codes zurückgreift. Um die Funktionsweise dieser besonderen Art von Informationssituation zu verdeutlichen, sei folgendes Beispiel gegeben. Der Erzähler kann sagen: „Er hatte Angst“. Er kann aber auch sagen: „Seine Zähne klapperten, seine Knie wurden ihm weich, sein Herz flatterte, seine Gedanken rasten“. In diesem Beispiel wird „Angst haben“ durch eine Beschreibung des entsprechenden ‚außersprachlichen‘ Zustandes ersetzt. Zum Teil entspricht diese Beschreibung dem, was man tatsächlich beobachten könnte, wenn ein Mensch Angst hat; zum Teil ist diese Beschreibung eine literarische Konvention (mit Übertreibung der Symptome: Solche Symptome hätte man realiter nur, wenn man Todesängste aussteht). Weder handelt es hier um Metaphern, Metonymien, noch um eine Allegorie oder ein Bild: Denn die Zusammenstellung der Symptome der Angst ist im erzählten Geschehen ja nicht übertragen gemeint, sondern wortwörtlich; der Fortgang des erzählten Geschehens ist nicht durch die Übertragung der Bedeutung weg von den Wortkörpern (des Gesagten) hin zu den ‚eigentlich gemeinten‘ Wortinhalten (reformulierbar im Verbum

<sup>110</sup> *Tanja* und *Lariska* sind dann nicht nur erzählte Figuren, sondern zwei Typen von Frauen, die ‚symbolisch‘ (eigentlich: informell) für zwei Arten von Liebesprinzipien stehen sollen (für ein hehres und ein rürares, für wahre Liebe und schnelle Affaire), zwischen denen sich ein Mann zu entscheiden habe.

<sup>111</sup> Dazu im nächsten Kapitel mehr.

## 2. Die Informationsvergabe

proprium et univocum) erreicht, sondern durch die informelle Zusammenfassung ihrer konkreten, unübertragenen Inhalte zu einer Aussage. Dieser Vorgang dieser Art der Übertragung ist deshalb zulässig, weil beide Textstellen („Angst haben“ und die Beschreibung der Symptome) dem Leser dieselbe Information vermitteln. Es besteht zwischen ihnen informell gesehen eine Äquivalenzbeziehung. Deshalb kann ich jetzt die eingangs gestellt Frage nach der Art der Übertragung, die dem Leseprozess Aksenovscher Texte charakteristisch zu Grunde liegt und die als dritter Weg neben Bildhaftigkeit und Allegorie gelten darf, dahingehend beantworten, daß die Art der Bedeutungsübertragung die der informellen Äquivalenz ist. In *Na polputi k lune* gibt es (2.) die Zerstörung der vorher aufgebauten Leseerwartung eines Happy ends, was beim Leser Verwirrung (Konfusion) erzeugt, die wiederum, will der Leser diesem Zustand entgehen, eine veränderte Informationswahrnehmung verlangt. Man möchte sagen, daß der Leser durch das Spiel mit dem Happy end das Erzählte auf ‚höherer Ebene‘ als geglücktes Ende für *Kirpičenko* verstehen soll. Jedoch gibt es dabei nichts Höheres oder Tieferes, sondern allein eine veränderte Informationswahrnehmung läßt das offene Ende für *Kirpičenko* glücklich werden. Anders gab es (3.) in *Zvezdnyj bilet* zwei Informationsketten, die sich, wenn man sie gegenüberstellte, widersprachen, und so den Leser zum Lösen der Widersprüche im dargestellten Verhalten der Figuren animierten. Die Umbewertung des Textes erfolgte in der Supervision des Informationsgesamt. Der Leser kann Reden und tatsächliches Verhalten abschließend gegenüberstellen, um z.B. den Widerspruch zwischen der Darstellung *Aliks* als wenig positiver sozialistischer Held (Individualist) und der Darstellung seiner Eingliederung in die sozialistische Gesellschaft (Fischereikollektiv) zu erkennen und zugunsten ‚einer Seite‘ (einer Informationskette) auflösen.

## 2. Die Informationsvergabe

### 2.1.6 Übersicht über die neuen Begriffe

Niveaus	„Handlung“	Figuren	Informationsvergabe	
N5:	Erzählstoff	Autor und Leser als historische Personen	informelle Konventionen: Rezeptionsseite	Produktionsseite
N4:	Erzählkonzeption	Autor und Leser als Produzent und Rezipient	Informationswahrnehmung	Informationskonzeption
N3:	Erzählkonzept	Figurenkonzept	Informationsgesamt	Informationskonzept
N2:	Erzählvorgang	erzählende Figuren	Informationsbasis: Informationsaustausch u. -stand; Aussagen zu Informationssituationen, beruhend auf Informationsselektion, -derivation u. -zusammenfassung	informelle Organisation: Informationen, deren geplante Vergabe in den Text strukturell eingeschrieben ist
N1:	erzähltes Geschehen	erzählte Figuren	Informationssituationen, beruhend auf Interpunktionen	

## 2.2 Stereotype Informationsvergabe und Informationswirklichkeit

### 2.2.1 Stereotypen der Informationsvergabe und -wahrnehmung und die Montage nach Fjzenštejn

Bei der Besprechung von Aksenovs *Na polputi k lune* war bereits darauf verwiesen worden, daß das Verständnis des Lesers in zwei Abschnitten der Informationsbasis von seinem Vorwissen über die Gattung Kurzgeschichte abhängt. Nicht neu ist, daß Gattungen eine Semantik haben. Jedoch erscheint mir der Gebrauch des Begriffes ‚Semantik‘ in diesem Zusammenhang problematisch. Zwar hat z.B. der Begriff ‚Roman‘ eine Semantik, aber was genau hat die Semantik des ‚Romans‘ mit einem konkreten Text zu tun, der diesen Begriff als Bezeichnung trägt? Das, was nun eine Leseerwartung a priori begründen, sind vielmehr die Leseerfahrungen des Lesers und des Autors, die Stereotypen der Informationswahrnehmung und -vergabe zeitigen. Es läßt sich für die Genese der Stereotypen auch Wissen aus Sekundärtexten anführen, also Wissen, das

## 2. Die Informationsvergabe

somit einem Leser von anderen Lesern vermittelt worden ist. Die Annahmen von Stereotypen ist nicht so sehr notwendig, um zu erklären, wie überhaupt gleiche oder ähnliche Lesarten von Texten entstehen können, sondern vielmehr, um zu erklären, warum überhaupt so etwas wie ein Verständnis eines Textes entsteht, das mit der vom Autor intendierten Leserperspektive korrespondiert. Wenn man einen Vergleich zur Informationstheorie zieht, dann könnte man sagen, daß die Stereotypen der Informationsvergabe und -wahrnehmung so etwas wie ein Code sind - allerdings ein sehr grundlegender (entsprechend der sogenannten ‚Maschinensprache‘), der die ‚höheren‘ Codes der Informationstheorie erst ermöglicht. Dabei darf bei den Stereotypen jedoch nicht an technische Vorgänge gedacht werden - wie es die Bezeichnung ‚Code‘ suggeriert -, sondern an psychisch-neurophysiologische Operationen, die durch ‚Training‘ eingeübt worden sind.<sup>112</sup> Im Vollzug eines konkreten Textes, eines Krimis etwa, ist es nicht das Wissen um die z.B. historische Entwicklung des Kriminalromanes, das die entscheidende Rolle bei der Rezeption spielt. Entscheidend sind die stereotypen Verhältnisse in der Darstellung und im Konzept des konkreten Krimi selbst, die der Leser aufgrund seiner Erfahrung als Informationsbasis annehmen möchte und die auch der Autor aufgrund seiner Erfahrung benutzt hat.

Solche Stereotypen der Informationsvergabe und -wahrnehmung sind im Text nicht nur genrebezogen. Vielleicht ist es der wichtigste Aspekt, daß die Angabe des Genres im Titel der Gliederung der Informationsbasis in Abschnitte und deren spezifischem Verständnis dienlich ist. Ebenso hilft die Kenntnis des Genres beim Verständnis von Figuren und Räumen. Die Stereotypen der Informationsvergabe und -wahrnehmung funktionieren jedoch gerade auch in Bezug auf kleinste wahrgenommene Einheiten hin. So gibt, was die Informationswahrnehmung durch den Leser betrifft, Eizenštejn folgendes zu bedenken:

*Играя с кусками пленки, они [„леваки“ от монтажа] обнаружили одно качество [...]. Это качество состояло в том, что два каких-либо куски, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого соствавления как новое качество. Это отнюдь не сузубо кинематографическое обстоятельство, а явление, встречающееся неизбежно во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением двух фактов, явлений, предметов. Мы привыкли почти автоматически делать совершенно определенный трафаретный вывод обобщение, если перед нами поставить рядом те или иные отдельные объекты.<sup>113</sup>*

Und er gibt ein Beispiel ähnlich derer, die bereits im Zusammenhang mit Aksenovs Texten besprochen wurden:

*Имено на этой черте нашего восприятия строится эффект следующего [...] анекдота [...]: „Женщина в одеждах вдовы рыдала на могиле. / Успокойтесь, сударыня, сказал ей соболежующий странник, небесное милосердие безгранично. И где-нибудь на свете найдется еще другой мужчина помимо вашего*

<sup>112</sup> Foerster in Watzlawick 1997, S. 39-60. Natürlich gibt es noch ein anderen Aspekt dieser Art von Training, nämlich einen sozialen, der ebenfalls ‚einübt‘, welche Leserrollen man einnehmen ‚darf‘ (vgl. dazu Berger 1996). Doch hier ist es uns mehr um die im Individuum nötigen Voraussetzungen zu tun, die das soziale Lernen an und Handeln mit Texten erst ermöglicht. Vgl. außerdem Watzlawick 1993, Fitzek 1996, Sentker 1997 und Penzlin 1997

<sup>113</sup> Eizenštejn 1964, S. 157.

## 2. Die Informationsvergabe

мужа, с которым вы сумеете быть счастливой. / Был такой, проплакала она в ответ, нашелся такой, но, увы... это и есть его могила...“ / Весь эффект рассказа на том и строится, что могила и стоящая рядом с ней женщина в трауре по раз установленному трафарету пьивота складываются в представление вдовы, оплакивающей мужа, в то время как оплакиваемый на деле оказывается любовником!<sup>114</sup>

Der Witz der Anekdote kommt dadurch zustande, daß der Leser aus den gegebenen Beschreibungen der Details der Situation die (zwar vom Autor beabsichtigten, aber in dem Fall) falschen Informationen herausliest. Bei der Derivation einer Aussage zu einer Informationssituation aus der gegebenen Darstellung fügt der Leser die falschen Elemente zusammen; das offenbart den Mechanismus, nach dem die „Wahrnehmung des Lesers“ (Aksenov) funktioniert und wie der Autor der Anekdote sie zum Zwecke der Pointe unterläuft. Der Leser denkt die Situation auf minimale textuelle Anreize hin weiter, jedoch genau in die vom Autor beabsichtigte irri- ge Richtung. Ёйзенштейн folgert zusammenfassend:

Нет ничего удивительного, что у зрителя возникает определенный вывод и при сопоставлении двух склеенных кусков пленки. [...] Женщина [...] изображение; черный парял на женщине — изображение, и оба предметно изображены. „Вдова“ же, возникающая из сопоставления обоих изображений, уже предметно неизобразимое, новое представление, новое понятие [...].<sup>115</sup>

In diesem Phänomen der Wahrnehmung sieht Ёйзенштейн die Ursache für das Funktionieren der Montage, auf die noch eingegangen wird. Welche Schlußfolgerungen der Leser zieht und daß er zwei zusammengestellt Objekte, Filmstücke oder Sätze überhaupt in einer Informationssituation verbindet, ist ihm, wie Ёйзенштейн mehrfach betont, nicht frei, sondern folgt „einem einmal festgesetzten Schema“ (по раз установленному трафету): Das sind die einmal erlernten stereotypen Operationen. Mit anderen Worten: Stereotype der Informationsvergabe und -wahrnehmung sind auch Schemata der Wahrnehmung des Autors oder Lesers in einer Informationssituation.

Resümierend eröffnet sich eine weitere Antwort auf das, was Aksenov meint, wenn er beipflichtet, auch er „schreibe nach den Gesetzen [!] der Wahrnehmung des Lesers“ (работать на законы восприятия читателя).<sup>116</sup> Und es eröffnet sich ein Ausblick auf das unten besprochene Verfahren der Montage: Denn die Montage nach Ёйзенштейн beruht auf denselben Stereotypen der Wahrnehmung, die dafür Sorge tragen, daß das erörterte erzählte Geschehen um *Sima* in *Zatovarennaja bočkotara* als zusammengehörige ‚Szene‘ aufgefaßt wird, was bisher stillschweigend als Fähigkeit des Lesers vorausgesetzt worden war. Eine Informationssituation ist demnach eine Ganzheit aus nebeneinanderliegenden Elementen, die in Hinblick auf eine sinnhafte Gestalt aufeinander bezogen werden. Die Interpunktion dient dabei zur Gestaltbildung und solange andauernden Umgestaltung, bis sich ein passender Sinn ergibt.

<sup>114</sup> Ёйзенштейн 1964, S. 157.

<sup>115</sup> Ёйзенштейн 1964, S. 157-158.

<sup>116</sup> Aksenov 1974.

## 2. Die Informationsvergabe

Die Montage ist eine besondere Form der informellen Organisation, mithin des Erzählkonzeptes. Ihr wird hier ein eigener Abschnitt gewidmet, da sie, insofern sie ein konstruktives Verfahren ist, eine besondere Stellung als Indikator des modernistischen Textes einnimmt. Denn erst mit der historischen Avantgarde ist, so Flaker, das Bewußtsein vom literarischen Werk als Konstruktion aufgekommen. Das konstruktive Verfahren wendet sich gegen „den Mimetismus, und zwar sowohl den sozialpsychologischen, den der Realismus entwickelte, als auch jenen ausgesprochen psychologischen, den die postrealistischen Formationen<sup>117</sup> des europäischen Modernismus entwickelten“. Folgerichtig unterliegt der Aufbau eines konstruktiven Romanes einem rational durchdachten Plan, auch wenn (zunächst) der Eindruck des Zufälligen, Fragmentarischen oder Elementarhaften entsteht.<sup>118</sup> Für eine bestimmte Zeitspanne, nämlich während der Dominanz der Stilformation der russischen historischen Avantgarde, gilt der Gattung des Romanes das konstruktive Verfahren als charakteristisch.<sup>119</sup> „Der Konstruktivismus [hier: die Entwicklung des konstruktiven Prinzips] der avantgardistischen Literatur in Rußland ist gerade durch den Begriff der Montage mit der Sprache der avantgardistischen Kinematographie verbunden, von der, wie wir wissen, der Begriff zeitweise auch übernommen wurde.“<sup>120</sup> Wenn man zeigen will, daß Aksenov an die Tradition der historischen Avantgarde und des Modernismus anknüpft, ist nachzuweisen, daß er im Sinne Flakers konstruktive Verfahren in seinen Texten gebraucht.

Sergej Ėjzenštejn hat in vier Aufsätzen über die Montage (1923, 1937, 1938, 1940)<sup>121</sup> sehr unterschiedliche Aspekte aufgegriffen. Nur im Aufsatz von 1938<sup>122</sup> erklärt er ausführlich, was er unter einer Montage versteht und wie die Montage auf den verschiedenen Ebenen des Film benutzt werden kann. Ėjzenštejn erläutert:

В этом случае каждый монтажный кусок существует уже не как нечто безотнасительное, а являет собой некое *частное изображение* единой общей темы, которая в равной мере пронизывает все эти куски. Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то *общее*, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в *целое*, а именно в тот обобщенный *образ*, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему.<sup>123</sup>

Zwei Aspekte sind also charakteristisch für die Montage: Erstens das „verallgemeinerte Bild“ (обобщенный образ), das aus der „Zusammenstellung spezieller, ähnlicher Details in einem bestimmten Bau der Montage“ (сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа) entspringt. Dieses „verallgemeinerte Bild“ entspricht in der Terminologie, die dem kommuni-

<sup>117</sup> Gemeint sind Stylistic formations; vgl. Flaker 1975a.

<sup>118</sup> Flaker, Aleksandar: „Das Problem der russischen Avantgarde“ in Erler 1979, S. 161ff., hier S. 177ff.

<sup>119</sup> Flaker 1989, S. 308; vgl. auch Flaker 1991, 1993.

<sup>120</sup> Flaker in Erler 1979, S. 179.

<sup>121</sup> Alle vier sind abgedruckt in Ėjzenštejn 1964.

<sup>122</sup> Zuerst veröffentlicht in *Iskusstvo kino* 1 (1939) S. 37-49

<sup>123</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 159.

## 2. Die Informationsvergabe

kationstheoretisch orientierten Ansatz folgt, dem Begriff ‚Erzählkonzept‘.<sup>124</sup> Betont sei, daß die Montage einem **K o n z e p t** folgt, das sich im Text, um damit das Gesagte vom Film auf den Text zu übertragen, in einem bestimmten Bau äußern muß. Zweitens handelt es sich bei der Montage um eine bestimmte, ‚handwerkliche‘ **T e c h n i k**; „spezielle, ähnliche Details“ (подобные частные детали) werden durch einen Bau (Struktur; строй) miteinander verbunden, der einer bestimmten Aussage (Mitteilungsabsicht) entsprechen soll. Der Aspekt der speziellen, ähnlichen Details ist von Ėjzenštejn deshalb wohl so unbestimmt gelassen, weil die speziellen, ähnlichen Details nicht durch jeweils bestimmte beziehungsweise nicht durch die klassischen Größen des Films oder Textes repräsentiert sein müssen.<sup>125</sup> Ähnlich müssen sich die Details allein darin sein, daß sie informell zusammengehören - was, wie erörtert, letztendlich der Wahrnehmung des Subjekts überlassen bleibt. Soll jedoch ein bestimmter Sinn konstruiert werden, bestimmt die Auswahl der Details und ihre geplante Zusammenstellung ihre informelle Zusammengehörigkeit. Die speziellen, ähnlichen Details folgen damit der informellen Organisation. Deshalb lautet die Definition, die Ėjzenštejn von der Montage schließlich gibt:

И если мы *теперь* рассмотрим два рядом поставленных куса, то мы сами в несколько ином свете увидим их сопоставление. А именно: / кусок *A*, взятый из элементов разрабатываемой темы, и кусок *B*, взятый отсюда же, в сопоставлении рождает тот образ, в котором наиболее ярко воплощено содержание темы. / Выраженное в императивной форме, более точно и более оперативнее, это положение прозвучит так: / *изображение A* и *изображение B* должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри разрабатываемой темы, должны быть так выисканы, чтобы *сопоставление* их — именно их, а не других элементов — вызвало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ *самой* темы.<sup>126</sup>

Für das Funktionieren der Montage macht Ėjzenštejn psychische Mechanismen des Menschen verantwortlich (wie bereits ausgeführt).<sup>127</sup> Dieser psychologische Ansatz fördert ein neues Verständnis von Kunst als Mimesis zu Tage: Die Montage erscheint hier als Nachahmung allgemeinmenschlicher, sensueller Prozesse (Wahr-

<sup>124</sup> Vgl. Ėjzenštejn 1964, S. 171: „Монтаж имеет реалистическое значение в том случае, если отдельные куски в сопоставлении дают общее, синтез темы, то есть образ, воплотивший в себе тему.“

<sup>125</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 189: „В этой формулировке мы совершенно не ограничивали себя определением того, к какому *качественному* ряду принадлежат *A* или *B* и принадлежат ли они к одному разряду измерений или к разным.“

<sup>126</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 159f.

<sup>127</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 161-162. Diese psychischen Mechanismen folgen einer gewissen Logik, denn Ėjzenštejn (1964, S. 181f.) verlangt, daß die Abfolge der montierten Elemente stimmen müsse, damit das Ergebnis „natürlich“ wirke: „[...] *самый порядок слов* абсолютно точно определяет *порядок последовательного видения* тех элементов, которые в конце концов собираются в образ [...]“. Diese „Abfolge einer konsequenten Sicht(weise)“ (порядок последовательного видения [videnija]) beinhaltet eine Logik des Erzählens, die der Wahrnehmung durch den Leser folgt beziehungsweise sie antizipiert. Hier wieder die Parallele zu Aksenovs Aussage, daß er nach der Wahrnehmung des Lesers und nach der Logik der gegebenen Einleitung (юлика запева) schreibe. Vgl. zu den ‚psychischen Mechanismen‘ Fitzek 1996, Sentker 1997 und Penzlin 1997.

## 2. Die Informationsvergabe

nehmungsfähigkeiten, Gedächtnis).<sup>128</sup> Individuelle, spezifisch psychische Prozesse (Trance, Einzelwahrnehmungen, Bewußtsein, Krankheiten) bleiben außen vor. Außerdem verweist Ėjzenštejn auf das Phänomen, daß bestimmte Darstellungen stets ein gleiches Wahrnehmungsergebnis zeitigten.<sup>129</sup> Andererseits verweist er darauf, daß hinsichtlich des Wahrnehmungsergebnisses beim Leser oder Zuschauer gewisse Füllungsfreiheiten bestünden.<sup>130</sup> Die Annahme von Füllungsfreiheiten greift dem vor, was später „Unbestimmtheitsstellen“ genannt worden ist; auch für die Montage sind diese rezeptionsseitigen Unbestimmtheiten nach Ėjzenštejn Wirkungsbedingungen.<sup>131</sup> Entscheidend ist, daß die Zusammenstellung von bestimmten Elementen aus Film oder Text, die Darstellungen, nicht allein direkte Mitteilungen hinsichtlich des Themas wiedergeben können, sondern darüberhinaus ein „Bild“ (образ самой темы) in der Wahrnehmung des Zuschauers produzieren (s. letztes Zitat). „Bild“ (образ) und Darstellungen (изображения) sind voneinander zu scheiden.<sup>132</sup>

Die Darstellungen, die montiert werden, müssen Grenzen haben und gleichzeitig eine gemeinsame Basis, sonst würde man sie nicht als Montage und damit als zusammengehörig erkennen. Das Verständnis der zusammengestellten Elemente kann kulturellen und literarischen Traditionen entspringen oder es ergibt sich aus den montierten Elementen selbst.<sup>133</sup> Kulturelle, heteroreferente Traditionen liegen in

---

<sup>128</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 163-164; außerdem S. 174-177: Ėjzenštejn befindet sich zum Zeitpunkte der Abfassung des Aufsatzes (1938) wohl in einer gewissen Beweisnot, daß die Montage eine Technik der „wahrheitsgetreuen Darstellung der Wirklichkeit“ sei, wie der (sozialistische) Realismus nach dem Schriftstellerkongreß 1934 durch Źdanov definiert und später als für jegliche Kunst verbindlich aufgefaßt wurde. Daß Ėjzenštejn mehrmals betont, psychische Vorgänge der menschlichen Wahrnehmung werden durch die Montage auf der technischen Ebene mimetisch nachvollzogen, ist eine Auslegung von Stalins Diktum vom „Ingenieur der Seele“. Auch der Aspekt der revolutionären Ausrichtung der Kunst ist bei Ėjzenštejn vorhanden, wenn er den emotionalen Wert der Montage hervorhebt, der, so muß man es lesen, die Zuschauer für die dargestellten revolutionären Inhalte gewinnen wird. Vgl. zur Genese dieses Aspekts des sozialistischen Realismus Lauer 1983, S. 508-510, und Mozejko 1977, S. 40ff.

<sup>129</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 162. Das sind die oben erläuterten stereotypen Schlüsse aus zu übertragenden Informationssituationen. Ganz allgemein beteuert Ėjzenštejn, daß die Montage beim Leser ihr (intendiertes) Ausgangs„bild“ schafft: a.a.O., S. 178.

<sup>130</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 171.

<sup>131</sup> Ingarden 1979, S. 43; Iser 1970.

<sup>132</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 160.

<sup>133</sup> Die zwei oder mehr montierten Elemente (Textpassagen) beinhalten je für sich (eine) spezifische Information; diese beiden Informationsgehalte werden durch die Montage aufeinander bezogen, wobei in der Darstellungsweise der Einzellemente gewisse Paralleln benutzt werden, damit der Leser (der Zuschauer) diesen Bezug herstellt. Zusammen ergeben die Informationsgehalte der Einzellemente nicht einfach ihre Summe, sondern ein Informationsplus, das, auf das Informationsgesamt bezogen, neue Aspekte des Dargestellten zeitigt. Als Beispiel sie hier an eine Montage aus Ėjzenštejns Film *Oktjabr'* gedacht: In einem Zimmer des Winterpalastes bewegt sich (u.a.) ein General. In schneller Folge werden Porzellanfigürchen, die (u.a.) Napoleon zeigen, dagegenmontiert. Die Einzellemente sind der General, der die Verteidigung des Winterpalastes gegen die anstürmenden, revolutionären Truppen befehligt, sowie Porzellan-skulpturen, die in diesem Zimmer stehen. Zusammengenommen erhält man das Informationsplus,

## 2. Die Informationsvergabe

Éjzenštejns Beispiel von der Uhr vor, wenn die bestimmte Zusammenstellung von Zeigern und Zifferblatt als ein bestimmte Tageszeit verstanden wird, mit der noch weitere Bedeutungen konnotiert oder assoziiert werden.<sup>134</sup> Literarische Traditionen liegen in meinem Beispiel von der Angst vor, wenn bestimmte, extreme Symptome eines Menschen dargestellt werden, die als normales ‚Angst haben‘ verstanden werden. Wird zum Beispiel d a s s e l b e erzählte Geschehen in einem Kapitel vom Standort der Figur A und im nächsten Kapitel vom Standort der Figur B aus erzählt, so ist klar, daß nicht zweimal dasselbe geschehen ist, sondern daß zwei Sichten derselben Wirklichkeit geliefert werden.

Doch wie steht es mit der Abgrenzung der Montage und montierten Elemente im Text? Im Film ist diese Abgrenzung einfach, da geschnittenes Material existiert. Das kleinste Element ist das Einzelbild (Standphoto), das einer bestimmten Kameraeinstellung innerhalb einer gegebenen Kulisse (Szene, сцена) angehört.<sup>135</sup> Wahrnehmbar ist später aber nicht das Einzelbild, sondern die Einstellung (кадр), weshalb sie als kleinstes Element der Montage gilt. Die Einstellung wird begrenzt durch das Schneiden (Cut, резать). Mehrere Einstellungen ergeben die Aufnahme (съёмка) eines bestimmten Stückes des Films, in der also dann mehrere Kameraeinstellungen zu einem Filmstück zusammengeschnitten (montiert, быть монтажен) worden sind. Der logische Zusammenhalt der Aufnahme ergibt sich einerseits technisch, weil die Einstellungen in derselben Szene (am selben Ort) spielen und deshalb am selben Drehtag aufgenommen werden und weil in ihnen e i n e Handlungseinheit (in derselben Zeit, mit denselben Figuren) aufgenommen wird. Das Verständnis dessen, was eine Aufnahme sei, ergibt sich andererseits nicht allein aus technischen Prozessen. Eine Aufnahme ist eine Sinneinheit, die über die geschnittenen und dann montierten Einstellungen hinweg ‚gesehen‘ wird. Damit ist eine Aufnahme eine Konstruktion des Zuschauers; damit ist sie auch eine éjzenštejnsche Montage, weil die Art und Weise der unausweichlichen technischen Prozesse bei der Produktion eines Filmes die (intendierte) Rezeption der Aufnahme steuert. Die Montagen nach Éjzenštejn tragen ihre Besonderheit darin, daß sie als Verfahren verwandt werden, einen Teil von Sinn von Film zu konstruieren, indem der Aspekt des Informationsplus‘, den eine Montage enthält, gezielt einer rein technischen Auffassung von Montagen vorgezogen wird. Sie sind an inhaltlichen Zielsetzungen („Sinn“, Intention, обобщенный образ) orientiert. Dadurch

---

daß der General sich als Kriegsherr vom Schlage Napoleons versteht. Die Parallelen in der Darstellungsweise sind die gleiche Körperhaltung zwischen dem verteidigenden General und Napoleon als Skulptur. Entscheidend für das Gelingen der Montage sind aber auch die rasante Abfolge der Schnitte und die dabei mehrmalige, paarweise Wiederholung der Zusammenstellungen (Körperhaltungen) von General und Skulptur.

<sup>134</sup> Éjzenštejn 1964, S. 160-165.

<sup>135</sup> Die Kameraeinstellung (кадр, точка съёмки) wird bestimmt durch den gefilmten Ausschnitt (вырез) aus der Lokalität (сцена), in der gefilmt wird, womit eng zusammenhängen die Bildgröße (размер кадра) im Verhältnis zu den Darstellern (verschiedene Distanzen, разные планы: Крупный план - „Totale, Großaufnahme“ etc.).

## 2. Die Informationsvergabe

sind Eizenštejnsche Montagen Mittel einer Ästhetik, die sich nicht an einem filmischen Realismus orientiert.

Zum Zwecke des Verfahrens können zwei Aufnahmen (съёмки) montiert werden. Eizenštejn behauptet jedoch, daß Montagen auch innerhalb der Einstellung (внутри кадра), also bei der Auswahl des innerhalb des Einzelbildes Gezeigten, vorgenommen werden können.<sup>136</sup> So unbestreitbar es ist, daß durch die Zusammenstellung von Elementen innerhalb einer Einstellung der durch die Definition von der Montage gegebene Effekt erzielt werden kann, so ungeschickt ist es, auch in diesem Fall von ‚Montage‘ zu sprechen - zumindest wenn es Texte angeht. Die Zusammenstellung von Sätzen zu einer Montage innerhalb eines Absatzes oder Abschnittes wird im Text als Informationssituation (Beispiel „Angst haben“) rezipiert und verstanden; deshalb wird dieser Sonderfall der Montage im weiteren unter der Terminologie der Informationsvergabe geführt. Für die Abgrenzung der montierten Elemente im Text wird dabei die ästhetische Organisation wichtig, denn die (druck)technischen Möglichkeiten liegen in der Gliederung des Textes in Absätze, Abschnitte, Kapitel, Bücher, Bände etc., sowie in Sätze (Zeilen) Absätze und weitere Segmente. Konstruktiv montierte Textelemente allgemein bilden eine übertragene zu verstehende Informationssituation, wobei der ‚neue Sinn‘ der montierten Elemente nach informellen Gesichtspunkten aus dem, was in den Textpassagen dargestellt wird, deriviert wird und deshalb nichts mit dem ursprünglichen Sinn des Dargestellten gemein haben muß.<sup>137</sup> Im Unterschied zu anderen Informationssituationen legt die Montage wie die übertragene zu verstehende Informationssituation ihr Verfahren bloß, indem ihre Elemente in paratextueller Hinsicht geordnet sind.

Abschließend sei wiedergegeben, was Eizenštejn für bemerkenswert an der Montagetechnik hält und was die emotionale Expressivität der Montagetechnik ausdrückt:

*Прежде всего его динамичность. Тот именно факт, что желаемый образ не дается, а возникает, рождается. [...] Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор.<sup>138</sup>*

Man kann außerdem resümierend begründen, warum die Montage als Teil der Informationsvergabe behandelt worden ist: Es wird durch eine bestimmte informelle Organisation des Textes (Films) eine Interpunktion von ‚Szenen‘ zu einer um-

<sup>136</sup> Eizenštejn 1964, S. 169ff.; S. 166: „В этом случае монтаж лишь следует искать в другом, а именно... в самой игре актера. О том, насколько ‚монтажен‘ принцип его ‚внутренней‘ техники, мы скажем дальше.“ „...Dazu... sagen wir später etwas“ - nämlich zur Montage als inneren Technik des Schauspielers (внутренняя техника актера) auf S. 173ff.

<sup>137</sup> Das ist der wesentlich Unterschied zu Bildern und Bildeinheiten, bei denen die übertragene Bedeutung aus wenigstens einem Teilbereich der proprie-Bedeutung entstanden ist und über sie entschlüsselt werden kann.

<sup>138</sup> Eizenštejn 1964, S. 170.

## 2. Die Informationsvergabe

fassenden Informationssituation gefördert, die durch die ‚Schnitte‘ eigentlich so nicht im Text (Film) gefördert würde, weil die ‚Schnitte‘ ja die einzelnen ‚Szenen‘ trennen. Die Möglichkeit zum Verständnis dieser ‚Montage‘ genannten bestimmten informellen Organisation im Text entsteht einerseits dadurch, daß der Leser die Sehgewohnheiten (Codes) des Films auf den Text überträgt, andererseits dadurch, daß Film wie Text auf dieselben Stereotypen der Informationsvergabe und -wahrnehmung zurückgreifen können.

### 2.2.2 Die Montage in Pil'njaks *Golyj god* und *Mašiny i volki*

Eine bestimmte Art der Montage ist zu einem beliebigen Verfahren moderner Literatur geworden. Ebenso wie Aksenov in *Apel'siny iz Marokko* (1962) arbeiten Milan Kundera in *Žert* (1967) oder Margret Atwood in *The Robber Bride* (1993). Montiert sind in allen drei Romanen die Erzählerstandorte, die in unterschiedlichen erzählten Figuren liegen. Die jeweilige Wechsel des Erzählerstandortes fällt in allen drei Romanen mit den Kapitelgrenzen zusammen und wird durch entsprechende Überschriften zu erkennen gegeben.<sup>139</sup> Am Ende des Leseprozesses entsteht ein besonders organisiertes Informationsgesamt, das aus der *Zusammenstellung* (сопоставление)<sup>140</sup> der Elemente der Montage, in den drei Beispielen: der einzelnen Kapitel mit dem Standort des Erzählers in unterschiedlichen Figuren gebildet wird. Dieses Informationsgesamt ist das - wie Ėjzenštejn es nennt - „erwünschte, verallgemeinerte Bild“ (желаемый, обобщенный образ). Alle Darstellungen der subjektiven Wahrnehmung der Figuren in *Apel'siny iz Marokko* beziehen sich auf dieselbe Wirklichkeit, erkennbar an denselben Ereignissen im erzählten Geschehen, die jeweils aus einer anderen Perspektive heraus erzählt werden. Diese ‚eigentliche‘ Wirklichkeit ist nirgendwo ‚objektiv‘ erzählt, aber kann gleichwohl am Ende des Rezeptionsprozesses durch den Leser beschrieben werden. Erst von diesem Informationsgesamt aus, das aus der *Summe* der gegebenen Einzeldarstellungen entstanden ist, kann der Leser einzelne Sichtweisen subtrahieren und den ‚eingeschränkten‘ Blick der jeweiligen erzählten Figur diskutieren. Der Teil wird somit nicht ohne die Kenntnis des Ganzen verständlich. Es wird zwar die

<sup>139</sup> Es ist also zu Recht von Flaker die notwendige Bedingung betont worden, daß eine Montage nur dann eine Technik der Stilformation der (historischen) Avantgarde sei, wenn sie ihr Verfahren bloßlegt (Flaker in Erler 1979, S. 180ff.). Flaker unterscheidet natürlich nicht zwischen ‚Montage‘, ‚übertragen zu verstehende Informationssituation‘ und ‚Informationssituation‘ allgemein, die bei ihm wie bei Ėjzenštejn ebenfalls unter den Begriff ‚Montage‘ fallen. Die allgemeine Informationssituation kennt nicht die Bloßlegung des Verfahrens, weshalb es für Flaker Texte gibt, die zwar mit Montagen arbeiten, aber ihr Verfahren nicht bloßlegen (Flaker in Erler 1979, S. 181). Nach meiner Definition legt jede Montage ihr Verfahren bloß, und zwar durch den notwendigen, weil die Rezeption durch Schnitte und deren Zusammenstellung steuernden Gebrauch der ästhetischen Organisation.

<sup>140</sup> Und nicht aus der Gegenüberstellung, wobei es nur das wahrnehmende Subjekt aufgrund bereits erlernter stereotyper Wahrnehmungsgewohnheiten entscheiden kann, ob es eine Gegenüber- oder Zusammenstellung sieht.

## 2. Die Informationsvergabe

Existenz einer Wirklichkeit erreicht, aber diese Wirklichkeit ist - ganz im Sinne des Konstruktivismus - weder verbindlich, noch ist sie eine objektive oder existente Wirklichkeit, sondern sie ist eine konstruierte.<sup>141</sup> Die durch die Montage derart entstandene Wirklichkeit objektiv zu nennen, ist nur unter der Annahme möglich, daß die verschiedenen Sichtweisen in ihrer Summe richtig seien.

Die Beispiele, die Ėjzenštejn selbst für Montagen von Text anführt, sind so problematisch, daß weiter unten die textuelle Montagetechnik anhand von zwei Roman von Boris Pil'njak erläutert werden wird. Die Problematik von Ėjzenštejns Beispielen beruht darauf, daß er die Montage anhand von kleinsten Textelementen (Sätzen) aufzuzeigen versucht und die paratextuellen Aspekte der Montage im Text, die den technischen Begrenzungen des Films entsprechen, mißachtet, obwohl er oft die dem Film parallele, technische Bedingtheit der Montage in anderen Medien betont.<sup>142</sup> An folgendem Beispiel aus Puškins Poem *Poltava*: „Никто не знал, когда и как / Она сокрылась. Лишь рыбак / Той ночью слышал конский топот, / Казачью речь и женский шепот, / П утром след осьми подков / Был виден на рже лугов.“<sup>143</sup> meint Ėjzenštejn festzustellen, daß Puškin: „сразу же переходит на монтаж: тремя деталями, взятыми из элементов побега, он заставляет монтажно возникнуть образ ночного побега и через это в чувствах его [читателя] пережить.“<sup>144</sup> Problematisch ist, daß hier keine Montage vorliegt, sondern eine Informationssituation, die Puškin zur Konkretisation des abstrakteren ‚Flucht‘ benutzt. Die Information, wie sie (она) floh, wird verrätselt dadurch, daß die Informationen aus der Sicht eines *Fischers* (рыбак) gegeben werden. Zugleich ist der *Fischer* nur ein zufällig Beteiligter, so daß eine genaue Beschreibung der Flucht unnötig wird. Ein ‚Szene‘ (und damit die Möglichkeit zu befriedigenden Aussagen) entsteht dadurch, daß der Leser die Unbestimmtheitsstellen der Strophe füllt: Es ist Nacht, es wird geritten, man kommt an einen Fluß, den man überquert und bei dessen Überquerung geflüstert wird, und all das hat ein Fischer bemerkt, ein (unglaublicher) Kasache, der zufällig gerade zu jener Zeit in der Nähe angelte, wobei die Spur der Pferde im morgendlichen Tau bereits reine Fama sein und von wer weiß wem stammen könnte. Natürlich sind die konkreten Ereignisse aus den Elementen einer Flucht genommen, doch das macht noch keine Montage, wengleich das psychische Phänomen, daß in Leserwahrnehmung diese Gerüchte-Berichte des Fischers zusammengesehen werden und sich zu einer plau-

<sup>141</sup> Vgl. Penzlin 1997; Sentker 1997; Fitzek 1996, S. 123-130, insbes. S. 130..

<sup>142</sup> Z.B. bei der „inneren“, imaginierten Montage des Schauspielers; Ėjzenštejn 1964, S. 177: „они [эти слагающие ‚видения‘ монтажа] совершенно однородны с теми особенностями, которыми отличаются кинокадры. [...] Ибо если мы вчитаемся в [...] запись наших ‚видений‘ [...], то мы увидим, что сами эти ‚картинки‘ так же последовательно кинематографичны, как разные планы [Кameradistanzen], как разные размеры [Bildgrößen], как разные вырезы [Szenceausschnitte] в монтажных кусках.“

<sup>143</sup> Puškin 1969, Bd. 4, S. 90.

<sup>144</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 179. - Fraglich ist, ob man eine Theorie einer bestimmten Film ästhetik auf einen Schriftsteller anwenden darf, der dieses Medium weder kennen noch crahren konnte. Dieses Problem hat Ėjzenštejn auch gesehen; vgl. Ėjzenštejn 1964, S. 187-188.

## 2. Die Informationsvergabe

siblen Erklärung der Flucht fügen, dem Sinnesphänomen entsprechen mag, mit dem der Leser die Elemente der Montage zusammensieht und -fügt.<sup>145</sup> Bei einem anderen Beispiel aus Puškins *Poltava* muß Ėjzenštejn aus der Beispielstrophe erst eine „Montageliste“ erstellen, um das zeigen zu können, was er zeigen möchte.<sup>146</sup> So zeigt er allein, daß erst die Sätze der von ihm erstellten Montageliste eine Montage ergeben. Richtig wählt Ėjzenštejn hingegen Majakovskij zum Beispiel: Desssen „zerhackter Vers“ (рубленная строка) bildet tatsächlich montierte Elemente. Jede ‚Stufe‘ des Verses kommt einem Schnitt gleich, der die Zeilen des Verses zu den Einstellungen (по кадрам) werden läßt.<sup>147</sup> Auch argumentiert Ėjzenštejn richtig, daß eine Montagetechnik bei Majakovskij deshalb in Frage komme, weil der Dichter „к тому периоду, когда [...] монтажные принципы широко представлены во всех видах искусства“ gehört.<sup>148</sup>

Anders als die Montage von Erzählerstandorten arbeitet Boris Pil'njak in seinem Roman *Golyj god* (1922). Montiert werden zwar auch die klassischen Größen (Figur und Perspektivierung), aber der Autor arbeitet (und der Erzähler erzählt) darüberhinaus so, daß am Ende die Montage von bestimmten Informationssituationen und deren Ketten steht. Das Informationsgesamt des Romans zeigt, wie die Revolution eine Bewegung ausgelöst hat, die weniger planmäßig und vernünftig als vielmehr unübersichtlich und elementar verläuft. Nach zweihundert Jahren westlicher, adelig-bürgerlicher Beherrschung erhebt das asiatisch-anarchische Rußland sein Haupt. Das nackte Jahr ist dasjenige aus dem Lauf der ‚angezogenen‘ Jahre, das nicht mehr die Garderobe der alten Bürger und noch nicht die Kleidung der Masse trägt. Dieser Gegensatz wird in den beiden Kapiteln der ‚Einleitung‘ (Вступление) aufgebaut: Im ersten Kapitel (Ордыни-Город) werden einige adelig-bürgerliche Altstadtbewohner vorgestellt, im zweiten (Китай-Город) die amorphe Arbeiter- und Armenmassen der Vorstadt. Der Grobaufbau des Romans, die Dreiteilung in eine Einleitung, Durchführung (Изложение) und einen Abschluß (Заключение), ist der Musik entlehnt. Pil'njak präsentiert dem Leser eine Fuge: Wie in der Musik sollen Durchführung und Schluß nur noch entwickeln, was die Motive in der Einleitung vorgibt.<sup>149</sup> Der Mittelpunkt der Fuge ist das im Inhaltsverzeichnis durch Majuskelschrift hervorgehobenen „ГЛАВА III. О свободах“, das aus der Montage des Erzählerstandortes in drei Figuren (Глазами

<sup>145</sup> So sieht es auch Ėjzenštejn (1964, S. 188): Methodisch arbeiteten Puškin und etwa Majakovskij gleich (что нет противоречия между методом), da die Technik ihrer Darstellung auf den gleichen menschlichen Voraussetzungen basiere („Ибо в равной мере в основе всех их лежат те же живительные человеческие черты и предпосылки, которые присущи каждому человеку“).

<sup>146</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 180.

<sup>147</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 184f.

<sup>148</sup> Ėjzenštejn 1964, S. 187f.

<sup>149</sup> Dafür gibt es bei Pil'njak Anzeichen: Gewisse Informationssituationen der Einleitung (musikalische Motive möchte man sagen) wiederholen sich, jeweils leicht verändert oder gekürzt, öfters. Es gibt jedoch auch den beschriebenen Bruch zwischen dem Alten, das in die Revolution verwickelt wird, und dem Neuen, das dann natürlich neue ‚Motive‘ besitzt.

## 2. Die Informationsvergabe

Андрея / Натальи / Ирины) besteht. Deren subjektive Ansichten stehen als ‚nackter‘ Wendepunkt, das heißt: bar jeder gesellschaftlichen ‚Objektivität‘ zwischen den vorhergehenden und nachfolgenden Kapiteln.<sup>150</sup> Die vorausgehenden Kapitel liefern, der Tradition des realistischen Romanes verhaftet, das Bekanntmachen des Lesers mit den wichtigsten Figuren (Kap. 1 der Einleitung), mit der Situation der Reststadt und des Landes (Kap. 2 der Einleitung) und der Entwicklung der Ereignisse bis zum Moment des Ausbruchs der Revolution (Kap. 1+2 der Durchführung). Nachdem an diesem Punkt der Ereignisse alle Zwänge, persönlichen Sicherheiten, Lebenspläne und Gewohnheiten gefallen sind, zählen nunmehr nur noch die subjektiven Eindrücke (deshalb Kapitel 3 in Montagetechnik), bis das Blatt sich wendet und eine neue, moderne Ordnung sich Bahn bricht. Diese moderne Ordnung findet sich im Bau des Romans wieder, indem vier von fünf der auf das 3. Kapitel des Romans folgenden Kapitel aus einer jeweils dreiteiligen Montage bestehen.<sup>151</sup> Drei Kapitel davon sind je ein Triptychon, wie ihre Überschriften angeben: „Глава V. Смерти, триптих первый“ und „Глава VI, предпоследняя. Большевики, триптих второй“ (noch in der Durchführung); „Триптих третий, Иван-да-Марья“ (im Abschluß). Ein Triptychon bezeichnet in der Malerei die Zusammenstellung von 3 Bildern zu einer Gesamteinheit. Der Zusammenhang zwischen den Einzelteilen kann lockerer oder enger sein. Im Mittelalter etwa benutzte man Triptycha, um dreiflügelige Altäre zu gestalten; die dargestellten Bibelszenen sind oft nur durch die Landschaft im Hintergrund konsequent verbunden und stellen zeitlich, räumlich oder betreffs der Nebenfiguren unterschiedliche Vorgänge dar. Durch die Zusammenstellung wird der Eindruck erweckt, die Einzelgemälde erzählten eine zusammenhängende Geschichte. Gerade das aber ist das Verfahren, das im Text eine Montage ist.

Daneben gibt es aber noch eine Verwendung der Montagetechnik, die den informellen Charakter des Verfahrens betont. Wie in einer Fuge, bei der vor dem Schluß (Coda) das Hauptthema der Motivik unverwandelt wiederholt wird, besteht das letzte Kapitel der Durchführung aus folgendem Text: „ГЛАВА VII, / ПОСЛЕПЯЯ, БЕЗ НАЗВАНИЯ. // Россия. / Революция. / Метель.“<sup>152</sup> In dieser kleinen lyrischen Darbietung sind zwei Techniken miteinander verschrankt: (1.) Die Montage von erzähltem Geschehen (Россия. Революция.), beziehungsweise einem Bild (Метель.)<sup>153</sup> und (2.) der Verweis derselben auf Informations-

<sup>150</sup> Vgl. Pil'ňjak 1922, S. 138. Hier findet sich eine Thematisierung des Titels des Romanes: „Нелепелелин Кремль [Ордынна] многие знои, и многие толы толые толы исходили булыжны мостовых.“ Das erklärt den Titel aber nicht direkt.

<sup>151</sup> Dreiteilig deshalb, weil sie jeweils drei Unterkapitel haben. Davon ausgenommen das Kapitel 7 der Durchführung, das nicht drei Unterkapitel sondern drei Wörter besitzt.

<sup>152</sup> Pil'ňjak 1922, S. 141.

<sup>153</sup> Daß es sich hierbei um ein Bild handelt, kann man daran erkennen, daß der Schneesturm zwar ein besonderer politischer oder persönlicher Zustand, gleichzeitig aber tatsächlich eine der Abfolge des dargestellten Jahres entsprechende Jahreszeit ist. Bildinhalt und Wortinhalt sind also verwoben und *z u g l e i c h* gemeint. Ebenso das Bild der glutheißen Hitze. So beginnt die dargestellte Zeitspanne des Romanes in der Hitze des Sommers und endet im Winter. Übertragen

## 2. Die Informationsvergabe

ketten, die in Informationssituationen zerlegt und über den Text verteilt worden waren. Was der Leser hier in Kapitel 7 geboten bekommt, ist sozusagen ein Resümee: Mit je einem Schlagwort werden die vorher ausführlich im Text gegebenen Informationssituationen benannt und im Leser evoziert. Es bleibt aber ein Quasiresümee, da die drei Worte keine abschließende Bewertung zeitigen, sondern nur noch einmal in ihrer pointierten Zusammenstellung erscheinen. Man kann deshalb sagen, daß es sich in Kapitel 7 um die Montage der Endpunkte (beziehungswise Schlagworte) dreier Informationsketten handelt. Man versteht durch die Montage, daß nach Ansicht des Erzählers die Revolution in Rußland einem Schneesturm gleicht. Auch die beiden anderen Informationsketten ranken sich assoziativ um die erst in Kapitel 7 benannten ‚Schlagworte‘ (Rußland, Revolution), die die Informationssituationen der Informationsketten informell in sich führen. ‚Informell‘ heißt: Einen Schneesturm gibt es nur im Winter; alles, was zum Beispiel über Winterwetter gesagt wird, wird mit dem Schneesturm in Verbindung gebracht.<sup>154</sup> Und nach der Montage der Informationsketten in Kapitel 7 wiederum mit der Revolution und Rußland.

Die Besonderheit der Technik von Boris Pil'njaks ist also, daß (1.) Informationsketten systematisch erstellt werden, die (2.) zu Elementen einer Montage werden. Hat er in seinem Roman *Golyj god* diese beiden Verfahren zurückhaltender angewandt, so benutzt er sie in *Mašiny i volki* (1925) weitaus intensiver. Das gibt dem Leser die Möglichkeit, zwei Lesarten des Gesamttextes vorzunehmen: Er kann (1.) beim Lesen die Glieder der einzelnen Informationsketten

---

durchläuft die Revolution die Phasen: „glutheiße“ Erregung vor dem Ausbruch - der Ausbruch (als brennendes Haus dargestellt) - „abkühlende“ Neuordnung. - Die Besonderheit des Metel'-Bildes wird im vorhergehenden Text mehrfach hervorgehoben. So Pil'njak 1922, S. 16 (in lyrischer Darbietung), S. 138 (eingerrückter Absatz), S. 153f. (wiederholt am Ende des Textes). - Es heißt zum Beispiel: „ [...] Слышишь, как революция вост, как вельма в метель! слушай: Гвинуу, гвиниуу! шооя, шоооя... гаау. И лесний барабанит; гла-вбум! гла-вбум!... А вельмы за дом-перестом подмахивают: кварт-хол! кварт-хол!... Лешний притя: нач-эвак! нач-эвак! хму... А ветер, а сосны, а снег: шооя, шоооя, шооя... хмуу!... И ветер гвиниуу!... Слышишь?“ (Pil'njak 1922, S. 58). Die Bildhaftigkeit entsteht durch die Wörter, die hier als lautmalersche verwandt werden, um den Vergleich von der Revolution als Schneesturm zu charakterisieren, aber im Grunde damals neu eingeführte Abkürzungen sind. Vgl. Lauer 1983, S. 505f. So auch Pil'njak 1922, S. 56: „[...] Знаешь, какие слова пошли: гвину, гвинуу, гау, нач-эвак, волхол, навождение! [...]“ ГВНУ – Главное военно-инженерное управление; ГУВУЗ – Главное управление военно-учебных заведений; ГАУ – Главное артиллерийское управление; НАЧ ЭВАК – Начальник эвакуации; ШО – Шифровальный отдел; ГЛАВБУМ – Главное управление бумажной промышленности; КВАРТХОЗ – Квартирное хозяйство; ХМУ – Хозяйственно-материальное управление; ВОЛХОЗ – ? (Wohl Schreibfehler zu „Kolchoz“: Коллективное хозяйство). Kovalenko 1995.

<sup>154</sup> Diese Situationen, die zu den Hauptschlagworten noch neue Schlagworte assoziieren, sind z.T. in *Рубленая проза*-Absätze pointiert. Als z.B. die Revolution in gewisse Bahnen gekommen ist, wird der Schneesturm mit einer (romantischen) Winterlandschaft verbunden (Pil'njak 1922, S. 147). Dann heißt es: „Зима. Декабрь. Святки.“ (nur 1 Absatz! S. 149) - wir verstehen: eine friedlichere, heilige Zeit beginnt. Vgl. S. 224, 228 im „Abschluß“, wo für ein Gleiches Hochzeiten stattfinden.

## 2. Die Informationsvergabe

sukzessive zusammennehmen und anschließend die Ketten rekapitulierend zusammensehen (montieren) oder er kann (2.) zu jedem Punkt des Erzählvorganges die Montage der einzelnen Glieder der Ketten wahrnehmen, wobei eine Sichtweise in den Vordergrund rückt, die den Text als ununterbrochene Abfolge von kürzeren Montagen sieht. Das Textmaterial scheint letztere Rezeption ‚objektiv‘ nahezu legen, da durch die Möglichkeit, den Text in eine stete Abfolge von Montagen von Informationssituationen zu interpunktieren, das erzählte Geschehen kaum als klassische, zusammenhängende ‚Handlung‘ wahrnehmbar ist. Andererseits wird beim Lesen der Text nicht unbedingt auf diese Weise wahrgenommen, sondern der Leser beginnt die entsprechenden Informationssituationen, weil sie oft Wiederholungen zu sein scheinen oder weil sie durch eine bestimmte Behandlung ein und desselben Themas ausgezeichnet sind, schnell zu verschiedenen Ketten zusammenzulegen.<sup>155</sup>

### 2.2.3 Realistische und phantastische Texte

Die Summe der Informationssituationen zu einem bestimmten Punkt im Leseprozeß war Informationsstand genannt worden. Der Informationsstand hat zwei Aspekte: Aussagen vom Typ ‚x ist a‘ beinhalten einerseits, daß die Eigenschaft a einem vorhandenen x zukommt, und andererseits, daß überhaupt ein x existiert. Das Zuspriechen von Eigenschaften, das ein späteres Absprechen mit umfassen kann, betrifft den Informationsaustausch: Über die Eigenschaften von *Alik* in Aksenovs *Zvezdnyj bilet* tauscht der fiktive Erzähler mit Hilfe der Informationsketten ‚Verhalten *Aliks*‘ und ‚Reden / Gedanken *Aliks*‘ unterschiedliche Eigenschaften *Aliks* aus. Jedoch wird in keiner Weise die Existenz *Aliks* bestritten. Der Informationsstand bestätigt somit zu jedem Punkt des Textes ein und dieselbe Wirklichkeit: Es gibt *Alik*, es gibt *Dimka*, sie sitzen am estnischen Strand und so weiter. Diese latente Bestätigung bestimmter Existenzaussagen durch jeden Informationsstand konstituiert die Informationswirklichkeit, da der Vorgang der Bestätigung bei der Konkretisation des Textes durch den Leser eine imaginierte Realität ergibt. Die Informationswirklichkeit hat somit ihre eigene ‚Logik‘. Ein Text ist realistisch, wenn er innerhalb der Logik seiner zu imaginierenden Realität bleibt. Entscheidend für die Einschätzung von Fiktivität oder Faktizität durch den Leser ist jedoch der Bezug der Informationswirklichkeit zur als tatsächlich angenommenen ‚Realität‘ des Lesers. Dieser Bezug ist historisch bedingt, das heißt abhängig vom dem, was zu einer bestimmten Zeit gesellschaftlich rekurrente Modelle von Wirklichkeit sind, und er ist auch von der Person des Lesers abhängig, insofern der Leser die Informations-

---

<sup>155</sup> Sozusagen ein Sortiervorgang nach bestimmten (informellen) Gesichtspunkten: Alles, was Maschinen betrifft, zur Rubrik ‚Maschinen‘; was mit Wölfen zu tun hat, zu ‚Wölfe‘ etc. Gleiches jeweils zu Gleichem. So entsteht zu jedem Oberbegriff eine Sammlung von Textpassagen (die Informationskette), die aus der disparaten ‚Handlung‘ schnell etwas weniger konfus Anmutendes machen (eine logische Folge oder eine sinnhaltige Gesamtheit).

## 2. Die Informationsvergabe

wirklichkeit des Textes als passend akzeptieren oder als unpassend ablehnen kann.<sup>156</sup> Das begründet die moderne Einschätzung eines ehemals faktisch gelesenen Textes als fiktiv. So werden zahlreiche Romane heute ganz anders aufgefaßt als zu ihrer Zeit: Etwa Daniel Defoes *Robinson Crusoe*, Edgar Allan Poes *Arthur Gordon Pym* oder Jules Vernes *Voyage au centre de la terre*. In den genannten Fällen ‚weiß man es heute einfach besser‘ - die Faktizität ist durch unser heutiges Wissen von einsamen Inseln, dem Südpol oder dem Erdinneren zerstört. Dennoch bleibt die Informationswirklichkeit in den genannten Fällen realistisch. Einzig die Faktizität der Texte gilt als ‚historisch‘ (das heißt heute so nicht mehr möglich oder glaubwürdig, aber damals sehr wohl). Bezüglich der historischen Person des Lesers gibt es also nur die Opposition *fiktiv* : *faktisch*. Was jedoch die Informationswirklichkeit betrifft, so ist allein entscheidend, ob der Text aus seiner einmal behaupteten ‚Logik‘ der Existenzaussagen ausbricht oder nicht. Ein Text, der ausbricht, ist phantastisch; ein Text, der seiner Logik folgt, realistisch. Da die hier neudefinierten Begriffe gewöhnlich anders gebraucht werden, wird im folgenden eine Tabelle gegeben, in der die Begriffe üblichen Gebrauchs in doppelten Anführungszeichen zur besseren Übersicht hinzugefügt werden:

Qualität Textwirklichkeiten →  Einschätzung durch den historischen Leser (Jetztzeitbezug) ↓	realistisch („logisch“)	phantastisch („alogisch“)
faktisch	Fall 1: „realistisch“ - dargestellte Zeit: heute oder gestern („historischer Roman“)	
fiktiv	Fall 2: „phantastisch“ - dargestellte Zeit: morgen („Science fiction“) oder (n)irgendwann („Fantasy“)	Fall 3: „surreal“, „Phantasie“ - dargestellte Zeit: heute, morgen, gestern, (n)irgendwann

<sup>156</sup> Gerade letzteres beinhaltet enormes Streitpotential. Denn von einem naturwissenschaftlichen, also empirischen Standpunkt aus gesehen, gelten viele Texte als zur ‚Realität‘ unpassend. Man muß es aber betreffs dieser unpassenden Texte so sehen: Der Autor will eben gerade mitteilen, daß ‚Realität‘ für ihn mehr ist als das, was aus Empirie gewonnen wird, und daß seine Realität eben von der Art ist, von welcher er eine Informationswirklichkeit im Text realisiert hat. Außerdem ist es gerade die Frage, wie objektiv Empirie eigentlich sei. Mit ihr hat sich auch insbesondere Aksenov in seinen Werken auseinandergesetzt. Ein schönes Beispiel, Fiktivität und Faktizität zu diskutieren, ist Hans Magnus Enzensbergers Roman *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod*. (1972).

## 2. Die Informationsvergabe

Die schattierte Fläche ersetzt einen ‚Fall 4‘, der nicht vorkommt. Das bedeutet nichts anderes, als daß jeder phantastische Text sofort als fiktiv und als sozusagen unmöglich erkennbar ist. Dennoch behaupten Aksenov wie Apollinaire, ihre Texte mögen faktisch gelesen werden. Was Aksenov betrifft, so wird die Analyse zeigen, daß er die Faktizität einer erzählten phantastischen Informationswirklichkeit auf zwei Wegen erreichen will.<sup>157</sup> Zum einen gleiten die betreffenden Texte von einer realistisch-faktischen Informationswirklichkeit langsam in eine phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit über. Das ist die sogenannte *surreale Spirale*. Zum anderen werden in den Texten eine realistisch-faktische und eine phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit im Sinne einer Montage zusammengestellt. Das ist eine neue Art der Montage, nämlich die *Montage von Informationswirklichkeiten*.

Noch einige erläuternde Worte zur in der Tabelle vorgenommenen Gliederung von Texten. Ausgangspunkt in des Autors Überlegungen ist in Fall 1 die ‚normale Realität‘, was immer der Autor als das ansehen mag. Und hier ist natürlich eine enorme Bandbreite von passenden Ansichten von Autoren möglich. So widerspricht Daniel Defoes Darstellung des Schiffsbruchs im *Robinson Crusoe* (1719) weder den damaligen Tatsachenberichten von Seefahrern des englischen Imperiums, die erstmalig so weit wie nicht vorher in ihrer Geschichte durch noch wenig bekannte Gewässer segelten, noch, und das ist für die Darstellung wesentlich entscheidender, vermeidet es der Erzähler folgerichtig, dem gestrandeten *Robinson* Hilfsmittel zur Seite zu stellen, die er auf der einsamen Insel weder vorfinden noch selbst herstellen könnte. Auch die gerade oben besprochenen Romane Boris Pil'njaks müssen, was die Informationswirklichkeit angeht, als realistisch-faktisch aufgefaßt werden, auch wenn die Montagen die Formen traditionellen Erzählens zerstören. Hier kommt zum Tragen, was bereits kurz im Eizenštejn-Kapitel erwähnt wurde: Daß nämlich nach Einschätzung der Autoren eine komplexere, kompliziertere und verwirrendere Realität eine andere, entsprechendere Art der Darstellung erfordere. Das ist der Mimesis-Gedanke in moderner Form. Der Abbildcharakter des Ansatzes bleibt bestehen, aber er verschiebt sich aus dem Verhältnis von Realität und ihrer objektiven Beschreibung zum Verhältnis von Realität und subjektiveren Wahrnehmungen.

Ausgangspunkt in Fall 2 ist eine ‚andere Realität‘, wobei diese klassischerweise in der Zukunft liegt. Jedoch mit Aufkommen der Phantasyliteratur, allen voran mit J.R.R. Tolkiens *The Lord of the Rings*, kann der Ausgangspunkt auch in einem Irgendwann liegen, das die mythisch-sagenhafte Qualität des Zugleich-Nirgendwann-Seiens besitzt. Zu Fall 2 gehört auch die Aksenovsche *Дразнилка* in

---

<sup>157</sup> ..., mit anderen Worten: daß er dem Leser durch zwei textuellen Verfahren glaubhaft machen will und ihn also zu der Einschätzung bewegen möchte, die phantastische Informationswirklichkeit sei in bestimmter Hinsicht *a u c h* die Darstellung seiner (des Lesers oder Autors) historischen Realität. - Der Gedanke, daß Aksenov u.a. versuchten, eine phantastisch-faktische Informationswirklichkeit zu erzeugen, findet sich bereits in der Anlage der Raskinschen Arbeit verborgen, die die besondere Stellung des Phantastischen im Werk Aksenovs (bzw. zweier weiterer Autoren) und das Trotzdem-Behaupten der Faktizität durch die ungeschickte Bezeichnung ‚*fantsmagoric realism*‘ ausdrückt. Raskin 1988, insbes. Kap. 1.

## 2. Die Informationsvergabe

*Dikoj*: „Stelle Dir eine Gegenwart vor, in der es Pilze mit Augen gibt! Wenn es das (diese Realität) gibt, dann gibt es auch... / dann passiert auch...“. Doch nur die Дразнилка selbst gehört in *Dikoj* dazu (und das Ende mit dem Perpetuum mobile), nicht das übrige erzählte Geschehen, das realistisch-faktisch ist. So sind in *Dikoj* zum erstem Mal innerhalb Aksenovs Oeuvre zwei Informationswirklichkeiten, nämlich realistisch-faktische und eine realistisch-fiktive zusammenmontiert.<sup>158</sup> Insbesondere ist zu betonen, daß sich im Fortgang der Erzählung die fiktive aus der faktischen ergibt. Denn der Beginn von *Dikoj* mit der vorgeschobenen Дразнилка und dem danach einsetzenden erzählten Geschehen um *Zbajkov* wird hinsichtlich der Informationswirklichkeit als doppelter Beginn gesehen: Es gibt zwei unterschiedliche Ausgangspunkte (eine Realität, in der es Pilze mit Augen gibt : die Realität um *Zbajkov*), wobei ja die Realität, in der es Pilze mit Augen gibt, zunächst (d.h. bis zum Ende der Erzählung) vom Erzähler vernachlässigt wird. Die realistisch-fiktive Informationswirklichkeit erfordert für einen Text, daß nur noch die ‚Logik‘ (die einmal aufgestellten Gesetze der behaupteten Wirklichkeit) passen muß, und zwar eben unabhängig vom Jetztbezug durch den Leser. Hat man sich einmal in Stanisław Lems *Powrót z gwiazd* (1970) an die unvorstellbaren Fahrzeuge einer unbekannt Zukunft namens „Glider“ und „Ulder“ gewöhnt, akzeptiert man sie, lernt mit ihnen zu fahren, stellt sie sich irgendwie vor und widmet seine Aufmerksamkeit wieder stärker dem erzählten Geschehen. Komplizierte Darstellungen einer unbekannt Zukunft ziehen auch in Betracht, daß zukünftige Menschen einem zukünftigen Verhaltens- und Denkkodex folgen, der sich nicht notwendig mit dem heutigen deckt. Das nutzt etwa Gerd Brantenberg in *Die Töchter Egalias* (1977), um die vollkommene Vertauschung des Geschlechterdimorphismus widerspruchsfrei darzustellen. Lem hat versucht, für realistisch-fiktive Darstellungen, die die Zukunft betreffen, einige prinzipielle Probleme aufzuzeigen, auf die ein Autor beim Erzeugen einer bestimmten Informationswirklichkeit stoßen kann.<sup>159</sup>

Was Fall 3 betrifft, so sind als Beispiele verschiedene Werke Guillaume Apollinaires anzusehen. Der Text ist in sich ‚alogisch‘, indem die einmal erzählten Existenzbedingungen unterlaufen werden. Auch die Gesetze, nach denen die Existenzaussagen verknüpft sind, wechseln. Bei der Besprechung der drei Romane Aksenovs wird darauf noch näher eingegangen werden, weshalb es an dieser Stelle bei einer Erwähnung Apollinaires bleibt.

### 2.2.4 Die Montage von Informationswirklichkeiten in Aksenovs *Million razluk* und *Randevu*

Eine konsequente Fortsetzung erfährt der Gebrauch der Montage in den Makrostrukturen des Erzähltextes, wenn zwei verschiedene Informationswirklichkeiten in ein und demselben Text zusammengestellt werden. Die Montage von

<sup>158</sup> Diese Montage läßt den Text insgesamt phantastisch-fiktiv werden.

<sup>159</sup> Lem 1981, S. 14-18.

## 2. Die Informationsvergabe

Informationswirklichkeiten kann wie in *Dikoj* zwischen einer realistisch-faktischen und einer realistisch-fiktiven Informationswirklichkeit vorgenommen werden. Aksenov ist jedoch bald dazu übergegangen zu versuchen, realistische Informationswirklichkeit und phantastische Informationswirklichkeit zu montieren. Es heißt hier ‚zu versuchen‘, da Aksenov nicht sofort eine solche Montage in Werken realisiert hat, sondern - wie man an seinen Werken belegen kann - eine Entwicklung durchgemacht hat. Dabei hat er graduelle Unterschiede und Möglichkeiten einer solchen Montage genutzt, um die Entwicklung schrittweise voranzutreiben.

Es ist klar, daß das Auftreten zweier verschiedener Informationswirklichkeiten im selben Text durch unerwartete Widersprüche hinsichtlich der Logik der zuerst erzeugten realistischen Informationswirklichkeit sichtbar wird. Um dieses Phänomen im Text richtig zu beschreiben, muß zunächst sichergestellt sein, daß es sich wirklich um die widerspruchsvolle Zusammenstellung zweier Informationswirklichkeiten handelt. Die gängigere Erscheinung ist nämlich, daß irrealer Elemente, welche zunächst der Logik der realistischen Informationswirklichkeit zu widersprechen scheinen, durch die Darstellung des Erzählers als psychische Vorgänge erkennbar werden. Sind sie aber einmal als Traum, Vision, Rauschzustand, Halbschlaf, Gedanken, Phantasie oder dergleichen im Text markiert und vom Leser als reines Innenleben einer erzählten Figur verstanden, fügen sie sich widerspruchsfrei in die zuerst erzeugte, realistische Informationswirklichkeit. Die Widersprüche gegen die realistische Informationswirklichkeit werden dann auf verschiedene Zustände der Psyche eines ‚Menschen‘ in derselben Informationswirklichkeit zurückführbar. Dieses Verfahren heißt Zuweisen eines Wirklichkeitsstatus innerhalb einer (der realistischen) Informationswirklichkeit. In *Lehjaž'e ozero* zum Beispiel wird die Sicht des Kindes mehrmals durch Figurenreden als vom Erwachsenenstandpunkt aus gesehen unsinnig dargestellt: „Из леса вернулся Иван с круглыми и белыми от ужаса глазами. Шепотом он сообщил, что злые обезьяны пленили Великого Оленя и сожгли его на костре. / Ах, Ванюша, какая ерундистика! рассмеялся я. Или сюда, я тебе все расскажу об обезьянах!“<sup>160</sup> Der zugewiesene Wirklichkeitsstatus ist also ‚unsinnige Kinderphantasie‘.

In *„Pobeda“*. *Rasskaz s preuveličenijami* (1965) sind es die Gedanken des Schachgroßmeisters, deren Darstellung breiten Raum einnimmt und deren erklärte Dominanz schließlich den Schachgroßmeister gegen einen schachtechnischen Niemand verlieren läßt. In *Na ploščadi i za rekoj* (1966) sind die Vermischungen von dem, was realistische Informationswirklichkeit ist, mit dem, was die erregte Phantasie eines kleinen Jungen sein soll, der die letzten Tage des Zweiten Weltkriegs erlebt, sehr viel subtiler zusammengesetzt: Daß der Erzähler Phantasien und an welchen Stellen er sie wiedergibt, wird im Text nicht mehr explizit angezeigt; daß der Erzählervorgang überhaupt einer kindlichen Wirklichkeitswahrnehmung unterliegt, die die wahrgenommene Realität (die realistische Infor-

<sup>160</sup> Aksenov 1976a, S. 14.

## 2. Die Informationsvergabe

mationswirklichkeit) durch für Erwachsene unzulässige Erweiterungen der Phantasie darstellt, wird erst dann deutlich, wenn die Geschichte in einer Verfolgungsjagd zwischen dem erlebenden Ich und dem besiegten *Hitler* endet. Ähnlich arbeitet Aksenov in *Ryžij s togo dvora* (1969, verfaßt 1966) und wie oben erläutert *Lehjaž'e ozero* (1976, verfaßt 1968).

Eine Zuweisung eines Wirklichkeitsstatus gibt es in Aksenovs Erzählungen (рассказы) *Randevu* (1971, verfaßt 1968) und *Million razluk* (verfaßt 1972) nicht. Wenn es in *Million razluk* etwa von einem Skispringer, der wegen eines Sprungunfalls im Krankenhaus liegt, plötzlich heißt:

Толпечня понял, что он замечен, и тут же услышал зарождение звука. Звук понимался из глубины, из солнечной тёмной долины, он набирал с каждой секундой неслыханную мощь и громоздил ему гору. Ледяную красивую гору с идеальным скатом и полкой для прыжка. Тогда он забыл про боль и пустился вниз. / Он пролетел над городом, над парком и над льдом, над памятником и магистралями!<sup>161</sup>

dann sind die darin enthaltenen Widersprüche zur realistisch-faktischen Informationswirklichkeit nicht mehr aus dem Text heraus zu motivieren. Die Logik einer Welt, in der es Eisberge nur an den Polen gibt, und einer, in der sie aus Tönen entstehen, bleiben unaufgelöst nebeneinander bestehen. Das bedeutet nicht, daß der Text nicht Auslegungen (Allegoresen) zuläßt, die diese Widersprüche sinnvoll machen. So wird eine Liebesgeschichte zwischen einer Musikerin und dem Sportler erzählt. So gesehen, schafft beider Liebe Töne, die Töne wunderschöne Eisberge und die befähigen den Skispringer zum Umherfliegen. Doch eine Liebeshematik wird weder im klassischen Sinne thematisiert, noch im Sinne übertragen zu verstehender Informationssituationen dargestellt, sondern durch die **Zusammenstellung der Elemente disparater Informationswirklichkeiten** (latente Montage von Informationswirklichkeiten). Der Leser muß sich, um nicht in Konfusion zu fallen, einen Reim darauf machen. Die Erklärung, es handelt sich hier um den Zustand der Liebe, ist eine Möglichkeit der Auslegung,<sup>162</sup> um überhaupt einen Sinn zu bekommen. Eine andere Möglichkeit der Erklärung wäre, die Kraft der Kunst zu beschwören. Beide Möglichkeiten werden nicht durch den Text motiviert; insbesondere wird darauf verzichtet, die Informationssituationen der phantastischen Informationswirklichkeit als psychische Ausnahmezustände im Sinne der Zuweisung eines Wirklichkeitsstatus zu kennzeichnen. Das ist die konsequente Fortsetzung der vorher in Texten verwandten Montage, bei der der ‚neue Sinn‘ der Montage im Entstehen einer komplexen Realität liegt. Um das zu unterstreichen, liegen die beiden montierten Informationswirklichkeiten nicht auf zwei oder mehr Textblöcke verteilt vor, wie es Aksenov in *Lehjaž'e ozero*

<sup>161</sup> Aksenov 1995, S. 488.

<sup>162</sup> Diese Möglichkeit ergibt sich daher, daß die beiden Akteure-Figuren eine Frau und ein Mann sind - sofort möchte der Leser ein Stereotyp anwenden, das er von der Lektüre zahlloser Erzähltexte über Beziehungs- und Liebesfragen gelernt hat. Von Liebe ist aber in der Erzählung *Millionen razluk* nicht mit einem Wort die Rede.

## 2. Die Informationsvergabe

realisierte. Vielmehr sind die beiden montierten Informationswirklichkeiten in zwei Informationsketten miteinander verflochten. Diese Art der Montage orientiert sich stark an Boris Pil'njaks *Golyj god* und *Mašiny i volki*; es sprengt die filmische Herkunft der Montage, indem es auf den Gebrauch der ästhetischen Organisation verzichtet, die zur Erzeugung technischer Parallelen zwischen Film und Text herangezogen worden war. Der Verzicht auf die ästhetischen Organisation bewirkt, daß das Verfahren der Montage nicht mehr durch den Text reflektiert, also offengelegt wird. Abgesehen davon, daß dadurch die Texte in diesem Punkte nicht mehr unter die Flakersche Definition der Stilformation des Modernismus fallen, ergibt sich ein ganz entscheidender zweiter Aspekt: Die entstehende komplexe Realität ‚im Kopf des Lesers‘ erscheint mehr faktisch und weniger fiktiv, denn jede Offenlegung eines Verfahrens verweist zugleich auf die Gemachtheit und damit Fiktivität eines Textes. Damit scheint Aksenov in *Million razluk* das Unmögliche gelungen: Er hat den Leser die Faktizität einer phantastischen Informationswirklichkeit glauben gemacht. Die latente Montage zweier Informationswirklichkeiten führt also zu einem phantastisch-faktischen Wirklichkeitsprodukt, das den Platz des hypothetischen ‚Fall 4‘ einnehmen kann, der in der obigen Tabelle ausgespart war.

Ganz ähnlich wie in *Million razluk* bleiben dem Leser in *Randevu* (1971, verfaßt 1968) über den Grund verschiedener Informationswirklichkeiten nur Auslegungen möglich. Im Mittelpunkt einer turbulenten Gesellschaft, die in einer Moskauer High Society-Kneipe den Abend verbringt, steht die Figur *Leva*, die man mit Aksenovs Leben im besonderen und mit der damaligen Situation in Moskau im allgemeinen in Verbindung gebracht hat:

Some have noted that the break of friends had begun in 1971 with the printing of „Randevu“ [...] which is about a famous poet often resembling Evtushenko.<sup>163</sup> There are a number of points that could be made showing that Aksenov did not mean Evtushenko, but the fact remains that the public often thought he did and Evtushenko might have been angered by that. It is clear, however, that Aksenov was not published for three years and that Evtushenko did write a poem responding to Aksenov's accusations relating to this matter.<sup>164</sup> The irony is that Aksenov might have been referring to himself in „Rendezvous“, a possibility which is bolstered by comparing the accomplishments of the hero there with those of Tolya (Aksenov) in „Swanny Lake“<sup>165</sup>

Darin folgt auch Efimov: Nach ihr stehen in *Randevu* der Figur *Leva Malachitov*, der eine Parallelbildung zum *Ivanuška* der Volksmärchen sei, eine Gruppe von Dämonenfiguren gegenüber (*Smeldiščev, the Stinking Lady*).<sup>166</sup> Anhand der Figuren in *Randevu* unterscheidet sie zudem drei Ebenen, nämlich „the level of concrete reality, [...] masks, occupying a transitional position between reality and allegory,

<sup>163</sup> Hier wird Priscilla Meyer (1973a) als Quelle angeführt.

<sup>164</sup> Hier wird angeführt В лесу: Евтушенко, Евгений. Отцовский слух. [о.о.] 1975, S. 34.

<sup>165</sup> Johnson, J.J. Jr.: „V.P. Aksenov: A literary biography“ in Mozejko 1986, S. 32ff., hier S. 41.

<sup>166</sup> Efimov 1991, S. 79-89.

## 2. Die Informationsvergabe

und: the third level [...] is purely allegorical".<sup>167</sup> Doch Efimovs Überlegungen und die Spekulationen Johnsons gehen an den eigentlichen Problemen der Erzählung vorbei. Die Probleme beginnen für den Leser nämlich, wenn *Leva* nebst ‚Genossen‘ zu fortgeschrittener Zeit und in fortgeschrittenem ‚Zustand‘ zum Rendezvous mit einer Dame fährt:

Вот мой „москвич“! – вскричал он [Leva]. Вот моя радость! / Эта скотина нас не повежет, проскрежетал Смедлищев. Поищем другой транспорт. / Он вдруг подхватил Levu и помчал его сквозь пургу, та так быстро и мощно, что вроде и транспорта никакого не требовалось. [...] / Юф [Смедлищев] ничего ему не отвечал, а только как-то странно и страшно рычал, клочкотал. Вот он обернулся, сверкнул его правый глаз – следи маячила фара милинейского мотоцикла. Юф [...], с ходу оседлав оставленный рабочими на ночь асфальтовый каток, рывком подтащил к себе Levu. Каток медленно вращался, потом вдруг набрал необычную для своей конструкции скорость и газанул по осевой линии под автоматическими миналками.<sup>168</sup>

Entscheidend für das Verständnis der phantastisch-fiktiven Informationswirklichkeit im Verhältnis zur anfänglich realistisch-faktischen ist die Auffassung, die der Leser vom ‚fortgeschrittenen Zustand‘ *Levas* haben kann. Faßt er die ‚Szene‘ in der Kneipe derart, daß Alkoholika reichlich genossen wurden, ergibt sich, daß sich *Leva* bereits in einem Rauschzustand befindet. Die Elemente der phantastischen Informationswirklichkeit, die auf dem Weg zum Rendezvous dargestellt werden, sind dann dieselbe realistische Informationswirklichkeit, die durch den Rauschzustand *Levas* bloß skurril verzerrt ist. Doch wie verträgt sich diese Interpretation mit der weiteren Schilderung, daß *Leva* quasi als Geist existiert, daß er von den Menschen nicht wahrgenommen wird und daß sich zum Beispiel Metrofahrer durch ihn durch auf dieselbe Stelle einer Bank setzen können, auf der er sitzt?<sup>169</sup> Deshalb wurde *Randevu* auch so gesehen: „It is Aksenov who must choose between a rendezvous with Soviet banality or death and prefers to die. Fortunately, another choice became possible.“<sup>170</sup> Doch auch das klärt nicht alle Widersprüche. So wünscht *Leva* nicht wirklich zu sterben, sondern ‚erwacht‘ einfach tot und eher sogar verwundert am Morgen nach der Fahrt zum Rendezvous.<sup>171</sup> So wird *Leva* erst errettet, nachdem er in dieses Todesdasein gefallen war (und nicht durch eine dritte Möglichkeit außerhalb von Banalität und Tod). Seine Frau *Nina* errettet ihn durch ihr Erscheinen und „в глазах была любовь“:<sup>172</sup> Dieser Umstand verweist auf das, was in der Kneipe vorfiel, bevor *Leva* & Co. sich auf den Weg zum Rendezvous machten. *Leva* fühlte sich nämlich ungeliebt und ist in der Kneipe nicht in der Lage, jemanden zu finden, der ihn liebt, obwohl genug Bewunderer, Freunde und willige Frauen vorhanden sind. Es sind also

<sup>167</sup> Efimov 1991, S. 81-82

<sup>168</sup> Aksenov 1980a, S. 135.

<sup>169</sup> Aksenov 1980a, S. 140-141.

<sup>170</sup> Mozejko 1986, S. 41.

<sup>171</sup> Aksenov 1980, S. 141. *Leva* hat interessanterweise zunächst den Gedanken: „Ну и перебрал я вчера, поморщился Leva. Позор, позор... Да и куда это меня занесло, черт побери?“

<sup>172</sup> Aksenov 1980a, S. 142.

## 2. Die Informationsvergabe

mindestens zwei Aspekte in Betracht zu ziehen, wenn man der phantastischen Informationswirklichkeit einen Wirklichkeitsstatus innerhalb der realistischen Informationswirklichkeit zuweisen will: Erstens der Alptraum des Rausches und dessen übersteigerte Emotionalität der Empfindung des Ungeliebtseins und zweitens die Qualen des Liebesentzugs, die zu einer physischen und psychischen Leere („Tod“) führen. So sehr diese beiden Interpretationsansätze vielleicht am besten die Widersprüche der montierten Informationswirklichkeiten aufzulösen vermögen, so ausschließlich beruhen sie auf der vom Rezipienten abhängigen Übertragung von Informationssituationen, -ketten und -wirklichkeiten in ein verständliches System von Sinn. Und trotz beider Interpretationsansätze bleiben in *Randevu* weitere Widersprüche zwischen der Informationswirklichkeit zu Beginn und der am Ende des Textes<sup>173</sup> bestehen. Der Autor hat den Leser, wenn er vorschnell Wirklichkeitsstatus zuschreibt, gewissermaßen auf den Holzpfad geschickt. Da hilft es gar nichts, daß *Leva* zum Schluß befreit denkt: „Иль же.ти спасен?“<sup>174</sup> - der Leser ist in keiner Weise gerettet, sondern bleibt in den Widersprüchen des Textes verstrickt. Es kommt also auch auf die Argumentation des Lesers und auf seinen kreativen Umgang mit dem Text an. Besonders die Montage von Informationswirklichkeiten soll den Leser durch ihre Widerspruchshaftigkeit animieren und dazu bringen, die Widersprüche in einer höheren Sphäre (dem Leserbewußtsein) aufzulösen und dadurch eine ‚Überrealität‘ zu erkennen und zu erfahren.

### 2.3 Zusammenfassung

Der Erzähltext ist im Sinne der Informationstheorie eine Nachricht, deren Summe von Neuigkeiten das Informationsgesamt bildet. Wenn ein Erzähltext ein Informationsgesamt ist, dann ist er ästhetisch durch die gezielte Informationsvergabe bestimmbar. Eine gezielte Informationsvergabe hat der Autor in den Text eingeschrieben, was nichts anderes heißt, als daß der Erzähltext ein bestimmtes Informationskonzept besitzen kann und daß er auf jeden Fall eine informelle Organisation besitzt.

Rezeptionssseitig ist das Informationskonzept nicht ohne weitere Bedingungen formulierbar. Denn der Lese-prozeß unterliegt der Informationswahrnehmung des Lesers. Die Informationswahrnehmung ist nicht beliebig, weil sie nicht nur von der informellen Organisation des Textes gesteuert wird, sondern weil ihre Basis auch neurophysiologische und psychische Wahrnehmungsmechanismen bilden, die für alle Menschen in gleicher Weise gelten. Dennoch sind die Vorgänge bei der Informationswahrnehmung physisch und psychisch unbestimmt genug, um der Individualität des Lesers in seinem historischen und kulturellen Kontext Raum zu

---

<sup>173</sup> ..., welche zum Beispiel davonliegende Menschen oder das zur Metroszene ähnliche Phänomen kennt, daß sich jemand durch *Leva* hindurch auf diejenige Stelle einer Parkbank setzt, auf der bereits *Leva* sitzt,...

<sup>174</sup> Aksenov 1980a, S. 142.

## 2. Die Informationsvergabe

geben. Ebenso ist es im Gegensatz zu faktischen Texten selten der Fall, daß die informelle Organisation eines fiktionalen Textes die Wichtigkeit bestimmter Teile der Nachricht und damit bestimmter Neuigkeiten gegenüber anderen hervorhebt und so eine (fast) optimale Informationswahrnehmung ermöglicht. Deshalb ist das Informationsgesamt, das der Leser rekapitulierend formulieren kann, kein statischer Begriff: Zwar ist es verglichen mit der ursprünglichen Absicht des Autors nicht beliebig, aber es ist dennoch subjektiv.

Die neurophysiologischen und psychischen Wahrnehmungsmechanismen bestimmen die Argumentationsstruktur des Lesers. Der Auslöser für die grundlegenden Wahrnehmungsvorgänge ist die Konfusion, die bei der rein biologischen Wahrnehmung der stochastischen Prozesse der Nachrichtenübermittlung entsteht. Ihr folgt eine erste, grundlegende Entscheidung: Die Interpunktion des Zeichenflusses in sinnhafte Elemente. Dem entspricht in einem weiteren Schritt die Interpunktion des Nachrichtenflusses in sinnhafte Abschnitte. In einem letzten Schritt kann der Leser mehrere Informationssituationen zu Argumenten verketten.

Die interpunktierten Abschnitte von Text heißen Informationssituationen. Aus einer Informationssituation kann der Leser eine oder mehrere Informationen derivieren, die jedoch (für ihn) in einem Sinnzusammenhang stehen. Denn die Informationssituation ist eine Ganzheit im Sinne der Gestaltpsychologie. So beruhen Aussagen zu einer Informationssituation auf einer Selektion und Zusammenfassung, die im Hinblick auf den gestalthaften Sinnzusammenhang vorgenommen wird. Informationen werden nicht wahrgenommen, wenn sie nicht sinnvoll in die Zusammenfassung eingefügt werden können, weil sie nicht mit dem Vorwissen des Lesers korrespondieren. Dieses Vorwissen besteht nicht nur in Kenntnissen und Ansichten der historischen Persönlichkeit des Lesers, sondern auch im Informationsstand, der zu einem bestimmten Punkt im Erzählvorgang vom Leser erreicht wurde.

Theoretisch ist es möglich zwischen der Position des Informationsstands und der Position des Informationsaustauschs zu unterscheiden, und zwar Analog zur Unterscheidung von ‚Standort‘ des Erzählers in der erzählten Welt und ‚Standpunkt‘ des Erzählers gegenüber dem fiktiven Adressaten. Praktisch kann man oft nur von der Informationsbasis sprechen, die das Ergebnis der Kommunikation zwischen fiktivem Erzähler und fiktivem Adressaten ist. Die Informationsbasis ergibt sich also aus den Informationen des Kommunikationsniveaus des Erzählvorgangs und natürlich des Kommunikationsniveaus der erzählten Welt.

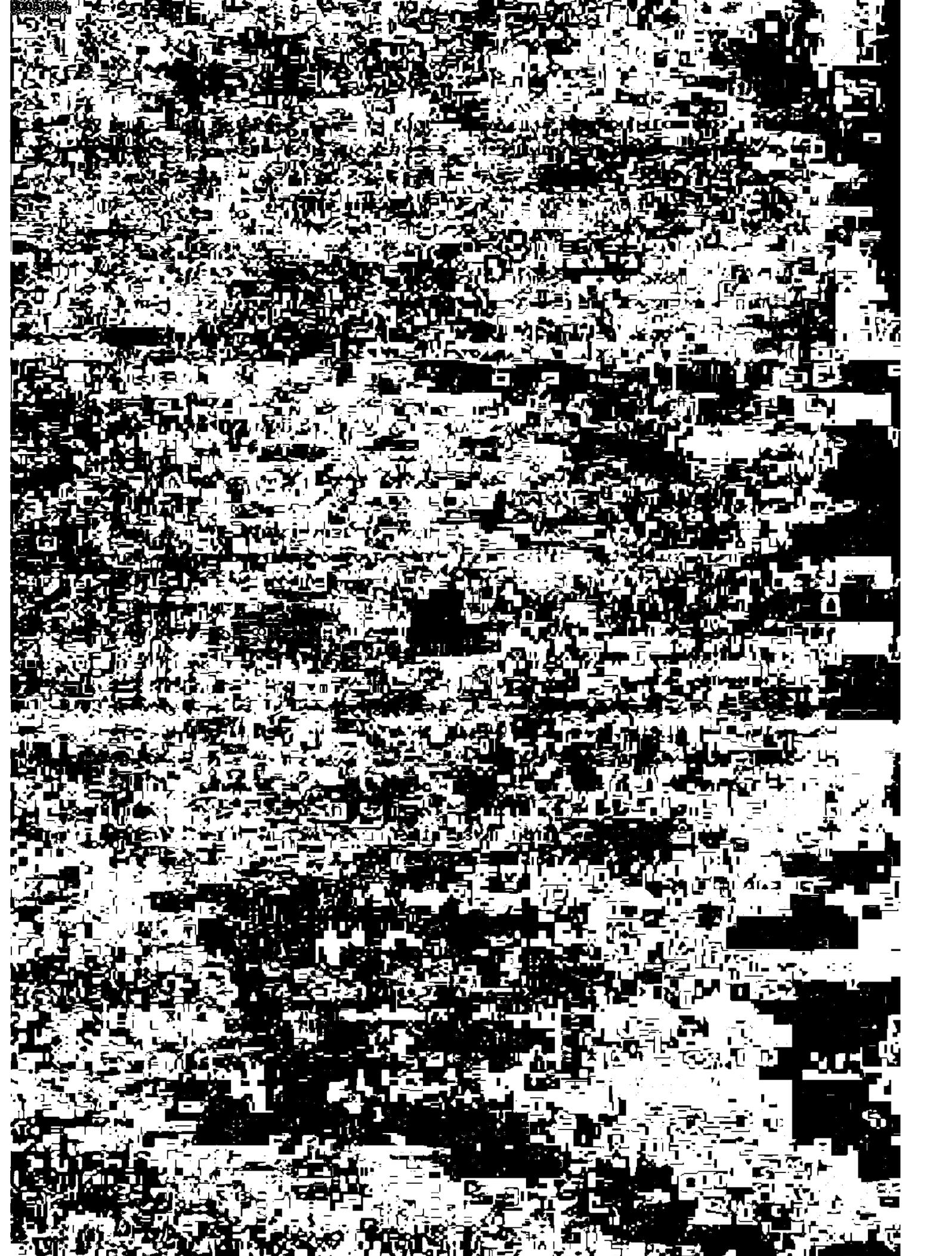
Von der Informationsbasis kann man auf die Informationswirklichkeit schließen. Die Informationswirklichkeit ist die durch den Text konstruierte Wirklichkeit. Es ist wichtig zu betonen, daß diese Wirklichkeit allein aus den Informationen des Textes entstanden ist. Die Informationswirklichkeit behauptet in ihrer grundlegendsten Form Existenz und Qualität von Objekten, sowie Verknüpfungsregeln der existierenden Objekte. Es gibt eine realistische und eine phantastische Informationswirklichkeit für Texte (Informationsgesamte). ‚Realistisch‘ bedeutet, daß die erstmalig konstruierte Informationswirklichkeit sich nicht widerspricht und daß sie auf diese Weise für das Informationsgesamt gilt. ‚Phantastisch‘ bedeutet, daß eine zu einem

## 2. Die Informationsvergabe

bestimmten Informationsstand konstruierte Informationswirklichkeit zu einem anderen Informationsstand mit einer anders konstruierten Informationswirklichkeit konkurriert. Ein solcher Text besteht somit aus zwei realistischen Informationswirklichkeiten, die sich zusammen jedoch widersprechen. Damit sich die gegebenen Definitionen für die Begriffe ‚phantastisch‘ und ‚realistisch‘ nicht zu weit vom gängigen Sprachgebrauch entfernen, aber auch wegen der Interpunktionsvorgänge innerhalb von Texten, wird die in einem konkreten Text letzterer Art als zweite Wirklichkeitskonstruktion auftretende Informationswirklichkeit ebenfalls ‚phantastisch‘ genannt, sowie die zuerst auftretende ‚realistisch‘.

Eine Informationswirklichkeit kann vom Leser unter Berücksichtigung von außertextuellen Wirklichkeitskonstruktionen eingeschätzt werden. Die Einschätzung entscheidet über das Zusprechen der Attribute ‚faktisch‘ oder ‚fiktiv‘. Faktizität und Fiktivität drücken nicht nur eine Bezugnahme des Lesers auf historische und soziale Wirklichkeitskonstruktionen aus, sondern auch seine eigene, ‚persönliche‘ Position in dem Sinne, daß er eine behauptete Wirklichkeitskonstruktion zu jedem Informationsstand annehmen oder ablehnen kann.

Um die Akzeptanz von phantastischer Informationswirklichkeit zu erhöhen, kann der phantastischen Informationswirklichkeit ein Status innerhalb einer realistischen Informationswirklichkeit gegeben werden, so daß das Phantastische der phantastischen Informationswirklichkeit als ‚normaler‘ Teil der realistischen Informationswirklichkeit erklärbar wird. Eine realistische Informationswirklichkeit kann also mehrere Wirklichkeitsstatus haben, wie zum Beispiel ‚Realität‘, ‚Traum‘, ‚Phantasie‘, ‚Kindheitsblickwinkel‘ oder ‚Rauschzustand‘. Insbesondere kann durch die alleinige Art und Weise der Darstellung des Erzählers von der erzählten Welt eine Statuszuordnung ausgedrückt werden. Im Gegensatz zu dem Verfahren, das einer phantastischen Informationswirklichkeit einen Widersprüche erklärenden Wirklichkeitsstatus zuordnet, steht das Verfahren der Montage von Informationswirklichkeiten, das eine realistische und eine phantastische Informationswirklichkeit ohne Statuszuordnung widerspruchsvoll gegenüber- und zusammenstellt. Eine Montage von Informationswirklichkeiten kann abschnittsweise, in einer surrealen Spirale oder latent realisiert werden.



### 3 DER ROMAN *OŽOG* (1969-1975)

#### 3.1 Die Figuren im Zentrum des Erzählkonzepts

##### 3.1.1 Korpusbildung und Gliederung des Textes in Kapitel

Aksenovs Roman *Ožog* (1969-1975) erschien vollständig erst 1980 in den USA und trägt den Untertitel: „роман в трех книгах // позжие шестидесятие / ранние семидесятие“.<sup>1</sup> Seine Werkgeschichte beschränkt sich aber nicht auf die West-, Perestrojka- und Postsozialismusausgaben. Eine erste Form des Romans erschien bereits 1970 in einer unbekanntem Kišinever Zeitschrift. Ein Auszug des Romans kursierte im ‚Untergrund‘. Aksenov ist mit Beginn der Brešnev-Ära wohl nicht mit einem pauschalen Druckverbot belegt worden. Offensichtlich hat man von Fall zu Fall (von Werk zu Werk) über einen Druck entschieden. Für die offizielle Seite prestigeträchtige Werke wie zum Beispiel *Ljubov' k električestvu* (1971) oder schriftstellerische Kleinigkeiten wie die Arbeiten für die Humor-Seite der *Literaturnaja Gazeta* konnten erscheinen, nonkonformere Werke nicht.<sup>2</sup> Aksenov begann den Roman nach dem Einmarsch der Sowjetarmee in die Tschechoslowakei im Jahre 1968, der den Prager Frühling um Dubček mit militärischen Mitteln beendete. Die Restauration unter Brežnev hatte begonnen.<sup>3</sup> Auch der Ginzburg-Galanskov-Prozeß, der in diese Zeit fällt, dürfte ihn motiviert haben. Die Phase des Tauwetters (оттепель) war zu diesem Zeitpunkt schon beendet.<sup>4</sup> 1975 war der Roman fertiggestellt.<sup>5</sup>

Die Einteilung des Gesamttextes in Bücher, Kapitel und Unterkapitel gehört zur ästhetischen Organisation. Sie wird jedoch bereits hier besprochen, da sie dem Leser den Überblick über das umfangreiche Werk *Ožog* erleichtern soll. Denn in *Ožog* gibt es weder homogene Überschriften, noch eine Numerierung der Kapitel. Für eine zielgenaue Arbeitsweise ist es hingegen unerlässlich, eine solche Numerierung einzuführen.<sup>6</sup> Zur ästhetischen Organisation von *Ožog* ist das Folgende festzustellen: (1.) Die Abgrenzung der Bücher untereinander ist eindeutig. Es gibt drei Bücher (im folgenden mit römischen Ziffern numeriert), die als solche benannt sind (книга первая etc.) und die eigene Überschriften haben. Diese Überschriften sind in kursiven Großbuchstaben zentriert gesetzt, was im Unterschied zu den Überschriften der

<sup>1</sup> Vgl. Kapitel 6.1.

<sup>2</sup> Aksenov selbst hat angegeben, er habe Druckverbot außer in Zeitschriften erhalten. Aksenov 1981.

<sup>3</sup> Rauch 1990, S. 543.

<sup>4</sup> Vgl. Čuprnin 1989; 1990. Vgl. auch die lebendige Darstellung der ‚Zeitumstände‘ bei Raskin 1988.

<sup>5</sup> Majer [Meyer], Priscilla: „Послесловие“ in Aksenov 1987a, S. 349-353, hier S. 350.

<sup>6</sup> Eine Liste der Überschriften und ihre Numerierung befindet sich im Anhang in Kapitel 6.4.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Kapitel steht. Das erste Kapitel eines jeden Buches trägt keine eigene Überschrift, weshalb die Überschrift des jeweiligen Buches zugleich die Überschrift des ersten Kapitels eines jeden Buches sein kann. Das erste Buch, „Мужской клуб“ betitelt, umfaßt etwa 180 Seiten, das zweite, „Пятеро в одиночке“, etwa 200 und das dritte, „III или Последние приключения пострадавшего“, nur etwa 55 Seiten. Vom Umfang her steht das dritte Buch somit nicht gleichberechtigt neben den anderen.

(2.) Diejenigen Überschriften, die in Großbuchstaben zentriert ausgeführt sind, machen den größten Teil aller Überschriften aus (66 von 89), weshalb sie zur Basis der Kapitelzählung erhoben wurden. In zwei Fällen (Kapitel I, 3-7 und II, 8-9) sind die Überschriften von aufeinanderfolgenden Kapiteln jeweils identisch (ABCDE; И в золоте восходном тающий бесцельный путь бесцельный вьюн).

(3.) Es gibt 13 Kapitelüberschriften (I, 17-18; II, 5-6, 11, 25), die von den unter 2. beschriebenen darin abweichen, daß sie nicht zentriert, sondern linksbündig gesetzt sind. Inwieweit sich diese Kapitel von den anderen unterscheiden oder ob diese Kapitel nur gegenüber den anderen hervorgehoben werden sollen, kann an dieser Stelle noch nicht gesagt werden. In zwei Fällen (II, 5 und 11) sind die linksbündigen Überschriften von aufeinanderfolgenden Kapiteln jeweils identisch (В тот же день; В переулке синем и полуслепом от солнца). Deshalb wurden sie nicht als eigenständige Kapitel gezählt, sondern als Varianten ein und desselben Kapitels (II, 5A-5G, bzw. 11A-11B). Das Merkmal ‚linksbündig‘ bedeutet aber nicht automatisch ‚Variante von...‘. Denn wovon sollen diejenigen Kapitel, deren linksbündige Überschriften sich nicht wiederholen (I, 17-18; II, 6 und 25) Varianten sein? Eine andere Ordnungsmöglichkeit, die nicht realisiert wird, wäre, die Kapitel mit linksbündigen Überschriften als Unterkapitel ersten Grades aufzufassen, denen eine Überschrift eines ‚eigentlichen‘ Kapitel fehlt.<sup>7</sup> Im Falle von Kapitel II, 5 ist es möglich, das Kapitel durch die Überschriften (В тот же день) auf das vorhergehende Kapitel II, 4 (В один из дней 197... года) zu beziehen. Dennoch könnte dabei die Überschrift von Kapitel II, 4 nicht die ‚eigentliche‘ Überschrift der - in angenommener Weise - Unterkapitel I° von II, 5A-G sein, da das Kapitel einen eigenen Text hat. Das System ist also durch und durch widersprüchlich und konkurriert noch mit den sich wiederholenden Überschriften von Kapitel I, 3-7 und II, 8-9, die ja nicht linksbündig gesetzt wurden (siehe Punkt 2).

(4.) Es gibt weitere Überschriften, die nur kursiv zentriert, nicht aber in Großbuchstaben gesetzt sind (I, 2A-C, 7A-B, 14A, 22A). Man könnte überlegen, sie als Unterkapitel 2° zu bezeichnen. Sie werden jedoch ‚Quasiunterkapitel‘ genannt, da sie nicht ein Kapitel systematisch in mehrere Unterkapitel zergliedern, sondern ihnen nur eine Art Einschub folgt, der das erzählte Geschehen des Kapitels unterbricht. Die entsprechenden Überschriften sind graphisch mit der lyrischen Darbietung (I, 2A, 2C, 7B, 14A, 22A) oder mit dem Сказ (I, 2B, 7A) verbunden, was den Einschubcharakter deutlich hervortreten läßt. Den Charakter des Einschubs erkennt man auch

---

<sup>7</sup> ..., eine Organisationform die schon bei den Überschriften der ersten Kapitel eines jeden Buches auftrat.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

daran, daß in Kapitel I, 14 und 22 je nur ein Quasiunterkapitel folgt (I, 14A, bzw. 22A). Für eine systematische Aufteilung als Unterkapitel 2° wären wenigstens je zwei Kapitel nötig.

(5.) Noch einige Bemerkungen zu dem in den Punkten 1-4 Gesagten. So gibt es einige formale Textmerkmale, die Ähnlichkeiten mit einer dramatischen Darbietung aufweisen. Diese Stellen sind durch Großbuchstaben gekennzeichnet, oberhalb derer ein Durchschuß den Text segmentiert, und sie stehen wie die Personenbezeichnungen eines dramatischen Textes dem Absatz und eigentlichen Text voran. In Kapitel I, 7 heißt es: „ОТ АВТОРА“.<sup>8</sup> Dies ist Teil der Strategie, dem Leser ein Rezeptionsangebot zu vermitteln, das den fiktiven Erzähler zum Autor macht.<sup>9</sup> Denn das Segment vor „ОТ АВТОРА“ ist Quasiunterkapitel I, 7A, das, wie uns die Überschrift verrät, Сказ *Mal'kol'movs* ist (Малькольмов рассказывает о своей молодости). Das, was im Segment von „ОТ АВТОРА“ folgt, ist eine Metafiction (в этом месте мы прервем телефонную будку Геннадия Аполлинариевича для того, чтобы рассказать), die in die Erzählerrede von *Sablars* Erlebnissen übergeht. „ОТ АВТОРА“ beendet also den сказ und suggeriert, der Autor (Aksenov) würde weitererzählen. In Kapitel I, 18 sind es ganze Sätze oder Nebensätze, die den fünf Absätzen der dramatischen Darbietung voranstehen.<sup>10</sup> Darunter sind zwei Fragesätze, was der dramatischen Darbietung ein wenig den Charakter einer Frage- und-Antwort-Gliederung gibt. Das könnte an ein Verhör erinnern oder satirisch Bezug auf die Artikel Stalins nehmen, der dort auf ‚Fragen‘ von (ganz bestimmten) Genossen zu antworten pflegte. Im allgemeinsten Verständnis ist die dramatische Darbietung in Kapitel I, 18 ein spielerisches Element und exponiert ihren Text gegenüber dem umgebenden Text. In Kapitel I, 18 und II, 18 gibt es Einzelworthervorhebungen, in Großbuchstaben zentriert gesetzt, aber ohne entsprechenden Durchschuß ober- und unterhalb.<sup>11</sup> Sie sind ebenfalls spielerische Elemente und exponieren und betonen die Wörter, die zu ihnen gehören. Im Gegensatz zu vielen Einzelworthervorhebungen, die im Textfluß in Großbuchstaben zu finden sind,<sup>12</sup> vermitteln sie außerdem noch den Eindruck einer Kapitelüberschrift.

Die meisten Kapitelüberschriften sind Syntagmen eines umfassenderen Satzes, der aus dem vorhergehenden Segment stammt oder im folgenden Segment weitergeführt wird,<sup>13</sup> oder sie sind eigene Sätze, die das erzählte Geschehen des vorherigen und folgenden Segmentes weitererzählen.<sup>14</sup> Dadurch werden die Überschriften entwertet, denn sie repräsentieren nicht mehr das, was der Leser von Überschriften erwartet, nämlich einen Sinnabschnitt und eine durch die Überschrift gegebene Bewertung oder Gliederung des erzählten Geschehens, einen Orts- oder Zeitwechsel oder einen

<sup>8</sup> Aksenov 1980b, S. 59. - Eine solche dramatische Darbietung gab es bereits in *Kollegi*.

<sup>9</sup> Vgl. Kapitel 3.1.9.

<sup>10</sup> Aksenov 1980b, S. 165f.

<sup>11</sup> Aksenov 1980b, S. 156, 162, 164 und S. 270f.

<sup>12</sup> So etwa Aksenov 1980b, S. 122 unten, 156, 253, 261, 299 unten, 326.

<sup>13</sup> Kapitel I, 2, 8, 10, 15, 18, 20-22; II, 2- 6, 10-16, 18-20, 23-25, 27, 29- 32, 35- 38, 40-48.

<sup>14</sup> Kapitel I, 13, 17, 21; II, 33, 39.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Wechsel des Erzählerstandortes. Diese Brüche in Ort, Zeit und Erzählerstandort, die gewöhnlich zwischen zwei Kapiteln oder zwischen zwei Segmenten auftreten, sind in *Ožog* ins Innere der Kapitel und Segmente verlegt. Was die Bewertung oder Gliederung des Textes durch die Überschriften angeht, so entfällt sie einerseits ganz in den Fällen, in denen sich die Überschriften als erzähltes Geschehen zu erkennen geben. Andererseits findet eine ausgesprochen starke Bewertung in den übrigen Überschriften statt, weil sie einem Quasiunterkapitel voranstehen (s.o.) und / oder weil sie explizit auf einen folgenden *Сказ* verweisen.<sup>15</sup>

Ab Kapitel II, 12 von *Ožog* gestalten sich die Überschriften homogener. Das verweist darauf, daß Aksenov beim Schreibvorgang, der ja immerhin sechs bis sieben Jahre umfaßte, das Konzept des Romans veränderte. Buch I kursierte wahrscheinlich als selbständiges Werk. Der ‚Bruch‘ - wenn man einmal einen solchen annimmt - liegt zwischen Kapitel II, 1 und II, 11, also letztendlich mit dem Beginn der Arbeiten zu Buch II. Genau in jenen Kapiteln werden im Text von *Ožog* die christlichen Glaubensvorstellungen eingeführt. Und zwar explizit im Kapitel II, 3, in dem *Tolja fon Šteinbok* vom heimlichen Lagerpriester und ‚Seelenarzt‘ *Martin* zum Christentum bekehrt wird, sowie in den Kapiteln II, 6-7, in denen vom „dritten Modell“ (третья модель) berichtet wird.<sup>16</sup> Die Bekehrungsszene in Kapitel II, 3 ist die Grundlegung, während das Dritte Modell die Ausarbeitung eines christlichen Weltbildes ist.<sup>17</sup> Es steht hier außer Frage, daß Aksenov auch vor Niederlegung dieser beiden Kapitel bereits ein Christ war<sup>18</sup> und dies auch in andere, frühere Werk bereits eingeflossen sein mag.<sup>19</sup> Aber in den genannten Kapiteln werden zum ersten Mal im Œuvre des Künstlers explizit als Thema des erzählten Geschehens christliche Glaubensvorstellungen in Zusammenhang mit einem ethischen und erkenntnistheoretischen Modell herangezogen, dem auch die Montage von Informationswirk-

<sup>15</sup> Kapitel I, 2B, 7A, 8, 11; II, 26; III, 3 ; als Traum: I, 9, 10, 14A, 22A; als Lied: I, 2A, 7C; III, 2, 4.

<sup>16</sup> Vgl. Kapitel 3.1.4.

<sup>17</sup> Wenn man dies mit aller Vorsicht auf den Autor bezieht, so bekennt sich Aksenov in Kapitel II, 3 zum Christentum, während in den späteren Kapiteln seine eigenen Glaubensvorstellungen dargelegt werden. Mir kommt es aber mehr auf die sehr logische Entfaltung und Abfolge dieses Prozesses im Text an.

<sup>18</sup> Aksenov bezeichnete sich mehrmals öffentlich als praktizierendes Mitglied der Russisch-Orthodoxen Kirche (z.B. im *Who's who* von 1990). Es gibt auch in *Ožog* einige Anspielungen, die vor dem postulierten Wendepunkt liegen. So z.B. in Buch I, 11: *Pantelej* hat ein katholisches Kreuz am Hals aus der Zeit *Toljas* (Aksenov 1980b, S. 103). Das ist heteroreferentiell vielleicht eine Anspielung auf den Glauben des Autors, aber es ist mehr noch ein autoreferentieller Bezug darauf, daß es ein katholischer Priester war, der die Bekehrung *Toljas* / *Pantelejs* geführt hat. Also ist das Kreuz ein Element, daß eine Verbindung zwischen *Pantelej* und *Tolja* herstellt und *Pantelej*, während er auf die Bühne der von *Kukita Kusevič* dominierten Präsidiumssitzung zuschreitet, als Sproß der Lagerzeit und ideologisch ungefestigte Person charakterisiert. Damit hat diese Stelle in Buch I eine ganz andere Qualität als die Darstellungen in Buch II.

<sup>19</sup> Vgl. Efimov 1991, S. 9-11. So weist auch Kustanovich 1992, S. 39, Fußnote 8, auf eine in dieser Hinsicht sehr interessante Parallelen in *Randevu* und *Svijažsk* hin, wo der Figurentext nicht nur dem Pilatusspruch am Ende von *Master i Margerita* ähnlich ist, sondern überhaupt christliche Heilserwartung ausdrückt.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

lichkeiten seiner Texte untergeordnet wird. Damit erhält das Verfahren der Montage eine neue Qualität. Es ist nicht mehr so sehr ein ästhetisches Problem, sondern es wird unter einem umfassenderen, theokratischen Weltmodell subsumiert. Die literarische Kritik der marxistischen Erkenntnistheorie mündet in eine generelle Kritik an der Welt.

#### 3.1.2 Das Problem des Patronyms *Apollinarievič*

Eine Untersuchung zu den im Roman *Ožog* verwendeten Figurennamen liegt bereits in der Dissertation von Bol'sun vor.<sup>20</sup> Die verschiedenen Funktionen von Figuren oder Figurengruppen schlüssig zu erläutern, ist Bol'sun aber nur zum Teil gelungen. Sein Hauptaugenmerk gilt den ‚sprechenden Namen‘, das heißt dem Versuch, die Namen der erzählten Figuren als eine Bedeutung zu begreifen und diese Bedeutung durch Rückübersetzung fruchtbar zu machen. Es erstaunt angesichts der russischsprachigen literarischen Tradition nicht, daß dies im Falle des Romans *Ožog* fast immer möglich ist. Es erstaunt aber auch nicht, daß die Rückübersetzung der Namen der erzählten Figuren zwar oft lustig ist und einen satirischen Kontrast oder eine satirische Spitze gegen die Tätigkeiten der jeweiligen Figur abgibt, daß damit aber bereits die Möglichkeiten der Erklärung erschöpft sind. Denn offensichtlich, das belegt Bol'suns Arbeit, kam es dem Erzähler beim größten Teil der Namensvergabe auf genau diesen satirischen Effekt an - und auf nichts weiter.<sup>21</sup>

Nach Bol'sun kann man alle Namen erzählter Figuren drei Klassen zuordnen: Es seien entweder reale Namen, fiktionale Namen, das heißt aus Literatur und Mythos entlehnte, oder parodierte Namen.<sup>22</sup> Die Namen seien alle russisch formuliert, aber oft aus einer Wortwurzeln motiviert, die einen Bezug zur westlichen Kultur erkennen lassen.<sup>23</sup> Ganz richtig erkennt Bol'sun, daß die Namen keine ausformulierten Charaktere im Sinne des realistischen Romans bezeichnen, sondern daß die erzählten Figuren kaum durch den Erzähler beschrieben werden.<sup>24</sup> Informationen über sie erhält man nur durch ihre Taten und durch ihre Gedanken. Eine Ausnahme bilden hierbei die Frauenfiguren, die durchaus äußerlich beschrieben und zudem durch stets wiederkehrende Eigenschaften so charakterisiert werden, daß sie als zu einer bestimmten sozialen Gruppe zugehörig zu erkennen sind.<sup>25</sup> Dieses Verfahren des Erzählers erinnert an die „Schönheitskataloge“ (frz.: blasons) der höfischen und auch der antiken Literatur, die bei der Beschreibung von erzählten Figuren ‚eingehalten‘ wurden. Äußerlichkeiten beschreibenden Adjektiva erscheinen in *Ožog* auch als

<sup>20</sup> Bol'sun 1985.

<sup>21</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß Bol'suns Arbeit ein Glossar aus Argot- und Slangwörtern angefügt ist, das die Lektüre von *Ožog* sehr erleichtert.

<sup>22</sup> Bol'sun 1985, S. 161.

<sup>23</sup> Bol'sun 1985, S. 162.

<sup>24</sup> Bol'sun 1985, S. 158.

<sup>25</sup> Bol'sun 1985, S. 158f. Die Namen von zentralen Frauenfiguren in *Ožog* werden von Aksenov auch in anderen Texten benutzt: Allen voran eine *Nina* in *Randevu* und *Alisa* in *Million razluk*.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Topoi oder Epitheta. So wird etwa *Alisa* oft „золотоволосая“ genannt,<sup>26</sup> ein Wort, das in seiner Motivierung an die Epitheta ormantia der *Odyssee* erinnert.<sup>27</sup> Durch den Mangel an wertenden Charakterisierung von Figuren durch einen dominanten Erzähler würden, so Bol'sun, die Namen der erzählten Figuren wichtig, deren Bedeutung dann ein erhellendes Schlaglicht auf die Figur werfen soll. So führt Bol'sun etwa aus, daß *Levka Malachitov*<sup>28</sup> aus „Malachit“ motiviert sei, einem Gestein, und es sei somit eine Anspielung auf den Bildhauer *Chvastiščev*; *Juzek Cipkin* hingegen bestehe aus der unter Lagerhäftlingen gebräuchlichen Abkürzung *ЗЭК* für „Заключенный“ und dem hebräischen Wort ‚cipkin‘ für „Arzt“, bezeichne also einen Lagerarzt und sei eine Anspielung auf die Arztfigur *Mal'kol'mov*; *Marina* und *Nina* seien Verwandlungen von *Marina Vladi*, der Frau *Vladimir Vysockijs*, und stünden als Symbol für die ideale Geliebte;<sup>29</sup> der „Held“ *Anatolij Bokov*, alias *Tolja fon Štejnok*, verweise auf den Landstrich Anatolien, das im Osten liegt,<sup>30</sup> und bedeute also: „восточный бок (мира)“, das hieße: „русская половина (мира)“, und das wiederum: „советская Россия“. Solche und ähnliche Erklärungen sind nicht unproblematisch: *Juzek Cipkin* könnte in der Bedeutung „Заключенный врач“ auf die erzählte Figur *Martin* (es wäre dann ein autoreferentielles Element) oder, durch den Bezug auf *Martin*, auch auf *Aksenovs* Stiefvater verweisen (es wäre also ein heteroreferentielles Element); oder *Bokov* könnte genausogut auch von ‚бор‘ abgeleitet werden (er wäre also ein ‚anatolischer Gott‘) und wäre dann ein antikisierender Held im „Kampf der Götter und Giganten“ (борьба богов и гигантов).<sup>32</sup> *Bokov* würde dadurch auf die Ursprünge der europäisch Kultur überhaupt verweisen, wobei dieselbe bereits im antiken Anatolien einen Zustand europäisch-asiatischer (griechisch-persischer) Synthese aufweisen kann. Solange man jedoch nicht zeigen kann (und Bol'sun kann es nicht), welchen Sinn ‚Übersetzungen‘ der Figurennamen in einem Figurenkonzept machen könnten, bleiben auch andere Deutungen der Namen zu denen Bol'suns gleichwertig und bleibt damit die Charakterisierung einer Figur durch ihren Namen allzu unbestimmt.

Um auf die gewöhnlich als Hauptfiguren erwähnten fünf Figuren *Aristarch Kunicer*, *Samson Sabler*, *Gennadij Mal'kol'mov*, *Radij Chvastiščev* und *Pantelej*

<sup>26</sup> Z.B. *Aksenov* 1980b, S. 413 untere Hälfte. Ebenso auf den Seiten 217, 218 und 360. Auf S. 123 mitte wird *Alisa* jedoch im Widerspruch dazu „rothaarig“ (рыжая красавица Алиса) genannt.

<sup>27</sup> Die Bildung: „золото“ (aus „золотой“) plus zweites Adjektives ist nichts ungewöhnliches (vgl. „золотосный“); der Bestandteil „волосая“ ist keine Bildung nach der Norm zu „волос“, welche „волосной“ oder „волосной“ (allerdings in der Bedeutung: „dünn wie ein Haar“) heißen. *Aksenov* ist hier wohl sprachschöpferisch tätig gewesen, und zwar in Anlehnung an die russischen Übersetzungen der *Odyssee* und *Ilias* von V. A. *Zukovskij* und N. I. *Gnedič* (1849, bzw. 1829) und in Anlehnung an *Nikolaj Gumilev* (1886-1921). Bei letzterem treten z.B. „золотоглавый“ und „золотоглазый“ auf. Vgl. *Scholz* 1995, S. 113f und Fußnoten 59-61.

<sup>28</sup> Die Figur *Leva Malachitov* wird von *Aksenov* auch in *Randevu* benutzt.

<sup>29</sup> Bol'sun 1985, S. 159.

<sup>30</sup> Von welchem Standpunkt aus gesehen?

<sup>31</sup> Bol'sun 1985, S. 164f.

<sup>32</sup> Der stattfindet auf S. 342 in *Aksenov* 1980b.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

*Pantelej* zurückzukommen, so sei feststellen, daß sie bereits viel eher im Text erwähnt werden, als ihr tatsächliches Auftreten vollzogen wird. Bereits auf Seite 25 von *Ožog* werden sie als „noch jemand von denen“ erwähnt, „die es dort wahrscheinlich nicht gab“ (кто-то еще из тех, кого, наверное, там и не было). Ein Paradox, denn gerade diese „Jemande“ sollten ja „dort“ anwesend sein.<sup>33</sup> Hauptfiguren sind außerdem, wenn man die Textmenge, die ihnen zukommt, in Betracht zieht, der Ich-Erzähler, dessen erlebendes Ich nicht so ohne Weiteres mit einer der oben genannten fünf Figuren identisch ist, und die Figur *Tolja son Štejnboč*. Daß diese letzten beiden ebenfalls erzählte ‚Helden‘ des Romans *Ožog* sind, wird gewöhnlich aus bestimmte Gründen, welche weiter unten erläutert werden, unterschlagen. Ebenso unsinnig und oberflächlich ist es, wenn das erzählte Geschehen, das einer ausgesprochenen Verwirrtechnik durch den Erzähler unterliegt,<sup>34</sup> oft korrigiert und in seiner ‚historisch korrekten‘ Abfolge wiedergegeben wird. Es ist evident, daß die Verwirrung des Lesers beabsichtigt und daß sie ästhetisch äußerst relevant ist.

Das wohl augenfälligste Charakteristikum der fünf zentralen erzählten Figuren *Aristarch Kunicer*, *Samson Sabler*, *Gennadij Mal'kol'mov*, *Radij Chvastiščev* und *Pantelej Pantelej* ist ihr gemeinsames Patronym (отчество) *Apollinarievič*.<sup>35</sup> Es wird gewöhnlich auf den griechischen Gott Apollōn zurückgeführt, der als Apollōn mousagetēs Führer der Musen und Wissenschaften ist. Vom Bezug von *Apollinarievič* auf Apoll leiten sich zwei sinnfällige Parallelen ab. Erstens die textuelle Tatsache, daß die fünf genannten Figuren alle aus den beruflichen Feldern der wissenschaftlich-künstlerischen Intelligenz der ehemaligen UdSSR stammen. Somit ist es klar, daß sie unter dem Schutz Apolls, beziehungsweise der Musen stehen oder daß sie eine göttliche Abkunft für sich behaupten können, insofern künstlerische Kreativität als göttliche Fähigkeit gesehen werden kann<sup>36</sup> und in der Antike so gesehen worden ist. Zweitens ist damit die intertextuelle Beziehung begründet worden, die zwischen Aksenovs *Ožog* und Andrej Belyjs Roman *Peterburg* (1913), erklärtermaßen Aksenovs Vorbild,<sup>37</sup> bestehen soll, dessen Hauptfigur *Nikolaj Apollonovič* heißt.<sup>38</sup> Beide Überlegungen beziehen sich immerhin passend auf den Text, und auch der Unterschied von *Apollonovič* (aus *Apollon*) und *Apollinarievič* (aus *Apollinarij*) wird marginal, wenn man mit Bol'sun annimmt, daß dem Namen *Apollinarij* ein lateinisches Adjektiv ‚apollināris‘ („dem Apoll gehörig“) zu Grunde liegt - daß also *Apollinarij* aus lat. ‚apollināris‘ gebildet sei wie *Apollonovič* aus lat. ‚Apollōn‘. Die fünf *Apollinarievičs* seien so „Söhne eines dem Apoll geweihten Vaters“; zudem gelte Apoll in der griechischen Mythologie als Gott der Ge-

<sup>33</sup> Vgl. Kapitel 3.1.5.

<sup>34</sup> Vgl. Kapitel 3.4.

<sup>35</sup> In der Reihenfolge ihres erstmaligen Auftretens: Aksenov 1980b, S. 14, 22, 47, 49 und 52.

<sup>36</sup> Z.B. Wolfheim 1987; Schriek, Wolfgang in Kindler 1996, Bd. I, S. 209.

<sup>37</sup> Meyer 1973b, S. 570f.

<sup>38</sup> So neben weiteren Argumenten Dalgård in Možečko 1986, S. 69-76, dem Kustanovich 1992, S. 94f., darin folgt.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

rechtigkeit,<sup>39</sup> so daß die genannten fünf zentralen Figuren „Söhne des Gottes der Gerechtigkeit“ werden.<sup>40</sup> Es soll hier nicht ausgeschlossen werden, daß diese Herleitung eine Berechtigung hat. Allein: Welche Schlußfolgerungen soll man aus diesem Verweis hinsichtlich des *Ožog*-Textes ziehen? Sind die fünf göttlicher Abkunft, weil sie in einer theokratischen erzählten Welt leben? Sollte man die Bedeutung ihrer ‚Abkunft‘ autobiographisch sehen? Oder wollte Aksenov eher einen zweiten *Nikolaj Apollonovič* schaffen, sei es als eine Parallele, sei es als einen Kontrast? Ist vielleicht gemeint, daß *Aristarch Kunicer*, *Samson Sabler*, *Gennadij Mal'kol'mov*, *Radij Chvastiščev* und *Pantelej Pantelej* die Musen selbst darstellen? Oder bedeutet der Verweis auf Apoll, daß dem Roman das „apollinische Prinzip in der Kunst“ (Nietzsche) im Gegensatz zum dionysischen unterlegt wurde? Antworten auf die Fragen nach den Schlußfolgerungen haben die Verfechter der *Apollon*-Herleitung bis jetzt nicht gegeben.

Das Patronym *Apollinarijevič*, das nicht aus *Apollon* motiviert ist, sondern aus *Apollinarij*, könnte hingegen sinnfällig mit dem Namen Guillaume Apollinaires in Verbindung stehen.<sup>41</sup> Es können sich langsam entwickelnde Parallelen in der Ästhetik Aksenovs zu Apollinaires Werken aufgezeigt werden. Apollinaire hatte sich diesen Nachnahmen selbst gegeben - er hieß eigentlich de Kostrowitzky und ist italienisch-polnischer Abstammung. ‚Apollinaire‘ war einer seiner Vornamen.<sup>42</sup> Ein Bezug zum Gott Apollōn ist in diesem Zusammenhang unbekannt. Zwar werden zur Strömung des Surréalisme eigentlich André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, später Salvadore Dalí u.a. gezählt, jedoch sind zahlreiche Verflechtungen des Surrealismus mit dem Leben und Werk Apollinaires gegeben. Apollinaire gehörte zu einer etwas älteren Generation und kam den Jüngeren „wie ein Gott“ vor. Sein programmatisches Manifest *Esprit nouveau* beeinflusste die Surrealisten stark.<sup>43</sup> Breton selbst führt die Bezeichnung ‚Surréalisme‘ auf Apollinaire zurück.<sup>44</sup> Deshalb ist der Verweis auf Apollinaire zugleich ein Verweis auf das Stichwort ‚Surrealismus‘, wenn auch eingeschränkt auf einen Surrealismus Apollinairescher Art.

<sup>39</sup> Aber doch nur im sozusagen Nebenberuf. Hauptsächlich ist Apoll der Gott der Mantik und der Musik.

<sup>40</sup> Bol'sun 1985, S. 165. Sie haben in ihren übrigen Namensteilen, wie Bol'sun sie erklärt (S. 165-166), stets einen göttlichen, himmlischen oder lichten Bedeutungsbestandteil, der auf ihre christliche oder heidnische Göttlichkeit verweise.

<sup>41</sup> So hat auch Dalgård (1982, S. 129) das Patronym auf Apollo und Apollinaire zurückgeführt. Ebenfalls auch Wolfgang Schrick in Kindler 1996, Bd.1, S. 209. - Das Patronym *Apollinarijevič* benutzt Aksenov nicht nur in *Ožog*, sondern auch in *Zolotaja naša železka* (bei *Terenty Apollinarijevič Veliky-Salazkin*), in *Poiski žanra* (bei *Pavel Apollinarijevič Durov*) und in der Erzählung *Million razluk* (bei *Éduard Apollinarijevič Tolpečnja*).

<sup>42</sup> Es ist bekannt, daß er ihn wegen seiner französischen Lautung (er war sehr patriotisch und hatte sein Leben lang Probleme mit seiner damals prekären nationalen Identität; Grimm 1993, S. 13f.) zu seinem Künstlernamen machte. Ganz ähnlich wird es z.B. in *Ožog* auch von *Anatolij Bokov* alias *Tolja son Stejnok* dargestellt: *Tolja* will ein treuer Staatsbürger werden, hat jedoch stets wegen seiner prekären Abstammung Probleme. Auch er veränderte deswegen seinen Namen.

<sup>43</sup> Nadeau 1992, S. 21 ff., hier S.22.

<sup>44</sup> Breton 1993, S. 25f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Die Patronyme der fünf zentralen Figuren sind in *Ožog* nicht die einzigen expliziten Verweise auf den Surrealismus (auf die parallelen ästhetischen Verfahren wird später eingegangen). Jedoch gibt es kaum wesentlichere Verweise. Es sagt zum Beispiel ein gewisser *Igor' Evstigneevič Serebro*<sup>45</sup> nach seiner Emigration nach England in einem BBC-Interview: „Они интересовались моим другом Радием Хвастичевым, известным скульптором-сюрреалистом.“<sup>46</sup> Offensichtlich war *Chvastiščev* als Surrealist bekannt. Es heißt an anderer Stelle von *Pantelej Pantelej*:

Он смотрел снизу на мощные складки широких штанин [...] и думал о том, что такой вот гранитный тяжелый Маяк[овский] всегда казался ему недостижимо пожилым, перезревшим, набрякшим,<sup>47</sup> да и сейчас вот кажется таким, хотя и запечатлен тридцатисемилетним, то есть моложе, чем он сам, [...] Пантелей, старший юноша, вечный друг красивого двадцатидвухлетнего Маяка, плеснувшего краску из стакана.<sup>48</sup>

Vladimir Majakovskij war in Paris zugegen, als der erste Botschafter der UdSSR in Frankreich am 4.12.1924 feierlich in sein Amt eingeführt wurde.<sup>49</sup> Es war Leonid Borisovič Krasin, über den Aksenov einen Roman schrieb.<sup>50</sup> 1928 traf Majakovskij mit dem damals bereits als Surrealisten bekannten Louis Aragon in Paris zusammen. In gewisser Weise ist der Verweis auf Majakovskij damit auch ein Verweis auf den Surrealismus. Man könnte also mit den zitierten Passagen aus *Ožog* als Belege zwei heteroreferentielle Verbindungen ‚rekonstruieren‘: Majakovskij-Aragon einerseits und Majakovskij-Krasin-Aksenov andererseits. Die Anspielung im letzten Zitat ist aber nur sehr dünn; dünner noch, als der Stempel des Surrealismus auf *Chvastiščev* im vorletzten Zitat, der ja nicht metafictional vom Erzähler, sondern von einer erzählten Figur vergeben wird.

Mit dem Patronym *Apollinarievič* lassen sich zusammenfassend zwei heteroreferentielle Aussagen treffen: Wenn es als Parallelbildung von russ. ‚Apollinarij‘ (< lat. ‚apollināris‘) zu frz. ‚Apollinaire‘ (ebenfalls < lat. ‚apollināris‘) gedacht wird sowie als durch die Lautähnlichkeit von russ. ‚Apollinarij‘ und frz. ‚Apollinaire‘ verbunden, dann verweist es auf Apollinaire und sein Werk und damit auf eine bestimmte, ‚surreale‘ Art zu schreiben. Wenn es allein aus lat. ‚apollināris‘ zu lat.-gr. ‚Apollōn‘ gedacht wird, dann verweist es auf Apoll, dem in antiker Tradition die Obhut alles Musischen gehörte. In beiden Fällen wird eine grundlegende Bestimmung vom Wesen der Kunst und ihrem Verhältnis zur Gesellschaft getroffen, die den Bestimmungen des sozialistischen Realismus und des Sozialismus allgemein zutiefst zuwider läuft. Wenn Kunst oder wenn die fünf Künstler einem Gotte zugehören oder unter dessen Obhut stehen und wenn Kunst die „Überraschung erzeugende Kombination disparater Wirklichkeitselemente“ (so bei Apollinaire)<sup>51</sup>

<sup>45</sup> Der volle Name auf S. 361 von Aksenov 1980b.

<sup>46</sup> Aksenov 1980b, S. 363.

<sup>47</sup> „...unerreichbar bejahrt, ausgereift, unbeholfen...“ - mit einem Wort: widersprüchlich.

<sup>48</sup> Aksenov 1980b, S. 369.

<sup>49</sup> Huppert 1991, S. 111f. u. 135.

<sup>50</sup> Aksenov 1971.

<sup>51</sup> Grinn 1994, S. 301.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

sein kann, dann widerspricht das ebenso den Forderungen von und nach ‚Proletkult‘ oder den Forderungen, die auf dem Ersten Schriftstellerkongreß formuliert wurden, wie den philosophischen Grundlegungen des Kommunismus und seiner Literatur.

#### 3.1.3 Metafiktionale Textpassagen und Verweise auf Vorbilder

Der fiktive Erzähler kann sich auf verschiedene Weise und mit verschiedenen Themen an den fiktiven Adressaten wenden. Eine besondere Stellung nehmen dabei Textpassagen ein, in denen sich die erzählenden Figuren direkt über Kunst, über ihre Kunst oder ein Kunstverständnis allgemein äußern. Der Erzähler erhebt die Art seines Erzählens im Erzählvorgang von *Ožog* nur zweimal unmittelbar zum Thema, so daß also nur eine spärliche Anzahl metafiktionaler Reflexionen über des Erzählers Kunstverständnis vorliegen. Daneben gibt es zahlreiche metafiktionale, mittelbare Passagen über Kunst, deren Bedeutung hinsichtlich eines Kunstselbstverständnisses des fiktiven Erzählers durch Vergleichen des vorrausgehenden Erzählten mit dem folgenden Kommentar des Erzählers, bzw. durch Einordnung in noch größere Zusammenhänge erreicht werden kann.<sup>52</sup> ‚Metafiktion‘ bedeutet, daß erkennbar das Kommunikationsniveau des Erzählvorganges betroffen ist; der Erzähler wendet sich sozusagen direkt an den Adressaten. Ferner gibt es auch zahlreiche Äußerungen von erzählten Figuren über Kunst, denen jedoch ein anderer Stellenwert als jenen aus den Metafiktionen eingeräumt werden muß. Im Falle von *Ožog* kann die Metafiktion in vier Arten unterschieden werden: Der Erzähler kommentiert durch sie erstens das gerade erzählte Geschehen in besonderer Weise<sup>53,54</sup> er wendet sich zweitens aus anderen Gründen an den Leser<sup>55</sup> oder er

<sup>52</sup> Metafiktionale Textpassagen finden sich auf den Seiten 24 (die Bedeutung von „дуаля“), 59-60 (über den Zusammenhang entfernter Phänomene), 166f. (rhetorische Frage an den Leser; die berufliche Zukunft *Tolja son Štejnboks*), 190 (der Erzähler kündigt eine Retrospektive in der Art „normaler“ Romane an), 242 (Metalepsis: „Telephonzellenszene“), 271f. („Wir machen eine Reise“, „wir zeugen Kinder“ tagaustagein), 280-281 (Reflexionen über Zoščenko), 306 (ironisch über *Toljas* Gedanken), 322 (Gefühle beim Anblick Moskaus), 342 (ein Dankeschön den Mitarbeitern der Moskauer Polizei), 344 (über die wahren Einstellungen der Modernisierer zu Rußland), 389 (der Erzähler weiß nicht, ob er „er“ oder „ich“ ist), 389f. u. 392, Z. 34, (Anrede an den Leser), 394 (über Hemingway und andere amerikanische Literaten in Paris), 427 (über Hilfe und Mut in der Welt), 439 („к чему уж хитрить“) und 440f. (an den der Merkwürdigkeiten überdrüssigen Leser; alle Angaben in Aksekov 1980b). Die genannten Stellen sind zugleich Themen auf Niveau 2, also diejenigen Themen, die ausschließlich der Erzähler behandelt.

<sup>53</sup> Denn er kann es ja auch durch Erzählertext kommentieren, so zum Beispiel auf S. 152: „Таинственный“ запустил себе руку под свитер. / Вот, возьмите! Чем на прокламации? / В руке Патали затрепетала пачка десятков. / Бросайте! / Десятки полетели в толпу. Такая пошла „булгаковщина“. Die Anführungszeichen verweisen auf den Erzähler: ‚Булгаковщина‘ ist kein Zitat einer erzählten Figur, wie es ‚Таинственный‘ ist, das eine zitierte Selbstbezeichnung des *Geheimnisvollen* ist (in der Terminologie Schmidts [1973, S. 158]: eine „direkte personale Benennung“), sondern es ist ein Zitat der erzählenden Figur selbst, das in Anführungszeichen steht, weil es eine Ad hoc-Bildung ist.

<sup>54</sup> Aksekov 1980b, S. 24, 306, 344, 394, 427, 440f., was die die genannten mittelbaren metafiktionalen Reflexionen sind.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

macht drittens direkt Aussagen über (seine) Kunst<sup>56</sup>. Eine besondere Stellung nehmen viertens die Metalepsis<sup>57</sup> und das Problem des Er- oder Ich-Erzählers ein<sup>58</sup>.

Kapitel II, I beginnt so: „Перед тем, как приступить ко второй книге повествования, автор должен заявить, что претендует на чрезвычайное проникновение в глубину избранной им проблемы.“<sup>59</sup> Der fiktive Erzähler (автор) erläutert hier den Unterschied zwischen Büchern in Europa und Rußland in satirischer Art:<sup>60</sup> Jedes solide russische Buch sei problematisch, brauche ein schwerwiegendes, „masochistisches“ (politisches) Problem, während im freien Europa Literatur fast ebenso erlesen, anregend und nützlich sei wie eine Silberschale mit Austern. Dieser Vergleich verdeutlicht, daß Literatur im Westen zum ästhetischen Genuß dient. Der satirische Angriff ist äußerst gelungen: Erstens ist es nicht zu leugnen, daß im freien Europa Literatur existiert, die ausschließlich zum genannten Zwecke dient, während die Literatur des sozialistischen Realismus der Erziehung der Massen dienen muß. Zweitens aber dient - von einer höheren Warte aus gesehen - auch die Literatur des sozialistischen Realismus dem ästhetischen Vergnügen (oder eben Mißvergnügen) der Leser, auch wenn das von den Verfechtern der konformen Sowjetliteratur geleugnet wird. Ebenso gibt es natürlich auch im Westen Literatur, die sich politisch problematischen Themen zuwendet. Die Satire wird anschließend gegen die Intelligenzia gewendet, eine Intelligenzia, die ganz am Niedergang Rußlands und seinen Problemen Schuld sei - oder an (so der lächerliche Gegensatz) diversen katastrophalen Naturphänomenen. Das Kapitel schließt mit den Worten:

Подобными размышлениями, однако, не сдвинешь с места повествование. Пора уже начинать, помолвившись, и без хитростей... // Итак, я уцелел.<sup>61</sup> [...] Я уцелел настолько, что даже не совсем и уверен в достоверности лиц и событий „Мужского клуба“<sup>62</sup>. / Пынце я трезвый, спокойный, вдумчивый, трудолюбивый гражданин, [...] Мне редко снятся теперь такие ритмизированные сны, и,

<sup>55</sup> Aksenov 1980b, S. 59-60, 166f., 271f., 322, 342, 389f. u. 392, 439.

<sup>56</sup> Aksenov 1980b, S. 190, 280-281, was die genannten unmittelbaren metafik-tionalen Reflexionen sind.

<sup>57</sup> Aksenov 1980b, S. 242.

<sup>58</sup> Aksenov 1980b, S. 389. Dieses Problem tritt noch in weiteren Textpassagen auf, in denen die sonst eindeutige Stellung des Erzählers in einem Mode objectif (er/sie) oder Mode subjectif (ich/wir) unklar bleibt (manchmal jedoch nur für eine gewisse Zeit). So z.B. auch S. 407-410, 412-413, 420-423 und 433 (allesamt in Buch III). Eine Textpassage auf S. 222-229 ist besonders interessant gestaltet, und es lassen sich Argumente finden, daß hier zunächst ein Gespräch ganz auf der Ebene des Erzählvorganges stattfindet; später findet eine Umbewertung statt, und *Čhvastiščev* und *Serebro* werden als Dialogpartner offenbar.

<sup>59</sup> Aksenov 1980b, S. 189.

<sup>60</sup> Der satirische Effekt wird einerseits durch die geschraubte Diktion der zitierten ‚Absichtserklärung‘ erreicht, die im Gegensatz zu den ‚Stammtischthesen‘ der ihr folgenden Absätze steht. Andererseits dadurch, daß der Erzähler von sich in der dritten Person spricht. Diese Passage ist gleichzeitig das erste Argument dafür, daß Erzähler und Autor als ‚gleiche Personen‘ gesehen werden sollen.

<sup>61</sup> Gemeint ist die Lagerhaft oder allgemeiner auch die Zeit der schlimmsten Repressionen unter Stalin.

<sup>62</sup> So hieß die Überschrift des ersten Buches bzw. des ersten Kapitels des ersten Buches.

### 3. Der Roman „(O)zog“ (1969-1975)

напротив, очень часто посещают меня логически развернутые воспоминания, похожие на ретроспекции в нормальных книгах.<sup>63</sup>

Den Vorgang des Gebets (помолившись) mag man im satirischen Kontext zunächst überlesen oder als einleitende Floskel auffassen, die parallel zu dem Segen oder Wissen erflehenden Einleitungsspruch an die Musen oder an einzelnen Götter gebildet ist, wie sie in antiken Werken, der *Odyssee* des Homer etwa, vorkommt. Es ist jedoch - auf das Informationsgesamt gesehen - hier ebenso ein tieferer Glaube gemeint, wie der Bezug zur Antike und ihren Göttern später in Buch II ausführlicher aufgegriffen wird. Entscheidend ist zudem der Zweifel, den der Erzähler an dem von ihm erzählten Ereignissen und Figuren in Buch I haben will (я даже не совсем и уверен). Er untergräbt die Glaubwürdigkeit der dargestellten Welt. Das steht im krassen Gegensatz zu entsprechenden Wendungen realistischer Romane, in denen der Erzähler stets die Wahrhaftigkeit und Verbürgtheit des Geschehens beteuert, meist verbunden mit präzisen Angaben zu Orten, Zeiten, Figuren, Interieurs und Landschaften. Die Glaubwürdigkeit wird außerdem im letzten Satz des Kapitels II, I in Frage gestellt: Hier charakterisiert der Erzähler das in Buch I Dargestellte als „wilde, rhythmische Träume“ (дикие ритмизированные сны), denen er die „logisch entfalteten Erinnerungen“ in der Art von „Retrospektiven normaler Bücher“ (логически развернутые воспоминания, похожие на ретроспекции в нормальных книгах), die nun folgen sollen, gegenüberstellt. Es ist dadurch im Zitat eine grundsätzliche Bewertung des Folgenden und eine grundsätzliche Umbewertung des Vorausgehenden gegeben. So ist es wahr, daß der Erzähler in den folgenden Kapiteln 2 und 3 von Buch II episch breiter und um ‚Realismus‘ bedacht erzählt,<sup>64</sup> jedoch bereits Kapitel II, 4 (В один из дней 197.. года) ist in sieben weitere Unterkapitel zerlegt (В тот же день),<sup>65</sup> die zusammen eine Montage des genannten Tages ermöglichen. Eine Montage ist aber ein konstruktives Prinzip, das die Wirklichkeit schaffende Leistung des Lesers verlangt<sup>66</sup> - und damit weit entfernt von den Erzählkonzepten eines realistischen Romans. Was das vorausgehende Buch I betrifft, so hat die Fiktion eines realistischen Erzählens von vornherein nicht bestanden. Gleichwohl mag der Leser einen Bezug zur Realität hergestellt haben,<sup>67</sup> was kein „Fehllesen“ (wenn es so etwas überhaupt gibt) war, weil der Text eine solche Rezeption herausfordert.<sup>68</sup> Genaugenommen wird allein deshalb schon die (historische) Realität zum Verständnis des Textes unterlegt, weil Buch I dem nicht widerspricht. Das bedeutet: Von Anfang an offenbart sich der Text weder als Zukunftswelt, noch als reines Phantasieprodukt, sondern als „Роман в трех книгах

<sup>63</sup> Aksenov 1980b, S. 190.

<sup>64</sup> Er beschreibt z.B. ausführlich das Zentrum von Magadan; Aksenov 1980b, S. 190f.

<sup>65</sup> Aksenov 1980b, S. 212ff.

<sup>66</sup> Flaker in Erlter 1979, S. 177-181.

<sup>67</sup> Denn das hat mit der Art des Erzählens nicht notwendig etwas zu tun.

<sup>68</sup> Da sind zahlreiche Details, die der Leser aus der historischen Realität kennt (z.B. Gebäude, Plätze, Statuen, Persönlichkeiten, die sowjetische Miliz), aber auch die - zugegeben sehr allgemeinen - Parallelen zur Biographie des Autors, die einen Realitätsbezug herstellen (z.B. Kindheit in Magadan, Mutter inhaftiert, er selbst Arzt und Schriftsteller).

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

/ поздние Шестидесятые / ранние Семидесятые“ (so der Untertitel). Die Umbewertung besteht nun darin, daß in Kapitel II, 1 behauptet wird, in Buch I habe es sich um Träume gehandelt.

Der Übergang von Kapitel II, 22 zu Kapitel II, 23 gestaltet sich in *Ožog* folgendermaßen: *Mal'kol'mov* verirrt sich in einem Gebäude einer geheimen Poliklinik mit der satirischen Nonsensebezeichnung „УИВДОСИВАЛО и ЧИС“, und landet vor einem laufenden Fernseher, in dem gerade „некий идеологический генерал-комментатор“ eine Rede verliest. Der Erzähler und *Mal'kol'mov* beschreiben, daß dieser Redner wie ein Frettchen (хорька) aussehe, und sie fragen sich folgendes:

И вот в этом хорьчке тоже течет космическая, таинственная как „прана“ Лимфа-Д? Утром под окнами вот этой же поликлиники тащился какой-то лабух<sup>69</sup>, стареющий мальчик с саксофоном в футляре. Он поймал брошенную ему кардиограмму [...] Да ведь и старушка эта, Божья незабулка, мелькала днем и не один раз, толкала перед собой колясочку с румяным мальчонкой. [...] И во всех в них струится моя заветная Лимфа-Д. / ...Однако, выхода отсюда уже не найти. Садись теперь в это мягкое секретное кресло и смотри на это лицо. Перед тобой удивительное лицо. Перед тобой // ЭВОЛЮЦИЯ ТИПА ОТКРЫТОГО ЗОЩЕНКО // Зощенко и Булгаков открыли этот тип в двадцатые года. Теперь коммунальный лам завершил свое развитие, обрел мечту своих кошмарных почей – генеральские звезды, вооружился линзами здравого смысла, причислил себя к союму телевизионных светил.<sup>70</sup>

Die gesamte Passage,<sup>71</sup> aus der das Zitat entnommen wurde, ist in ihrer Zwitterstellung, sie als erzähltes Geschehen und gleichzeitig als Metafiktion lesen zu können, bemerkenswert. Einige darstellungstechnische Merkmale Sprechen für das erzählte Geschehen, andere für die Metafiktion. Der Ausgangspunkt der Überlegungen (das vor dem Zitat Wiedergegebene) ist eine Erzählerrede, die gleichzeitig die Erinnerungen *Mal'kol'movs* an seinen inneren Werdegang enthält, während er in der Poliklinik herumirrt: Es handelt sich um (gemischte) erlebte Rede.<sup>72</sup> Die beiden Absätze vor dem Zitat beschäftigen sich mit dem, was *Mal'kol'mov* sieht, als er auf den Fernseher stößt: Hier dominiert der Erzähler (перед нами была; что говорил нам), der eine genaue Beschreibung der ‚Szene‘ liefert. Vom Beginn des Zitats bis zur Überschrift von Kapitel II, 23 spricht die Abwesenheit von graphischen Zeichen im Zusammenhang mit dem Gebrauch des Präsens für Erzählerrede, aber genauso für Figurentext, wenn man sagt, es liege graphisch nicht angezeigte direkte (innere) Rede der Figur *Mal'kol'mov* vor (Однако, выхода отсюда уже не найти).<sup>73</sup> Denn in sie eingeschoben ist die Erinnerung (Präterita) an die beiden Personen (лабух, старушка), die eine spezifisch *Mal'kol'movs*che Erinnerung ist. Ab der Überschrift wird aber der Übergang zum Erzählvorgang wahrscheinlicher. Da sind die

<sup>69</sup> *labuch*: „Musikant, Musiker“. *Bol'sun* 1985, S. 200; Elistratov 1994, S. 222.

<sup>70</sup> Aksenov 1980b, S. 280.

<sup>71</sup> Aksenov 1980b, S. 280 u.H. - 281 u.

<sup>72</sup> Nur die Merkmale Figur („er“), Zeit (Vergangenheitsformen) und Graphik (unmarkiert) stehen für den Erzähler.

<sup>73</sup> ...wie sie auch schon mehrmals vorher vorgekommen war.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Imperative und das Präsens, verbunden mit der Anrede „Du“, die den Leser anspricht.<sup>74</sup> Da ist die graphische Konfiguration der Überschrift von Kapitel II, 23 (Революция типа открытого Зоженко), die für den Erzähler spricht.<sup>75</sup> Da ist im weiteren Text die Anrede: „Ты помнишь, еще во времена Толи Фона Штейнбока мы зубрили в школе.“<sup>76</sup> Wer ist hier eher „wir“: Leser und Erzähler oder Figur und Figur? Letzteres scheint unsinnig, da ja niemand zweites anwesend ist. *Mal'kol'mov* würde sich außerdem auf seine eigene Jugendzeit nicht mit den Worten „во времена Толи Фона Штейнбока“ beziehen. Diese Zeitangabe verweist auf den Erzähler und ist an den Leser gerichtet, der den fiktiven Zeithorizont des Textes überblickt. Das den erzählten Rahmen überschreitende Thema der gesamten Passage als eine das Kapitel einleitende Reflexion über die Ära Ždanovs und Zoščenkos und die damit zusammenhängenden ‚Wirklichkeiten‘ spricht ebenfalls für die Erzählerperspektive. Die Rückwendung zum erzählten Geschehen jedoch, die sich nach der betreffenden Passage vollzieht, spricht ein unsinniges, ein weder-noch-Urteil. *Mal'kol'movs* Freund, der Chirurg *Sil'berancev*, der, so heißt es jetzt, von *Mal'kol'mov* unbemerkt im gleichen Raum anwesend gewesen sei, sagt: „Ну, знаешь ли, размышлять вслух на такие темы под сводами УИВДОСИВАДО и ЧИС, это уж слишком!“<sup>77</sup> Von den jeweils im Leseprozeß erreichten Informationständen her betrachtet, gestaltet sich die Textlage also so: Der metafiktionale Informationsstand vor Auftreten und Bemerkung *Sil'berancevs* wird für den Leser durch die auch rückbezüglich gelten sollende Anwesenheit der Figur und die daraus folgende Umbewertung der Metafiktion in ein Ereignis erzählter Figuren (der eine räsonierte, der andere lauschte) gänzlich verworfen. Zum Informationsstand der Rede *Sil'berancevs* ist das vorhergehende Geschehen also ein Dialog zwischen ihm und *Mal'kol'mov* gewesen. Betreffs des Informationsgesamtens ist die Textlage jedoch so: Erstens wird nachträglich das vor der Aussage *Sil'berancevs* Dargestellte als Reflexionen der erzählten Figur *Mal'kol'movs* (um)bewertet und **n a c h t r ä g - l i c h** eine erzählte Figur eingeführt, die mit „wir“ mitgemeint und angesprochen sein könnte. Zweitens wird das Vorhergehende aber als laute, äußere Rede offenbart (sonst hätte *Sil'berancev* ja Gedanken lesen müssen), die es überhaupt nicht gewesen sein kann<sup>78</sup>. Dieser Widerspruch ist weder aufzulösen, noch ist es im Nachhinein, d.h. **n a c h** der Umbewertung durch Erscheinen *Sil'berancev* möglich, sich hinsichtlich des Kommunikationsniveaus der besprochenen Passage für den Erzähl-

<sup>74</sup> Wenn es eine Rede *Mal'kol'movs* wäre, müßte die Figur sich unsinnigerweise selbst mit „Du“ anreden. Wenn es eine Rede *Mal'kol'movs* an einen andere erzählte Figur wäre, dann wäre zu diesem Informationsstand ebenso unsinnig, denn es ist ja niemand anderes im Raum des Lesers. (Obwohl es im Russischen die Möglichkeit gibt, einen unpersönlichen Satz in der 2. Person Singular zu formulieren (wie im Englischen ‚you‘; dt. hochsprachlich nur ‚man‘).

<sup>75</sup> ..., deren syntaktische Einbindung in den letzten Satz von Kapitel II, 22 allerdings wiederum für die Figur spricht.

<sup>76</sup> Aksenov 1980b, S. 281.

<sup>77</sup> Aksenov 1980b, S. 282.

<sup>78</sup> Von der betreffenden Passage her betrachtet, von der aus **n u r** Gedankenwiedergabe (innere Rede *Mal'kol'movs*) in Frage kommt.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

vorgang oder die Wiedergabe der Gedanken *Mal'kol'movs* zu entscheiden. Es ist auch nicht mehr möglich, sowohl das eine als auch das andere darin zu sehen (Zwitterstellung durch Textinterferenzen); die Umbewertung ‚sagt‘, daß es etwas ganz anderes gewesen sei. Deshalb handelt es sich bei dieser Umbewertung um eine Tarnung des fiktiven Erzählers, damit man ihm (und danach dem Autor) die in der Passage formulierten drastischen Bewertungen der Vergangenheit nicht anlasten könne.

Was kommt in der camouflierten Passage zur Sprache? Da ist (1.) der Vergleich der „geheimnisvollen Lymph-D“ (einem Spezialpräparat *Mal'kol'movs*) mit dem hinduistischen Prāṇa (dem Sanskritwort für „Atem, Lebensodem“). Prāṇa ist diejenige kosmische Energie, die den Körper des Menschen durchdringt und erhält. Das hängt mit der späteren Bedeutung der Lymph-D im erzählten Geschehen zusammen: *Mal'kol'mov*, von Beruf Arzt, holt mit ihr den Selbstmörder *Серов*, seinen ehemaligen Magadaner Peiniger, ins Leben zurück. Die „Лимфа-Д“ ist somit ein ‚göttlicher‘ Stoff, der Stoff, aus dem das Leben selbst ist; „Д“ steht für душа. „Лимфа-Д“ ist die „струящаяся душа“,<sup>79</sup> die das sittliche Potential eines Menschen bestimmt.<sup>80</sup> Von offizieller Seite ist sie als „идеалистическая-метафизическая-сюрреалистическая [!] субстанция“ verrufen. Sie ist die christliche Seele, von *Mal'kol'mov* selbst gespendet.<sup>81</sup> Sie verweist auf die christlichen Glaubensvorstellungen, die im weiteren Text von *Ožog* zur Sprache kommen. Da ist (2.) die überraschende Verkettung von Ereignissen und Figuren,<sup>82</sup> die vordergründig nichts miteinander zu tun zu haben scheinen.<sup>83</sup> Dazu gehört der metafiktionale Bezug zu Zoščenko und Bulgakov. Den Typ, den Zoščenko „entdeckt“ hat, ist der Mittelmäßige, der Durchschnittsbürger, ein zu Höherem im Grunde unfähiger Mensch, der durch die Revolution an die Macht gekommen ist (коммунальный хам завершил свое развитие, обрел мечту своих кошмарных ночей – генеральские звезды).<sup>84</sup> Der Erzähler zieht eine Parallele zur Gegenwart: „На предыдущей стадии своего развития он назывался Жлановым. [...] / Вот в сущности главный конфликт времени, идеально короткая схема: „Зощенко Жланов“...“<sup>85</sup> Der alte Konflikt der dreißiger Jahre ist damit auch der neue der siebziger Jahre: die Zoščenkos gegen die Ždanovs.<sup>86</sup> Mit einem entscheidenden Unterschied:

<sup>79</sup> Aksenov 1980b, S. 284, Z. 5f.

<sup>80</sup> ..., und zwar abhängig von der Konzentration, in der ein Mensch sie besitzt; Aksenov 1980b, S. 282 untere Hälfte.

<sup>81</sup> Aksenov 1980b, S. 283 untere Hälfte.

<sup>82</sup> *Verkettung von Figuren*: Von dem Saxophonspieler - es ist *Sabler* -, der das von *Mal'kol'mov* aus dem Fenster geworfenes Kardiogramm auffängt; von der Frau mit dem Kind, die Anlaß bietet zu Reflexionen über die Zukunft, die den Kinder gilt, deretwillen man handelt.

<sup>83</sup> Die Möglichkeit dieser Verbindung von Figuren hängt mit der Prädominanz der geistigen vor der dinglichen Welt zusammen, was weiter unten noch erläutert werden wird.

<sup>84</sup> So sehen es auch die Historiker, z.B. Rauch 1990.

<sup>85</sup> Aksenov 1980b, S. 281 oben.

<sup>86</sup> So auch Dalgård 1982, S. 116.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Мы даже и в глубине души не подвергали сомнению шариковские банные<sup>87</sup> истины, и главную, основополагающую „здесь вам не театр“. И даже тогда, когда мы [...] переписывали девочкам ахматовские стихи, в глубине-то души [...] мы были убеждены в нормальности ждановского мира и ненормальности, ущербности, стыдности жошенокского. В пору нашей юность банный шариковский мир разбух от крови и приобрел черты мрачного незыблемого величия. Это был наш патрон, кормилец и эзекутор, единственно реальный нормальный мир, а удаленное понятие „жошенко“, как ни крути, было крохотным гнойничком.<sup>88</sup>

Der Unterschied, den der fiktive Erzähler angibt, ist der, daß man sich in den Siebziger in der Wertewelt Zoščenkos befindet und diese nicht durch einen neuerlichen Wertewandel verlassen wird. In den dreißiger Jahren befand man sich in der Wertewelt Ždanovs, die später durch einen Wertewandel zugunsten derjenigen Zoščenkos aufgegeben wurde.<sup>89</sup> „Heute“ wird die Wertewelt Ždanovs vom Erzähler als „Theater“ empfunden; „damals“ war sie kein „Theater“.<sup>90</sup> Dem fiktiven Erzähler war also sein damaliges Leben in der Wertewelt Ždanovs nicht als Dualismus von aufgepfropfter Ideologie und tatsächlicher Realität erschienen, sondern als normale Wirklichkeit (eindeutigen реальный нормальный мир). Die Wendung ‚как ни крути‘ („ob du willst oder nicht“, „wie man’s dreht und wendet“) verweist noch darauf, daß man die für das damalige Leben zwingende Wirklichkeitsqualität einer Wertewelt, die (erst) „heute“ als zutiefst ideologisch und verkehrt verstanden wird, „heute“ nicht mehr wahrhaben will. Dieser grundlegender Wandel einer Wertewelt muß deshalb mit Nachdruck erwähnt werden, weil der fiktive Erzähler zugleich mit ihrer Thematisierung auch diejenigen Veränderungen der als so unumstößlich erachteten Wirklichkeit reflektiert, die Teil des erzählten Geschehens, bzw. Teil der Themen der erzählten Figur *Samson Sablers* sind<sup>91</sup> und die gleichzeitig als (spätere) Umbewertungen von (vorausgegangenen) Informationsständen die Rezeption des Lesers im Erzählvorgang ermöglichen<sup>92</sup>. Insofern also der fiktive Erzähler in der oben zitierten Passage reflektiert, wie die Realität des Lesers zeitlichen Veränderungen unterworfen ist, kann von der Bloßlegung des Verfahrens (обнажение приема) durch den Erzähler gesprochen werden, wenn die heteroreferenten

<sup>87</sup> Anspielungen auf ein Werk Zoščenkos bzw. Bulgakovs.

<sup>88</sup> Aksenov 1980b, S. 281.

<sup>89</sup> Letzteres wird nach der oben zitierten Stelle dargestellt: Die plötzliche Wahrnehmung des Anti-Ždanov-Typen (анти-баншик, анти-шарик, анти-жданов), einer „einsamen kleinen Gestalt“ (одинокая фигурка), mit der das „Annehmen“ der „Welt der kleinen, ruhigen Einzelgänger“, der „Welt der Dichter“ (мы признали мир маленьких спокойных одиночек, мир поэтов; Aksenov 1980b, S. 281 u. ff.) zusammenhängt.

<sup>90</sup> Ähnlich hat es bereits Konstantin Kustanovich („Notes on Aksenov’s Drama“ in Mozejko 1986, S. 87-101) gesehen, nachdem er Prosa- und Dramenwerke Aksenovs verglichen hat: „Aksenov is interested not in circumstantial or psychological conflict but rather in the conflict between two worlds. One is the world of free creativity by free men and the other the world of an inhumane, pragmatic force which tries to exploit the creative abilities of man and to suppress or destroy all that exceeds its narrow utilitarian purpose.“ (a.a.O., S. 100)

<sup>91</sup> ... und zwar in der lyrischen Darbietung auf S. 41 ff., die „Персоуценка ценностей“ überdittelt ist,...

<sup>92</sup> Etwa in Kapitel II, 23 und weiteren.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Reflexionen über die zeitliche Bedingtheit autoreferent, also auf die Umwertungen im Text selbst bezogen werden.

Die Parallelen zu Zoščenko liegen auch noch tiefer. In Zoščenkos *Golubaja kniga* (1934-1935) werden die fünf Kapitel des Buches mit allgemeinen Betrachtungen über das jeweilige Thema eingeleitet. Genau das passiert zu Beginn von Kapitel II, 23 in *Ožog*, wo über die andere Wirklichkeit der Ždanov-Zeit reflektiert wird, bevor in der Folge des Kapitels eine andere Beurteilung des Sadistenproblems durch *Zil'herancev* dargestellt wird,<sup>93</sup> die eine zum erzählten Geschehen um *Mal'kol'mov* zeitgleiche, aber ebenfalls ganz andere Wirklichkeit ist.<sup>94</sup> Ebenfalls in Zoščenkos *Golubaja kniga* eingefügt sind Aufzählungen blutrünstiger Begebenheiten aus dem Altertum oder Mittelalter. Auch in *Ožog* gibt es diese „Verschiebungen“ in der Zeit (здви́г):<sup>95</sup> In den Ereignissen um den Söldner *Jan Štrudel'macher*,<sup>96</sup> um die Musikgruppe der *Giganty*<sup>97</sup> oder um die „Две фои Штейнбока на веранде“ (Kapitel II, 15). In *Veseloje priključenje* im Band *O čem pel solovej* (1927) läßt der olympische Eingriff des Autors Zoščenko ein aussichtsloses zu einem guten Ende werden.<sup>98</sup> In *Spi skorej* ist einerseits der Сказ das Hauptstrukturmerkmal,<sup>99</sup> andererseits agiert Zoščenko mit zwei Erzählern, von denen der eine den anderen zu parodieren vorgibt. Beides findet sich ähnlich in Aksenovs *Zolotaja naša železka*. Außerdem vermischt der Zoščenkosche Erzähler die verschiedensten offiziellen und nichtoffiziellen Sprachstile.<sup>100</sup> In Aksenovs *Ožog* gibt es zahlreiche Сказ-Passagen.<sup>101</sup> Der Erzähler ist teils Ich-, teils Er-Erzähler, er ist teils eine eigene Figur, teils will er der Autor sein; ebenfalls werden die divergierendsten Stilebenen und Sprachstile zu einem stilistischen Komglomerat zusammengefügt und parodiert,<sup>102</sup> dem vor allem der spielerische Gebrauch (звукОВОЙ эффект) und die Absicht der

<sup>93</sup> Aksenov 1980b, S. 283f.

<sup>94</sup> Gemeinhin würde man sagen: ‚eine ganz andere Wirklichkeitswahrnehmung derselben Realität‘. Aber das steht eben gerade zur Diskussion, bzw. wird bestritten, daß es sich bei diesen so unterschiedlichen Auffassungen noch um verschiedene Wahrnehmungen ein und derselben Sache handle. Vielmehr sollen es ganz im Sinne des Konstruktivismus verschiedene Wirklichkeiten sein (die Wahrnehmung bestimmt hier also die Wirklichkeit und nicht umgekehrt).

<sup>95</sup> Vgl. Flaker in Erler 1979, S. 196.

<sup>96</sup> Aksenov 1980b, S. 65-67 und 131.

<sup>97</sup> Aksenov 1980b, S. 342-348.

<sup>98</sup> Guski in Kindler 1996, Bd. 17, S. 1093.

<sup>99</sup> Vgl. auch Günther, Hans: „Zur Semantik und Funktion des Skaz bei M. Zoščenko“ in Erler 1979, S. 326-353.

<sup>100</sup> Kölnsperger in Kindler 1996, Bd. 17, S. 1095.

<sup>101</sup> Z.B. S. 29ff., 54ff., 74ff., 329ff.

<sup>102</sup> Bol'sun 1985, S. 84-157. Nach Bol'sun ist die offizielle Sprache in *Ožog* erkennbar am Gebrauch lateinischer (a.a.O., S. 85), kirchenslavischer (S. 88) und militärischer (S. 89, 97) Lexik, an festen Epitheta (S. 92), Suffixen (S. 94) und Abkürzungen (S. 98). Sie wird im Text nicht nur bei entsprechenden Gelegenheiten benutzt (S. 111), sondern auch in der Alltagssprache der Figuren, was wiederum einen Verfremdungseffekt erzielt (S. 129). Sie fehlt ganz in den fünf Figuren mit dem Patronym *Apollinarievič* (S. 126). Der fiktive Erzähler wandelt sozialistische Lösungen leicht ab und wendet sie dadurch ins Sinnlose (S. 139-143); er benutzt absurde Lieder (S. 150ff.).

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Verfremdung (остранение) zu Grunde liegen.<sup>103</sup> Zoščenko hatte seine literarische Laufbahn als Mitglied der „Scrapionsbruderschaft“ begonnen, die die Autonomie des Kunstwerks gegenüber der Realität vertrat. Diese Einstellung gegenüber der Kunst mit Aksenov in Zusammenhang zu bringen, ist sicherlich der wichtigste Aspekt der Parallelen zwischen Zoščenko und Aksenov.

Für die mittelbaren Reflexionen und für die sonstigen metafictionalen Textstellen gilt, daß sie die Existenz eines fiktiven, aber aktiven, wertenden Erzählers hervorheben. Das ist sicherlich deshalb wichtig, weil der übrige Text, der auf dem Niveau des erzählten Geschehens stark mit Textinterferenzen, mit Сказ und mit Bewußtseinsdarstellungen arbeitet, der also ganz aus der Figurenperspektive heraus erzählt wird, die Existenz des Erzählers zu unterschlagen scheint. Den fiktiven Erzähler als selbständige Figur hervorzuheben, ist wichtig für das Rezeptionsangebot, den Autor mit dem Erzähler und den Erzähler mit den fünf Protagonisten *Aristarch Kunicer*, *Samson Sabler*, *Gennadij Mal'kol'mov*, *Radij Chvastiščev* und *Pantelej Pantelej* gleichzusetzen.<sup>104</sup> Wenn der Text die Existenz des fiktiven Erzählers gänzlich zu unterschlagen suchte, wäre eine solche Gleichsetzung nicht möglich. Um den Erzählvorgang hervorzuheben werden so Wendungen benutzt wie: „к чему уж хитрить“,<sup>105</sup> „Ах, Толя фон Штейнбок, робкое существо [...] думал ли ты“,<sup>106</sup> „Что же здесь странного, скажете“,<sup>107</sup> „С удовольствием воображаю встречу Ринго Кида с капитаном МГБ Чепцовым!“<sup>108</sup> Außerdem heben den Erzählvorgang hervor: Die direkte Leseransprache mit „вы“,<sup>109</sup> der Einschluß des Lesers in der Anrede „мы“,<sup>110</sup> die dramatische Darbietung „ОТ АВТОРА“,<sup>111</sup> metafictionale Bemerkungen darüber, wie es in Rußland mit den Modernisierern (модерняшки) stehe,<sup>112</sup> ob man in der Welt Hilfe und Mut brauche<sup>113</sup> und ob die Franzosen Hemingway verehrten,<sup>114</sup> sowie die Erläuterung der Bedeutung des Reihers,<sup>115</sup> die vorweggenommene Adressatenposition in „Что ж тут странного, скажет читатель, изрядно уже уставший от странностей этой книги. Мы видим здесь самый обычный московский перекресток, скажет он и будет

<sup>103</sup> Bol'sun 1985, S. 20-23.

<sup>104</sup> Vgl. Kapitel 3.1.7.

<sup>105</sup> Aksenov 1980b, S. 439.

<sup>106</sup> Aksenov 1980b, S. 167.

<sup>107</sup> Aksenov 1980b, S. 322 u.H.

<sup>108</sup> Aksenov 1980b, S. 306. o.H.

<sup>109</sup> Z.B.: „скажите“, S. 167, Z. 18; S. 389f.; „такой, знаете ли хансоме ман чистый“, S. 392, Z. 11 v. unten.

<sup>110</sup> Aksenov 1980b, S. 272, 2. Abs.

<sup>111</sup> Aksenov 1980b, S. 59.

<sup>112</sup> Aksenov 1980b, S. 344.

<sup>113</sup> Aksenov 1980b, S. 427.

<sup>114</sup> Aksenov 1980b, S. 394.

<sup>115</sup> Aksenov 1980b, S. 24. Diese Passage bildet einen eigenen Segment (ein breiter Durchschuß ober- und unterhalb). Die Großschreibung aller Wortanfänge exponiert den Text und stellt ihn als gemachtes Produkt dar, weil das graphische Spiel mit den a-orthographisch gesetzten Großbuchstaben über die Fiktion hinausweist. Vgl. Kapitel 3.3.3.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

глубоко неправ“<sup>116</sup> und das Dankeschön den Mitarbeitern der Moskauer Polizei (Сейчас огромное спасибо работникам московской милиции! Без них, может быть, и не родился бы творческий замысел, не закончились бы проводки, и саксофон не вздулся бы огромным бронхожтазом)<sup>117</sup>. Zu den genannten Aspekten gehören auch die Metalepsis auf S. 242 von *Ožog* und die Frage des Erzählers an anderer Stelle, ob er denn nun durch „er“ oder „ich“ im Text vertreten werde (Он [или я?] заходит в магазин „Суперсам“).<sup>118</sup> Der auf das Niveau des erzählten Geschehens hinabsteigende Erzähler (Metalepsis) und die Unentschiedenheit des Erzählers (er? ich?) betonen den fiktiven Erzähler als eigenständige Figur und unterstützen dadurch das Rezeptionsangebot ‚Autor = Erzähler = 5 Figuren‘.

#### 3.1.4 Äußerungen über Kunst und den christlichen Glauben

Die erzählten Figuren enthalten sich im großen und ganzen in ihrer Figurenrede, über Kunst zu sprechen, und das, obwohl sie doch selbst dem künstlerisch-schaffenden Personenkreis (подозрительный элемент-интеллектуал-творческое лицо)<sup>119</sup> zuzuzählen sind und obwohl z.B. ein Rechenschafts- und Rechtfertigungsbesuch des Schriftstellers *Pantelej Pantelej* vor einer ZK-Plenumssitzung im Kreml, auf der er den heftigsten Anschuldigungen unterworfen ist, nicht geraume Erzählzeit einnimmt.<sup>120</sup> Nur drei erzählte Figuren, der Schriftsteller *Pantelej Pantelej*, der Jazzsaxophonist *Samsik Sabler* und der Bildhauer *Radij Chvastiščev*, äußern sich knapp. Einmal denkt *Radij Chvastiščev* über eine von ihm geschaffene Marmorskulptur namens „Demut“ (Смирение):

Хоть какой-то прок от этой галины, подумал он талше и с ненавистью посмотрел на мерзкую ноздрю незаконченного произведения, из которой торчала идеально отшлифованная человеческая нога. // [...] Да почему же подлая блудливая жалная мразь называется „Смирение“? В этой мраморной глыбе ты саморазоблачился, Радий Аполлинариевич. Ты все еще обманываешь сам себя, все еще убеждаешь себя в любви, [...] рисуешь в воображении смиренного, туповатого, но чистого - ах, чистого душой! - телка динозавра.<sup>121</sup>

„Demut“ ist also als Kunstwerk auf *Chvastiščevs* Selbstbetrug gegründet.<sup>122</sup> Und es ist alles andere als zierlich oder hübsch, wie auch weitere Beschreibungen zum Werk noch einmal unterstreichen: *Smirenje* wird zu einem verschlingenden, riesigen Dinosaurier mit häßlichen, sichtbaren Adern; *Smirenje* hat eine „transparente geistige

<sup>116</sup> Aksenov 1980b, S. 441.

<sup>117</sup> Aksenov 1980b, S. 342.

<sup>118</sup> Aksenov 1980b, S. 389.

<sup>119</sup> ... heißt es aus der Sicht eines Spitzels; Aksenov 1980b, S. 75 oben.

<sup>120</sup> Aksenov 1980b, S. 101-106.

<sup>121</sup> Aksenov 1980b, S. 90-91.

<sup>122</sup> Den Namen *Chvastiščevs* kann man zudem vom Verb ‚вастаться‘ ‚prahlen, sich rühmen‘ ableiten.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Arterie“ (сквозная духовная артерия).<sup>123</sup> *Smirenje* ist ein theologischer Begriff. Wenn *Smirenje* ein Symbol ist, dann wofür? Für einen Eeviathan? Für das damalige Rußland?<sup>124</sup> Die Skulptur entspricht weder sozialistischen Kunstauffassungen noch einer Ästhetik, die mit dem Begriff des Schönen operiert. Aber ebensowenig wird die Frage, welcher Kunstauffassung *Smirenje* nun entsprechen oder nicht entsprechen mag, thematisiert. Einzig der Gedanke *Chvastiščevs*: „резцу не даст тебе соврать“<sup>125</sup> könnte in einen solchen Zusammenhang gebracht werden, und *Chvastiščev* äußerte mit ihm, minimal interpretiert, daß ein Kunstwerk letztendlich authentisch sei.

*Chvastiščev* äußert sich jedoch in anderem Zusammenhang, nämlich im Dialog mit *Ivan Serebro*.<sup>126</sup> In einem Сказ berichtet *Chvastiščev* von einem Gespräch mit einem gewissen *Pater Alexander* (отец Александр)<sup>127</sup> in Rom. Zur Diskussion steht die Notwendigkeit der Existenz Gottes für den Menschen. Das Christentum wird als ein „drittes Modell“ aufgefaßt:

У нас всегда под рукой две модели для сравнения: вещь или идея как первая модель, а потом вещь или идея для сравнения. Это вторая модель, она может быть лучше или хуже первой. Но мы ищем только третью модель [...] и сквозь нее увидеть лицо Бога. / Что ж тут хитрого? Третья модель будет просто еще лучше или еще хуже, чем вторая? / О нет, еще хуже или еще лучше – это все та же вторая модель, только с увеличенными качествами. Однако в мире существует и третья модель для сравнения, она не лучше и не хуже, она совсем иная! Вот, например, странные, необъяснимые с биологической точки зрения, свойства человеческой натуры: сострадание к ближнему, милосердие, тяга к справедливости. Это верхние необъяснимые чувства. [...] Однако верхние чувства необъяснимы, фантастичны, и именно к ним обращаются заповеди христианства. Христианство подобно прорыву в космос, это самый отважный и самый дальний бросок к третьей модели. Христианство фантастично и опирается на фантастические чувства и доказывает существование фантастического.<sup>128</sup>

Der Begriff ‚третья модель‘ steht also für allgemeingültige ethische Werte, wie sie etwa durch die Menschenrechte postuliert werden. Es geht dem Sprecher aber nicht um ein natürliches Recht im Gegensatz zu einem positiven, sondern um persönliche Verhaltensweisen (верхние чувства), die allen Menschen zu eigen sein können. Entscheidend ist für das Kunstverständnis, daß die allgemeingültige und unerklärbare Existenz dieser „hehrsten Gefühle“ „phantastisch“ (фантастичный) genannt wird - also nach einer ästhetischen Kategorie. Das Christentum, das offensichtlich als verobjektivierende Manifestation der hehren Gefühle der Subjekte gedacht wird,<sup>129</sup>

<sup>123</sup> Aksenov 1980b, S. 234.

<sup>124</sup> Vgl. Kustanovich 1992, S. 98f. Sehr interessant bringt er den „Dinosaurier ohne Kopf“ mit der Situation nach Stalins Tod in Verbindung, als deren Verbildlichung er *Smirenje* liest.

<sup>125</sup> Aksenov 1980b, S. 91, Z. 9-10.

<sup>126</sup> Aksenov 1980b, S. 222-229.

<sup>127</sup> Es handelt sich um einen Aliasnamen von *Sanja Gurčenko* (aus Aksenov 1980b, S. 402), dem jugendlichen Freund *Tolja son Stejnboks* in Magadan.

<sup>128</sup> Aksenov 1980b, S. 227.

<sup>129</sup> Daß das „dritte Modell“ das sowjetische Denken widerlegt, hat bereits Efimov (1991, S. 33-36) gezeigt. Dabei wird die sowjetische Terminologie benutzt (*verchnie čuvstva* ist ein

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

kann so die Existenz des Phantastischen beweisen. Das Phantastische ist eine Art göttlich-spiritueller Blickwinkel, dem eine rein menschlich-materielle Sicht gegenübersteht (странные, необъяснимые с биологической точки зрения, свойства человеческой натуры). Der Schluß auf die Montage von Informationswirklichkeiten bei Aksenov liegt nahe: Das Phantastische (Spirituelle) existiert, und zwar in jedem Menschen und gleichberechtigt gegenüber dem Realistischen (Materiellen); das Phantastische ist nicht einfach nur ein zweites Vergleichsmodell, sondern ein moralischer, allgemeingültiger Maßstab für das Realistische; die latente Montage einer phantastischen Informationswirklichkeit mit einer realistischen Informationswirklichkeit zu einer Textwirklichkeit gleicht der Suche des Menschen nach dem „dritten Modell“ (мы ищем только третью модель), manifest als Suche des Lesers nach dem ‚objektiven‘, ‚richtigen‘ Sinn der einen, montierten, widersprüchlichen und doch zugleich faktisch erscheinenden Textwirklichkeit. Dieses dritte Modell, es zu erkennen, es anzuerkennen und es zu gebrauchen, das heißt: die Montage zu vollziehen, den Sinn im Text zu suchen und interpunktierend zu geben, ist ein Produkt der rein intelligiblen Fähigkeiten des Menschen:

Разве не ясно тебе, что наши понятия о размерах, наши масштабы, наши понятия о разнице не существуют в реальном мире? / [...] / [...] если наши понятия о масштабах начисто условны, мы не можем себя вообразить и гигантами, что „по полюсу горло шагают, меняют движение рск“, а стало быть важны и значительны не столько наши дела – пусть шагаем, пусть меняем – они на малы и не велики сколько духовный смысл наших дел, то есть то, что уходит в фантастическую область, прорывается к „третьей модели“, в истинно реальный мир.<sup>130</sup>

Auf den Sinn und die Sinnggebung kommt es entscheidend an. Diese intelligible Fähigkeit des Menschen führt zu einer Kritik an der Gigantomanie und der Allschöpferpose des real existierenden Materialismus: Nicht unsere Möglichkeiten und Taten im Bereich der Gegenstände und der Welt der sinnlich erfahrbaren Dinge, sondern der „geistige Sinn unserer Taten“ (духовный смысл наших дел) sind ein Durchbruch zur „wirklich realen Welt“ (истинно реальный мир). In diesem Sinne darf man sicherlich sagen: Das Phantastische ist das Göttliche, es ist der Beweis des Durchbruchs in die wirklich reale Welt. So hat es auch Efimov erahnt, denn „the feeling of the presence of God“, was das Phantastische ist, „is the crucial point in understanding the theology of Aksenov’s heroes“.<sup>131</sup> Das Göttlich-Phantastische ist somit nicht das ‚Andere‘ (Fremde, Verrückte, Grotteske) in einer sonst durch und durch realen, vernünftigen, logischen, tatsachenreichen Welt (oder in einem Text mit realistisch-faktischer Informationswirklichkeit), sondern es ist die wirklich reale Welt, durch die jene fälschlich real genannte, weil nur empirisch gefaßte Welt überhaupt erst erfahrbar und beurteilbar wird und ohne die die empirische Welt

---

Sowjetterminus; Efimov 1991, S. 34), die sozusagen ins Gegenteil verkehrt wird, indem das Metaphysische des materialistischen Weltbildes benannt wird.

<sup>130</sup> Aksenov 1980b, S. 228.

<sup>131</sup> Efimov 1991, S. 37. Ist man einmal so weit gegangen, dann gibt es einen Bezug zum angepaßten, sowjetischen Namen des Protagonisten *Bokov* (alias *fon Stejnok*), der als jugendlicher Träger des Göttlichen (Phantastischen) das Element „Бог“ im Namen hat.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

für den Menschen nicht existierte. Zu Unrecht hat man also das Phantastische im Werk Aksenovs als groteske Verzerrung, als Phantasmagorien von Traum und Rausch oder als pure Phantasie beurteilt.<sup>132</sup>

Als *Samsik Sabler* bei einer nächtlichen Verfolgung durch Polizeifahrzeuge gestellt wird, wird folgendes erzählt:

И вот Самсик заметался перед огромным серым браил-маусером в свете шести мощных фар. [...] / Шесть теней Самсика металась по браилмауэру, к ним прибавлялись тени приближающихся офицеров, был сакс и творческий замысел рождался „Борьба богов и гигантов“! / Смотрите [...], товарищи! – кричал Самсик, покалывая на стену. Порфирион схватился с Гераклом! [...] Скажу про мысль, что не хотела лгать, и про язык, солгавший против мысли! / [...] Самсик: / О, Крон, пожиратель своих детей... Бунт против кого? Да против Крона же, право! Вот суть... вы понимаете, сержант?... суть искусства – бунт против Крона!<sup>133</sup>

Es findet hier eine Gleichsetzung des Kampfes der Götter und Giganten (Porphyriion und andere Giganten werden genannt) mit einem anderen - zu vermuten - Kampf statt, nämlich dem Kampf der korrumpierenden Sprache gegen den moralisch reinen Gedanken. Darin ist ein Zeitbezug zu erkennen: Die Beherrschung der Gedanken durch die offiziellen Sprachregelungen der herrschenden Politik und Ideologie. Weiterhin stehen hier die „Götter“ und „Giganten“ auf der einen Seite, Kronos (Крон) auf der anderen. Das ergibt sich aus dem erzählten Geschehen: Die Götter sind *Samsik & Co.*, und die Giganten sind die „*Offiziere*“, denen *Samsik*, auf ihre aller Schatten an der Wand zeigend, ein Erklärungsmodell für ihr ewiges Katz-und-mausspiel liefert<sup>134</sup>. In diesem Zusammenhang ist wichtig, daß der eigentliche ‚Kampfspartner‘ der Götter und Giganten, Kronos, nicht auf der Wand erscheint. Der so dargestellte Kampf der Götter gegen die Giganten ist unter den Zeitumständen ein ‚Schattenboxen‘. Folgerichtig soll sich die Kunst gegen den eigentlichen Feind, also gegen Kronos selbst wenden (суть искусства – бунт против Крона).

Mythologisch ist die Gegenüberstellung *Kronos : Götter und Giganten* jedoch unkorrekt. Gegen Kronos, den König des Himmels, kämpften die Titanen, selbst Söhne des Kronos, allen voran Zeus. Die Giganten, aus einem Krononschen Blutstropfen entstanden, kämpften erst später, und zwar gegen Zeus, nachdem dieser allbeherrschender Götterkönig geworden war.<sup>135</sup> Diese Unkorrektheit wird durch den späteren Text jedoch berichtigt. Im Kapitel „Филарейские боюта“<sup>136</sup> kämpfen dann tatsächlich die Mitglieder der Musikgruppe *Giganty*, allen voran Saxophonist *Sabler*, gegen die ‚Götter‘ des KGB mit ihrem ‚Zeus‘ Čepil’ev. Die anfängliche Unkorrektheit hat jedoch System: Sie beruht auf der Lautähnlichkeit von griechisch

<sup>132</sup> Die Einsicht, daß im Menschen eine die empirische Welt konstituierende intelligible Geisteskraft existiert, kann nicht nur in der Tradition des Konstruktivismus gesehen werden, sondern auch in der Tradition Platons. Der Begriff ‚intelligible Welt‘ stammt von Philo von Alexandrien.

<sup>133</sup> Aksenov 1980b, S. 342.

<sup>134</sup> ..., was die „*Offiziere*“ allerdings nicht verstehen.

<sup>135</sup> Kerényi 1984, S. 29f.

<sup>136</sup> Aksenov 1980b, S. 345-348.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Zeit' (χρόνος) und ‚Gott Kronos‘ (Κρόνος).<sup>137</sup> Götter und Giganten unterliegen nämlich älteren Gesetzen, die durch den ewigen, unveränderbaren Laufes der Zeit gegeben sind. Der Umstand der Vergänglichkeit wird mythisch etwa dadurch ausgedrückt, daß Kronos seine Kinder, die er von Gaia geboren bekam, auffraß. Die zeitliche Vergänglichkeit von allem (auch von Göttern) personifiziert sich auf diese Weise in den Taten Kronos'. Diese Vergänglichkeit durch Zeit-Kronos wird in *Ožog* zugrundegelegt, wenn *Pantelej Pantelej* über sein verpfushtes, „dummes Leben“ (глупая моя жизнь)<sup>138</sup> nachdenkt:

Для чего же я жил-то столько? Чтобы задержать пролетающее мгновение? / [...] / Потом пришли такие времена, когда я перестал ощущать ускользание нашей прелестной жизни. Все загрубело во мне, как наждак. И вот вернулось снова, и я теперь ловлю Алиску с ее неверной ускользящей красотой. / [...] Мне так печально и горько, что красота ее пролетит мимо, как тот парижский мартовский день.<sup>139</sup> / Когда в пустынные времена бились друг с другом боги и гиганты, знали ли они об истинном смысле битвы? Зевс, должно быть, знал. Ведь если бы вместо младенца Зевса Кроноу в пасть не подсунули камень, был бы пуст и Олимп. / Да, они бились там ради мраморного воплощения. Так и мы хитрим и стараемся в нашем искусстве подсунуть Кроноусу камень вместо живого тела.<sup>140</sup>

Die Kunst ist demnach das Mittel, die Vergänglichkeit allen Seins, dargestellt an *Alisas* Schönheit, zu überwinden. Das sei auch der Sinn des Kampfes der Götter und Giganten, argumentiert *Pantelej* oder der Erzähler,<sup>141</sup> denn sie kämpften der Verkörperung in Marmor wegen und damit letztendlich nicht gegeneinander, sondern gegen die Zeit (gegen Zeit-Kronos). Dennoch, so wird weiter argumentiert, mache dieser Kampf gegen den Untergang durch die Zeit (Сколько мы можем выиграть век, тысяч лет? Он [Кроно] отыграется и на мраморе, и на холстах, и на словах) wenig Sinn. Um zunächst die riesigen Ausmaße der Ewigkeit zu verdeutlichen, wird die bekannte Parabel vom Vogel, der seinen Schnabel alle tausend Jahre an einem Berg wetzt, bemüht. Es scheint, wenn man diese Ausmaße der Ewigkeit in betracht gezogen hat, lächerlich, ernsthaft gegen die Zeit ins Feld ziehen zu wollen (Смешно выходить против Кроноуса).<sup>142</sup> Aus dem entstandenen Dilemma wird ein Ausweg gezeigt, indem es heißt: „Один лишь воин есть

<sup>137</sup> Der Erzähler selbst „verwechselt“ *Kronos* und *chronos*, nämlich heißt es auf S. 342 von *Ožog* zunächst: „О, Кроно, пожиратель своих детей... Бунт против кого? Да против Кроноа же, право!“ Später jedoch ist (auch) die Rede von einem Aufstand gegen die Zeit (erreicht durch die den Kampf gegen die Götter manifestierende Kunst).

<sup>138</sup> Aksenov 1980b, S. 377 unten.

<sup>139</sup> Der gemeinte Augenblick wurde weiter oben auf der entsprechenden Seite von *Ožog* erzählt. Es handelt sich einfach um die Darstellung davon, daß ein für einen Menschen besonderer Augenblick (hier für einen Sowjetbürger der Aufenthalt in Paris mit seinem besonderen Flair) nicht festzuhalten ist. Die Bitterkeit dieses vorübergleitenden Paradieses (горечь этого ускользящего рая) konnte *Pantelej* damals nur in Cognac ersäufen.

<sup>140</sup> Aksenov 1980b, S. 378.

<sup>141</sup> Das Problem, ob es sich hier um Erzählertext oder Figurentext handelt, ist durch den geschickten Einsatz von Textinterferenzen unentscheidbar geworden. Es gibt mehrere solche, in besonderer Weise gestalteten Textpassagen.

<sup>142</sup> Aksenov 1980b, S. 378.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

готовый к победе — вневременный и безоружный Иисус Христос.“<sup>143</sup> Offen bleibt in der besprochenen Textpassage, welcher Art des Überlebens der „außerzeitliche“ Christus den Menschen beschehrt: Hat hier Aksenov an die Verheißung des ewigen Lebens nach dem individuellen Tode gedacht? An eine Möglichkeit, die Zeit vor dem individuellen Tode zu überwinden, wie es ja im Kontext die Kunst versucht? Oder an eine kollektive Zeitüberdauerung durch die Menschheit insgesamt, die textuell aus dem Gegensatz „все войны“ (*alle Menschen*) : „один лишь“ (*Gott Christus*) erwächst? Eine Antwort findet sich weiter unten.

Entsprechend des Offenbarens von christlichen Glaubensvorstellungen durch Figuren in *Ožog*, wie es in der *Otec Aleksandr*-Textstelle vorliegt, wird in der Folge von Kapitel II, 7 das Christsein auf verschiedene Weise in der erzählten Welt thematisiert. So heißt es etwa in Kapitel II, 36:

Я христианин, — сказал Купицер. / Этого не может быть! — воскликнула Ниша, как бы с испугом. / Отчего же? / Ну... ведь ты же частично еврей... и потом, и потом... это же лико... „христианин“ — это что-то отжившее... [...] / Идиотка! Это ваш маркенизм гопенный — уже отжившее, а христианство только родилось! Всего две тысячи лет!<sup>144</sup>

Oder es sprechen die Figuren *Martin* und *Tolja fon Štejnbok* in Magadan ein gemeinsames Gebet,<sup>145</sup> das Teil der Christianisierung *Toljas* ist.<sup>146</sup> Oder es hat *Sabler* in Bezug auf die verfolgten Gäste und Musiker der Gruppe *Giganty*, die sich in einen Kesselraum zurückgezogen haben, den Eindruck: „Убежище древних христиан — котельные Третьего Рима!“<sup>147</sup> Oder es heißt im Klageglied der *Marian Kulago*: „По жив ли Боже над Москвой?“<sup>148</sup> Oder es unterhalten sich *Sanja Gurčenko* und *Ich* über Gottes Urteil zum Einmarsch der Sowjettruppen in die ČSSR: „Жалко ему [...] / Какой жалостливый старик. А гнева у него нет? / Ни гнева, ни презрения.“<sup>149</sup> Beispiele dieser Art sind noch mehr zu finden.

Dementgegen wird in Buch III von *Ožog* das Christliche konsequenter thematisiert, weil diejenigen Passagen des erzählten Geschehens, in denen Christliches Thema ist, in einen Sinnzusammenhang (Informationskette) gestellt werden können. Deshalb zunächst eine kurze Skizzierung dessen, was dargestellt und ausgesagt wird, und zwar in der Reihenfolge des Auftretens der Informationssituationen im Text. In einem Сказ erzählt *Sanja Gurčenko* (alias *Otec Aleksandr*) von seiner Flucht aus der UdSSR.<sup>150</sup> Zur Darstellung gelangen dabei sein persönlicher Kampf um Freiheit, sein Gottvertrauen und eine Art glückliche Fügung, die ‚auf Gott hinweisend‘ genannt werden kann, das heißt im Sinne des weiter oben Gesagten ‚phantastisch‘. *Sanja* bewertet in seinem Bericht das ihm erscheinende Lächeln eines

<sup>143</sup> Aksenov 1980b, S. 378.

<sup>144</sup> Aksenov 1980b, S. 328.

<sup>145</sup> Aksenov 1980b, S. 298-299.

<sup>146</sup> Efimov 1991, S. 31.

<sup>147</sup> Aksenov 1980b, S. 386, Z. 4-5 v. unten.

<sup>148</sup> Aksenov 1980b, S. 397.

<sup>149</sup> Aksenov 1980b, S. 402.

<sup>150</sup> Aksenov 1980b, S. 403-406.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Vogels, das zugleich das einer Frau sei, aus der Sicht eines christlichen Visionärs<sup>151</sup>. In seinem Kampf um Leben und Tod stehen sich nicht Gut und Böse gegenüber, sondern der von der physischen Welt des durch der Flucht geschundenen Körpers geforderte Tribut und die Macht der intelligiblen Welt des lebenswilligen Geistes. *Sanjas* Vision ist also, den weiblich lächelnden Vogel als einen ihn auf körperliches,<sup>152</sup> aber auch auch seelisches<sup>153</sup> Leben hin testenden Boten im Rahmen des Kampfes von Gott und Natur zu verstehen. Eine weitere Textpassage behandelt die „Gnade Gottes“, das Leben, das die Natur (im Text in Form von Vögeln und anderen Tieren gegeben) freudig annimmt.<sup>154</sup> Leben ist also kein rein biologischer Vorgang. Außerdem wird von der Vorstellung von Gott auf dem Lande gesprochen.<sup>155</sup> Daran schließt logisch die Darstellung eines Locus contemplativus an,<sup>156</sup> den ein ideale Christenfigur bewohnt, die über den Herrn und über die Wurzeln seines Apfelbaumes nachdenkt (я думаю о Господе и об яблоневых корнях). Der Baum erinnert an den göttlichen Baum der Erkenntnis in der Sündenfall-episode der Bibel (Genesis, Buch 3), der in der christlichen Ikonographie zumeist als Apfelbaum dargestellt wird;<sup>157</sup> die Wurzeln des göttlichen Baumes sind somit die Wurzeln der Erkenntnis und des Lebens überhaupt, über die jener Gläubige, in seinem Garten unter der Erde verborgen, nachdenkt. Die Gegenüberstellung von Gott und Natur (bei *Sanja Gurčenko*) und die zuletzt gegebenen Auffassungen kontemplativer Natur<sup>158</sup> erinnern einerseits an die Gottesbeweise von Johannes Scotus Eriugena und Thomas von Aquin (5. Beweisweg) und sind andererseits eine parallelisierende Reminiszenz an die im Untergrund lebenden Christen der UdSSR und der antiken Frühzeit des Christentums in Rom.<sup>159</sup> In einer weiteren Textpassage kommen eine ehemalige Dorfkirche, Kindheitserinnerungen daran und ein

<sup>151</sup> ..., und nicht z.B. naturwissenschaftlich als Halluzination in Folge der physischen und psychischen Strapazen.

<sup>152</sup> Dafür steht die lächelnde Weiblichkeit des Vogels (grammatikalisch auch weiblichen Geschlechts: птица). Denn *Sanja* verspürt im tête à tête mit dem Vogel die sofortige Regung von körperlicher Lust, die er wegen seiner Sterilität, welche eine Folge seiner Zwangsarbeit im Uranbergbau ist, ‚eigentlich‘ gar nicht gehabt haben dürfe. Ein Wunder sozusagen.

<sup>153</sup> Dafür steht das Erscheinen des Vogels, der, ein ‚Himmelsbewohner‘, von *Sanja* als Gesandter Gottes erachtet wird. Der Vogel hat also die Qualität dessen, was in Kapitel 4.1.2. als ‚Zeichen‘ erörtert werden wird: Einen sichtbaren Zeichenkörper und eine unsichtbare Zeichenbedeutung.

<sup>154</sup> Aksenov 1980b, S. 421-423.

<sup>155</sup> In dieser Darstellung ist noch eine Wendung gegen die Darstellungen der „Dorfschriftsteller“ (деревенщики) enthalten, wie Kustanovich (1992, S. 97f.) betont: „It turns out, that ‚the heart of Russia‘ is nothing but a miniature copy of Moscow or Leningrad or any other place in the country. In the village Pantelei [das erlebende Ich] finds the same corruption, drunkenness, shortages in the stores, desecrated churches, complete passivity and idleness that he knows in Moscow.“ (S. 98) - Der ‚wirkliche‘ Locus contemplativus ist damit zwar immer noch ein idyllischer Ort, aber letzterer ist nicht mit dem tatsächlichen (russischen) Landleben gleichzusetzen.

<sup>156</sup> Aksenov 1980b, S. 425.

<sup>157</sup> Vries 1974, S. 17ff., insbes. Punkt 9.

<sup>158</sup> ...auf den Seiten 421ff. und 425 von *Ožog*...

<sup>159</sup> Vgl. Kustanovich 1992, S. 99f., der Parallelen zu Platon und Hegel entdeckt haben will.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Gekreuzigter zur Darstellung.<sup>160</sup> Im Anschluß daran beginnt die hyperbolische Apotheose des Ich-Erzählers bzw. des erlebenden Ichs.<sup>161</sup> Nach dem Tode des erlebenden Ichs,<sup>162</sup> gibt es im spirituellen Mond-Nirwana<sup>163</sup> eine Rede einer nicht weiter ausformulierten<sup>164</sup> Figur (из-за гор донеслось до нас печальное слово), in der noch einmal die wesentlichen Aspekte zur Sprache kommen, die auch bereits in der *Otec Aleksandr*-Passage angeklungen waren: Gott ist nur das Gute und die Liebe (Бог – это только добро и только любовь и никогда не зло; Бог – это всегда радость, величие, красота); durch hehre Gefühle (чувствовать добро, любовь, восторг, жалость, что-нибудь еще высокое) kann man sich ihm nähern (приближаться к Богу); wenn man niedere Gefühle hat, gibt man Gott auf (когда чувствуешь злость или что-нибудь еще низкое, ты уходишь от Бога); der Mensch kann zwischen Annäherung und Aufgabe wählen. Diese Ansichten sind nicht spezifisch: es gibt sie im orthodoxen, aber auch im katholischen Glauben und sicherlich noch in weiteren Glaubensrichtungen. Die Himmelfahrt des *Postradavšij*, worin jene Rede enthalten ist, steht in ihren dargestellten Elementen parallel zu Darstellungen der orthodoxen Osterzeremonie.<sup>165</sup> Ganz zum Schluß des Romans, direkt nach der Rede „Gottes“, erfolgen noch der vollständige Untergang in Grauen und die Wiederauferstehung des erlebenden Ichs in einem Moskauer Ewigkeitsmoment.<sup>166</sup>

Die Wendung zu christlichem Gedankengut in *Ožog* hat bereits Lowe gesehen. Er interpretiert sie als Ausweg aus der dargestellten moralischen Verlotterung und den

<sup>160</sup> Aksenov 1980b, 428-429

<sup>161</sup> Die vier Schritte der Apotheose in Buch III von *Ožog* sind: 1. Der Tod von *Ich/Er* durch Sprung in das Fenster der Wohnung *Alisas*, das ein Auge ist (Aksenov 1980b, S. 437f.). Sicherlich ist hier mit Auge das ‚Auge Gottes auf Erden‘ oder ein Art ‚Himmelsauge‘ gemeint, so daß der Sprung hinein die Himmelfahrt beginnen läßt (как в воду, головой вперед, или вниз, или вверх, прынул в глаз, S. 438). 2. Die Himmelfahrt ins Mondnirwana zusammen mit *Patrik Tunderdžet* (S. 438ff.; он оказался в безвоздушном; да мы же на Луну летим! Разве не понимаешь?!, S. 438), wobei der seltsame Block, der als ‚Zwischenstopp‘ auf dem Mond erreicht wird, ein Ort der Strafe (vielleicht sogar die Hölle) ist, weil sich darin der Peiniger *Серцов* befindet. 3. Der vollständige Untergang von *Ich/Wir* in Grauen (S. 440; и все пропало, все, что связывало еще нас с Богом и с нашей прежней жизнью, растворилось в черноте, а приблизились к нам лишь предметы ужаса, из которых мы почти ничего не могли уже ни назвать, ни унять). Und 4. die Wiedergeburt von *Ich/dem Opfer* auf einer Moskauer Straßenkreuzung (an der gesprengten Erlöserkathedrale, deren Platz zur Zeit der Abfassung des Textes ein Schwimmbad einnahm) in einem Ewigkeitsmoment, hervorgerufen durch Stillstand der Zeit (S. 440ff.; и все это течет, словно рыба-кета, на псевдомый перест, и в этом во всем как раз и вели Пострадавшего в последний, как говорится, путь. / И в этом во всем и как раз на упомянутом уже перекрестке застал Пострадавшего мнi тревожи, когда остановилась вся Москва, S. 441). - Dalgård 1982, S. 119, sieht das Ende von *Ožog* Parallel zu den Enden von *Četyre tempramenta*, *Zatovarennaja bočkotara* und *Zolotaja naša železka*.

<sup>162</sup> Aksenov 1980b, S. 440.

<sup>163</sup> Vgl. Efimov 1991, S. 40.

<sup>164</sup> Von diesem nicht weiter ausformulierten Redner nehme ich an, er sei Gott. Denn es heißt ja im Johannesevangelium (1, 1), Gott sei das Wort.

<sup>165</sup> So Efimov 1991, S. 41-43.

<sup>166</sup> Aksenov 1980b, S. 440-442.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Alkoholexzessen.<sup>167</sup> Efimov erläutert die religiösen Motive in *Ožog* und auch christliche Motive in anderen Texten Aksenovs näher. Es ließen sich vor allem dämonische Bilder (demonic images),<sup>168</sup> „the theme of temptation, motifs of Judas the Betrayer, the theme of forgiveness of one’s enemies“ und „christlike figures als metaphor for Christianity, spirituality, and creativity“ finden.<sup>169</sup> Hier sollen erst einmal die globaleren Aussagen und Schlußfolgerungen aus dem Dargestellten interessieren, die eine Antwort auf die oben aufgeworfenen Fragen geben.<sup>170</sup> Der Tod von *Ich/Er* (Пострадавший) und *Ich/Wir* ist in der dargestellten Welt von *Ožog* durch das Göttliche überwunden worden: „Мгновенная и оглушительная тишина опустилась на Москву, и в тишине этой трепетали миллионы душ, но не от страха, а от близости встречи,<sup>171</sup> от неназванного чувства. / Сколько это продолжалось, не нам знать. Потом все снова поехало.“<sup>172</sup> Die Überwindung ist in der Darstellung individuell (durch die Wiedergeburt von *Ich/Er*), kollektiv (durch die Erwartungshaltung der „Millionen Seelen“ Moskaus) und sie ist ohne logische Zeitfolge im Sinne eines Vorher-nachher, da „dann alles wieder weiterfuhr“. Das Leben geht weiter - für uns alle, wenn oder sobald Gott empfangen worden ist.

Die Wendung zum Religiösen geschieht in *Ožog* auf halbem Textweg. Es verdichten sich zum Ende hin religiöse Themen und Motive und die in *Ožog* dargestellten christlichen Glaubensvorstellungen liefern einen Ansatz zum Verständnis der phantastischen Informationswirklichkeiten im Werk Aksenovs. Dieses Verständnis ist neuartig im Vergleich mit den vorherigen Werken. Die ‚Argumentation‘, die in *Ožog* eingearbeitet ist, ist folgende: Das Göttliche ist das für den Menschen Phantastische, das Phantastische gehört der denkbaren Welt an, die denkbare Welt existiert unter anderem in der Kunst; die Kunst ist also Teil des Göttlichen; wie der unsterbliche Gott überdauert das in der Kunst Dargestellte die begrenzten Menschenleben, denn die Kunst ist von göttlicher Art.

Der Schriftsteller *Pantelej Pantelej* denkt einmal euphorisch über die Möglichkeiten seiner Kunst nach, nachdem er den befreundeten Bühnenautor *Vadim Serebrjannikov* für ein lohnendes, ehrliches Projekt gewonnen zu haben glaubt:

Мы можем потревожить Аристофана, пройтись шальной оравой по кабачкам старого Пондона, взвесить Эхила и Эврипида, построить адскую башню повыше Остапкинской, выдумать ад, выдумать целый остров смешного и доброго взора с

<sup>167</sup> Lowe 1983.

<sup>168</sup> Unter „Bild“ (image) versteht Efimov anscheinend größere, unspezifische Bedeutungszusammenhänge, wenn man einmal folgende Äußerung Efimovs in Betracht zieht: „The demonic in Aksenov’s writings is the image of the enemy who has destroyed the order of the hero’s group or attempts to bring chaos to the environment with which the hero is familiar.“ (Efimov 1991, S. 48)

<sup>169</sup> Efimov 1991, S. 9-12.

<sup>170</sup> Eine detaillierte Analyse der in *Ožog* dargestellten Glaubensvorstellungen bleibt trotz Efimovs und Lowes Arbeiten noch ein Desiderat der Forschung.

<sup>171</sup> Von der Nähe *G o t t e s* ist hier nicht wörtlich die Rede; gleichwohl wird sie durch die ehrenvolle Großschreibung von „Blizosti“ ausgedrückt, die in der Tradition biblischer Texte steht.

<sup>172</sup> Aksenov 1980b, S. 441f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

горами и пальмами, то есть рай, повесить под колосники Неопознанный Летящий Объект, мы можем девушку превратить в цаплю и, разумеется, наоборот!<sup>173</sup>

Deutlich ist das Bewußtsein der Allmacht des Autors *Pantelej*, seine geradezu märchenhaften Fähigkeiten (девушку превратить в цаплю) und seine Vorstellung vom Paradies als einer „Insel aus Komik und Nonsens“ (остров смешного и доброго зла). Dieser Autor ist nicht einen Moment lang an der Darstellung einer Wirklichkeit interessiert, die behauptet, eine soziale oder politische Realität abzubilden. Seiner Phantasie und ihr Grad der Korrespondenz zur Realität sind keine Grenzen gesetzt, und entsprechend vielsagend sind die erwähnten antiken Autoren: Aristophanes, Aischylos und Euripides. Durch den Rückgriff auf die antiken Autoren werden Humor und Satire (statt Ernst und Pädagogik), das Gemachte des Kunstwerks und sein nur denkbarer, weil mythischer Gehalt (statt Nachahmungscharakter der Natur) und der kultisch-religiöse Kontext eines Werkes (statt ideologisch-staatlichem Kontext) betont.

In Kapitel III, I kommt der Ich-Erzähler mit einer Figur namens *Hemingway* ins Gespräch und behauptet, daß dessen *Cat in the rain* sein Leben verändert habe (Держите ответный, Эрнест! Ваша „Кошка под дождем“ перевернула моя жизнь. Спасибо вам за тот оверкиль).<sup>174</sup> *Cat in the rain* gibt es ebenso real, wie es Hemingway gibt. *Cat in the rain* ist eine unbekanntere Kurzgeschichte Hemingways.<sup>175</sup> Der Vergleich, den Aksenovs Text sozusagen herausfordert, ist nicht ohne weitere Spezifikation möglich: In welcher Hinsicht hat *Cat in the rain* das Leben des Ich-Erzählers aus *Ožog* verändert? In Hinsicht auf die das Verhalten der beiden Amerikaner? Oder eher in Hinsicht auf die Art der Darstellung, also auf die skizzenhafte und doch präzise Beschreibung des Dargestellten? Angesichts eines Verweises auf eine solch unbekannte Erzählung könnten die autoreferentiellen Bezüge innerhalb von *Ožog* aussagekräftiger sein: Erstens die Tatsachen, daß der Ich-Erzähler sich überhaupt mit *Hemingway* trifft, und nicht etwa mit jemandem anderen, daß er ihn tatsächlich gelesen hat und daß er von sich behaupten kann, dessen Erzählung habe sein Leben verändert. Sie unterstreichen noch einmal, was bereits zur Metafiktion dieser Stelle gesagt wurde.<sup>176</sup> Zweitens insbesondere, daß der Satz „Ваша „Кошка под дождем“ перевернула моя жизнь“ die Überzeugung beinhaltet, daß ein Text, mithin Literatur Einfluß auf das Leben eines Menschen nehmen könne. Drittens kann ein Bezug zu Kapitel II, 49 (Куча разноцветных котят на зеленой мокрой траве) und dem darin dargestellten Traumgeschehen (сновидения, сон) hergestellt werden. Nachdem alle fünf Protagonisten über Nacht in der Ausnüchterungszelle festgesetzt waren, heißt es:

<sup>173</sup> Aksenov 1980b, S. 268f.

<sup>174</sup> Aksenov 1980b, S. 394.

<sup>175</sup> Hemingway 1938, S. 265-268. Ich konnte leider nicht ermitteln, wann und wo *Cat in the rain* das erste Mal erschien. Die von mir benutzte Ausgabe wurde von Hemingway selbst besorgt, und zwar 1938. *Cat in the rain* erschien also zwischen 1921 und 1938 (vgl. sein Vorwort: Hemingway 1938, S. VI).

<sup>176</sup> Vgl. Kapitel 3.1.3.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Утром все пятеро мирно курили и рассказывали друг другу сновидения. Оказалось, что все они видели в ту ночь один и тот же сон — кучу разноцветных котят на зеленой мокрой траве. Вначале вроде бы как из окна, потом как бы с птичьего полета, потом все выше, выше, все мельче, мельче, все выше и выше, все мельче и мельче...<sup>177</sup>

Stellt man die Katzen „im grünen, feuchten Gras“ (на зеленой мокрой траве) der „Katze im Regen“ *Hemingways* gegenüber, so ist die Katze im Regen ein jämmerlicher Anblick (eine entsprechende Redensart wäre wohl ‚ein begossener Pudel‘), während die Katzen „im grünen, feuchten Gras“ den Regen bereits hinter sich haben. An der zitierten Stelle des erzählten Geschehens von *Ožog* erhebt sich der Erzähler zugleich über der Sphäre der fünf erzählten Figuren *Kunicer*, *Sabler*, *Mal'kol'mov*, *Chvastiščev* und *Pantelej*, verkörpert durch die verschiedenfarbigen Katzen (разноцветные котята),<sup>178</sup> bis er den fünf Katzen (erzählten Figuren) ganz entschwunden ist,<sup>179</sup> womit Buch II endet. Folgerichtig beginnt Kapitel III, I zu einer ganz anderen Zeit und mit einem Ich- / Er-Erzähler, der nicht mehr auf die fünf protagierten erzählten Figuren als Medien seines Standortes in der erzählten Welt zurückkommt.<sup>180</sup> Für die erzählten Figuren ist „nach dem Regen“ ein Traum, welcher in diesem Fall die Vorstellung von einem angenehmen Zustand bedeutet. Die positive Bewertung wird durch das Adjektiv ‚зеленый‘ hervorgerufen, durch die Situation, daß die fünf Figuren in einer Zelle sitzen, die Katzen aber in der freien Natur, und, wenn man einen Bezug zu Kapitel III, I sieht, durch den Gegensatz zur Vorstellung von einer Katze im Regen.

Unseren heteroreferentiellen Erkenntniswünschen sind in den bisher zitierten Textstellen über Kunst prinzipielle Grenzen gesetzt, denn *Chvastiščev*, *Pantelej* und *Ich* sind ausformulierte, erzählte Figuren des Romans und als solche durchaus Gedanken und Einstellungen fähig, die denen des Autors Aksenov zuwiderlaufen. Um die erarbeiteten, figürlichen Ansichten mit dem Kunstverständnis des Autors Aksenov in Zusammenhang bringen zu dürfen, muß man erstens zeigen, daß die fünf Figuren *Aristarch Kunicer*, *Samson Sabler*, *Gennadij Mal'kol'mov*, *Radij Chvastiščev* und *Pantelej Pantelej* als eine einzige gesehen werden dürfen (nämlich als der Ich- oder Er-Erzähler), und man muß zweitens belegen, daß durch den Text von *Ožog* selbst ein heteroreferentielles Verständnis des Erzählers als autoridentisch

<sup>177</sup> Aksenov 1980b, S. 388.

<sup>178</sup> Das Träumen geschieht in jenem Moment, in dem die fünf Protagonisten vereint sind, und sei es in einer Zelle. Daß man die Katzen mit den fünf Protagonisten identifiziert, daß also die Fünf von sich selbst träumen, ist eine Frage der Informationswahrnehmung. Es ist nicht zu beweisen, daß die fünf „Katzen“ die fünf Protagonisten sind. Allein durch die Zusammenstellung von beiden wird diese Auffassung erreicht, da die menschliche Wahrnehmung automatisch eine entsprechende gestalt- und sinngebende Interpretation (in diesem Falle die Identität von beiden) vornimmt. Aber selbst, wenn man die Katzen nicht mit den fünf Figuren identifizieren möchte, beinhaltet diese Informationssituation Frieden, positive Gefühle und den Charakter, daß der Zustand der Katzen im Gras ein erstrebenswertes Ziel sei. Auch in dieser Weise steht sie im Gegensatz zur Vorstellung von einer Katze im Regen.

<sup>179</sup> In Buch III gelten die Kätzchen als erwürgt; Aksenov 1980b, S. 408.

<sup>180</sup> Vgl. dazu auch S. 407: Der Ich-Erzähler in Buch III erinnert sich an seinen Traum, der in Buch II jedoch den fünf Figuren gehört hatte (Identitätsrezeption).

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

nahegelegt wird. Es wird auf beide Punkte nach einem kleinen Umweg ausführlich eingegangen werden.

#### 3.1.5 Die übrigen erzählten Figuren, insbesondere *Nina*

Der Erzähler schafft es, eine stattliche Anzahl von erzählten Figuren auftreten zu lassen. Jedoch nur wenige werden von ihm beständig geführt. Im Gegensatz zu Joyce's *Ulysses*, in dem zahlreiche Figuren nur namentlich Erwähnung finden, treten in *Ožog* bis auf wenige Ausnahmen alle im erzählten Geschehen genannten Figuren tatsächlich auf (ausformulierte Figuren). Zu den Ausnahmen zählen (1.) die am *Krym*-Abenteuer (*Ožog*-Kapitel I, 2) Beteiligten, von denen einerseits gesagt wird, sie wären nicht Anwesend, die andererseits jedoch als Anwesende genannt werden:

Кто там был, я и не знал точно: кажется, Левка Малахитов, кажется Юзек Ципкин, врач из Заполярья, и маленькая чувшичка<sup>181</sup> в шортиках, то ли Пина, то ли Инна, то ли Марина, то ли гидролог, то ли биолог [...] и академик Фокусов с двумя одесскими бляльми, и Шури, фотограф-экзистенциалист из Львова, и кто-то еще из тех, кого, наверно, там и не было – может быть, скульптор Радик Хвастинцев, может быть, хирург Генка Малькольмов, может быть, писатель Пантелей Пантелей, может быть, саксофонист Самсик Саблер, может быть, секретный ученый Арик Куницер, а может быть, даже был и те, кого действительно на было: та женщина, рыжая, золотистая, с яркой мгновенной улыбкой-вспышкой, женщина, которую я не знал всю жизнь, а только лишь ждал всю жизнь и понимал, что ее зовут Алисой, и юноша из воспоминаний, Толик фон Штейнбож, кажется, и он не был там.<sup>182</sup>

Diese Passage enthält in ihrer Darstellung wesentliche Aspekte des Figurenkonzeptes (z.B. die Berufe der fünf zentralen Figuren), weshalb ich später noch darauf zurückkomme. Zu den Ausnahmen zählen (2.) *Natalja*, von der *Kunicer* im Gespräch mit *Verocka* behauptet, sie wäre „die Mutter seiner Kinder“: „Мать моих детей сейчас далеко отсюда, в обществе равных возможностей“. / В Штатах? / Да... в этом смысле... где-то там... в Бразилии...“<sup>183</sup> *Kunicer* spricht nicht von „seiner Ehefrau“, nach welcher *Natalja* gefragt hatte (ваша жена). Die Umschreibung „Mutter seiner Kinder“ meint nicht notwendig seine Ehefrau. Wie sich herausstellt, gibt es einen Ehemann *Nataljas*, welcher nicht *Kunicer* ist: „- Муж матери моих детей – талантливый сионист, а я ведь русский, Верочка, хотя это вам покажется странным, и фамилия моя происходит от русского слова ‚куница‘. Это в далеком прошлом я был слегка еврей, а сейчас передо мной большое будущее.“<sup>184</sup> So ist *Kunicer* Vater von Kindern einer Frau, mit der er nicht verheiratet ist. Die Abwesenheit der Mutter scheint einen allegorischen Hintersinn zu geben. Es ist allegorisch die Situation des Schritstellers Aksenov: Sind

<sup>181</sup> *čuviška*: Bezeichnung für eine Frau oder ein Mädchen; in der Zigeunersprache eine Bezeichnung für eine Hure. Bol'sun 1985, S. 212; Filistratov 1992 vgl. unter *čuvicha*.

<sup>182</sup> Aksenov 1980b, S. 25.

<sup>183</sup> Aksenov 1980b, S. 365.

<sup>184</sup> Aksenov 1980b, S. 365.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

die „Kinder“ seine Werke, so sind sie Synthese einer Verbindung zwischen Ost (*Kunicer*, Aksenov) und West (*Natalja*), wobei diese Verbindung in der UdSSR nicht legitimiert ist, so daß die Mutter abwesend (verdrängt) lebt. Dieser allegorische Sinn wird später untergraben, und zwar dadurch, daß wie in der *Krym*-Episode der Abwesenheit von Figuren<sup>185</sup> durch die spätere Behauptung ihrer Anwesenheit widersprochen wird. So treten in Kapitel III, 1 Admiral *Brudpejster* als Ehemann, *Ladi Marian Brudpejster*, geborene *Kulago*, als Mutter und die Kinder (дети) des Ich-Erzählers auf.<sup>186</sup> Die Verwirrung wird dadurch perfektioniert, daß nur noch die Funktionen ihrer familiären Beziehung übereinstimmen, nicht aber ihre Namen (*muž-cionist* : *Brudpejster*, *Natalja* : *Marian*; *Kunicer* : *ja*).

Die übrigen erzählten Figuren lassen sich nach Gruppen ordnen, wobei Efimov Gruppierungen nach religiösen Typus vornimmt, während Bol'sun sich an den im Text ausgedrückten sozialen Eigenschaften und Beziehungen der Figuren untereinander orientiert. So unterscheidet Bol'sun hauptsächlich: (a.) Die Mitglieder des „Мужской клуб“. Dazu gehören *Odudovskij*, *Suchovertov*, *Išanin*, *Ryžikova* und *Piščalina*, deren Nachnamen Bol'sun als typisch bäuerischen Ursprungs identifiziert. (b.) Die Mitglieder der Sozialdemokraten im Untergrund, z.B. *Šalašnikov*, *Kul'kov*, *Miloserdov* und *Grossman*, deren Nachnamen älteste russische Namen seinen.<sup>187</sup> (c.) Die „dörfliche Verwandtschaft“ (деревенские родственники): *Miškin Eduard*, *Bod'kin Leopold*, *Ryčkov Valerij*, *brata Prjachiny* und *Žmudin Vladlen*. Diese Verwandten väterlicherseits der fünf zentralen Figuren stammten jeweils vom Dorf,<sup>188</sup> aber es seien nur Namen der Nachrevolutionszeit, die auf dem Dorfe im Grunde fremd waren: *Spartak Prjachin* (nach Spartakus), *Marat* (nach Jean-Paul Marat) und *Vladlen* (aus Vladimir Lenin) erinnern direkt an die Revolution. Bol'sun bringt diesen Umstand in Zusammenhang mit dem bäuerischen, folkloristischen Anschein, den sich die Kommunisten geben wollten.<sup>189</sup> (d.) Die Statisten verschiedener Episoden und aus Kreisen der Polizei und des KGB. Hier herrschen Namensparodien vor, z.B. *Vadim Koževnikov* (nach dem Helden des Romans *Žizn' Matveja Kožemjakina* von Gor'kij), *Berij Jagodovič Gribočuev* (nach Berija, Jagoda, Gribaeva), *Samolet Aéroplanovič Čkalov*. Oder deren Name ist Programm, z.B. *staršij lejtnant Krivozubova* (aus ‚кривые зубы‘). Aber auch reale Namen tauchen auf, so z.B. *V. Abakumov* (Kommissar des NKVD), *N. Rjumina* (arbeitete unter Berija), *lejtnant Bachrušin* (знаток русского театра) oder *chudožnik Cadkin* (известный скульптор).<sup>190</sup> (e.) Die „Genossen“ (товарищи) der erzählten Figuren *Kunicer*, *Nejarkij* und *Tanderdžet*: „доктор ракетно-ядерных наук Вольф Аполлинариевич Мессершмитов“ (zu *Kunicer*), „профессор германской филологии Сыктывкарского университета Александр

<sup>185</sup> Hier: *Natalja* und deren Mann, funktionell: die Mutter seiner Kinder und ihr Ehemann.

<sup>186</sup> Aksenov 1980b, S. 395.

<sup>187</sup> Bol'sun 1985, S. 186.

<sup>188</sup> Der Ich-Erzähler trifft seinen Vater dort; Kapitel III, 4.

<sup>189</sup> Bol'sun 1985, S. 184-185.

<sup>190</sup> Bol'sun 1985, S. 177-179, 186.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Македонович Бриллиант-Грюнов“ (zu *Nejarkij*) und „Командир атомной подводной лодки, консультант НАТО, НАСА, ЦРУ и ФБР Патрик Перси Виллингтон“ (zu *Tanderdžet*). Bol'sun glaubt fälschlich, daß diese Namen eigenständige Figuren bezeichnen, die zusammen für die „freien Ritter Europas“ (вольные рыцари Европы) stünden.<sup>191</sup> Tatsächlich sind es diejenigen Namen, unter denen das erlebende Ich, *Nejarkij* und *Tanderdžet* bei einer Gerichtsverhandlung aufgerufen werden.<sup>192</sup> Die „Genossen“ sind keine neuen ausformulierten Figuren, sondern westliche Aliasnamen bereits bekannter, deren erhellender Erklärung man noch bedarf.

Efimovs sieht in *Ožog* „the conception of the enemy as a demonic being“ verwirklicht,<sup>193</sup> für das Bulgakovs *Master i Magerita* das Vorbild ist.<sup>194</sup> Zu den „enemies“ gehört z.B. der Magadaner Sadist *Čepcov*, der „with red burning eyes“ dargestellt werde und „combines wolfish features with recurrent incest and sadism“, was ihn im Kontext der Volkskunst und des Volksglaubens als Dämon oder Teufel identifizierbar macht.<sup>195</sup> So sei „Aksenov's credo, his vision of the modern demonism of the apparatchiks“.<sup>196</sup> Efimov unterscheidet für *Ožog* und andere Werke Aksenovs: (a.) „Demons with human mask“. Ihre figürliche Charakterisierung sei wie die der Dämonen,<sup>197</sup> aber auch wieder so,<sup>198</sup> daß „it would be an exaggeration to call them devils or representatives of an evil spirit. Their demonic character or function may be considered metaphorical.“<sup>199</sup> Efimov nennt *Čepcov* und *Lyger*.<sup>200</sup> (b.) „Motifs of Judas the Betrayer“.<sup>201</sup> Diese Figuren sind in *Ožog* Betrüger in dem Sinne, daß sie ihre alte Freundschaft mit einem der fünf zentralen Figuren durch stille Anpassung an oder durch offene Kollaboration mit den Machtinstanten korrumpieren und daß sie jeweils eine der zentralen fünf Figuren zur Kollaboration zu verführen suchen.<sup>202</sup> (c.) „Christlike and angelic figures“ als „metaphor for Christianity, spirituality, and creativity.“<sup>203</sup> Hier wird für *Ožog* vor allem *Sanja Gurčenko* angeführt, der sich nicht für seinen „displaced person“-Status schämt, aus der westlichen Welt stammt und mehrere westliche Sprachen spricht, der ein unabhängiges Vagabundenleben führt und - so legen es Efimovs Angaben nahe - eine

<sup>191</sup> Bol'sun 1985, S. 183f.

<sup>192</sup> Aksenov 1980b, S. 176f.

<sup>193</sup> Efimov 1991, S. 48.

<sup>194</sup> Efimov 1991, S. 47.

<sup>195</sup> Efimov 1991, S. 49-50.

<sup>196</sup> Efimov 1991, S. 101.

<sup>197</sup> Hiermit meint Efimov Attribute wie die roten, brennenden Augen *Čepcovs*; für ein Beispiel vgl. Aksenov 1980b, S. 67, Z. 12

<sup>198</sup> Hiermit meint Efimov dann wohl das Verhalten der Figuren.

<sup>199</sup> Efimov 1991, S. 109.

<sup>200</sup> Efimov 1991, S. 132-150; vgl. S. 119, 128f., 130f. Vgl. auch die Allgegenwart solcher Personen, von der Aksenov 1981, S. 442f., spricht. Dalgård (1982, S. 114) hat nicht gesehen, daß eine Parallele zur mittelalterlichen Volkskultur gerade in dieser Allgegenwärtigkeit von Dämonen liegen könnte.

<sup>201</sup> Efimov 1991, Kap. 5.

<sup>202</sup> So hatte es bereits Bol'sun gesehen. Ich komme im nächsten Kapitel darauf zurück.

<sup>203</sup> Efimov 1991, Kap. 6.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Art Verkörperung des Filmhelden *Ringo Kid*, *Tolja son Štejnboks* Kindheitsideal, darstellt.<sup>204</sup>

Efimovs Arbeit ist in ihrer Begründungs- und Textbelegstrategie stark intertextuell angelegt, ohne daß das weiter aus dem Material heraus gerechtfertigt würde. Abgesehen von den hintergründigen Gemeinsamkeiten, die bei der Verarbeitung von religiösen Motiven im Zusammenhang mit verschiedenen Figuren in unterschiedlichen Werken Aksenovs auftreten, gibt es innerhalb der Werke Aksenov sehr plastische Gleichheiten, die die erzählten Figuren betreffen und die den intertextuellen Blickwinkel rechtfertigen. Z.B. besteht Gleichheit in der Benennung der Personage von Aksenovs *Stal'naja ptica* und *Četyre temperamenta*.<sup>205</sup> Nicht nur in *Ožog* tragen Figuren das Patronym *Apollinarijevič*, sondern z.B. auch *Pavel Durov* in *Poiski žanra* und *Velikij-Salazkin* in *Zolotaja naša železka*. Die Figur *Memozov* erscheint in Aksenovs *Vyvod neželatel'nogo gost'ja iz doma*, *Ščast'e na beregu zagrjaznennogo okeana*, *Zolotaja naša železka*<sup>206</sup> und *Kruglye sutki non-stop*.<sup>207</sup> (Oder die Frauenfigur *Nina*, die in *Ožog* und *Četyre temperamenta* erscheint. In *Četyre temperamenta* sei sie diejenige, die „a young woman of loose morals“ darstelle: „The Temperaments and Cyber<sup>208</sup> all fall in love with Nina. She brings them back to life with her love and sexuality,<sup>209</sup> turns Cyber into a living creature and even marries him.“<sup>210</sup> In dieser belebenden, recht weiblichkeitsstereotypen Funktion trifft man *Nina* auch in *Ožog*, wo sie die Adoptivtochter von *Čepcov* und Freundin von *Kunicer* ist. Sie ist die treue, sexuelle Freundin von *Kunicer* und seine Begleiterin durch Dick und Dünn in Buch II von *Ožog*. Aufgrund anderer, ähnlicher funktionaler Übereinstimmungen hat Efimov deshalb gefolgert: „Aksenov seems to be building a personal mythology of Soviet evil by having the same character have a role in several narratives<sup>211</sup>. As in all mythology, Aksenov's images assist the participating reader to orientate himself in the cosmogony of the Soviet world.“<sup>212</sup>

Efimovs Überlegungen sind nicht ganz von der Hand zu weisen, bedürfen jedoch einiger Differenzierungen. Leider bearbeitet Efimov durch die spezifisch religiöse Informationswahrnehmung nur einen kleinen Kreis von Figuren der Aksenovschen Texte, und zwar auch in den Fällen, wo eine Einordnung in einen größeren Kontext

<sup>204</sup> Efimov 1991, S. 264-268.

<sup>205</sup> Efimov 1991, S. 72; McMillin 1991, S. 13.

<sup>206</sup> Vgl. J.J. Johnson Jr. in Mozejko 1986, S. 40.

<sup>207</sup> McMillin 1991, S. 3. Vgl. insgesamt zu *Memozov* Mozejko in Mozejko 1986, S. 215.

<sup>208</sup> *Cyber*: russ. Кибер ist ein Roboter.

<sup>209</sup> Alle Figuren waren körperlich tot und der Erde entdrückt. Der Ort des Geschehens ist ein Himmelslaboratorium.

<sup>210</sup> Efimov 1991, S. 71.

<sup>211</sup> Obwohl Efimov schreibt, daß „dieselbe Figur eine Rolle in verschiedenen Erzählungen“ habe, kommt es ihr aber nicht darauf an, daß in verschiedenen Erzählungen Aksenovs Figuren mit gleichem Namen auftreten, sondern natürlich, wie ihre Analysen zeigen, genau darauf, daß (namentlich gleiche) Figuren in verschiedenen Erzählungen die s e l b e n R o l l e n haben. Letzteres erst ermöglicht ja den Gedanken an eine intertextuelle „Kosmogonic“ bei Aksenov. Eine reine Namensidentität wäre zwar lustig, aber nichtssagend.

<sup>212</sup> Efimov 1991, S. 72.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

von Nöten wäre (z.B. im Falle *Ožogs*). So ist *Nina* in *Ožog* nicht nur diejenige Frau, die durch ihren Sex oder durch ihre bloße, sich unterordnende Anwesenheit *Kunicer* positiv stimuliert, die also als stete Gefährtin stereotyp auf den ‚Helden‘ *Kunicer* hin konzipiert ist,<sup>213</sup> sondern *Nina* ist in *Ožog* auch Teil einer schamlos indifferenter Figurentriade namens *Nina*, *Inna* oder *Marina*, in der sie Opfer einer Vergewaltigung im Dienst wird.<sup>214</sup> Sie erledigt zudem für den ‚Untergrund‘ die Arbeiten eines klassischen Frauenberufslebens in unterer Position (sie tippt zu Hause ‚heimlich‘ die Texte ab) und wird in diesem Zusammenhang Opfer einer Vergewaltigung durch ihren Adoptivvater *Čepcov*.<sup>215</sup> Die „lose Moral“ in *Četyre temperamenta* ist belebende Liebe und aktive Sexualität, die durch und durch etwas Positives bewirkt, wenn es auch einseitig auf die Errettung von emotional verhärteten Männern abzielt. In *Ožog* hingegen ist die „lose Moral“ *Ninas* ein Produkt des Verhaltens der Männer, ja es ist doch die Morallosigkeit der Männer, die dargestellt wird, wenn sie in *Nina* ein Opfer und williges Mädchen sehen und wenn sie tump und wie von Pavlov konditioniert auf die bloße Anwesenheit von Weiblichem<sup>216</sup> oder auf äußere Reize, die sie beredt in nur einer Weise ‚mißverstehen‘,<sup>217</sup> reagieren. *Nina* selbst ist passiv dargestellt und (wegen der Schocks?) nicht fähig, sich der Rolle des sexuellen Opfers zu entziehen. *Nina* ist darüberhinaus nicht Opfer irgendwelcher Männer, sondern Opfer eines exmagadaner Sadisten und Pseudovaters (*Čepcov*) und eines emotional ruinierten Wissenschaftlers (*Kunicer*), der selbst Opfer dieses Sadisten war. Der Vergewaltiger *Kunicer* handelt geistig abwesend<sup>218</sup> und ist nach seiner Tat betroffen (Он был потрясен случившимся. Откуда вдруг пришло это неукротимое желание чужой плоти [...]?).<sup>219</sup> Dadurch wird *Kunicer* als Opfer einer ihm unbekanntem Psyche (seiner eigenen!) dargestellt, nicht jedoch *Nina* als Opfer *Kunicers*. Man kann in keiner Weise sagen, daß in den in *Ožog* dargestellten Konstellationen *Nina* als eigentliche Leidtragende des Stalinterrors und seiner ‚privaten‘ Folgen (*Čepcov*, *Kunicer*) dargestellt sei, weil sie als Statistin des Lebens („Типсе“, „лаборантка“) und als Gebrauchsgegenstand („Sexobjekt“) marginalisiert ist. Betreffs *Fimovs* Ansichten muß man konstatieren, daß der Gedanke, daß *Aksenov* mit Hilfe einer privaten, figürlichen „Kosmogonie“ den Leser durch die Texte führt, gut ist, daß aber, wie das Beispiel *Nina* zeigt, Namensgleichheit nicht auch Rollengleichheit zeitigt. Die Lösung des Problems, die im weiteren erarbeitet werden wird, liegt auf zwei Ebenen. Erstens auf einer zeitlichen: Man muß in Betracht ziehen, daß die privaten „Kosmogonie“ im Laufe der Zeit von *Aksenov* entwickelt wurde und daß somit Unterschiede in den Rollen der namensgleichen Figuren zeitlich auseinanderstehender Werke auftreten können. Zweitens auf einer forma-

<sup>213</sup> Vgl. Bol'sun 1985, S. 167.

<sup>214</sup> Kapitel I, 1; sie ist hier übrigens „лаборантка профессора Мартиросовой“.

<sup>215</sup> Kapitel II, 25-26.

<sup>216</sup> Kap. I, 1.

<sup>217</sup> Kap. II, 25-26.

<sup>218</sup> In der Darstellung befindet sich an dieser Stelle ein kleiner zeitlicher und logischer Bruch: das Geschehene muß erschlossen werden.

<sup>219</sup> *Aksenov* 1980b, S. 16.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

listischen: Nicht das Konzept von Rollengleichheit von (namensgleichen) Figuren in verschiedenen Texten muß betreffs der privaten „Kosmogonie“ herangezogen werden, sondern die Gleichheit der Funktionen von Figuren in Figurenkonzepten verschiedener Texte, so daß die noch unbekannte „Kosmogonie“ eine begrenzte, geringe Anzahl von Funktionen<sup>220</sup> mit festen Beziehungen zueinander<sup>221</sup> kennen wird.

Die dargestellte Rolle von *Nina* im Figurenkonzept von *Ožog* ist leider noch geringfügiger und ihre Position in der dargestellten Wirklichkeit leider noch drastischer, als Efimov es sieht: *Nina* ist Teil einer Hierarchie weiblicher Figuren, in der sie ebenso wie *Inna*, *Klara*, *Natalja* und *Tamara* den untersten Rang einnimmt. Ihr Daseinszweck ist dabei nicht, selbst Opfer zu sein, sondern *Čepcov* und *Kunicer* als Opfer erscheinen zu lassen. Sie ist es nämlich, die sich trotz Vergewaltigungen die „Geheimnisse“ *Čepcovs* und *Kunicers* anhört, vermittelt derer beide als Opfer dargestellt werden (Kapitel II, 26, bzw. II, 27-28). Die Figur *Nina* ist gänzlich ohne emotionale Aktivität und Subjektivität gezeichnet, sondern ganz und gar passiv, konform, dulndend. Nach der Vergewaltigung im Dienst durch *Kunicer* trägt *Nina-Inna* zum Beispiel folgende Sorge:

[Куніцер:] [...] Извините, что-то нервы шалют. Что же вы сидите? Есть ведь, между прочим, трудовая дисциплина. Идите! / [Инна:] – Я не могу уйти... я же не могу без них... отдайте мне это, и я уйду... нет, я не плачу, но не могу же я без этого... / – Да без чего, черт возьми? / – Вот, вы сунули их в карман... они у вас в кармане. / Да, вы правы! Простите великодушно. Возьмите!<sup>222</sup>

Es wird nicht direkt gesagt, was *Kunicer* sich in die Tasche gesteckt hatte; man darf jedoch auf einen Schlüpfers<sup>223</sup> schließen. *Nina-Inna* und *Kunicer* verdrängen die vorgefallene Vergewaltigung bereits, was an dem indirekten Bezeichnen (они) der mit ihr in engem Zusammenhang stehenden Teile („Unterhose“) erkennbar ist. Die Reaktion *Ninas* bei der Vergewaltigung durch ihren Adoptivvater ist folgende: „Она стонала, кусая губы и отворачиваясь от его поцелуев. Все время, пока он работал, глаза ее были закрыты, но вдруг она зостонала громко, сладостно, глаза на миг открылись, и он увидел в них бездонную пьяную усмешку.“<sup>224</sup> Nach der Vergewaltigung sieht *Nina Čepcov* an: „внимательно, на отрываясь, с непонятым выражением смотрела на него.“<sup>225</sup> Später rauchen beide in Komplizenschaft: „Прежде она при виде сигареты кричала с притворной свирепостью „лапка, не смей!“, имея в виду вредность никотина. Теперь даже и бровью не повела. [...] Увидев сигарету у него во рту, она похлопала

<sup>220</sup> Denn die Funktionen können in konkreten Texten ja doppelt und dreifach mit Figuren belegt sein, so daß der Einfachheit der „Kosmogonie“ die Vielfalt der Texte gegenübersteht, und zwar ganz unabhängig davon, ob Figuren in verschiedenen Texten denselben Namen tragen oder nicht.

<sup>221</sup> Das begründet, warum Efimov meint, die Rollen selbst wären in verschiedenen Texten identisch.

<sup>222</sup> Aksenov 1980b, S. 17.

<sup>223</sup> Dann gilt für das Zitat: они = трусы.

<sup>224</sup> Aksenov 1980b, S. 290.

<sup>225</sup> Aksenov 1980b, S. 291.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

себя двумя пальцами по губам, прося и себе закурить.“<sup>226</sup> Bei der Darstellung der Vergewaltigung in nüchterner Erzählerrede wird ein Lustempfinden von Seiten *Ninas* behauptet (она зостонала громко, сладостно). Von der Lust eines Vergewaltigungsofers zu sprechen, ist jedoch eine Projektion des männlichen Täters. *Їерцов* (der Täter!) bzw. der Erzähler (wo er *Їерцовs* Sicht vertritt) lassen diese Projektion - wie zitiert - durch die gegebenen Darstellung manifest werden. Die Darstellung der Reaktion *Ninas* bei ihrer Vergewaltigung beruht also auf dem Vorgang einer Projektion, die einem männlichen Täterbewußtsein entstammen muß. Dadurch ist die Figur *Nina* im Vergleich mit den männlichen Figuren mit Psyche und Charakter marginalisiert und eine reiner Spiegel eines maskulinen Imperativs, der in etwa „Gewalttätiger Sex macht Spaß!“ lauten könnte. Als ein solcher Spiegel dient sie zur Charakterisierung der Figuren *Kunicer* und *Їерцов*.<sup>227</sup> Die erwähnte Hierarchie der Frauenfiguren ergibt sich nicht aus den genannten *Nina*-Passagen, sondern nur aus dem Figurenkonzept, insofern es eine wertende Gestaltung hinsichtlich des Geschlechterverhältnisses von Frauen und Männer zueinander und der Frauenfiguren untereinander beinhaltet. Vorgreifend kann man sagen, daß die Frauenfiguren in *Ožog* nur im Zusammenhang von zwei wohl als Extreme zu denkenden Positionen auftreten: Im Zusammenhang mit Sex und Gewalt, worin sie passiv agieren (dominiert von den Taten der Männer), oder im Zusammenhang mit hehren Idealen, worin sie ebenfalls passiv agieren (als Angebetete der Männer).<sup>228</sup>

#### 3.1.6 Die Litauer, der Reiher und andere seltsame Vögel: Ein neues literarisches Bild Europas entsteht

In *Ožog* werden Figuren, die Litauer sind, bzw. auch das Land Litauen selbst nicht als Teil der Sowjetunion dargestellt, sondern als Europäer bzw. europäisch. So heißt es etwa in der Episode der Romfahrt mit Pater *Sanja Gurčenko* in Buch III, nachdem die Beteiligten in Rom angekommen sind: „Однако, когда мы вышли из машины перед придорожным распятием, жарой и не пахло, было сыро и холодно, и птица кричала, словно в Литве.“<sup>229</sup> Rom und Litauen werden hier gleichgesetzt, was hinsichtlich der barock-klassizistischen Architektur Litauens, hinsichtlich der zahlreichen nichtorthodoxen Kirchenbauten und hinsichtlich des katholischen Glaubens der Einwohner durchaus stimmig ist. Der europäische Charakter Litauens ist auch in anderen Werken *Aksenov* bereits zur Sprache gekommen, so z.B. in *Caplja*: „The collusion in a Lithuanian forest between Gannergeits and Kampaneyets in the murder of the Heron alludes to what in the German historiography is called the *Teufelspakt* or Devil’s Treaty, the Hitler-Stalin compact

<sup>226</sup> *Aksenov* 1980b, S. 291f.

<sup>227</sup> *Kustanovich* (1992, S. 92) sagt allgemein: „The political situation forces the five protagonists [...] into inactivity, and they seek an escape in alcohol, women, and horse races.“

<sup>228</sup> Vgl. dazu Kapitel 3.2.

<sup>229</sup> *Aksenov* 1980b, S. 407.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

which resulted in the occupation of the Baltic states by the Red Army.“<sup>230</sup> Die Behandlung Litauens als europäisch und damit westlich, wodurch Rußland als russo-sowjetisch und damit östlich erscheint, entspricht der Geschichte Litauens und dem Selbstverständnis der Litauer. Es sei hier nur an die erst spät vollzogene Annexion der drei baltischen Staaten und deren Verwandlung in Sowjetrepubliken erinnert. Der Erzähler in *Ožog* thematisiert die Existenz der litauischen Partisanenkämpfer gegen die Okkupationsmacht.<sup>231</sup> Čepcov spricht aus seiner Sicht, nämlich entschuldigend von den brutalen Verfolgungen während der Zeit des Zweiten Weltkrieges: „Война, заградбатыоны, СМЕРШ<sup>232</sup>, литовские леса, стыдиться нечего...“<sup>233</sup> „Литовские леса“ verweist auf den guerillaartigen Widerstand der sogenannten „Waldbrüder“ (lit.: miškiniai). Die Behandlung Litauens als europäisch entspricht literarisch der wichtige Beitrag zur Tauwetterliteratur, den Schriftsteller aller drei baltischen Sowjetrepubliken geleistet haben und wohl nur im Refugium ihrer jeweiligen Sprache leisten konnten. Hier sei nur an den Litauer Eduardas Mieželaitis und den Esten Jaan Kross erinnert.<sup>234</sup> Solch eine wichtige kulturelle Beziehung zwischen Litauen und Rußland hat es auch später noch gegeben, wie sie natürlich auch vor der Annexion bereits bestand. Hier sei nur an Jurgis Baltrušaitis erinnert, der zusammen mit S.A. Poljakov den für die Entwicklung des russischen Symbolismus so überaus wichtigen Verlag „Скорпион“ gründete und der in symbolistischem Kreise bis 1927 in russischer Sprache dichtete. Aksenov, der im Tauwetter literarisch bekannt wurde und der erklärtermaßen selbst an die Strömungen der russischen historischen Avantgarde - an das Серебряный век - anknüpfen möchte,<sup>235</sup> wird das sicher gewußt haben.<sup>236</sup> Die Vorstellung von Litauen in Europa hängt in *Ožog* eng mit der Vorstellung vom Reiber (царя) zusammen und letzterer wiederum mit der Darstellung bestimmter Frauenfiguren.

<sup>230</sup> Efimov 1991, S. 93.

<sup>231</sup> Schmidt 1993, S. 332.

<sup>232</sup> *SMERŠ*: Abkürzung von ‚Смерть шпионам‘, zwischen 1941 und 1945 Bezeichnung eines Kriegsspionageabwehrdienstes. Kovalenko 1995, S. 524.

<sup>233</sup> Aksenov 1980b, S. 285.

<sup>234</sup> Vgl. Scholz 1990, S. 316 und S. 19, Anm. 12. - Es handelt sich hier nicht um eine besondere, Aksenovsche Einschätzung des Status der drei baltischen Länder und ihrer schreibenden Bevölkerung, sondern um eine unter der Intelligencija der UdSSR durchaus verbreitete Einschätzung des Verhältnisses zum Baltikum.

<sup>235</sup> Aksenov 1987b, S. 32. - Aksenov benutzt den Begriff ‚Avantgarde‘ unscharf; er nennt Belyj, Babel‘ und Zoščenko. Ebenso wie er stünden Kataev, Gladilin, Maramzin, Vachtin und Bitov in der Tradition der Avantgarde. Aksenov: „The work of these authors represents a reinstatement of an interrupted tradition, that of the prose of the 1920s which itself didn't spring full blown, but represents a continuation of the fantastic tales of Gogol. [...] I don't know if it's possible to discover something new in the realm of style, but we've already adopted a certain style which we need to consolidate and develop. [...] We need to study the avant-garde of the 1920s.“ (Meyer 1973b, S. 571f.) Vgl. auch Mozejko 1986, S. 24.

<sup>236</sup> Der Autor dieser Arbeit verdächtigt ihn übrigens, mit einer Litauerin verheiratet zu sein. Der Name von Aksenovs Ehefrau ist nämlich einmal kyrillisch mit Майя angegeben worden, was den litauischen oder lettischen Frauennamen *Maija* wiedergeben könnte. Bei Kustanovich 1992, S. 14, heißt es, Aksenov habe 1957 eine Moskowieterin geheiratet. Beides muß sich nicht widersprechen.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Als *Patrik Tanderdžet* und *Tainstvennyj v noči* (alias der Ich-Erzähler)<sup>237</sup> ein Picknik auf einem Truppenübungsplatz abhalten wollen (Kap. I, 18), sprechen die beiden Frauen, die sie begleiten, über beide folgendermaßen: „– Томка, – низким голосом позвала черная, – ты под кого лягешь? / – А ты, Люсек? – прощбетала толстозадая. / Без разницы. / А мне литовец глядится, если не возражаешь.“<sup>238</sup> Die Schlußfolgerung, daß hier *Patrik Tanderdžet* als Litauer bezeichnet wird, liegt nahe, da er Engländer und somit auffälliger Ausländer ist. Umgekehrt gefolgt, wird durch *Tomka* das Merkmal ‚ausländisch‘ direkt mit Litauen und Litauern in Verbindung gebracht. Ähnlich verhält es sich, wenn *Patrik* während der Krym-Strafarbeit (Kap. I, 20) von einem anderen aus seiner Strafeinheit als Este bezeichnet wird: „ Ну, чуваки, ложки в руки! Головы не вешать! Всюду жизнь! Вокруг Россия! Айда, поехали! / Выходит, Патрик, ты у нас уже вроде староста? / – Звони меня для простоты Петей. [...] / Во дает, жстолец, во дает!“<sup>239</sup> *Ѕерцов* denkt bei einem Einsatz in Magadan (Kap. II, 15), daß sein Vorgesetzter *Palij* durch seinen Einsatz bei den Esten verweichlicht sei (все опомниться не может после своих жстоцев).<sup>240</sup> Litauer werden abwertend als „Litauersupermänner“ im Bund mit „der Moskauer Bruderschaft der neuen Intelligenz“ bezeichnet (входили литовцы-супермены [...] присоединяясь без сомнений к московскому братству новой интеллигенции).<sup>241</sup> Einer der Soldaten, die sich in Prag mit einem Panzer verirrt haben (Kap. III, 3), *Machnuškin*, wurde in Klaipeda (Клайпеда) an Diabetes behandelt.<sup>242</sup>

*Pantelej* hat das Bedürfnis, mit seiner „Geliebten“ (любимая)<sup>243</sup> dem Alltag zu entfliehen (Kap. II, 19): „О ЕСЛИ БЫ МОЖНО БЫЛО ПРОТЯНУТЬ РУКУ ЛЮБИМОЙ // и увести ее отсюда на тархтящем занорожке и отправиться с ней вместе в Литву, где ты никого не понимаешь, и все делают вид, что не понимают тебя.“<sup>244</sup> Litauen ist hier der nichtalltägliche *Locus amoenus*, an dem herrschaftsfreie Liebe, Zärtlichkeiten und echte Romantik möglich werden und der Teil der umfassenden „Reise“ (путешествовать) des Menschen durch sein Leben ist.<sup>245</sup> Jene Flucht bleiben ein Wunsch und die Reise eine Reflexion *Pantelejs* oder des Erzählers.<sup>246</sup> *Pantelejs* Schwarm *Alisa*, seine „Geliebte“, ist durch ihre Bewegungen verbunden mit dem Flug des „Reibers“ (цапля):

Она встала и пошла куда-то в северо-западном направлении. Конечно-конечно, так она ходила, ходит, будет ходить в своей неповторимой манере: простое милое скольжение с внезапным хулиганскими ускорениями и бесшабашным срезанием

<sup>237</sup> Vgl. Aksenov 1980b, S. 147.

<sup>238</sup> Aksenov 1980b, S. 155.

<sup>239</sup> Aksenov 1980b, S. 179.

<sup>240</sup> Aksenov 1980b, S. 257 Mitte.

<sup>241</sup> Aksenov 1980b, S. 329.

<sup>242</sup> Aksenov 1980b, S. 408, Z. 15 v. unten.

<sup>243</sup> Logisch ist es *Alisa*, Aksenov 1980b, S. 270f.

<sup>244</sup> Aksenov 1980b, S. 271.

<sup>245</sup> Aksenov 1980b, S. 272 oben.

<sup>246</sup> Vgl. Kapitel 3.1.7 meiner Arbeit.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

углов и вновь – мнут. [...] // Северо-западное направление резко изменилось на противоположеное, то есть юго-восточное, потом несколько шагов прямо на восток, поворот, еще поворот, и [...] Алиса устремилась точно на запад.<sup>247</sup>

Die etwas linkische (хулиганский), plötzlichen Richtungswechseln unterworfenen Bewegungscharakteristik ist auch die eines Reihers. Dazu gehören die in Bezug auf die Bewegung eines Menschen im Raum unsinnig erscheinenden Angaben der Himmelsrichtungen. Die Himmelsrichtungen *Alisas* ergänzen die Zugrichtungen der Reiher, wenn sie auf ihrem Zug die Länder Europas verbinden:<sup>248</sup>

Синяя Птица Метерлинка. Человская Чайка. Стальная Птица Там Где Пехота<sup>249</sup>  
Не Пройдет, Где Бронспоезд Не Промчится. Птица-Формула-Надежда-Сил Мира  
Во Всем Мире. Цапля, Тонконогая Мокрая и Нелепая. Помнишь? – Глухой Крик  
Цапли В Котором Слышался Шелест Сырых Европейский Рош, Тяжелый Полет  
Цапли В Европу Над Костелами Польши, Через Судеты, Через Баварию, Над  
Женевой, В Болота Прованса, Потом В Андалузию...<sup>250</sup>

*Alisa* geht zunächst in nordwestlicher Richtung (северо-западное направление), dann nach Südosten (юго-восточное), dann direkt nach Osten (прямо на восток), dann nach Westen (поворот), dann wieder nach Osten (еще поворот) und zum Schluß nach Westen (точно на запад). Wenn man als Ausgangspunkt dieser Bewegungsabfolge Moskau annimmt, so beschreibt *Alisas* Gang den Weg nach Leningrad (und zurück) und von Moskau zweimal nach Sibirien bzw. Asien (und zweimal zurück). Es wird also (von Moskau aus gedacht) ein Austausch (je hin und zurück) zwischen Asien und Europa bzw. Moskau und Sibirien beschrieben, sowie ein Austausch zwischen Moskau und Leningrad, dem alten St. Petersburg. Moskau ist Dreh- und Angelpunkt dieser Topographie. Wenn der Reiher seinen Flug nach Mitteleuropa und weiter nach Südwesten (Над костелами Польши, через Судеты, через Баварию, над Женевой, в болота Прованса, потом в Андалузию) in Litauen beginnen läßt, so ergibt sich ein Austausch zwischen Asien und Europa, dessen zentrale Topoi - so die Darstellung - Moskau, Leningrad und Litauen bilden. Alle drei Städte sind einerseits durch die Bewegungen an sich und durch die Bewegungscharakteristika innerhalb der insgesamt umfaßten Gesamtopographie vereint, andererseits durch sie getrennt, insofern keine direkte Verbindung zwischen Leningrad / Moskau und Litauen behauptet wird.

Der Reiher ist ein plumper, schwerer Vogel, welcher wiederum ein Mädchen ist. *Pantelej* sagt im Gespräch mit *Serebrjanikov*:

– Ну что, есть у тебя какая-нибудь идея для заявки? – спросил Вадим. / – Есть идея цапли, осторожно ответил Пантелей, Цапля. Большая нелепная птица.<sup>251</sup>

<sup>247</sup> Aksenov 1980b, S. 272.

<sup>248</sup> Den Gedanken, daß der Reiher Rußland und Europa verbinde, hatte bereits Kustanovich (1992, S. 103f.), allerdings in einem anderen Zusammenhang.

<sup>249</sup> *Pechota*: Fußvolk, Infanterie.

<sup>250</sup> Aksenov 1980b, S. 24.

<sup>251</sup> Im Gegensatz zu dieser Darstellung behauptet *Pantelej* auf S. 372, daß er das Stück *Der Reiher* erst „heute“ erfunden haben wollte, wobei „heute“ ein späterer Zeitpunkt ist als der im vorliegenden Zitat dargestellte. Ganz entsprechend der im Zitat gegebenen Darstellung behauptet sein Gesprächspartner *Tabakov* jedoch, daß er die Idee des Stückes bereits von *Serebrjanikov*

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

/ [...] / О чем сейчас думает маэстро? Если о „проходимости-непроходимост“, так [...]. Но если он сейчас думает о глухих ночных перелетах из Литвы в Польшу, о неизбежной страсти в глубинах влажной спущей Европы, о цапле как о памяти нашей юности, нашей девушки... о, тогда я ему собственным галетуком начищу сапоги! / Цапля – это девушка? глаза Серебряникова вдруг ожили, а лицо заострилось. Почти девочка. Она стыдится своих ног – выпирают колени. Нынешний парафраз „Чайки“. Верно? Нелепая, глуповато-стыдливая, перелестная нимфа болот. Уловил я? Ночью наш герой слышит ее глухие крики, шум крыльев. Ему чудится вся Европа. Прелесть и влажность жизни. Да?<sup>252</sup>

Litauen ist das feuchte, schlafende Europa (влажная спущая Европа), wo der Reiher seine Leidenschaft lebt (неизбывная страсть). Wenn der Reiher Leidenschaften kennt, dann muß er ein verborgenes Innenleben und ein Objekt seines Innenlebens haben. So kann eine Metamorphose entstehen: (a) Der Reiher (цапля) - ein großer, plumper Vogel (большая нелепая птица), (b) der Reiher - ein Denkmal unserer Jugend<sup>253</sup> und unserer ersten Liebe (память нашей юности, нашей девушки), (c) der Reiher - ein Mädchen (это девушка), z.B. eben *Alisa*. Literarisch tritt der „Reiher“ (цапля) in verschiedenen Arten auf: Es ist der „Vogel Maeterlincks“ (птица Метерлинка), „Čechovs Möwe“ (чеховская чайка) und Aksenovs „Stahlvogel“ (стальная птица).<sup>254</sup> Es ist eine Art Friedenstaube (где пехота не пройдет, где бронепоезд не промчится): ein Formel und Hoffnung für die ganze Welt (птица-формула-надежда-сила мира во всем мире).

Das von *Pantelej* geplante Stück soll eine Paraphrase auf Čechovs Schauspiel *Čajka* (1896) (нынешний парафраз „Чайки“) werden.<sup>255</sup> Die Möwe tritt dort als toter Vogel auf, den der junge, ambitionierte Landbewohner *Treplev* im müßigen Vorübergehen tötete (so sagt er es selbst; 1. Akt). Der ältere Städter, Beau und berühmte Schriftsteller *Trigorin* möchte sich diesen Vogel austopfen lassen; aber auch er hat kein tieferes Interesse an dieser Episode oder an dem Vogel. Das kommt dadurch zum Ausdruck, daß er sich später an seinen Wunsch nicht mehr erinnert (4. Akt). Ganz anders wirkt diese Tat auf die junge *Nina Zarečnaja*, die - hierin eine Parallele zur Gestaltung Aksenovs - in der sumpfigen Umgebung eines zum Ort der Handlung nahegelegenen Sees aufgewachsen ist und also Vögel schätzt (auch der

---

erfahren habe. Diesen Widerspruch bezeichnet *Pantelej* selbst als „phantastisch“ (фантастика; Aksenov 1980b, S. 372).

<sup>252</sup> Aksenov 1980b, S. 269.

<sup>253</sup> Dalgård 1982, S. 119, liest es so, als ob die Jugend (Jugendzeit) selbst im „Reiher“ personifiziert sei. Das ist falsch. Der „Reiher“ ist ein Bild für die (Erinnerung an die) Jugend (die jugendlichen Träume, die Hoffnungen auf Europa in der Zeit des Tauwetters etc.), aber er ist ein Vogel, ein Mädchen, ein Denkmal.

<sup>254</sup> Mozejko gibt eine Interpretation der Bezeichnung ‚Стальная птица‘, nach der der „Stahlvogel“ nicht in die genannte Troika paßt. Da in *Ožog* jedoch offensichtlich drei gleichwertige oder -artige Vögel gemeint sind, kann man der Auffassung Mozejkos leider nicht zustimmen. Vgl. Mozejko in Mozejko 1986, S. 213.

<sup>255</sup> Aksenov hat diese Paraphrase später tatsächlich geschrieben, nämlich sein Schauspiel *Čaplja* (1980). Ort der Handlung ist ein baltisches Ferienheim (wie übrigens in *Gibel' Pompei*, 1980, auch). *Čaplja*, der Reiher, ist zugleich ein Mädchen (eine Fabrikarbeiterin). McMillin (1991, S. 13) liest den Reiher als Symbol der Freiheit. Der Reiher stirbt am Ende, aber hat noch ein Ei gelegt (Ausdruck der Hoffnung).

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Name *Nina* ist parallel). Sie verliebt sich in *Trigorin* und *Trigorin* macht ihr ebenso den Hof. Durch die Liebe der beiden wird *Treplev* versetzt, der *Nina* heftig liebt. *Treplev* erschießt sich deshalb am Ende des Stückes, weil *Nina* nicht von *Trigorin* ablassen kann, obwohl *Trigorin* *Nina* und ihre Hoffnungen wiederum versetzte, indem er seine ältere Geliebte nicht verläßt. *Treplevs* Untat an der Möwe im ersten Akt, die aus der Laune der gleichgültigen Dekadenz entstand, dient zur Charakterisierung *Treplevs*, aber auch zur Charakterisierung *Trigorins* (beide als Arten des Лишний человек), denn er ist es, der die Tat *Treplevs* versteht und interpretiert. Der Vorfall inspiriert ihn nämlich zu einer Fabel (1. Akt, gegen Ende): „Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно прошел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.“ Es ist ein frühzeitiger Schlüssel zum Verständnis des Stückes: Zum Informationsstande des ersten Aktes ist, wenn man die Untat an der Möwe nicht in Betracht zieht, das Ende der verschiedenen Liebesbeziehungen (ein Selbstmord, sonst allseitige Enttäuschungen) noch nicht abzusehen. Wenn man jedoch in Betracht zieht, daß *Treplev* die Möwe nur en passant tötete und *Trigorin* dies sehr gut verstand, so erhält man eine weitere Information über die moralische Ernsthaftigkeit *Treplevs* und *Trigorins*, die *Trigorins* Liebe zu *Nina* zu einer Liebelei degradiert. Voraussetzung ist für diese Verständnis jedoch die parallele Wahrnehmung von *Nina* und Чайка. Die Möwe ist (1.) kein Bild (wie etwa der Reiher), da sie im Schauspiel nur als ‚Vehikel‘ gegeben ist, nicht aber als ‚Inhalt‘; sie ist nur Objekt der Taten *Treplevs* und der Interpretation *Trigorins*. Die Möwe ist (2.) kein Tropus oder Symbol im weiteren Sinne, da kein sprachliches Ersetzungsverhältnis vorliegt. Denn die Möwe ist tatsächlich anwesend, wenn auch tot (1. Akt) oder ausgestopft (4. Akt).<sup>256</sup> Genausowenig ist der Geist *Banquos* in Shakespeares *Macbeth* ein Symbol für irgendjemanden, sondern es ist eben der Geist *Banquos*. Die oben zitierte Auslegung des Vorfalls um die Möwe durch *Trigorin* macht ebenfalls deutlich, daß bei der Möwe weder ein Tropus noch ein Bild vorliegt. Denn tatsächlich wird von *Trigorin* nicht gesagt, daß *Nina* die Möwe sei, sondern beide, *Nina* und Чайка, werden durch den dreifachen Vergleich gewisser Elemente in der Fabel *Trigorins* mit dem dargestellten Geschehen um Möwe und *Treplev* parallelisiert: молодая девушка [Нина] любит озеро как чайка; она счастлива и свободна, как чайка; человек увидел и погубил ее, как чайку. Es stehen also

---

<sup>256</sup> Man könnte jedoch argumentieren, daß die Möwe die Personifikation einer Metapher ‚Möwe‘ ist, die für die emotionale Freiheit *Ninas* steht, die sie durch *Trigorin* verlieren wird (sie ist hinterher emotional an *Trigorin* ‚gebunden‘). Dabei wäre letztendlich egal, daß es sich ausgerechnet um eine Möwe handelt - jeder andere Vogel wäre recht. Die Tatsache der Möwe käme nur zum Tragen, wenn man die weiße Körperfarbe der Möwe als Metapher für *Ninas* Unschuld verstünde, die *Trigorin* ‚tötet‘. Doch ihre Unschuld wird *Nina* nicht genommen - es sei denn, es wird als ursprüngliche Bedeutung von ‚Unschuld‘ wieder ein seelisch-emotionaler Zustand angenommen. Die von mir verfolgte Argumentation beruht aber auf dem Verhältnis (dargestelltes) Möwen-Schicksal . (zu erwartendes) *Nina*-Schicksal, nicht auf dem personifizierten Ersatz von Möwe (emotionale) Freiheit oder Weiß(e) Möwe) – Unschuld (*Ninas*).

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

*Trigorin* und *Nina* (die Sprechenden) im Vergleich mit *Treplev* und der Möwe (die, über die gesprochen wird). Denn die Interpretation und Fabel *Trigorins* ist nicht nur ein Schlüssel für das (zukünftige) Verhalten *Treplevs*, weil *Trigorin* *Treplev* und dessen ernsthafte Ansichten herabsetzen möchte, um sich selbst *Nina* näherzubringen, sondern auch ein Schlüssel für sein, *Trigorins*, (zukünftiges) Verhalten (*Trigorin* ist ja am Ende der Unbeständige, nicht *Treplev*). Die Ereignisse um die Möwe (im 1. Akt) haben also die Funktion der dramatischen Ironie. Ästhetisch wird dies durch die besondere, parallele Informationsvergabe gesteuert: Das Zusammensehen von *Nina* und *Чаїка* ist der Schlüssel für zwei Aspekte des Figurenkonzeptes, nämlich für die Beziehungen *Nina* : *Trigorin* (*Trigorin* im Gespräch mit *Nina*) und für die Untat *Treplevs* an der Möwe (*Trigorins* Aussage). Die Beziehung der beiden Figuren *Nina* und *Trigorin* ist eine Unbekannte, die man lösen kann, wenn man die ‚Beziehung‘ *Treplevs* und der Möwe heranzieht. Man muß die beiden Aspekte (Informationsketten, hier eben die jeweiligen Beziehungen) nur zur Deckung bringen, wie es *Trigorin* an oben zitierter Stelle vormacht, und dann löst sich die Unbekannte durch das in der Komödie ja bereits dargestellte Verhalten *Treplevs* gegenüber der Möwe. Diese Lösung der unbekanntenen Beziehung *Trigorin* : *Nina* ereignet sich beim Zuschauer oder Leser, wenn sie sich ereignet, informell, das heißt, man nimmt beide Informationsketten als sich ergänzend wahr oder nicht. Um aber die Rezeption in die Richtung auf eine Lösung zu steuern und um dadurch die dramatische Ironie zu intendieren, sind dem Text drei Argumente eingeschrieben: Erstens der Titel, der den Ereignissen um die Möwe mehr Aufmerksamkeit schenken läßt; zweitens die Fabel *Trigorins* (eine Geschichte der Geschichte, eine Metafiktion also), die *Nina* mit der Möwe vergleicht und so die Informationsketten durch ihre Schlüsselwörter verbindet (in der Art ähnlich wie *Pil'njak* arbeitet); drittens die gespielte Bühnenszene in der tatsächlichen Bühnenszene im 1. Akt (also ebenfalls eine Metafiktion), in der *Nina*, ganz in weiß gekleidet (ganz wie ein Möwe) das Stück *Treplevs* aufführt, wobei diese metafiktionale Bühne auf der tatsächlichen Bühne keinen artifiziellen Hintergrund hat, sondern den Blick auf Garten und See der tatsächlichen Bühne freigibt (auf die Landschaft, in der *Nina* und die Möwe leben). Abschließend sei festgehalten, daß für das Verständnis der dramatischen Ironie nicht die Frage entscheidend ist, für welches ursprüngliche Wort oder welche ursprüngliche Person oder Idee die Möwe stehen mag (wenngleich diese Frage für eine Interpretation natürlich zulässig ist). Sondern das dargestellte Verhältnis *Möwe* : *Treplev* im Vergleich mit dem erwarteten dargestellten Verhältnis von *Trigorin* : *Nina* ist entscheidend. Spricht *Trigorin* über *Treplev*, liefert er das Argument für die Gleichsetzung von *Nina* und Möwe. Das läßt dann eine Aussage über das zukünftige Verhalten *Treplevs* zu. Spricht *Trigorin* über sich (mit oder vor *Nina*), dann läßt diese Situation eine Aussage über sein zukünftiges Verhalten zu. Die Möwe ist dabei nur eine bedeutungslose ‚Statistin‘, wenn man sie mit dem vergleicht, was sie wäre, wenn sie ein literarisches, ‚zweieiniges‘ Bild, bestehend aus Vehikel und Bedeutung zugleich, wäre. Andererseits ist sie natürlich unabdingbar: Wenn z.B. eine Figur namens *Hugo* bereits als Maschinenschlosser bekannt ist und später über

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

ihn von einer anderen Figur oder vom Erzähler gesagt wird: „Hugo ist eine Möwe“, wobei keine Möwe fürderhin als Figur auftritt oder erwähnt wird, dann ist „die Möwe“ notwendig eine Metapher. Entscheidend für die Entwicklung einer besonderen Informationsvergabe in Čechovs *Čajka* ist also, daß die Möwe tatsächlich auftritt und erschossen wird (also die Darstellung desselben, sowie *Trigorins* Interpretation: „Du bist wie *diese* Möwe, etc.“) und nicht nur ein Thema der Figur *Trigorin* bleibt (etwa als verliebte Lobrede auf *Nina*, also: „Du bist wie eine Möwe, etc.“).

Durch die auf diese Art organisierte Informationsvergabe weist Čechovs *Čajka* stärkere Parallelen zu Aksenovs *Ožog*, *Zolotaja naša železka* und *Poiski žanra* auf, als sie durch eine bloße Übereinstimmung der Figuren (Чайка-птица, *Nina*) gegeben wäre. Denn, wie noch gezeigt werden wird, benutzt Aksenov diese besondere Art der Informationsvergabe, die ich *čechovsche Informationsvergabe* nennen möchte. Eine *čechovsche Informationsvergabe* ist eine Parallelisierung zweier Informationsketten, die zwei Beziehungen A und B sind, derart, daß eine Unbekannte x in der Beziehung B durch Rückschluß aus der in der Beziehung A bekannten Information gelöst werden kann, wobei die bekannte Information in A aus dem zur Unbekannten  $x_B$  gleichartigen Argument  $y_A$  deriviert wird.

Der „blaue Vogel“ Maeterlincks (синяя птица Метерлинка) und Aksenovs *Stal'naja ptica* (1977, verf. 1965) sind als weitere Vorläufer zum Reiher in *Ožog* genannt worden. Maurice Maeterlinck (1862-1949) war französischsprachiger belgischer Schriftsteller und ist u.a. Autor erfolgreicher symbolistischer Theaterstücke. Цапля soll also auch ein Symbol im Sinne des Symbolismus sein. Entsprechend bietet die Wendung „Vogel-Formel-Hoffnung-Kraft“ (птица-формула-надежда-сила)<sup>257</sup> dem Leser an, für das Wort „цапля (птица)“ eine übertragene, eine andere Bedeutung zu finden, ohne zu sagen welche, d.h. im Sinne des Symbolismus eine Transzendenz zu meinen, ohne sie genau zu bestimmen. Die Darstellung in *Ožog* folgt außerdem der Idee von einer Beziehung *Vogel : Formel*, wenn mit *Kunicer* auf der Institutstoilette folgendes geschieht:

Пока почтенного член-кора выворачивало, из записной его книжки в голову просочилась заветная формула, а из головы спроецировалась на кафель и теперь дрожала на нем, массивная и крутобедрая, то ли индюк, то ли птица-феникс. Кунцер выскочил из туалета, таща ее за хвост. Она побряхтывала, пока он несся по коридору в свою лабораторию. Встречные шарахались.<sup>258</sup>

Hier wird eine Abstraktion konkretisiert;<sup>259</sup> ein widersinniges, zur vorherigen Informationswirklichkeit logisch unmögliches Textelement, dessen Widersinnigkeit noch dadurch verschärft wird, daß später (S. 46) behauptet wird, daß man die Formel als Kritzelei auf der Toilette entdeckt habe. Welche Wirklichkeit ist nun die wahre?

<sup>257</sup> Aksenov 1980b, S. 24.

<sup>258</sup> Aksenov 1980b, S. 19f.

<sup>259</sup> Eine ähnliche Stelle ist die Verwandlung eines papiernen Maßstreifens eines EKGs in einen Drachen; Aksenov 1980b, S. 217-218.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Hat Kunicer die Formel „am Schwanz“ mit sich „herumgeschleppt“ (таша ее за хвост) oder hat er sie auf die Toilettenwand gekritzelt? Ein andere Problem ist: Warum ist der Vogel eine Formel, Hoffnung und Kraft und um was für eine Formel handelt es sich eigentlich?

Die Vorstellung von einem Reiher und Vogel ist in Aksenovs *Ožog* verbunden mit Litauen und Europa, mit einem Mädchen, mit ihrer Jugend und eigentümlichen Schönheit, sowie entfernt mit der Figur *Alisa*. Außerdem ist die Vorstellung von einem Mädchen oder einer Frau verbunden mit der Vorstellung von Heimat und Rußland. Im Absatz vor der zitierten Passage mit *Kunicer* in der Toilette, reflektiert der Ich-Erzähler: „я был не одинок и чувствовал за своей спиной мать-Европу, и она не оставляла меня, юношу-европейца, и была она, ночная, великая и молчалива. Где ты?“<sup>260</sup> Die abschließende Frage, wo „Mutter Europa“ (мать-Европа) sei, hat in dem Absatz, aus dem das Zitat ein Ausschnitt ist, politische Implikationen: Es spielt an auf die Reaktionen der westeuropäischen Staaten bei der Niederschlagung des Ungarnaufstandes 1953 (доноры Будапешта).<sup>261</sup> Der Ich-Erzähler bezeichnet sich hier als „junger Herr Europäer“ (юноша-европеец) und seine Mutter ist Europa. Eine politisch-geographische Einheit ist in seiner Vorstellung also ein weibliches Wesen. Man kann diese Aussage mit den Geschehnissen um *Kunicer* zusammensehen (als eine Informationssituation) und zur Charakterisierung des Ich-Erzählers kann man sie als Folie zur Bewertung der übrigen Darstellungen benutzen. Ähnliches erfährt man aus einem Gespräch *Tunderdžets* mit dem Ich-Erzähler:

[Тундэрджет: ...] Ненавижу, ненавижу то, что они пьют рожной, эту блядь с прокисшим молоком в титках.<sup>262</sup> Ничего общего она не имеет с моим детством, с моей постальней. / [Я:] Ну, что касается нашей красавицы [...] „люблю отчасти я, но страшною любовью“<sup>263</sup> [...] Понимаешь ли, я ее люблю.<sup>264</sup>

In diesen Streit um die Heimatliebe zu Rußland oder den USA<sup>265</sup> tritt eine dritte Person, und es ergibt sich ein Mißverständnis: „Ах, вы понимаете по-английский, смутился красавец. – Простите, я не хотел вас обидеть. Вы европеец? / О да! Я сын этого континента с изрезанными берегами, – с туманной гордостью ответил я.“<sup>266</sup> Während *Tunderdžet* ein gebrochenes Verhältnis zu dem hat, was seine Heimat (родной) sein soll,<sup>267</sup> liebt der Ich-Erzähler seine Heimat (wenn auch nebulös: с туманной гордостью), obwohl man gerade von

<sup>260</sup> Aksenov 1980b, S. 19.

<sup>261</sup> Aksenov 1980b, S. 19. - *donory* „Blutspender“.

<sup>262</sup> *tit'ka*: Zitze.

<sup>263</sup> Aus Lermontovs Gedicht *Rodina*.

<sup>264</sup> Aksenov 1980b, S. 107.

<sup>265</sup> Eine parodistische Parallele und satirischen Angriff auf „Volkes Stimme“ bildet zu diesem Thema auch die „Erörterung der nationalen Frage“ (утренняя дискуссия по национальному вопросу, S. 110) in Kapitel I, 12, also in direkter Folge der hier zitierten Textstellen.

<sup>266</sup> Aksenov 1980b, S. 109.

<sup>267</sup> Vgl. auch seine Aussage: „Никакой загадочной славянской души, как и никакой великой американской мечты в нынешнем мире нет. Есть только два чудовищных спрута.“ (Aksenov 1980b, S. 107, Z. 8 v. unten)

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

ihm aufgrund seiner schweren Kindheit in Magadan das Gegenteil erwarten könnte.<sup>268</sup> Parallel zu den Zweifeln an der Heimat (*Tanderdžet*) bzw. dem Glauben an die Heimat (erlebendes Ich) werden auch die Zweifel an Gott bzw. der Glauben an Gott dargestellt.<sup>269</sup> Es werden zudem menschliche Beziehungen dargestellt, und zwar die drei sogenannten Lebensalter der Frau: der Reiher als Mädchen (Kindheit, Litauen),<sup>270</sup> Rußland als reife Frau und Schönheit (красавица) und Europa als Mutter. Dies ermöglicht, die Liebe des Ich-Erzählers (я ее люблю) im Text ganz konkret zu verstehen, denn er ist der „юноша-европеец“, und so selbst ein Teil Europas. Er kann ebenfalls die drei Lebensalter durchlaufen haben und so Liebhaber Europas (seiner Mutter) und Liebhaber eines jungen Mädchens (Litauens) gewesen sein. Außerdem kann er die Schönheit Rußland zur Frau nehmen, und das ermöglicht, die Liebe des Ich-Erzählers in der gegenwärtigen Liebe zu *Alisa* zu konkretisieren. Die ‚Liebe zu *Alisa*‘ und die ‚Liebe zu Rußland‘, die durch die ‚Person‘ des Ich-Erzählers und seiner Liebe bereits verbunden sind, werden folgerichtig am Ende von *Ožog* noch einmal zusammengeführt.<sup>271</sup> Der Reiher, das Mädchen aus den litauischen Sümpfen, ist hingegen die Liebe der Jugend: „[Пантелей:] – Вадюха, сученок, неужели ты забыл цаплю, как она появилась однажды ночью на автобусной остановке, и как дождь стекал у нее с боюньи на мокрые колени. Если ты выпьешь, [...] ты всю нашу молодость забудешь!“<sup>272</sup> In diesem Moment tritt *Alisa* auf; *Pantelej* vergißt den Reiher und wendet sich in seinen Gedanken ihr und damit der Gegenwart zu. Der Reiher ist also nicht *Alisa*, aber *Alisa* hat seine Bewegungscharakteristik.

Der Reiher ist zentrales Element in einer Reihe von sich wiederholenden Vorstellungen und festen Beziehungen: „*Caplja* - *Alisa*“, „*caplja* in Litauen“, „*caplja* - Flug durch Europa“, „*caplja* - ein Mädchen“, „*caplja* - Denkmal der (unserer) Jugend“, „*caplja* - ein Vogel“. All diese Elemente charakterisieren den Reiher und der Reiher charakterisiert sie. Alle diese Elemente und der Reiher selbst treten stets konkret auf. Der Reiher ist das Mittelwort, das zentrale Element, der gemeinsame Nenner verschiedener Beziehungen und logischer Gleichsetzungen. Es ist dasjenige Element, das in diesen Beziehungen auf die transzendente Welt verweist: In seiner Anlehnung an die Sprache und Symbolik der Romantik (птица-формула-надежда-сил)<sup>273</sup> bietet es dem Leser an, für das Wort ‚цапля (птица)‘ eine übertragene, vermittelt des Lesers Interpretation offenere Bedeutung zu finden. Dieses ästhetische Mittel, das Kunstwerk offen zu lassen und den Leser derart zum Weiterdenken zu motivieren, ist typisches Merkmal des Modernismus. Darüberhinaus ist der Reiher eine Parallelbildung zu Čechovs *Čajka*. Denn auch in *Čajka* ist

<sup>268</sup> So auch er selbst, Aksenov 1980b, S. 108.

<sup>269</sup> Aksenov 1980b, S. 108.

<sup>270</sup> Dies kann im Kontext von „Rußland-Litauen-Europa“ im Vergleich mit „Schöne Frau-Mädchen-Mutter“ somit allegorisch auf die Geschichte (Prätex) verstanden werden: Litauen war ‚in seiner Jugend‘ noch Teil Europas und nicht Teil der UdSSR.

<sup>271</sup> Aksenov 1980b, S. 413.

<sup>272</sup> Aksenov 1980b, S. 270.

<sup>273</sup> Aksenov 1980b, S. 24.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

der Vogel, die Möwe, einerseits ein Element in festen Beziehungen und eine konkrete Darstellung auf der Bühne; andererseits ist es ebenfalls dasjenige Element, an dem sich ganz wie an Aksenovs *caplja* die Phantasie des Lesers versuchen darf, kann und soll. Der ganz besondere Effekt dieses ästhetischen Weges ist bei Čechov wie bei Aksenov, daß, obwohl es ja eigentlich nur der Reiher bzw. die Möwe ist, der bzw. die aufgrund ihres literarhistorischen Symbolgehaltes eine Symbolisierung erlaubt, der Leser bzw. Zuschauer im Rahmen einer Allegorese der Texte auch die mit den Vögeln verbundenen übrigen Elemente zu transzendieren geneigt ist. So ist der Reiher ein Mittel zu dem Zweck, die mit ihm verbundenen Vorstellungen zu idealisieren und transzendieren.

Im Gegensatz zu Čechovs *Čajka* handelt es sich bei Aksenovs *caplja* um ein literarisches Bild im Sinne der gegebenen Definition. Denn der Reiher ist einerseits ein zu konkretisierendes Element des Textes, wenn er etwa der Vogel ist, der durch Europa fliegt und der eine junge Litauerin an einer Bushaltestelle ist, und andererseits steht er für die europäische Einheit, die er erschafft, indem er durch seinen Flug die Länder Europas verbindet. Er ist die Hoffnung auf eine zukünftige Einheit Europas, die die Menschen des Kalten Krieges haben. Dadurch leistet die Vorstellung von *Цапля* genau jene Zweieinigkeit von Gesagtem und Gemeintem, die für das Bild gefordert worden ist. Die genannten, einzelnen Elemente, die zu ihm gehören und in die die Vorstellung von *Цапля* in *Ožog* eingebettet ist (Litauen, eine Frau, *Alisa*, Jugend, ein Mädchen, Rußland), sind die Bildsequenzen, aus deren Verkettung das Bild entsteht. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, daß die Vorstellung von *Цапля* in den Themen der erzählten Figuren gänzlich eine Leistung der Erinnerung ist. Während *Tanderdžet* und *Pantelej* über den Grad ihrer Vaterlandsliebe philosophieren, bemerkt *Tanderdžet*, daß seine Heimat, eine Nutte (*бляль*), „nichts mit seiner Kindheit, mit seiner Nostalgie gemein“ habe (ничего общего она не имеет с моим детством, с моей ностальгией).<sup>274</sup> Als *Pantelej Serebrjanikov* stöhnt, nicht den Reiher zu vergessen, sagt er: „Валім, вспомни цаплю! Песчаная коса в Литве, пустынная бухточка, пансионат с ржавым водопроводом. / [...]//.../ Если ты вынешь, [...] ты всю нашу молодость забудешь!“<sup>275</sup> Auch an den anderen Stellen war der Reiher eine Erinnerung und Reminiszenz an die längst verflossene Jugendzeit, etwa an die erste Freundin. Die Thematisierung des Reihers als Ereignis und Vorgang der Erinnerung ist eine „Offenlegung des Verfahrens“ (*обнажение приема*). Denn die Art und Weise unserer Erinnerung, z.B. an unsere Kindheit, entspricht der Funktionsweise des Bildes: Unsere Kindheit ist die Zeit unseres Lebens, die zwar ganz bestimmt real da war und an der man ganz bestimmt erlebenden Anteil hatte, die aber durch die Erinnerungen einen transzendenten Wert bekommen hat und zu einer mehr oder minder verklärte Wirklichkeit geworden ist. Als Teil der Lebensgeschichte (*Narration*) ist sie in jedem Falle eine Konstruktion von Wirklichkeit. Sie besitzt also zwei

<sup>274</sup> Aksenov 1980b, S. 107.

<sup>275</sup> Aksenov 1908b, S. 270.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Aspekte: Eine empirische Zeugnisqualität („es gab damals...“) und eine ebenso intelligible Leistung („es war eigentlich...“). Genau das ist aber die Funktionsweise des Bildes und seiner Verbindung von Empirischem und Intelligiblem zu einer Wirklichkeit, die für das erlebende Subjekt unabstreitbare Realität („aber es war doch wirklich so!“) ist.

Der Reiher ist nicht nur eine Art Friedenstaube und eine Formel und Hoffnung für die ganze Welt, sondern durch den Ausgangspunkt seines Fluges (einem Litauen aus Sümpfen, urwüchsiger Natur und tiefen, zutiefst menschlichen Instinkten) steht er auf folgende Weise in Verbindung mit dem hoffnungsvollen Fortgang der Menschheit. Kaum hatte *Pantelej* (oder der Ich-Erzähler) von seiner gemeinsamen Flucht mit seiner Geliebten vor dem Alltag in einen litauischen Locus amoenus geträumt, wird erzählt:

О ЕСЛИ БЫ МОЖНО БЫЛО [...] Ехать в восток [с любимой...], сидеть рядом [...], тихо говорить ей что-то о прозе, [...] что-то о Божестве и так засыпать, а утром вскакивать, шутить, похабничать и ехать дальше, имея главной своей и единственной целью – следующую почтовую. / Так путешествовали мы из года в год, так путешествуем мы из года в год, так будем путешествовать мы из года в год, а рожала она, а рождает она, а рождать она будет под кустами [...]. Я принимал, принимаю, я сам буду принимать ее роды [...]. Потом мы оставляли, оставляем, будем оставлять наших детей на вырастание в городах и деревнях Восточной Европы, чтобы они не мешали нашему путешествию, а когда наш путь закончился, закончен, будет завершен, мы собирали, соберем всех наших детей вместе и наблюдали, наблюдаем, будем наблюдать их веселые игры у камня [...], на террасе своего прекрасного дома, ибо пришли к нам с годами, ибо есть у нас, ибо придут к нам богатство, старость и покой.<sup>276</sup>

Dieser Informationssituation liegt die Gleichförmigkeit sich in Gegenwart und Zukunft wiederholender und in der Vergangenheit wiederholt habender biologisch-sozialer Vorgänge um die menschliche Fortpflanzung zugrunde (ausgedrückt durch den dreimaligen Gebrauch eines jeden Verbums in präteritaler, präsentischer und futurischer Bedeutung). In Bezug auf die einzuschlagende Richtung der Transzendenz des Bildes vom Reiher erklärt die zitierte Textpassage also die Zeit als Basis für die Hoffnung auf ein gemeinsames Europa. Nicht etwa politische Revolutionen oder Reformationen von Systemen<sup>277</sup> werden zu „Reichtum, Alter und Ruhe“ (богатство, старость и покой) führen, sondern allein die ausdauernden biologischen Bestrebungen, metaphorisch erwähnt als „unser Weg“ (наш путь), werden das angestrebte Ziel erreichen. Hierbei liegt die Betonung sowohl auf dem bereits von den Eltern in Gang Gebrachten (чтобы они не мешали нашему путешествию) wie auch auf dem, das einst ihre Kinder werden leisten (будем наблюдать их веселые игры). Umgekehrt erhält der in der zitierten Passage zum Ausdruck kommende Gedanke, die zeitliche Vergänglichkeit wird<sup>278</sup> durch die Abfolge der

<sup>276</sup> Aksenov 1980b, S. 271-272.

<sup>277</sup> ...etwa in der UdSSR, „вырастание в городах и деревнях Восточной Европы“....

<sup>278</sup> ...und in Anlehnung an *Dikoj* darf man vielleicht auch sagen: die Leiden und Erlebnisse einer bestimmten Generation werden...

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Generationen überwunden, erst durch seine Verbindung mit dem Bild des Reihers<sup>279</sup> als Bild des vereinigten Europas seine politische Dimension.

Ein unpolitischer Aspekt der Verbindung von Reiher und Lust (Fortpflanzung) wird hingegen in Kapitel III, 3 von *Ožog* in der ‚Vision‘ *Sanja Gurčenkos* betont. Von seiner Flucht aus den Stalinschen Lagern entkommt er auf dem Weg nach Alaska mit knapper Not zur Beringstraße und versucht mit einem Kajak überzusetzen:

Сколько времени я болтался в этом каяке по волнам, сказать трудно. Иногда мне казалось, что я вижу небо, то вечернее синее, то золотое. Страшная улыбка посещала меня в такие минуты просветления. С этой улыбкой я смотрел, как борются за меня Бог и Природа. Природа терзала меня, вытягивала из меня кровь, нависала надо мной зеленой стеной с пенной гривой и не со зла, конечно, а просто подчиняясь своим законам. Бог посылал мне птиц, чтобы ободрить. Они, большие и белые, пролетали через пугающие небеса, напоминая о жизни. [...] / Однажды птица села на корму каяка и посмотрела на меня с ожиданием, словно женщина. Глубокий, ждущий, жадный взгляд голой и разгоретой уже для любви женщины. Вдруг, все, что было в моей жизни с женщинами, прокрутилось передо мной мгновенным, но медленным, истекающим, но бесконечным кругом. Радость, тепло, благодарность и надежда охватили меня. [...] В следующую минуту мне стало странно, что я никогда больше не увижу женщины. Тогда я сел в каяке и взялся за весло. Бог и Природа, как видно, пришли к соглашению.<sup>280</sup>

In typisch christlicher Umkehrung des Empfindens sind die Minuten der Bewußtseinsverdunkelung *Gurčenkos* diejenigen Minuten, die er als Helle auffaßt (stranная улыбка посещала меня в такие минуты просветления). Unempfindlich für die empirische Welt geworden, sieht er um so besser in der intelligiblen, die entsprechend der bereits erörterten Wendung des Erzählers zu Glaubensfragen christlich geprägt ist. Es wird an den von Generation zu Generation fortschreitenden „Kreis“ (круг) erinnert, der sich durch die Fortpflanzung der Menschen ergibt (всё, что было в моей жизни с женщинами, прокрутилось передо мной). Der Vogel ist ganz Vertreter der Natur: Ein dumme, gierige, lüsterne Frau (птица посмотрела на меня с ожиданием, словно женщина; глубокий, ждущий, жадный взгляд голой и разгоретой для любви женщины), die dem Tode nahen *Gurčenko* Lust verursachen soll. Denn Lust bedeutet physisches Leben (радость, тепло, благодарность и надежда охватили меня; тогда я взялся за весло), so die Aussage der zitierten Informationssituation. Die Gegenüberstellung, die hierin enthalten ist, betont aber nicht so sehr die Opposition *intelligible Welt* : *empirische Welt*, sondern die von *Gott* : *Natur* (борются за меня Бог и Природа), repräsentiert durch den Dimorphismus *männlich* : *weiblich* (Бог : птица / женщина). Ebenso sind daran geknüpft die Gegenüberstellungen von *Himmel* : *Erde*, *böse Gesetze der Natur* : *gute Taten Gottes* (природа терзала меня, вытягивала из меня кровь,... и не со зла, а просто подчиняясь своим законам : Бог посылал мне птиц, чтобы ободрить) und *Sterblichkeit* : *Ewigkeit*. Natur und

<sup>279</sup> Das in den Absätzen davor entwickelt wird; Bindeglied zwischen Reiherpassagen und Reisepassagen ist außerdem das Thema Litauen.

<sup>280</sup> Aksenov 1980b, S. 405.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Gott werden dabei nicht als sich ausschließender Widerspruch aufgefaßt: Die Instinkte *Gurčenkos* sind die Mittel Gottes (Бог послал мне птицу) zu dem Zwecke, den (ewigen) Fortgang des Lebens zu sichern (Бог и Природа пришли к согласению). Insofern dominiert Gott mit seiner ‚List‘, den Vogel zu senden, die Gesetze der Natur. In diesem Konzept ist die Aksenovschen Mitteilungsabsicht rekonstruierbar, die intelligible Welt sei der empirischen prädominant. Dazu paßt interessanterweise, daß Efimov die Figur *Caplja* aus Aksenovs gleichnamigen Werk als Christusfigur liest, weil *Caplja* den Verrätern vergibt wie Christus dem Judas und weil *Caplja* „giving way to the theme of goodness and spiritual rebirth“.<sup>281</sup> Wenn *Caplja* im gleichnamigen Werk Christus sein soll, stimmt das Geschehen um *Caplja* mit der göttlichen Sendung des Vogels in *Ožog* überein, da Christus nach christlicher Auffassung von Gott gesandt wurde.

Der Reiher (ein Vogel) ist das Bild für die Einheit der Länder Europas inclusive der UdSSR (Rußlands, Litauens) und der beständigen, andauernden und den Tod überdauernden Erneuerung des Lebens überhaupt. Dieses Bild des Reihers stimmt mit der Überlieferung aus antiken Mythologien und aus der Volkskunst überein. Der Reiher steht geistesgeschichtlich für die „(re)generation of life“ und ist wie der Storch ein „provider for its young“; er ist außerdem „silent memory“ und „sacred to the muse“; sein Erscheinen ist ein „favourable omen“.<sup>282</sup> Das Bild des Reihers ist also keine durchweg originale Schöpfung Aksenovs, aber Aksenovs Gebrauch des Bildes für die Einheit und Verbundenheit Europas ist neu. Aksenov verläßt diese zuerst eingeschlagenen politische Richtung seiner Bildhaftigkeit im Verlaufe des Romans und mit der Wendung zum Christentum werden die eschatologische Seiten des Bildes vom Reiher hervorgehoben.

#### 3.1.7 Rezeptionsangebote (I): Die Identität der fünf zentralen Figuren mit dem Patronym *Apollinarievič*

Neben den bereits in Kapitel 3.1.5 erwähnten Figurengruppen unterscheidet Bol'sun weitere: (f.) die Gruppe der Verräter; (g.) die Gruppe der KGB-Sadisten, insofern sie Protagonisten sind; (h.) die Frauenfiguren; (i.) *Alik Nejarkij* und *Patrik Tanderdžet*; und (j.) die fünf zentralen Figuren mit dem Patronym *Apollinarievič*, sowie *Tolja son Štejn bok*.<sup>283</sup> Betreffs dieser neuen fünf Gruppen kommt nun zum Tragen, was in der gesamten Sekundärliteratur von den fünf zentralen Figuren mit dem Patronym *Apollinarievič* und *Tolja son Štejn bok* (also von Bol'suns Gruppe j gesagt wird und was nur Bol'sun auch von den Gruppen f-i sagt, nämlich die Auffassung, die Figuren seien, ungeachtet ihrer verschiedenen Namen, je Gruppe identisch und meinten also im Grunde für jede Gruppe ein und dieselbe Person. Nirgendwo in *Ožog* wird aber explizit gesagt, daß Figur x auch Figur y sei. Wie ist es

<sup>281</sup> Efimov 1991, S. 241f.

<sup>282</sup> Vries 1974, S. 251.

<sup>283</sup> Bol'sun 1985, (f.) S. 174ff., (g.) S. 171ff., (h.) S. 167ff., (i.) S. 44 bzw. S. 41, (j.) S. 34ff.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

also gemeint, die Figuren seien identisch?<sup>284</sup> Mit welchen Mitteln wird der Anschein der Identität im Text erreicht? Und wozu?

In der Gestaltung des Ožogschen Figurenkonzeptes in Bezug auf die Protagonisten und die fünf zentralen Figuren spiegelt sich die Hauptopposition Aksenovs gegen die Vorgaben eines sozialistischen Realismus aus den Quellen der Parteiideologen. Im sozialistischen Realismus haben die Figuren als Träger des ‚richtigen‘, revolutionären oder sozialistischen Bewußtseins eine zentrale Stellung. Das scheint zunächst etwas paradox, denn es sollen ja letztendlich die Klassen sein, die die Träger der Revolution und des Kommunismus sind, und nicht Individuen. Deshalb werden die Figuren entindividualisiert dargestellt, und zwar sind sie Typen einer Klasse. Das Typische wurde dabei sehr unmaterialistisch als eine Art Vorbild gesehen, das dem Leser zeigt, wie es sein soll, also wie etwa ein Vertreter der Arbeiterklasse ‚richtig‘ zu agieren habe. In *Ožog* hat man es jedoch mit einem ganz anderen Figurenkonzept zu tun: Das Typische ist hier das Bezeichnende der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit tritt uns aber immer nur in Form von verschiedenen Gestalten entgegen, aus denen wir vermittels geistiger Leistung auf der Basis charakteristischer, bezeichnender Elemente das Typische extrahieren. Das Typische in der Realität zu sehen, ist also eine Leistung des betrachtenden Subjekts.<sup>285</sup> Genauso funktioniert in *Ožog* die Identität der Figuren der Gruppen f.-j.: Jede einzelne Figur unterliegt einer konkreten Gestaltung, aber durch gewisse Elemente dieser Gestaltung kann man sie einer Figurengruppe zuordnen - in diesem Moment hat man bereits durch die Verbindung jener gewissen Elemente das Typische ausgebildet (‚erkannt‘), denn sonst könnte man die Figuren nicht unter Gruppen subsumieren. Das Typische im Text zu sehen, ist nunmehr ganz eine Leistung des lesenden Subjekts, das ja über Gleichheit oder Ähnlichkeit von Elementen entscheidet, sowie Auswahl und Verbindung der Elemente organisiert. Dieser Vorgang ist allerdings in der Konzeption des Textes vorgesehen, denn, um eine Identität bestimmter Figuren zu erreichen, müssen diese z.B. mit entsprechenden ähnlichen Attribute<sup>286</sup> dargestellt werden. So tritt keine Figur auf, die selbst das Typische verkörpern würde und die mit anderen Worten selbst das Typische wäre, wie es etwa in Texten des sozialistischen Realismus, aber auch in Texten anderer Epochen oft der Fall ist.

Die durch den Leser vollziehbare Zusammensicht von Einzelfiguren aufgrund bestimmter Textstellen - also die Bildung einer Informationskette, die die Identität der Figuren belegt - ist allerdings widersprüchlich zu Textstellen, die die Vereinze-

<sup>284</sup> So liest es auch Dalgård 1982, S. 95. Die Identitätsrezeption ist durch Aksenov belegt; vgl. Aksenov 1981, S. 442f.

<sup>285</sup> Wie in Kapitel 2 erläutert, sind bereits die Gestalten geistige Leistungen. Aber das steht in *Ožog* nicht im Vordergrund.

<sup>286</sup> *entsprechende ähnliche Attribute*: Das war auch das, was Ejzenštejn für die Montage forderte: Особенные подобные детали. Das Aksenovsche Konzept in *Ožog* ist nach den selben Prinzipien gebaut, die auch der Technik der Montage zu Grunde liegen, insofern die Montage als Verfahren auf die allgemeinen Wahrnehmungsgewohnheiten des Lesers (Zuschauers) zurückgreift.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

lungen und Selbständigkeiten der Figuren als ‚individuelle Personen‘ behaupten und die der Leser ebenfalls zu einer Informationskette zusammenstellen könnte. Es handelt sich also in *Ožog* um zwei Informationsketten, wobei die eine nur ein Rezeptionsangebot sein kann, die fünf zentralen Figuren und *Tolja* als in einer Person identisch zu sehen, weil die andere ebendiese Identität unterminiert. Bol’sun irrt, wenn er implizit annimmt, die Gruppen f.-j. seien alle im gleichen Grade von einem Rezeptionsangebot der Figurenidentität betroffen. Die Tatsache, daß Figuren identisch sein können (= dieselbe Figur), und die Tatsache, daß Figuren konkrete Varianten von Typischem sein können (= ähnliche Gestaltungselemente), werden von ihm und von anderen Autoren verwechselt. Das Rezeptionsangebot der Identität betrifft nur die fünf zentralen Figuren und *Tolja*. Von diesem Rezeptionsangebot abhängig sind die Verräter, insofern jeder zentralen Figur eine Verräterfigur zugeordnet ist.<sup>287</sup> Die Verräterfiguren unter sich bilden aber keine Identität, also keine identische ‚Gesamtfigur‘, sondern es sind eindeutig fünf verschiedene Verräter.<sup>288</sup> Die Frauenfiguren sind ebenfalls nicht von einem Rezeptionsangebot der Figurenidentität betroffen. Sie unterliegen einer Werthierarchie, in der sie die Objekte der fünf zentralen Figuren und *Toljas* sind; was das Typische betrifft, zeigen sie ganz bestimmte interessante Aspekte.<sup>289</sup> Die Gruppe der KGB-Sadisten<sup>290</sup> sowie

<sup>287</sup> So auch Bol’sun 1985, S. 174.

<sup>288</sup> Die Namensgebung der Verräter folgt dem Prinzip, daß das (intelligible) Typische uns in verschiedenen (empirischen) Varianten begegnet. Die Namen der Verräter (предатели) werden alle von Wurzeln gebildet, die in verschiedenen Sprachen die Bedeutung „Silber“ tragen, und zwar in Bezug auf die Bibel: Judas bekam 30 Silberlinge, als er Jesus verraten hatte. Zu *Pantelej* steht *Serebrjanikov*, zu *Sabler Silvestr*, zu *Chvastišev Serebro*, zu *Mal’kol’mov Zil’berancev* und zu *Kunicer Argentov* (Bol’sun 1985, S. 174). Die verschiedenen Wurzeln mit sozusagen gleicher Bedeutung lassen im erzählten Geschehen eine čechovsche Informationsvergabe bilden, die von der Parallelität der Namen auf die Parallelität des mit diesen verknüpften Geschehens schließen läßt. Hat man die erste Episode um den versuchten Verrat gelesen, ist man bei der zweiten Episode bereits ‚klüger‘ und ahnt noch vor der eigentlichen Darstellung das nahende Geschehen. Vgl. zu den Verrätern auch Kustanovich 1986, S. 105, und Dalgård 1982, S. 112f.

<sup>289</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

<sup>290</sup> Hiermit sind die Figuren *Čepcov* und *Boris Evdokimovič Lyger* gemeint. Bol’sun (1985) führt den Namen *Čepcov* auf russisches ‚gen‘ „Dreschflügel“, ‚genecy‘ „Schlegel (des Dreschflügels)“ oder auf ‚gen‘ „Kette“ zurück (dialektal steht durchaus y für hochsprachlich ч; S. 171). Im Gegensatz zu einer Erklärung im Text von *Ožog*, daß *Lyger* aus ‚lja ger‘ (so ruft es *Polina Ignat’eva Čepcov* oft zu; Aksenov 1980b, S. 237), also ein unelegant gesprochenes, französisches ‚la guerre‘ „der Krieg“ sei, hält Bol’sun (S. 172) über die Lautähnlichkeiten auch möglich: *Lyger* < russ. „лыга“ „тживый человек“ oder *Lyger* < dt. ‚Lüg(n)er‘. An anderer Stelle echauffiert sich *Lyger*, daß man seinen Namen oft falsch betone und u.a. wie „лягер“ (< dt. ‚Lager‘) spreche (Aksenov 1980b, S. 235). Hier sagt *Lyger* auch, man nenne ihn fälschlich „Лягерштейн“. Es ist aber im Kontext des Gesprächs mit *Chvastišev* klar, daß *Lyger* jede Verbindung mit seiner Magadaner Vergangenheit leugnen will. Das wiederum bedeutet, daß das, was *Lyger* als fälschlich bezeichnet, durchaus richtig sein könnte. Dann gelte *Lyger* < dt. ‚Lager‘, weil *Ljagerštejn* natürlich dt. ‚Lagerstein‘ ist. An einer dritten Stelle sagt *Polina Ignat’eva*: „Ля гер! [...] Папашка! [...] Папашка французши!“ (Aksenov 1980b, S. 288). Auf einer Sachebene hat *Polina* Recht: *Lyger* hatte im Gespräch mit *Chvastišev* eine Abstammung von einem im napoleonischen Kriege ‚verirrten‘ französischen Soldaten offenbart. Doch „французши“ verweist in Lautung und Wortbildung aufs Deutsche (< dt. ‚französisch‘). Durch die

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

*Alik Nejkarkij* und *Patrik Tanderdžet*<sup>291</sup> werden gar nicht davon berührt. Deswegen werden die Gruppen f (Verräter), g (KGBs) und i (*Alik, Patrik*) im folgenden nicht weiter behandelt werden.

Für die Identität der fünf zentralen Figuren werden vom Erzähler drei Strategien verwandt: Die fünf zentralen Figuren erleben jeweils ähnliche, gleichartige Geschehnisse oder ein Ereignis wird so dargestellt, daß einen ersten Teil die eine Figur erlebt, während den zweiten Teil eine andere Figur erlebt; jede einzelne Figur wird mit dem (stets selben) Ich-Erzähler gleichgesetzt, woraus sich logisch ergibt, daß sie auch untereinander identisch sein müssen; alle fünf Figuren greifen auf die Vergangenheit in Magaden jeweils durch die Figur *Tolja son Štejnboč* zurück.<sup>292</sup> Die Identität der fünf zentralen Figuren bleibt jedoch ein Rezeptionsangebot, weil es gleichzeitig zu den Textpassagen, die eine Identität stützen, andere Textpassagen eine Nichtidentität behaupten lassen, indem sie die Strategien der Identität mißachten. Bol'sun bezeichnet das Ergebnis der Identitätsrezeption als „обобщенный образ Главного Героя“.<sup>293</sup> Es ist aber nicht nötig, für die Identitätsrezeption eine neue, abstrakte Figur einzuführen. Die Identität der fünf zentralen Figuren ist auch die Identität mit dem Ich-Erzähler, so daß die fünf Figuren als verschiedenartige Ausformungen des Ich-Erzählers gelten können. Der Ich-Erzähler deckt dann über die Berufe der fünf Figuren die Betätigungsfelder der Intelligenz ab (писатель, музыкант, скульптор, ученый-физик, врач). In diesem Sinne ist er der typische Intelligent (der als solcher nirgendwo dargestellt wird), zu dem die fünf Figuren die konkreten (empirisch wahrnehmbaren) Ausformungen dieses (intelligiblen) Typus darstellen. Entsprechend teilen der Ich-Erzähler und die fünf zentralen Figuren denselben Redestil, der zusammen dem Stil des Ich-Erzählers mit dem Standort in anderen Figuren gegenübersteht.<sup>294</sup>

---

Gleichsetzung in *Polinas* Rede ist „франгозину“ der Anlaß, auch den von ihr genannten Namen *Ljgers*, ... на реп“, noch einmal anders, nämlich auf deutsch (< ‚Lager‘) zu verstehen. So sagt der verschieden phonologisierte Name *Ljgers* schließlich, was er ist (sprechender Name). - Auffällig ist, daß die erste Generation, die Magadaner KGB-Offiziere, stets als Personen auftreten, während die zweite Generation, die KGB-Arbeiter der 60er und 70er Jahre, diffus auftreten (Bol'sun, S. 173). Bol'sun bringt das damit in Zusammenhang, daß auch die Arbeit der KGB's der 60er und 70er Jahre im Vergleich zur Magadaner Zeit gesichtslos geworden sei.

<sup>291</sup> Bol'sun (1985) denkt es sich allerdings so, daß *Patrik Tanderdžet* der amerikanische Aspekt der fünf zentralen Helden sei (S. 41f.), während *Alik Nejkarkij*, steter Begleiter von *Pantelej Pantelej*, die Darstellung eines Homo sovieticus und Sowjetsportlers sei (S. 45). *Patrik Tanderdžet* ist nicht mit dem Ich-Erzähler identisch, da er nie als erlebendes Ich vom Erzähler geführt wird, der Erzähler mit anderen Worten also seinen Standort in der erzählten Welt nie in *Patrik* hat. *Patrik Tanderdžet* soll Engländer und Professor für Oxfordenglisch sein (Aksenov 1980b, S. 179). An anderer Stelle gilt er als „профессор кремлиннолог“.

<sup>292</sup> Die letzten beiden Strategien sind gleichzeitig Argumente dafür, daß *Patrik Tanderdžet* nicht, wie es Bol'sun will, Teil der Identitätsrezeption sein kann: Er ist nie der Ich-Erzähler und hat auch keinen Anteil an der Magadaner Zeit.

<sup>293</sup> Bol'sun 1985, S. 34-35.

<sup>294</sup> Bol'sun 1985, S. 35, 38-40.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Der Ich-Erzähler, mit dem *Ožog* beginnt, wird zunächst zu *Kunicer* (Erzähler).<sup>295</sup> Von *Kunicer* wird an dem Punkt des erzählten Geschehens weiter erzählt, an dem der Ich-Erzähler seinen anfänglichen Tagesrückblick unterbrochen hatte. Befand sich das erlebende Ich auf S. 13 von *Ožog* noch am Metroeingang bei der Kassiererin, folgt man, nach einem Einschub zurück in die Jetztzeit, *Kunicer* in der Metro durch die morgendliche, unterirdische Fahrt.<sup>296</sup> Am Tagesende wird dieser Erzählvorgang umgekehrt: *Kunicer* befindet sich nun auf dem unterirdischen Rückweg und beim Metroeingang wird das erzählte Geschehen wieder von Ich-Erzähler übernommen.<sup>297</sup> Beide Erzählerwechsel sind graphisch durch einen Durchschuß markiert. Wenn der Tagesrückblick beendet ist, befindet man sich im Gegenwartsgeschehen des Feierabends - der Ich-Erzähler meldet sich jetzt am Telefon mit „Sabler“.<sup>298</sup> Zunächst wäre es noch möglich, diese Darstellung so zu verstehen, daß das erlebende Ich *Kunicer* auf der Arbeit und *Sabler* im Privatleben sei. Diese fakultative Auffassung wird jedoch durch die späteren Darstellungen unmöglich.

Auf Seiten 49-50 und 96-97 von *Ožog* wechselt der Ich-Erzähler zu *Chvastišček* (Erzähler). Auf Seiten 54ff. ist er *Mal'kol'mov*, obwohl es sich um *Сказ* handelt und so ‚eigentlich‘ der Ich-Erzähler nicht zugleich das erzählende Ich *Mal'kol'movs* ist. Durch die zahllosen zeitlichen Einschübe und durch die Wechsel zwischen Er- und Ich-Erzähler wird die Tatsache dieser Differenz jedoch verschleierte. Auf Seite 108 wird der Ich-Erzähler *Pantelej*. Auch hier wieder das Spiel um die Benennung ‚Ich‘, denn ab Seite 117 von *Ožog* heißt es nur noch „ich“, genannt „Akademiker“ (меня тут звали Академиком).<sup>299</sup> Das könnte als *Сказ Pantelejs* aufgefaßt werden, es ist jedoch zuallererst ein Ich-Erzähler, der *Pantelejs* Rolle in der Gruppendynamik des „Männerklubs“ (мужской клуб) einnimmt.<sup>300</sup> Auf S. 146 von *Ožog* trägt der Ich-Erzähler, der vorher noch *Pantelej* war,<sup>301</sup> das künstlerische Charakteristikum einer jeden der fünf zentralen Figuren als „seine Werke“ vor: „– A

<sup>295</sup> Aksenov 1980b, S. 14.

<sup>296</sup> Aksenov 1980b, S. 14.

<sup>297</sup> Aksenov 1980b, S. 20.

<sup>298</sup> Aksenov 1980b, S. 21-22; vgl. auch S. 24, 25ff.

<sup>299</sup> Diese Bezeichnung paßt vom Beruf her auf *Pantelej* und *Kunicer*, im weiteren Sinne ist aber der Ich-Erzähler der ‚typische‘ Akademiker; vgl. oben.

<sup>300</sup> Die gesamte Abfolge der Benennungen ist folgende: in Kapitel I, 11 wird der Ich-Erzähler mit *Pantelej* angesprochen bzw. er nennt sich selbst so, wobei er von *Patrik* begleitet wird. In Kapitel I, 12 ist dann von „ich“ und „wir“ die Rede, und schließlich von „академик“ (ab S. 117). Erst ab S. 138f. wird *Pantelej* wieder deutlich. Im Grunde sind also drei Figuren dargestellt (*Patrik*, erlebendes Ich, *академик*). Nun kann man einerseits von der Umgebenden *Pantelej*-Deutlichkeit auf die in der Figur undeutlichen, dazwischenliegenden Passagen folgern. Andererseits kann man einfach eine logische Folge aus Kapitel I, 11 annehmen (*Pantelej* → *ich* → *академик* → *Pantelej*), weil das erzählte Geschehen der betroffenen Textpassagen beständig und logisch fortgesetzt wird. Das Entscheidende ist, daß jede Variante (a) eine Leistung des Leser ist, die er (b) notwendig vollziehen wird, um nicht gänzlich in Verwirrung zu geraten. Nichts zeigt deutlicher, daß der Erzähler gezielt in Hinblick auf die intelligiblen Aspekte der Informationswahrnehmung des Lesers schreibt und dem Leser durch solche einen Erzählvorgang dessen geistige Leistungen verdeutlichen möchte.

<sup>301</sup> Vgl. Kapitel I, 15 von *Ožog*.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

меня зовут мои труды, друзья, с раскаянием сказал я. / – Трактат о поваренной соли. Лазеры. Птица-феникс. Лимфа – струнящаяся душа человечества. Подлая доисторическая свинья „Смирение“. Мой сакс опять заки в кладовке, и кошка на него сыт... Мне стыдно, ребята...“<sup>302</sup> In der darauf folgenden Rede *Alik Nežarkijs* bezeichnet dieser den Ich-Erzähler als *Mal'kol'm* (S. 147), was wohl *Mal'kol'mov* meint.

Es ist dann durch die genannten Wechsel zur Gänze unklar, welche der fünf Figuren *Aristarch Kunicer*, *Samson Sabler*, *Gennadij Mal'kol'mov*, *Radij Chvastiščev* und *Pantelej Pantelej* mit „Geheimisvoller in der Nacht“ (тайнственный в ночи) bezeichnet wird, wenn der Ich-Erzähler sich in diesen Er-Erzähler verwandelt.<sup>303</sup> Entsprechend kann bzw. muß sich *Alik* nicht entscheiden, als er diesen *Tainstvennyj* wiedertrifft: „Неяркий отбросил стульчик и раскрыл объятия. / Паптюха! Геняха! Самсона! Арька! Радик! Нашелся! Где ж ты пропал, сученок? Где ж ты потерялся?“<sup>304</sup> Man beachte die Nennung von fünf Namen im Kontext von Singularformen bei den Verben. *Mal'kol'mov* teilt wie die übrigen vier Figuren die Vergangenheit *Tolja fon Štejnboks*; *Mal'kol'mov* hat als erster die Erinnerung an *Čepcovs* Namen.<sup>305</sup> Alle fünf Figuren teilen sich die Freundfigur *Patrik Tanderdžet* und haben mit ihm gemeinsame Erlebnisse. Sie und der Ich-Erzähler teilen sich auch die Mutter ihrer Kinder, *Marian Kulago*.<sup>306</sup> Alle fünf zentralen Männerfiguren kennen, suchen und lieben *Alisa*.<sup>307</sup> Mal ist es *Kunicer*, mal *Pantelej* gewesen, der im Badezimmer *Afanasijs* mit dessen Frau sexuell verkehrt hat.<sup>308</sup> Auch der Wechsel zwischen Buch II und III von *Ožog* bietet die Möglichkeit der Identitätsrezeption: Die Darstellung in Buch III kennt nur noch den Ich- und den Er-Erzähler, die das erzählte Geschehen wechselseitig und in der Abfolge des Geschehens logisch ergänzen.<sup>309</sup> Das bewirkt zunächst die Identität der beiden Erzählerstandpunkte. Durch zahllose Querverbindungen und logische Anknüpfungen an das in Buch I und II Erzählte wird auch die Identität mit den fünf Figuren erreicht. Deren Vorstellungen (z.B. *Alisa*, Traum von den fünf Kätzchen), Erfahrungen (z.B. Männerklubkiosk) und Freundschaften (z.B. *Nina*, *Kulago*) teilt der Buch-III-Erzähler zudem. Die Identität kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß der Er-Erzähler sich in Buch III oft als „Opfer / der, der gelitten hat“ (пострадавший) bezeichnet. In

<sup>302</sup> Aksenov 1980b, S. 146.

<sup>303</sup> Aksenov 1980b, S. 147, Kap. I, 17. Ein neuer Informationsstand ist erreicht: Es bleibt dem Geschmack und der Phantasie des Lesers überlassen, eine der fünf zentralen Figuren im *Tainstvennyj* zu sehen.

<sup>304</sup> Aksenov 1980b, S. 160.

<sup>305</sup> Aksenov 1980b, ab S. 65, und S. 72 Mitte (Erinnerung).

<sup>306</sup> Vgl. Kapitel III, 1-2 von *Ožog*

<sup>307</sup> Z.B. glauben betreffs derselben Situation einmal *Pantelej*, einmal *Chvastiščev* *Alisa* zu sehen; vgl. Aksenov 1980b, S. 360 und 372.

<sup>308</sup> Vgl. Aksenov 1980b, S. 128 und S. 365.

<sup>309</sup> Kustanovich (1992, S. 92, 97, 100) liest den Ich-Erzähler als *Pantelej*, denn er hat die Identitätsrezeption überhaupt nicht vollzogen. Auf Seite 100 heißt es bei ihm zum Beispiel: „and at least one of the five protagonists (the main one, Pantelej) commits suicide. Others also appear to have died - under unknown circumstances.“

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

verschiedener Weise Opfer und Personen, die gelitten haben, sind gerade die fünf zentralen Figuren in den Geschehnissen von Buch I und II.<sup>310</sup>

Es gibt auch einen krassen Wechsel vom Ich-Erzähler in einer erzählten Gegenwart zu *Tolja fon Štejnboč* in Magadaner Vergangenheit.<sup>311</sup> Wohl um dies zu erklären, heißt es dazu in einer Metafiktion:

Ах, Толя фон Штейнбок, [...] думал ли ты, [...] что породишься когда-нибудь с прыщавым<sup>312</sup> саксофонистом Самсиком Саблером, что будешь спать в мраморный ямке на хвосте собственного динозавра, что прославишься в Черной Африке как изобретатель микрископа, что прославишься как автор книг и формул и таинственный в ночи преемник Дон Жуана, и останешься все тем же Толиком фон Штейнбоком, даже лежа на цементном полу медвытрезвителя<sup>313</sup> в луже ядовитой алкогольной мочи.<sup>314</sup>

Diese Wendung an die Figur *Tolja* erklärt genau das Verhältnis jeder zentralen Figur, die hier durch ihre vorher in *Ožog* dargestellten Taten erwähnt ist (Metonymie), zu *Tolja* einerseits und zum Erzähler andererseits. Einerseits wird *Tolja* jeweils einer von den fünf werden, und er wird als jeweils e i n e der fünf *Apollinarijevič*-Söhne das tun, was vom Erzähler vorher bereits erzählt worden war. Dadurch stehen die fünf zentralen Figuren als einzelnen Subjekte dar. Andererseits wird durch die Parallelität des Vorgangs und gestützt durch die Prophezeiung, *Tolja* werde dennoch stets er selbst bleiben (и останешься все тем же Толиком), die Identität der fünf Figuren hervorgerufen. Denn wenn es wahr ist, daß *Tolja* stets er selbst bleiben wird, dann sind die fünf zentralen Figuren keine eigenständigen Personen, sondern *Toljas* Metamorphosen - also Metamorphosen ein und derselben Person. Drittens behält sich der Erzähler die zitierte Supervision vor, nicht ohne viertens auf die zuletzt erzählte Episode, in der er als Ich-Erzähler in das erzählte Geschehen i n v o l v i e r t war,<sup>315</sup> zu verweisen (даже лежа на цементном полу медвытрезвителя...).

An anderen Stellen wird auf die Magadaner Vergangenheit verwiesen: Die fünf zentralen Figuren, die in der Krym-Episode dabei sein sollen, werden dort in Zusammenhang mit der Figur *junoša iz vospominanij Tolik fon Štejnboč* genannt.<sup>316</sup> Der Plural von Воспоминание verweist auf fünf verschiedene Figuren, aber der Zusammenhang selbst begründet ihre Identität. Auf Seite 79 von *Ožog* betritt der Ich-Erzähler einen zerstörten Palast. Das ist ein phantastischer Ort, ein sozusagen Locus jammertalis, der die konkretisierende Darstellung der Erfahrungen und ‚Ergebnisse‘ der Stalinzeit ist,<sup>317</sup> und entsprechend stellt sich heraus, daß die dargestellte Zeit der Palastszene die Zeit des Ichs im Alter von vierzehn Jahren ist. Das ist

<sup>310</sup> Lauridsen in Mozejko 1986, S. 113.

<sup>311</sup> Aksenov 1980b, S. 166.

<sup>312</sup> прыщавый: „pickelig“.

<sup>313</sup> медвытрезвитель: „Ausnüchterungsanstalt“.

<sup>314</sup> Aksenov 1980b, S. 167.

<sup>315</sup> Aksenov 1980b, S. 166.

<sup>316</sup> Aksenov 1980b, S. 25.

<sup>317</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

das Alter, in dem sich *Tolja* in Magadan befindet, so daß eine Gleichsetzung der Figuren *Tolja* und erlebendes Ich erfolgen kann. *Pantelej* hat ein Tattoo aus der „Zeit *Toljas* in Magadan“ (со времени То.ш).<sup>318</sup> Außerdem wird *Pantelej* durch das Trinken einer bestimmten Medizin an *Tolja* in Magadan erinnert; er hat ein katholisches Kreuz am Hals aus der Zeit *Toljas*.<sup>319</sup> Letzteres mag heteroreferentiell vielleicht auch eine Anspielung auf den Glauben des Autors Aksenov sein, aber es ist vor allem ein autoreferentieller Bezug darauf, daß es ein katholischer Priester war, der die Bekehrung *Toljas* in Magadan vorgenommen hat. Das Kreuz ist ein Element, das eine Verbindung zwischen *Pantelej* und *Tolja* herstellt und das *Pantelej*, während er auf die Bühne der von *Kukita Kusevič* dominierten Präsidiumssitzung des Obersten Sowjet zuschreitet, als Sproß der Lagerzeit und ideologisch ungefestigte Person charakterisiert.

In den Kapiteln 1, 3-7 von *Ožog*, die jeweils die Überschrift *ABCDE* tragen, geschieht informell immer dasselbe, nur jeweils mit einer anderen der fünf zentralen Figuren *Aristarch Kunicer*, *Samson Sabler*, *Gennadij Mal'kol'mov*, *Radij Chvastiščev* und *Pantelej Pantelej* im Mittelpunkt.<sup>320</sup> Diese Kapitel sind, wenn man sie zusammensieht, Ausdruck der sensuellen Vielgestaltigkeit gegenüber der intelligiblen Gleichheit des Ablaufes des erzählten Geschehens. Diese intelligible Gleichheit entsteht nur aus der Supervision des Lesers, der die Gleichartigkeiten in der Darstellung des Textes zum Anlaß nimmt, sie zu verbinden. Das ist genau die Absicht, die dem Figurenkonzept allgemein und insbesondere betreffs der Kapitel 1, 3-7 zu Grunde liegt. Der Ablauf des erzählten Geschehens vollzieht sich jeweils in vier Schritten:

(a.) Die jeweilige zentrale Figur tritt nach sozialer ‚Arbeit‘ (eine Operation, ein Konzert, ein Empfang etc.) mit einer weiteren Figur (*Nina*, *Tinatina Ščeverdina* etc.) auf eine Straße des nächtlichen Moskau:

(b.) dort wird sie von *Maša Kulago* und *Patrik Tanderdžet* „aufgespürt“ (наш.ш, нащупали etc.); die Personenbeschreibungen von *Patrik* und *Maša* sind stets gleich (z.B. она была в своих неизменных джинсах и красной рубашке, завязанной калифорнийскому узлом под торчащими грудями); *Patrik* ist angetrunken;

(c.) *Patrik* und die jeweilige Figur geraten in einen Streit, der sich mehr oder weniger ernst um ein angeblich geklautes musikalisches Thema (*Sabler*), um ein zu Unrecht entliehenes Hemd (*Mal'kol'mov*), um ein Entdeckung fürs Vaterland (*Kunicer*) und um seinen Genius (*Chvastiščev*) dreht; im Anschluß daran setzt sich *Maša* an den Straßenrand und heult; *Patrik* umarmt leidenschaftlich den Begleiter (im Falle *Chvastiščev*) oder die Begleiterinnen (im Falle der anderen) der jeweiligen zentralen Figur;

(d.) dann steigen alle vier in den Wagen *Patriks*; *Patrik* fährt idiotisch; *Maša* beginnt bei der jeweiligen zentralen Figur mit Petting, obwohl sie vorgibt zu weinen (z.B. Машка вроде бы рыдала на груди Хвастыцева); ebensolches beginnt der

<sup>318</sup> Aksenov 1980b, S. 141, Z. 17.

<sup>319</sup> Aksenov 1980b, S. 100 bzw. S. 103.

<sup>320</sup> Aksenov 1980b, S. 44-54.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Begleiter oder die Begleiterinnen mit *Patrik*, dem Fahrer; nachdem sie so durch Moskau „gekurft“ sind (кружили), fährt das Auto auf einen Betonpoller vor dem Hotel „Minsk“ auf (z.B. машина ехала прямо на бетонную подпорку гостиницы „Минск“).<sup>321</sup>

Das erzählte Geschehen der Punkte a-c ist nicht notwendig verantwortlich für die Identitätsrezeption der fünf zentralen Figuren an dieser Stelle. Immerhin könnte es ja sein, daß die sich wiederholende, aber immer ein bisschen andere Darstellung wirklich als fünffach verstanden werden soll. Allein ihr Ende schließt das kategorisch aus: Wenn die fünf zentralen Figuren nicht identisch wären, müßte es vor dem Hotel „Minsk“ einen kleinen Stapel karambolierter Autos geben und die Figuren müßten sich dort treffen. Davon ist aber nicht die Rede; der Leser ist gezwungen zu glauben, daß sich das erzählte Geschehen immer um ein und dieselbe Figur dreht. Diese Figur ist, wie die weiter oben genannten Stellen belegen, der Ich-Erzähler.<sup>322</sup>

Kapitel I, 3-7 sind keine klassische Montage im Sinne Eizenštejns. Dennoch beruht das in ihnen verwandte Verfahren auf den Prinzipien, die auch der Montage zu Grunde liegen. Kapitel I, 3-7 sollen als eine umfassendere Informationssituation gelesen werden; zu dieser Interpunktion wird der Leser durch die Gleichartigkeit der Elemente des entsprechenden Textabschnittes - durch die Gleichartigkeit spezieller ähnlicher Details - angeregt. Es ist die Wahrnehmungsgewohnheit des Lesers, die die Anregung aufgreift und als Tatsächlichkeit manifestiert. Mit anderen Worten: Der filmische Code, der der Montage zu Grunde liegt und der beim Leser als eingeübt vorauszusetzen ist, bestimmt die Lesart der Kapitel I, 3-7, d.h. den literarischen Code. Daß dies überhaupt möglich ist, liegt daran, daß beide Codes und das durch sie benutzte Verfahren auf dieselben allgemeinemenschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten (Gestalt- und Strukturbildung, Interpunktion von Kommunikationsprozessen) rekurren. Darüberhinaus tragen die Kapitel I, 3-7 eine Besonderheit des Verfahrens in sich. Bei der montierten, umfassenderen Informationssituation, die sich aus den einzelnen Kapiteln ergibt, ist nämlich die Frage, zu was sie informell äquivalent gesehen werden soll. Wie es unten noch am Beispiel von Kapitel II, 4-5 gezeigt werden wird und wie es gewöhnlicherweise in Montagen und in montageartigen Informationssituationen erzeugenden Verfahren geschieht, ist das Produkt des Verfahrens das imaginierte Bild einer in toto nicht gezeigten Szene. Gegebene

<sup>321</sup> Von diesen Etappen ist allein die Darstellung bezüglich *Pantelejs* etwas verändert, denn ihn begleitet niemand, weil er seine Traumfrau *Alisa* nicht vom Empfang, auf dem er war, entführen konnte. Und *Pantelej* streitet sich auch nicht mit *Patrik*.

<sup>322</sup> Es sei noch darauf hingewiesen, daß es noch mehr außer den von mir ausführlicher genannten Belegpassagen in *Ožog* gibt, die eine Rezeption der Identität stützen. In einem kurzen Nachtrag seien noch genannt: Aksenov 1980b, S. 54ff. (Im Сказ *Mal'kol'movs* wird die Vorgeschichte von *Patrik* und *Maša Kulago* erzählt, die zugleich die Vorgeschichte der übrigen vier zentralen Figuren betrifft *Maša* ist); S. 95-97 (bei fortlaufendem, zusammenhängendem erzählten Geschehen ist zunächst der Er-Erzähler *Chvastiščev*, dann ist er *Chvastiščev* und *Pantelej* [они], dann ist der Ich-Erzähler *Chvastiščev* und schließlich ist der Er-Erzähler *Pantelej*); S. 324 bzw. S. 328f. (*Tolju* beobachtet, wie *Sanja* von *Čepcov* geschlagen wurde; das steht zwischen zwei *Mal'kol'mov*-, bzw. *Kunicer*-Passagen; auf Seite 169f. steht dasselbe erzählte Geschehen zwischen einer Ich-Erzähler- und einer *Pantelej*-Passage).

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Darstellung und gesehene Informationssituation verhalten sich zueinander wie das Mosaiksteinchen zum Mosaikbild oder wie die filmische Einstellung zur Szene. Das Produkt des Verfahrens ist die Kenntnis einer Wirklichkeit durch ihre Facetten. Gegebene Darstellung und gesehene Informationssituation sind jedoch informell stets äquivalent, wenn auch in Hinblick auf die Wortbedeutungen der gegebenen Darstellung eine Bedeutungsübertragung bei der Fassung der Situation auftreten kann. Problematisch verhält sich jedoch die Informationssituation, die sich aus der Zusammenfassung der Kapitel I, 3-7 ergibt, wenn man die Aspekte des genannten Verfahrens auf sie überträgt. Denn es sind ja räumlich und zeitlich<sup>323</sup> völlig gleichartige ‚Einstellungen‘ bzw. ‚Mosaiksteinchen‘, die in Kapitel I, 3-7 gegeben werden; es handelt sich sozusagen nicht um ein Mosaikbild, bei dem die Steinchen nebeneinander liegen, sondern um eines, bei dem sie übereinander stehen. Die nacheinander gegebene Darstellung von Vorgängen räumlicher und zeitlicher Gleichzeitigkeit nötigt im Prinzip zur Sicht einer Informationssituation, die ein Bild einer Überrealität entwirft - mathematisch gedacht ein ‚Bild‘ aus der vierten Dimension. Doch diese Überrealität ist nur theoretisches Ergebnis der erarbeiteten Aspekte des vorliegenden Verfahrens; praktisch wird sie durch den Leser nicht vollzogen. Denn es ist für den Menschen schlechterdings undenkbar, daß Vorgänge voneinander verschiedene sein sollen, welche als zeitgleich und raumgleich behauptet werden. So hat der Leser nur eine Möglichkeit, der verwirrenden Textwirklichkeit zu entkommen: Wenn er die in Kapitel I, 3-7 dargestellten Vorgänge als identisch wahrnimmt. Dennoch gibt es hier eine ‚unmögliche‘ Identitätsrezeption, in der Identität und Vielgestaltigkeit zugleich bestehen bzw. in der graduelle Identität von Figuren und Geschehen existieren.

Gleichzeitig zum Rezeptionsangebot der Identität gibt es zahlreiche Textstellen, die einer Identitätsrezeption widersprechen. Darüberhinaus ist die Informationskette, die die Identitätsrezeption begründet, nicht in allen ihren Informationssituationen zwingend, weil sie bekanntlich auf der Wahrnehmung des Lesers beruht. Textstellen, die als Beleg für die Identität der fünf zentralen Figuren gelten, können deshalb zum Teil auch als Beleg für die Verhinderung der Identität herangezogen werden. Je nach dem nämlich, welche Informationen man aus ihnen deriviert und welche man als unmaßgeblich ausselektiert. Man kann etwa beim zuletzt genannten Beispiel der Kapitel I, 3-7 von *Ožog* auf die Unterschiede verweisen, die jede Figur trotz Gemeinsamkeiten im erzählten Geschehen als einzelnes, erzähltes Subjekt erscheinen lassen. In diesem Zusammenhang wäre dann zu sehen, daß es etwas später heißt:

---

<sup>323</sup> Eine zeitliche Parallelität ist in Kapitel I, 3-7 nicht zwingend gegeben. Das erzählte Geschehen um die fünf Figuren spielt jeweils am Abend, aber es ist nicht deutlich, das es der selbe Abend sei. Wenn man allerdings annimmt, Kapitel I, 3-7 seinen zu Kapitel II, 4-5 gleich gebaut, weil beides montageartige Informationssituationen sind, dann haben Kapitel I, 3-7 ebenfalls eine zeitliche Parallelität.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Между тем, черная дипломатическая „импала“ продолжала нестись на бетонную погу гостиницы „Минск“. Оставались какие-то микроны<sup>324</sup> до гибели, когда водитель вдруг чихнул и чуточку сдвинул в сторону серворуль. Машина проскочила мимо столба прямо на улицу Горького, [...] крутанулась перед потоком транспорта на 360 градусов и тогда уже спокойно поехала к „Националю“. Никто не пострадал.<sup>325</sup>

Im Grunde war also alles ganz anders. Es gab überhaupt keinen fünffachen Unfall, und d.h. auch: keinen fünffach dargestellten, im Grunde aber identischen Unfall. Die an der zitierten Fahrt Beteiligten werden zudem gar nicht genannt. Von *Patrik* - nach der Darstellung aus Kapitel I, 3-7 muß es *Patrik* sein - wird neutral als von „Fahrer“ (водитель) gesprochen. Ein anderes, ähnliches Beispiel: In Kapitel II, 4 und II, 5A-G, wird durch die Überschriften (В ОДИН ИЗ ДНЕЙ 197... ГОДА; В ТОТ ЖЕ ДЕНЬ) vor allem die zeitliche Parallelität der Handlungen der fünf Figuren betont. Die zeitliche Parallelität läßt sie als nichtidentische Personen erscheinen, denn ein und dieselbe Person könnte schlechterdings zur selben Zeit an verschiedenen Orten in verschiedenen Geschehen agieren. In Kapitel II, 4 und II, 5A-G handelt es sich wieder um ein montageartiges Verfahren. Die speziellen ähnlichen Details sind die Überschriften, die einerseits die Gleichzeitigkeit des in den Unterkapiteln erzählten Geschehens aufzeigen, andererseits die Interpunktionsgrenzen der umfassenderen Informationssituation abstecken, zu der die Unterkapitel zusammengesehen werden können. Das Produkt des Verfahrens, wenn man so will: der Sinn der umfassenderen Informationssituation ist ein ‚Mosaikbild‘ - acht Facetten ein und desselben Tages. Der Tag ‚entsteht‘ in seinem ganzen Reichtum vor dem Leser.

Überhaupt widerspricht das Figurenkonzept darin der Identitätsrezeption, daß die fünf Figuren auch mit ganz unterschiedlichem erzählten Geschehen verbunden sind (*Mal'kol'mov* in Afrika; *Sabler* und seine Konzerte; *Pantelej* vor *Kukita Kusevič*; *Chvastiščev* und die Vorfälle in seinem Atelier), Geschehen, an dem nur sie teilhaben und die jeweils anderen nicht. Der Ich-Erzähler in *Ožog* übernimmt neben den fünf zentralen auch verschieden andere erzählte Figuren, was natürlich die Identitätsrezeption der fünf zentralen Figuren dahingehend unterminiert, daß er nicht oder nicht allein ihr Ergebnis zu sein scheint. So vertritt der Ich-Erzähler z.B. *Marian Kulago*, den Spitzel „*Silikat*“ oder *Ivan Migaev*.<sup>326</sup> Er hat außerdem manchmal eigene, selbständige Züge, die keiner Figur entsprechen.<sup>327</sup>

Es heißt an anderer Stelle in Bezug auf *Tolja von Štejnok*: „Здесь не было и будущего, того человека или ряда лиц, кем он станет.“<sup>328</sup> Hier wird geradezu getan, als ob es ebenso, wie es richtig ist, daß *Tolja* zu einer bestimmten erwachsenen Person mit spezifischen Fähigkeiten werden wird, möglich sei, daß *Tolja* dereinst zu einer „Reihe von (erwachsenen) Personen“ mit je spezifischen Fähigkeiten werden könnte. Wir wissen, welche Reihe hier gemeint ist, nämlich die der

<sup>324</sup> *mikrony*: wohl fälschlich für *mikroby*.

<sup>325</sup> Aksenov 1980b, S. 74.

<sup>326</sup> Aksenov 1980b, S. 73ff. bzw. S. 75ff. und S. 89ff.

<sup>327</sup> Z.B. Buch I, 1 oder S. 81 von *Ožog*.

<sup>328</sup> Aksenov 1980b, S. 253.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

fünf zentralen Figuren. Wir können uns diese Ряд лиц aber nur als nichtidentische Personen vorstellen, weil sonst die gegebene Alternative der zitierten Aussage (того человека) keinen Sinn machte. Die Vergangenheit einer zentralen Figur wird nicht mit „als ich in Magadan war“ erwähnt, sondern mit Formeln wie: „zur Zeit *Tolja fon Štejnboks*“ (во времени Толи фон Штейнбока). Über ihre Vergangenheit sprechen oder denken die fünf Figuren also in der dritten Person. Diese Distanz zu ihrer eigenen Vergangenheit unterminiert die Identitätsrezeption und läßt *Tolja fon Štejnboks* als eine ganz eigenständige Figur (und nicht als historische Variante einer bzw. jeder der fünf) erscheinen. Diese Eigenständigkeit unterstützt jedoch die Darstellung der Vergangenheit als damaliger Normalität und unhintergebarere Realität, wie es Thema des Erzählers ist. Gleichzeitig ist die damalige Realität zum Zeitpunkt des Gegenwartsgeschehens qualitativ eine intelligible Wirklichkeit, denn sie existiert nur noch in den Erinnerungen der fünf Figuren; auch das eine Funktion der Distanz zum Vergangenheitsgeschehen.

Auf S. 170 von *Ožog* wird berichtet, daß *Aristarch Kunicer*, *Samson Sabler*, *Gennadij Mal'kol'mov*, *Radij Chvastišev* und *Pantelej Pantelej* je einen anderen Teil zu einer Wandzeitung beigesteuert hätten. Diese Passage enthält einen gewissen Witz, der deutlicher noch in einer informell ähnlichen gestalteten Passage wird, in der der Spitzel *Silikat* (alias *Fruktousov*) vermeldet: „Кулаго, между тем, заплакала и стала шептать целый ряд мужских имен: Самчик, Гена, Арик, Радик, Пантелей... какое обилие мужчин, какая наглость!“<sup>329</sup> Der Erzähler läßt hier *Silikat* folgerichtig in der Logik der erzählten Welt denken, denn die erzählten Figuren, die fünf *Apollinarijevič*-Söhne eingeschlossen, sind sich der Möglichkeit der Identität nicht bewußt. Und so sieht *Silikat* die fünf Genannten als verschieden Personen an: Für ihn hat *Alisa* fünf Geliebte. Der Leser kann ihm darin folgen; er kann jedoch auch die fünf Genannten als eine Person sehen. Dann gibt es hier keinen „Überfluß“ (обилие) und keine moralische „Frechheit“ (наглость), aber eine *Marian Kulago*, die anscheinend schlecht über den genauen Namen ihres Liebhabers informiert ist. Der Witz liegt also in der möglichen Andersinformiertheit des Lesers gegenüber der Informiertheit der erzählten Figuren. Die zitierte Passage führt damit zu zweierlei Aspekten von *Ožog*. Erstens: Um die Identitätsrezeption erzähltechnisch zu ermöglichen, trifft im erzählten Geschehen jede beliebige erzählte Figur immer nur mit einer der fünf zentralen Figuren zugleich zusammen, niemals jedoch mit zwei oder mehr der fünf *Apollinarijevič*-Söhne. Denn nur so kann die Position und Funktion des sozusagen ‚Helden‘ durch jeweils eine der fünf Figuren gefüllt werden.<sup>330</sup> Würden zum Beispiel *Sabler* und *Kunicer* im erzählten

<sup>329</sup> Aksenov 1980b, S. 77.

<sup>330</sup> Die Möglichkeiten dieser logischen Disposition reizt der Erzähler voll aus. Man beachte nur die zu Beginn des Absatz erwähnte Textpassage. Die Logik der erzählten Welt wird deshalb nicht gebrochen, weil es in jener Passage nirgendwo die Zeitgleichheit behauptet wird. Es wird so der Vorstellung Raum gegeben, immer mal wieder wäre einer der Fünf an der Zeitung vorbeigekommen und hätte sich zu einem mal mehr spontanen, mal mehr geplanten Verschönerungsakt hinreißen lassen. An anderer Stelle des Romans wird ein Telefonat zwischen zwei der fünf zentralen Figuren dargestellt (s.u.). Dort werden also beide zeitgleich erzählt -

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Geschehen zeitgleich und zusammen auftreten, gäbe es bereits zwei ‚Helden‘positionen. Deshalb kann die oben bespitzelte Aufzählung *Kulagos* (Самсик, Гена, Арик, Радик, Пантелей...) in der Logik der erzählten Welt nur auf eine Weise sinnvoll verstanden werden, nämlich daß sie es zu einem Zeitpunkt mit *Samsik*, zu einem anderen aber mit *Gena* zu tun hatte. Nicht von ungefähr heißt an anderer Stelle, *Pantelej* und *Kunicer* liebten beide dieselbe Frau, obwohl sie sich persönlich nie trafen (Пантик Пантелей и Арик Кунцер никогда друг с другом не встречались, [...] но однажды ухаживали за одной и той же дамой).<sup>331</sup> Zweitens: Die Informiertheit des Lesers ist von qualitativ anderer Art als die der erzählten Figuren. Denn die Logik der erzählten Welt, die die Identität der fünf *Apollinarievič*-Söhne nicht kennt, ist offensichtlich nicht die Logik der Welt, die das Konzept dem Leser vermittelt hat und die sozusagen im Kopf des Lesers entstanden ist. Es gibt eine Faktenlage, welche durch die Darstellungen in der erzählten Welt gegeben wird; und es gibt eine Kausallage, welche der Leser aufgrund der Fakten der erzählten Welt und ihrer Bezüge zueinander im Erzählkonzept entwirft. Vom Leser aus gesprochen: Es gibt den physischen Bereich des Textes, den imaginierten physischen Bereich der erzählten Welt, zu welchen der Leser vermittelt durch Empirie - sein Lesen, Wahrnehmung der Beschreibungen des Erzählers - Zugang hat und es gibt den noetischen Bereich des Konzepts, den noetischen Bereich von Schlußfolgerungen und Gründen, die der Leser über das Gelesene vermittelt durch seine Ratio anstellt. Letzteres führt zum Beispiel zur Identitätsrezeption. Aber das Entscheidendste daran ist, daß die Differenz zwischen beiden Bereichen, zwischen dem *Mundus sensibilis* und dem *Mundus intelligibilis*, als Differenz der Informiertheiten von erzählter Welt und Erzählkonzept gezielt, und das heißt: als poetisches Verfahren in den Text eingeschrieben ist. Das Mißverständnis *Silikats* offenbart dem Leser genau diese Differenz: Wenn *Kulagos* Aufzählung eine Person oder fünf, die sie nach der Logik der erzählten Welt nicht zugleich geliebt haben kann,<sup>332</sup> meint, dann ist es falsch, von einer Gleichzeitigkeit implizierenden „Überfluß“ zu sprechen.

Weitere Argumente zur Nichtidentität. In Bezug auf *Mal'kol'mov* werden die anderen vier zentralen Figuren einmal als seine „Verwandten“ (родственники) erwähnt.<sup>333</sup> In Kapitel II, 5A-G treten alle fünf Figuren als einzelne Subjekte auf.<sup>334</sup> Es wird einmal beschrieben, wie es im „Hause *Argentovs*“ (дом Аргентова) einen zweifelhaften Unfall gegeben hatte. Ein Mann kippte jäh aus dem offenen Fenster und schlug aufs Pflaster: „Потом началось: шум, крики, сбегались люди...

---

jedoch ähnlich der durch die Überschrift von Kapitel I, 2B behaupteten Darstellung nicht räumlich zusammen dargestellt. Vielleicht ist das eine Spitzfindigkeit, denn die Rollenverteilung des Telefonats zeitigt zwei selbständige Figuren. Die so gegen Ende von Buch II vorgenommene Unterbindung der Identitätsrezeption wird nötig, um die das Buch beschließende Ausnüchterungszellenszene (s.u.; vgl. aber auch Kapitel 3.3.2) zu ermöglichen.

<sup>331</sup> Aksenov 1980b, S. 59.

<sup>332</sup> So auch tatsächlich in Kapitel I, 3-7: Jede zentrale Figur wird von *Kulago* für sich in einem eigenen Kontext geliebt.

<sup>333</sup> Aksenov 1980b, S. 64.

<sup>334</sup> Aksenov 1980b, S. 212-217.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Подвывая, въехала карета реанимации... Знакомый врач, Генка Малькольмов, „один из наших“, рванулся через толпу... / Когда все затихло, в квартире остались только двое – Аргентов и Куницер, два старых друга, молодые ученые.“<sup>335</sup> Es ist klar, daß hier keine Identität von *Mal'kol'mov* und *Kunicer* vorliegen kann, sonst könnte der eine nicht unten auf der Straße als Arzt angefahren kommen, der andere aber bei *Argentov* sein. Entsprechend ist es *Mal'kol'mov*, der später *Čepcov* nicht retten kann und der dem Toten nach Beratung mit *Zil'beranskij* seine „Lymph-1“ (Лимфа-1) zwecks Widererweckung spritzt.<sup>336</sup> In dieser Rolle ist nur der Arzt *Mal'kol'mov* denkbar, nicht eine der anderen Figuren. In der Folge dieses Geschehens gibt es für jede der fünf zentralen Figuren nach Tod und Reanimation *Čepcovs* durch *Mal'kol'mov* die Darstellung eines Neubeginns, außer für *Mal'kol'mov* selbst. In Kapitel II, 43 wird *Čhvastiščevs* Neubeginn dargestellt, der sich ganz von *Kunicers* in Kapitel II, 44 unterscheidet; Entsprechendes gilt für *Pantelej* in Kapitel II, 45 und *Sabler* in Kapitel II, 46. Hier ist nur noch die Tatsache des Neubeginns parallel, sowie die Tatsache, daß jeder Neubeginn scheitert, aber nicht mehr das jeweilige erzählte Geschehen um den Neubeginn einer bestimmten zentralen Figur. *Pantelej* telephonierte sogar mit *Čhvastiščev* und will zu *Sablers* Jazzkonzert gehen.<sup>337</sup> So endet Buch II wie folgt: In seinem 49. Kapitel sind es jeweils fünf Kätzchen (куча разноцветных котят), von denen die fünf Eingesperrten träumen. Die fünf Eingesperrten werden dabei als einzelne Subjekte dargestellt:<sup>338</sup> „один жаловался на предательство, другой на бабу, третий на вспомогательную народную дружину, четвертый изобрел, видите ли, ужасное оружие, а пятый оживил палача. Нормально.“<sup>339</sup> Nur noch ihr Traum von den fünf Kätzchen im nassen Gras ist identisch (все они видели в ту ночь один и тот же сон).

Doch die Kameraaufahrt des Erzählers verweist auf einen möglichen Zustand, in dem man aus großer Höhe Kleinigkeiten wahrnehmen wollte. Dieser mögliche Zustand ist nicht mehr ausformulierter Bestandteil des Textes - der Leser kann aber den Text weiterdenken. Wenn er das tut und die erdachte Position einnimmt, dann ließe sein Zustand die fünf Katzen (die fünf zentralen Figuren) verschmelzen. ‚Von oben‘ gesehen verschmilzt, was ‚unten‘ ein Faktum ist. Wenn man der Kameraaufahrt in der erzählten Welt den Prätext der Kommunikationsniveaus des Erzähltextes unterlegt, dann ist die Kameraaufahrt und der ihr hinzugedachte, mögliche Zustand die Positionen des Lesers, der sich über die physische (‚unten‘) in die noetische Welt (‚oben‘) erhebt und ‚oben‘ zu einer ganz anderen Sichtweise (‚Verschmelzung‘, Identität) von dem, was die Wirklichkeit ist, gelangt als ‚unten‘ (fünf

<sup>335</sup> Aksenov 1980b, S. 331.

<sup>336</sup> Aksenov 1980b, S. 356ff.

<sup>337</sup> Aksenov 1980b, S. 374.

<sup>338</sup> Ich konnte leider nicht verifizieren, ob die Textstellen, die die Identitätsrezeption unterstützen, hauptsächlich in Buch I von *Ožog* vorkommen, und ob in Buch II mehr Textstellen eine Nichtidentität nahe legen (Buch III kennt nur den Ich-Erzähler und ein undifferentiertes „он“). Mir scheint es aber so.

<sup>339</sup> Aksenov 1980b, S. 388.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Katzen, fünf Figuren, keine Identität). Entscheidend ist wieder, daß beide Wirklichkeiten, die so von Lesern konstruiert werden können, nicht allein unterschiedlich, sondern qualitativ unterschiedlich sind. Der Leser des *Mundus sensibilis* sieht Fakten, Existenzen und Qualitäten; der Leser des *Mundus intelligibilis* sieht Zusammenhänge, Gründe und Hintergründe.

In dem mit *Ot avtora* eingeleiteten, kürzeren Segment auf den Seiten 59-60 von *Ožog* ist der Erzähler mal *Sabler*, mal *Kunicer* und *Pantelej* und mal *Chvastiščev*. Dies ist nichts besonderes und zunächst eine Vereinzelnung der Figurendarstellung, die gegen die Identitätsrezeption spricht. Es ist jedoch auch so, daß an dieser Stelle jeweils etwas an den genannten Figuren entdeckt wird, was sie vom anderen haben. So kam sich *Sabler* als Poet vor (вообразил вдруг себя поэтом)<sup>340</sup> und dichtet etwas über eine sich verbergende Schlange. *Pantik* und *Kunicer* liebten beide dieselbe Frau, d.h. sie sind derart durch ihr „Schicksal“ verbunden, (Пантик Пантелей и Арик Кунцер [...] однажды ухаживали за одной и то же дамой). *Chvastiščev*, *Kunicer* und *Pantelej* sind dadurch verbunden, daß *Chvastiščev* den Knochen eines Dinosauriers gefunden zu haben glaubt (наверное, челюсть динозавра, подумал он), während *Kunicer* im Hafen die langen, dinosaurierähnlichen Hälse der Kräne betrachtet (смотрел на шеи кранов, на длиннейшие эти шеи). *Pantelej* geht ins Zoologische Museum, die Entwicklung des Lebens „von den Anfängen bis zur Jetztzeit“ (auf halbem Weg lebten die Dinosaurier) zu erkunden (отправился в Зоологический музей и стал изучать жизнь на Земле от ее истоков до нынешнего состояния). Diese Verbindungen der drei Figuren untereinander, vermittelt durch den „Dinosaurier“, lassen sich wiederum mit dem vorher von *Mal'kol'mov* Berichteten (sein Sказ) in Beziehung setzen:

а я читал Машке вслух учебник дарвинизма для советских школ. [...] Этот учебник я повсюду возил с собой. Там была картинка, изображающая ужасный мир доисторических животных [...]. На берегу под гигантским хвостом раскорячился безумный плезиозавр. [...] Однако самым интересным персонажем картины был, конечно, некий незадачливый динозавр, лишенный головы.<sup>341</sup>

Die politischen Implikationen dieser Stelle seien außer Acht gelassen. Alle fünf Figuren sind in ihrem Thema, den „Dinosaurier“ zu sehen, identisch,<sup>342</sup> auch wenn sich das sehr unterschiedlich äußert. Wenn man eine Informationssituation wählt, die das gesamte Segment von *Ot avtora* umfaßt (die zitierte Textpassage aus der Rede

<sup>340</sup> ... eine Vorstellung, die eher dem Schriftsteller *Pantelej* zukäme,...

<sup>341</sup> Aksenov 1980b, S. 59.

<sup>342</sup> Damit sind sie natürlich noch nicht selbst identisch, aber eine solche Gemeinsamkeit unterstützt natürlich die Identitätsrezeption. Ebenso unterstützt diese Rezeption die gemeinsamen Patronyme der fünf zentralen Figuren. Die Patronyme bewirken nicht die Gleichsetzung, denn es könnten ja alle Brüder sein oder sogar von verschiedenen Vätern, die unglaublicherweise (aber es würde in *Ožog* niemanden wundern, weil bereits so vieles so unglaublich war) alle denselben Vornamen gehabt hätten. - Erst auf Seite S. 421 von *Ožog* wird auch der Vornamen des *с и н е н* Vaters genannt: *Аполлиарий Бокор*. Zu diesem Informationsstand könnten die fünf immerhin noch Brüder sein.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

*Mal'kol'movs* steht dann außerhalb), dann bildet das, was der „Autor“ im Erzählvorgang sagt, eine Klammer um das, was er von den Figuren bezüglich der „Dinosaurierzeit“ erzählt. Sein abschließender Kommentar ist sogar graphisch markiert, nämlich vom linken Rand des Textes eingerückt. Er unterbreche *Mal'kol'mov*, so der „Autor“, „чтобы рассказать о любопытной связи явлений“:<sup>343</sup> „Таким образом обнаружилась несомненная, хотя и очинь далекая связь явлений: учебника дарвинизма, сопливого стиха, косточки в бочке с рассолом, молодой дипломатши порталых кранов, копеечного билета в Зоологический музей.“<sup>344</sup> Die gewählte Informationssituation gibt Anlaß, die Identitätsrezeption vier zentraler Figuren herzustellen, und sie enthält zugleich einen Kommentar des Erzählers, der ein solches Vorgehen geradezu legitimiert, indem er selbst auf diese „entfernten Zusammenhänge“ (очинь далекая связь явлений) verweist und auch die Vorstellungen *Mal'kol'movs* noch in die Informationssituation eingliedert. Es ist geradezu so, als ob er befürchtete, der Leser würde diese Leistung von sich aus nicht vollführen. Das ist die Offenlegung des Verfahrens (обнажение приема), welches bedeutet: Die empirischen „Fakten“ müssen durch eine rationale Leistung des Lesers verbunden werden (Identitätsrezeption); die fünf zentralen, als einzelne Subjekte dargestellte Figuren fügen ein gemeinsamer Hintergrund zusammen, der erst noch über den „Dinosaurier“ und das Interesse der Figuren an ihm rekonstruiert werden muß und der also nicht sensibel, sondern nur intelligibel existiert; der Erzähler hat es genau geplant.

#### 3.1.8 Identitätsprodukt, Ich- und Er-Erzähler, Satire und Сказ

Wenn die fünf zentralen Figuren identisch sind, dann fragt sich spätestens jetzt, was noch gar nicht untersucht wurde: Was sind die fünf für Männer? Wie werden sie dargestellt? Was erfährt man von ihnen und welche Rückschlüsse lassen sich aus diesen Informationen ziehen? Was ist ihr Identitätsprodukt, der Erzähler, für eine Figur? Erstaunlicherweise sind diese Fragen auch in der übrigen Sekundärliteratur noch nicht angegangen worden. Doch auch in der vorliegenden Arbeit werden sie nicht angegangen werden - zumindest nicht direkt. Vielmehr werde ich in Kapitel 3.2 einen detaillierten Blick auf die Darstellung der Frauenfiguren richten. Wie man dort schnell sehen wird, wirft die Darstellung und Bewertung der Frauenfiguren auch ein erhellendes Licht auf die Gestaltung der zentralen Männerfiguren.

Ich- und Er-Erzähler sind identisch. Denn wenn der Ich-Erzähler das erzählte Geschehen um eine bestimmte der fünf zentralen Figuren bruchlos fortsetzt, so setzt er damit auch das Erzählen des Er-Erzählers fort. Ich- und Er-Erzähler widersprechen sich nicht oder verbessern sich auch nicht in ihren Darstellungen von der erzählten Welt. Das unterstützt nicht nur ihre Identität, sondern es zeigt, daß sie situationsadäquat bzw. -überlegen erzählen. Ihre Situationsüberlegenheit kommt

<sup>343</sup> Aksenov 1980b, S. 59.

<sup>344</sup> Aksenov 1980b, S. 60.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

dadurch zum Ausdruck, daß sie häufig der Wiedergabe der Innenwelten der fünf zentralen Figuren, *Tolja fon Stejnboks* und des erlebendes Ichs die Darstellung einer andersgearteten Außenwelt gegenüberstellen. Einzig folgende Stelle zu Beginn von Buch III läßt den Erzählers situationsdefizitär informiert erscheinen: „Он (или я?) заходит в магазин ‚Суперсам‘. Смысл этого слова ему, как и всем прочим гражданам, не особенно ясен: супер-самсон? супер-самолет? супер-самец?“<sup>345</sup> Der Erzähler weiß anscheinend zunächst nicht, ob er Er oder Ich ist, obwohl er als Er-Erzähler fortfährt (смысл ему не ясен). Man kann es aber auch so verstehen, daß der Erzähler sich nicht für die Er- oder Ich-Position entscheiden kann. Das wiederum zeigt, wie austauschbar beide Erzählerstandorte sind, wenn Ich- und Er-Erzähler identisch sind. Ähnlich wie bei bestimmten situationsdefizitären Informiertheiten eines Kriminalromanerzählers ist auch in der zitierten Stelle in Buch III von *Ožog* der sonst so situationsüberlegen erzählende Erzähler nicht jäh verdimmt, sondern im Rahmen eines Informationskonzeptes zeigt die vorliegende Situationsdefizität dem Leser, daß er ein Rätsel zu lösen hat. Das Rätsel ist in die Frage kleidbar, ob der den Beginn von Buch III eröffnende Er-Erzähler nicht genausogut ein Ich-Erzähler sein könnte. Die Antwort lautet, er könnte es, denn sie sind ja eh identisch. Die Antwortsuche führt zu einer Retrospektive des Lesers von der bis zu jenem Punkt gegebenen Darstellung und eröffnet damit, falls es nicht schon geschehen ist, dem Leser noch einmal die Möglichkeit zur Rezeption der Identität der Erzählerfiguren. Da Ich- und Er-Erzähler identisch sind, spreche ich im folgenden der Einfachheit halber von **d e m** Erzähler.

Die Situationsüberlegenheit des Erzählers äußert sich auch in seinem satirischen Erzählen, bei dem die in seinen Formulierungen ausgedrückte Überlegenheit über das Thema bzw. die in ihnen gegebene, eine bestimmte Erwartung erzielende Darstellung eine witzige Distanz zum Thematisierten bzw. zu dem in der weiteren Folge Erzählten schafft und so den satirischen Effekt entstehen läßt. An Satire und satirischem Erzählen versucht sich der Erzähler oft und mit Erfolg. So äußert er sich oft satirisch über Themen, die mit dem übrigen erzählten Geschehen wenig zu tun haben oder nur lose mit ihm verbunden sind. Gleich zu Beginn von *Ožog* nimmt der Erzähler zum Beispiel sowjetische Fernsehsendungen aufs Korn und wendet sich gegen die automatischen Geldwechsler, seien sie Maschinen oder eigentlich Menschen.<sup>346</sup> Wenn *Pantelej & Co.* ihre Schube an Leute aus einer sozialistischen Wartegemeinschaft verkaufen, vergleicht der Erzähler die explodierende Reaktion des Wartekollektivs mit einem spontanen Meeting aus der Zeit der ersten (!) russischen Revolution.<sup>347</sup> Satirisch ist auch die Diskussion der „nationalen Frage“ im Kreis des Мужской клуб vor und nach Beginn des Alkoholausschankes.<sup>348</sup> Der Erzähler wendet sich in satirischen Passagen gegen den klassischen Musikge-

<sup>345</sup> Aksenov 1980b, S. 389.

<sup>346</sup> Aksenov 1980b, S. 12-14 und dazu S. 21.

<sup>347</sup> Aksenov 1980b, S. 97.

<sup>348</sup> Aksenov 1980b, S. 112ff.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

schmack,<sup>349</sup> gegen das Gerichtswesen,<sup>350</sup> gegen proletarische Schriftsteller,<sup>351</sup> gegen die *Аппаратчики* und ihre Porträts im Stile des sozialistischen Realismus,<sup>352</sup> gegen die gerühmten Errungenschaften des Sozialismus und seine nicht gerühmten Verkehrsdelikte<sup>353</sup> oder gegen die alltägliche Moskauer Gerüchteküche,<sup>354</sup> um nur wenige Beispiele zu nennen. Darüberhinaus gibt es viele witzig-satirische Wendungen und Benennungen im Erzählen des Erzählers. Diese satirischen Einschläge und Textpassagen bezeugen die Distanz des Erzählers gegenüber der von ihm erzählten Welt.

Durch seine satirische Distanz erscheint der Erzähler eigenständig und bietet so dem Leser eine sicher greifbare Identifikations- und Bewertungsfigur. Die Strategie des Erzählers ist es also nicht nur, die Innenwelt der erzählten Figuren darzustellen, um dem Leser eine intensive Beteiligung am erzählten Geschehen zu ermöglichen, sondern die Strategie des Erzählers besteht auch darin, den Leser auf witzige Weise zum sozusagen Komplizen seines Wertungshorizontes zu machen, um ihn auch in den anderen, nichtsatirischen Punkten von gerade seiner Bewertung der erzählten Welt und dargestellten Wirklichkeit zu überzeugen. Die Eigenständigkeit des Erzählers wird auch in der Textpassage mit Metalepsis deutlich, wo er als selbständige Figur des Kommunikationsniveaus 2 aus einer Telephonzelle hinaustritt und damit in das erzählte Geschehen auf Kommunikationsniveau 1 hinabsteigt.<sup>355</sup> Die Metalepsis entsteht dadurch, daß der Erzähler im Präsens seiner Erzählgegenwart erzählt, wie z.B.: „Человеческие особи соприкасаются, думаю я, глядя из окна“.<sup>356</sup> Die Erzählgegenwart äußert sich nicht im Präsens des Verbs des abhängigen Satzes (*соприкасаются*), sondern im Präsens des Verbs des übergeordneten (*думаю я*). Der Erzähler thematisiert darüberhinaus seine Person: „я литературный герой этой книги стал набирать эти цифры“.<sup>357</sup> Schrittweise wird dann die Erzählgegenwart mit dem erzählten Geschehen verflochten. Die aufblitzenden Messingknöpfe an einem schicken Blaser zu Beginn von Kapitel II, 12 gehören zur Gegenwart des Erzählers, der aus der Telephonzelle blickt, und sie werden sich ihm zu Beginn von Kapitel II, 14 weiter nähern, bevor erzählt wird, wie *Pantelej* dem Träger diese Blasers<sup>358</sup> unvermittelt gegenübersteht, wobei der Erzähler damit wieder einen sicheren Er-Standort über das erzählte Geschehen einnimmt: „Писатель [...] Пантелей случайно встретил в переулке доброго своего приятеля-процелыгу в шикарном блейзере.“<sup>359</sup>

<sup>349</sup> Aksenov 1980b, S. 128-130.

<sup>350</sup> Aksenov 1980b, S. 176ff.

<sup>351</sup> Aksenov 1980b, S. 219.

<sup>352</sup> Aksenov 1980b, S. 232ff.

<sup>353</sup> Aksenov 1980b, S. 246ff.

<sup>354</sup> Aksenov 1980b, S. 344.

<sup>355</sup> Von Kapitel II, 11B bis zu Beginn von Kapitel II, 14; Aksenov 1980b, S. 241-245.

<sup>356</sup> Aksenov 1980b, S. 241 untere Hälfte.

<sup>357</sup> Aksenov 1980b, S. 242 mittig.

<sup>358</sup> Die Figur *Blejzer* heißt eigentlich *Kapitan Bušuev*, wie man auf S. 248 von *Ožog* erfährt.

<sup>359</sup> Aksenov 1980b, S. 245.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Das Geschehen dazwischen, der Anruf des Erzählers unter einer beliebigen Nummer, der schließlich *Alisa* aus dem Bad und ans Telefon holt (Kapitel II, 12 und 13), ist in der Vergangenheit erzählt: „Приветствую вас, сказал я незнакомцу.“<sup>360</sup> Damit steht es in eigentümlicher Weise zwischen der Erzählgegenwart (denn es wird ja nicht als gegenwärtig erzählt) und dem erzählten Geschehen (denn logisch ist es die Fortsetzung der Taten des Erzählers in seiner Erzählgegenwart der Telephonzelle). Darüberhinaus gibt es zu Beginn von *Ožog* einige Textsegmente, die sich in der Erzählgegenwart zu befinden scheinen oder wenigstens in derjenigen hier- und jetzt-Zeitebene, die im ersten Kapitel des Romans vom Ich-Erzähler eingenommen wird. Diese Textsegmente sind unvermittelt in das übrige erzählte Geschehen eingeschoben und haben zum Teil zu jenem Punkt, an dem sie in das übrige erzählte Geschehen eingeschoben werden, keinen Zusammenhang mit ihm. Man kann sie deshalb als Erinnerungen oder Sinneseindrücke lesen oder auch als Antizipationen von zukünftig Erzähltem.<sup>361</sup> Letzteres vor allem verweist auf den Erzähler und die von ihm beabsichtigte Erzählstrategie. So hat der Erzähler insgesamt eigene, selbständige Züge, die keiner Figur entsprechen.

Wenn der Erzähler einen eigenen, eindeutigen Standpunkt (nämlich: gegen das ‚System‘) vertritt, dann ist sein Standort in der erzählten Welt jedoch sehr verschiedenartig. Er versetzt sich nicht nur in die fünf zentralen Figuren, *Tolja fon Štejnboč* und das erlebende Ich sondern auch in *Arina Beljakova* (Kapitel I, 2B), in *Marian Kulago* (z.B. Kapitel I, 7C oder III, 2), in einen gewissen Spitzel „*Silikat*“ alias *Fruktosov* (Kapitel I, 8), in *Čepcov* (Kapitel II, 25) oder in den „Oberpriester“ (верховный жрец; Kapitel I, 11). In diesen Standorten ist der Erzähler jedoch niemals ein erlebendes Ich, sondern nur Er-Erzähler. Der Erzähler verbringt zudem viel weniger Erzählzeit in jenen Protagonisten, als in den fünf zentralen Figuren und dem erlebenden Ich. Entsprechend teilen sich der Ich-Erzähler und die fünf zentralen Figuren denselben Redestil, der zusammen dem Stil des Er-Erzählers gegenübersteht.<sup>362</sup> Das fügt sich ganz logisch ins Figurenkonzept, denn nur der Er-Erzähler ist es, welcher entweder in einer beliebigen anderen Figur ‚fremdelt‘ und dafür eine eigene stilistische Charakteristik benötigt bzw. überhaupt entwickeln kann oder der in einer der fünf zentralen Figuren seinen Standort hat und sich vom Niveau und von der Charakteristik der erzählten Figuren unterscheiden muß, wenn er als Erzähler erkennbar bleiben will.

Eine Besonderheit der Standortwahl und Informiertheit des Erzählers ist in diesem Zusammenhang der Сказ. Сказ ist in *Ožog* direkte Rede einer erzählten Figur, die

<sup>360</sup> Aksenov 1980b, S. 243 oben.

<sup>361</sup> So z.B. auf Seite 15 von *Ožog*: Das erste Textsegment bezieht sich auf die viel später beschriebene Zeit in Magadan, was man rückblickend an der in den Magadan-Episoden wiederkehrende Wendung „те четверо, КОТОРЫЕ НЕ ПЬЮТ“ erkennt. Das zweite bezieht sich darauf, daß auf einem Fensterbrett in *Sablars* bzw. des Ich-Erzählers Wohnung die Flasche eines alkoholischen Getränks steht. Es bezieht sich damit auf die Jetzt-Zeitebene vom Beginn des Romans. Das dritte ist eine Assoziation, die sich auf das gerade erzählte Geschehen um *Kunicer* bezieht.

<sup>362</sup> Bol’sun 1985, S. 35, 38-40.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

über so weite Strecken des Erzählvorgangs vom Erzähler wiedergegeben wird, daß die erzählte Figur wiederum als eine erzählende erscheint. *Сказ* ist also in *Ožog* direkte Rede einer erzählenden erzählten Figur. Er ist eine Besonderheit der Standortwahl, weil der Erzähler sein Erzählen des Geschehens zugunsten eines sozusagen ‚zweiten Erzählers‘ aufgibt. Das Verfahren ‚Сказ‘ gibt dem Erzähler Gelegenheit, die sprachlichen aber auch gedanklichen Eigenheiten der *Сказ*-Figur bei der Betrachtung der erzählten Welt in besonderer Weise in den Vordergrund zu nehmen, das von der Figur Erzählte durch sie verbürgt erscheinen zu lassen oder seine eigene Existenz und Beteiligung am Erzählten zu verschleiern. Streng genommen müßte ein *Сказ* an seinem Anfang und an seinem Ende graphisch als Figurenrede markiert sein. Da der Erzähler in *Ožog* nicht mit Anführungszeichen arbeitet, sondern, wie im Russischen üblich, mit einem langen Strich zu Beginn und dem Zeilenumbruch am Ende der direkten Rede von erzählten Figuren, wird das graphische Merkmal der direkten Rede neutralisiert, sobald die direkte Rede wie beim *Сказ* wiederum in Absätze oder gar weitere direkte Reden gegliedert ist. Die Markierung der *Сказ*-Grenzen übernehmen in *Ožog* Kapitel- bzw. Segmentgrenzen und deren Überschriften, zumindest in Buch I und III. Die *Сказ*-Abschnitte in Buch II fallen nicht mit den Kapitel- bzw. Segmentgrenzen zusammen und können nur logisch erschlossen werden.

Als direkte Reden erzählter Figuren, die ein eigenes, längeres erzähltes Geschehen - eine Anekdote, ein Abenteuer oder eine Episode aus dem Leben der erzählten Figur - beinhalten, kann man *Сказ* in den Kapiteln I, 2B, 7A, 8, 11 und in III, 3 finden. Eventuell könnten noch Kapitel II, 17, 26 und III, 2, 4 als *Сказ* gelten. In Buch I von *Ožog* wird der *Сказ* durch die Überschriften deutlich markiert: In Kapitel I, 2B durch „Рассказ о юности С. А. Саблера, записанный московским писателем П. А. Пательем по телефону“; in Kapitel I, 7A durch „Хирург-педиатр-ревматолог-кардиолог-физиатр Геннадий Аполлинович Малькольмов рассказывает о своей молодости неизвестно кому неизвестно когда по телефону в неопределенном направлении“; in Kapitel I, 8 durch „Донесение внештатного сотрудника городского управления культуры ‚Силиката‘ из валютного бара гостиницы ‚Националь‘ (Донесение перемежается внутренним монологом ‚Силиката‘)“; in Kapitel I, 11 durch „Пантелей Аполлинович Пантелей рассказывает в третьем лице о том, как однажды кончилась его молодость“. Wenn der Erzähler selbst in den genannten Abschnitten zurücktritt, so nicht ohne den *Сказ* deutlich hervorgehoben zu haben (und damit wiederum seine Person). Der Erzähler hebt sogar hervor, daß ein *Сказ*-Abschnitt nicht nur äußere, sondern auch innere direkte Rede beinhaltet (Kapitel I, 8: Донесение перемежается внутренним монологом „Силиката“) und daß somit in den entsprechenden Einschüben keinen *Сказ* mehr vorliegt. Kapitel I, 11 würde man wegen des Gebrauchs der erzählenden Figur von der 3. Person Singular in Bezug auf sich selbst (рассказывает в третьем лице) nicht als *Сказ* auffassen, wenn der *Сказ* nicht durch die Überschrift bezeichnet würde. In Kapitel III, 3 umfaßt der *Сказ* *Sanja*

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

*Gurčenkos* zwar ein eigenes Segment, ist aber nicht durch eine Überschrift bezeichnet.

Die Kapitel III, 2 und III, 4 erfüllen die formalen Kriterien der ästhetischen Organisation des *Сказ* (Textinterferenztypen und peritextuelle Darbietung). Sie sind jedoch nur kurze Einschübe in den übrigen Text, die nicht eigentlich eine eigene Episodenhaftigkeit entwickeln. Man würde sie als direkte innere Rede der Figuren auffassen, wenn nicht durch ihre Überschriften das offene Äußern bekannt würde: *И.И.И.И.* bzw. *Печня протеста*. *Сказ*-artig ist die Erzählung *Griša Kaltuns*, dem Bräutigams *Nina Čepcovas*, davon, wie er 1968 mit einem Panzer in die ČSSR einrückte und sich verirrt (innerhalb von Buch II, 2). Auch hier sind die graphischen Grenzen unklar und der erzählende *Koltun* wird oft durch Fragen anderer erzählter Figuren, den Hochzeitsgästen, unterbrochen.<sup>363</sup> Der *Сказ* wendet sich bald in eine surreale Spirale vom Fortgang der Hochzeit,<sup>364</sup> in der sich dann noch der Ich-Erzähler einmischt, um *Koltuns* ‚Bericht‘ zu bewerten und seinerseits eine Irrfahrt zu erzählen („Rom“-Episode), die sich zu einer Gegendarstellung ausweitet.<sup>365</sup> In Buch II sind es Erzählungen *Pantelejs* (II, 17) und später *Čepcovs* (II, 26), die als *Сказ* eingeschätzt werden können. *Pantelej* erzählt eine Art Zukunftsgeschichte; *Čepcov* berichtet aus der Magadaner Vergangenheit. In beiden Fällen wechseln die Passagen, die *Сказ* sein können, mit Passagen aus dem Gegenwartsgeschehen *Pantelejs* bzw. *Čepcovs*. Diese durchbrochene, kunstvolle Komposition läßt den Gedanken vom *Сказ* als eines eigenständigen, längeren Abschnittes mit Bericht einer erzählten Figur nicht aufkommen. *Pantelejs* Geschichte macht darüberhinaus nur Sinn, wenn man sie auf die drei Primadonnen der erzählten Gegenwartszeit *Pantelejs* bezieht. Sie ist eine Alternativ- oder Gegendarstellung zum Leben der drei Damen mit prophetisch-hypotetischem Bezug zur Wirklichkeit des erzählten Geschehens. *Сказ* ist aber Wiedergabe ‚tatsächlichen‘ erzählten Geschehens, wenn auch aus zweiter Hand.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß die *Сказ*-Abschnitte in *Ožog* unter Mißachtung der klassischen Grenzen zwischen der erzählenden erzählten Figur und direkter Reden anderer Figuren verwandt wird. Während in Buch I der *Сказ* durch seine Benennung in den Überschriften deutlich aufgeführt ist, kommt in Buch II von *Ožog* praktisch kein *Сказ* vor. In Buch III ist der *Сказ* in Kapitel 3 eine exponierte Textpassage, weil er zwischen zwei sehr kurzen personalen Einschüben, den Kapiteln 2 und 4, steht, die sich so symmetrisch um das Kapitel 3 bauen, und weil er der einzig deutliche *Сказ* inmitten der Erzählerrede von Buch III ist. Die Exponierung und technische Deutlichkeit von Kapitel III, 3 geht mit der Bedeutung überein, die die im *Сказ* erzählte, mystisch-religiöse Erfahrung *Sanjas* für den bekennenden Erzähler-Christen in Buch III haben muß. Der *Сказ* in *Ožog* hat den Effekt, die Identitätsrezeption von Erzähler und zentralen Figuren zu unterstützen. Denn wenn über lange Strecken erzählte Figuren zu einem Erzähler werden können oder mindestens nominell der Erzählende sind, dann scheinen Erzähler und betref-

<sup>363</sup> Aksenov 1980b, S. 398 (hier wäre der Anfang).

<sup>364</sup> Aksenov 1980b, S. 400 (hier wäre das Ende).

<sup>365</sup> Aksenov 1980b, S. 401ff.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

fende Figuren in ihrer Funktion austauschbar. Das setzt zwar nicht ihre Identität voraus, macht sie aber ebenbürtig und verwechselbar.<sup>366</sup> Man könnte in gewisser Weise auch diejenigen „Lieder“ (песня; плач) zu den Сказ-Passagen rechnen, die in lyrischer Darbietung gegeben sind (z.B. Kapitel I, 7C: Плач малмуазель Марпан Ку.таро). Auf sie wird aber an anderer Stelle noch eingegangen. Wenn man auch die ‚uneigentlichen‘ Varianten noch zum Сказ bei Aksenov rechnen möchte, so kann man sagen, daß Aksenov in *Ožog* experimentell mit dem Verfahren ‚Сказ‘ umgeht.

#### 3.1.9 Rezeptionsangebote (II): Identität von Erzähler und Autor

Daß der Erzähler der Autor ist, ist eine weit verbreitete Annahme. Sie bedeutet, daß man die dargestellte Welt direkt auf die historische Person des Autors und ihre persönlich erlebte Geschichte bezieht und als Emanation und Manifestation dieser persönlichen Geschichte begreift (Biographismus). Sie bedeutet in epistemologischer Hinsicht, daß man den Sinn des Textes im Kontext des Lebens des Autors sieht (Positivismus). Die Annahme des Biographismus ist eine in dem Sinne ‚naive‘ Leseweise, daß nämlich der mit der Erzählforschung unvertraute Leser gerne diese Auffassung vertritt. Das mag daran liegen, daß die Fiktion des Textes ja tatsächlich einen Erzähler beinhaltet, den in einer Schichtung von autoreferenten Kommunikationsniveaus zu abstrahieren einer stark reflektierenden Herangehensweise bedarf. Die ‚naive‘ Vorstellung ist also etwa: Warum sollte der Erzähler ein anderer als der Autor sein, der das doch alles geschrieben hat? Eine solche Gleichsetzung entspricht auch der Tatsache, daß Oralität noch bis in die jüngste Vergangenheit das Medium der Volkskunst gewesen ist und daß mündliches Erzählen, wenn auch die traditionellen Gattungen und Genres der Volkskunst geschwunden sein mögen, insbesondere im privaten Kontext lebendig geblieben ist. Betreffs des mündlichen Erzählens gilt aber, daß der Erzähler zugleich der Autor ist.

Ein Text kann nun die im genannten Sinne ‚naive‘ Leseweise aufgreifen und antizipieren, indem er in verschiedener Weise den Biographismus unterstützt. Da sind für *Ožog* zunächst alle diejenigen autoreferenten Textstellen und -elemente zu nennen, die den Erzähler als eigenständige Figur betonen, wie zum Beispiel die Metalepsis (auf S. 242), die metafiktionale Passagen (wie zu Beginn von Kapitel II, I und II, 24) oder die Frage des Erzählers, ob er denn nun „er“ oder „ich“ sei (auf S. 389). Denn nur, wenn die Erzählerposition als eigenständige Figur gut greifbar ist, ist eine Identität von fiktivem Erzähler und Autor rezipierbar. Darüberhinaus gibt es in *Ožog* zahlreiche Stellen, die ein heteroreferentes Verständnis der erzählenden Figur begründen. Mehrmals behauptet der Erzähler, er sei der Autor, indem er von sich als vom Autor (автор) spricht.<sup>367</sup> Eine andere, ähnliche Strategie, die zum heterorefe-

<sup>366</sup> Die Verwechslung findet bisweilen auch dadurch statt, daß die erzählenden erzählte Figur in der 1. Person Plural (*my*) erzählt, weil sie etwa von *Tanderdžet* oder *Kulago* mitberichtet, während der Erzähler von sich im Pluralis majestatis (ebenfalls *my*) spricht. Vgl. Aksenov 1980b, S. 58-61.

<sup>367</sup> So etwa Aksenov 1980b, S. 59 oder S. 189.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

renten Biographismus führt, ist es, wenn der Erzähler auf Schriften Bezug nimmt, die Werke Aksenovs sind. *Pantelej* denkt einmal an die mögliche Schaffung einer „Аристофан“, eines „Неопознанный Летящий Объект“ und einer „девушка“, welche er in seinen (fiktiven) Werken „превратить в цаплю и, разумеется, наоборот“ verwandeln könne.<sup>368</sup> Das kann als Anspielung auf Aksenovs *Aristofaniana s lyguškami*, auf *Stal'naja ptica* bzw. auf *Ožog* selbst<sup>369</sup> verstanden werden. Ein anderes Mal heißt es, viele lasen in *Junost' Zatovarennaja bočkotara*.<sup>370</sup> Der Ich-Erzähler lobt den verändernden Einfluß von Hemingways *Cat in the rain* auf sein Leben.<sup>371</sup> Das macht insbesondere Sinn, wenn der fiktive Erzähler heteroreferent verstanden wird und wenn man es direkt auf Aksenov bezieht. Denn wie sollte eine tatsächliche Erzählung Einfluß auf eine fiktive Figur haben? Ein solches Verständnis würde im Übrigen die Heteroreferenz voraussetzen, die auch in der Gleichsetzung von Autor und fiktivem Erzähler gegeben ist. Eine weitere Strategie in diesem Zusammenhang ist es, wenn die dargestellte Welt in *Ožog* Geschehnisse umfaßt, von denen bekannt ist, daß sie zu Aksenovs persönlicher Biographie gehören (und sonst zu niemandes anderen). Da ist vor allem die Darstellung von *Pantelejs* Auftritt vor dem Plenum des ZK der KPdSU (Kapitel I, 11). Diese Episode stützt sich auf einige reale Fakten derjenigen nichtoffiziellen Begegnung, die am 7. und 8. März 1963 zwischen Partei und „kreativer Intelligenz“ im Kreml stattfand. Hier erhielt Aksenov durch Chruščev persönlich einen Verweis, in dessen Zusammenhang Aksenovs Artikel<sup>372</sup> mit dem öffentliche Versprechen der literarischen Mäßigung stand. Durch die biographische Gleichsetzung können nicht nur in *Pantelej* Aksenov selbst, sondern in *Kukita Kuseevič Chruščev* und im *verchovnyj žrec Il'ičev*, der damalige Ideologiesekretär, identifiziert werden.<sup>373</sup> Da sind zum Beispiel die Ereignisse um den Arzt *Mal'kolmov* und die Ärztin *Arina Beljakova*, in denen ärztliches Fachvokabular vorkommt.<sup>374</sup> Auch Aksenov war von seiner Ausbildung her Arzt, so daß der Gebrauch dieses Fachvokabulars als Identitätsbeleg herangezogen werden kann. Einmal heißt es, die Familie der *son Šteinboks* käme aus *Kazan'* - so auch die Aksenovs.<sup>375</sup> Als jemand aus der Partei einmal das Slangwort „Typ“ (чувак) benutzt, denkt der Erzähler bzw. *Pantelej*: „Он так и сказал – ,чувак'! Свои, свои! Поколение ‚Звездного билета'!“<sup>376</sup> Der Roman *Zvezdnyj bilet* war der erfolgreichste Aksenovs - er ist selbst einer aus der „Generation von *Zvezdnyj bilet*“. An anderer Stelle heißt es von *Pantelej*, er habe ein unbequemes

<sup>368</sup> Aksenov 1980b, S. 268f.

<sup>369</sup> Es kann auch auf *Caplja* bezogen werden. *Caplja* war jedoch zur Abfassung von *Ožog* noch nicht geschrieben. Aber vielleicht geplant? *Pantelej* plant einen „Reiher“ (Aksenov 1980b, S. 372).

<sup>370</sup> Aksenov 1980b, S. 401.

<sup>371</sup> Aksenov 1980b, S. 394.

<sup>372</sup> Aksenov 1963.

<sup>373</sup> Vgl. Bol'sun 1985, S. 177.

<sup>374</sup> Z.B. Aksenov 1980b, S. 339 obere Hälfte.

<sup>375</sup> Aksenov 1980b, S. 252.

<sup>376</sup> Aksenov 1980b, S. 143.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Interview in einer polnischen Zeitung veröffentlicht (его интервью журналу „Панорама“ из города Быдгощь Познанского воеводства).<sup>377</sup> So auch Aksenov.<sup>378</sup>

Eine besondere Stellung nehmen die Magadaner Geschehnisse ein. Sie könnten, so, wie sie dargestellt werden, im Prinzip auch von jedem anderen Menschen geteilt werden, so daß sie nicht eigentlich für Aksenov spezifisch sind. Viele andere Autoren haben bereits vor der Auflösung der UdSSR über den Gulag und die Läger im Hohen Norden berichtet. Dennoch werden gerade die Magadaner Geschehnisse immer wieder als Beleg für autobiographisches Schreiben in *Ožog* angeführt. Und zwar deshalb, weil gewisse Passagen und Darstellungen des Magadaner Lebens in Evgenija Ginzburgs *Krutoj maršrut* und in Aksenovs *Ožog* ähnlich oder gleichartig sind. Hier sei nur die Episode um die erneute Verhaftung Ginzburgs, Aksenovs Herausrufen aus der Klasse und sein Treffen mit der Mutter im Auto der ‚Justizbehörden‘ genannt.<sup>379</sup> So ist Ginzburgs Darstellung das Zeugnis dafür, daß die Darstellungen des Magadaner Lebens in *Ožog* stimmig sind und aus dem Leben Aksenovs stammen; der Ginzburg-Text wird also zur Überprüfung der Wahrfähigkeit des Aksenov-Textes herangezogen.<sup>380</sup> Letztendlich beweist es aber nur, daß Aksenov als Autor von *Ožog* seiner Mutter Text genau kannte und auch diese Kenntnis beim Leser voraussetzt und geschickt benutzt, wenn er Szenen aus *Krutoj maršrut* in *Ožog* aufgreift. Diese Intertextualität, ihre notwendige Entstehung und deren Wirkung hat Aksenov gezielt für seine eigenen Mitteilungsabsichten eingesetzt.

Es ließe sich vermuten, daß noch andere Aspekte betreffs der fünf zentralen Figuren, des erlebenden Ichs oder *Tolja son Štejnboks* mit Leben und Erlebnisse Aksenovs parallel gehen.<sup>381</sup> Allein: Wir kennen Aksenovs persönliche Umstände schlecht; mit ihm bekannte oder ihm nahestehende Personen mögen *Ožog* in diesem Zusammenhang ganz anders lesen. Jedoch auch ohne diese Kenntnisse bleibt *Ožog* biographisch rezipierbar, und zwar allein wegen der Heteroreferenzen, die aus der groben Kenntnis der Aksenovschen Biographie, aus den entsprechenden Textstellen in *Ožog* und aus der Intertextualität zu *Krutoj maršrut* gezogen werden können. So läßt sich dem Rezeptionsangebot II und mit dem vorher erläuterten Angebot I das Argument aufstellen: *die fünf zentralen Figuren = Erzähler = Autor*. Wenn man nun diese Argumentation an die Vorstellungen der erzählten Figuren über Kunst und

<sup>377</sup> Aksenov 1980b, S. 103 oben.

<sup>378</sup> Vgl. Johnson in Mozejko 1986, S. 47f. Dort auch noch weitere Parallelen zwischen Darstellungen in *Ožog* und Aksenovs Biographie.

<sup>379</sup> Aksenov 1980b, S. 253ff. Bei Ginzburg vgl. dazu den zweiten Teil des zweiten Bandes. Der Imperativ an den Jungen Aksenov, nicht vor „Ihnen“ (den Peinigern) zu weinen, ist beiden Darstellungen ein Leitfadens der Episode.

<sup>380</sup> So z.B. bei Meyer, Priscilla: „Basketball, God, and the Ringo Kid: Philistinism and the Ideal in Aksenov's Short Stories“ in Mozejko 1986, S. 119-130, hier S. 119. Ähnlich bereits Майер [Meyer], Присцилла: „Баскетбол, Бог и Ринго Кит“ in Aksenov 1983, S. 6-10.

<sup>381</sup> Vgl. Lauridsen und Dalgård in Mozejko 1986, S. 21, sowie ebendort auf S. 25 die Bemerkung Aksenovs über ein Reihenerlebnis in Litauen.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Glauben anknüpft, dann sind die Rezeptionsangebote in *Ožog* das Argument dafür, auch die Vorstellungen der erzählten Figuren über Kunst und Glauben auf den Autor zu beziehen. Als Endergebnis meiner Forschung erscheint das Argument ‚die fünf zentralen Figuren = Erzähler = Autor‘ vielleicht banal, aber man muß bedenken, in welchem größeren Kontext und auf welchem Wege es zustande gekommen ist.

## 3.2 Die Frauenfiguren

### 3.2.1 Übersicht, sowie *Rodina*, *Pani Greta* und *Evropejanka*

Bezüglich der Frauenfiguren gibt es bereits einen globalen Aufsatz von Inger Lauridsen.<sup>382</sup> Ganz richtig stellt sie betreffs *Ožog* fest, daß die fünf zentralen Figuren *Kunicer*, *Sabler*, *Mal'kol'mov*, *Chvastiščev* und *Pantelej* „are courting the elusive Alisa“, so daß „the object of the quest [...] is explicitly female“.<sup>383</sup> Vielleicht stimmt es auch, daß, wie Lauridsen behauptet, die männlichen Figuren oft mit der Sonne, die weiblichen aber mit dem Mond gleichgesetzt werden. Nach ihr gilt außerdem:

The category of gender, then, has a symbolic meaning in Aksënov's works. If, on the symbolic level, men are the subject, the "I" of Aksënov's world, then woman are the Other, representing at the same time man's link with the world and the world itself. In this capacity woman can save man by making him whole and uniting him with the world, or she can destroy him by alienating him from the world and from himself. The image of the world as a manifestation of the feminine in its destructive and saving aspects is deeply rooted in myth and literature; it is Eve who causes Adam's expulsion from Paradise, and it is the Virgin Mary who makes a return possible by reuniting man and God in Jesus. In literature, this world-view has at times been responsible for the replacement of real women characters by twin images of angel and monster.<sup>384</sup>

In toto des Aksenovschen Œuvres mag das nicht falsch sein; in punctis - im Falle von *Ožog* - eröffnen sich einige Zweifel. Es ist eine verschleierte Opposition zu sagen, Männer seien die Subjekte, während Frauen d a s A n d e r e seien (men are the subject - woman are the other). Was für ein Anderes denn? Wenn die Männerfiguren die Subjekte der dargestellten ‚Handlung‘ sind, dann sind die Frauenfiguren die Objekte derselben. Und es muß ausgesprochen deutlich festgehalten werden, daß der *Ožog*sche Erzähler die Zweigeschlechtlichkeit der Gattung Mensch nur in dieser Opposition denkt und entsprechend darstellt.<sup>385</sup> Deshalb ist es unscharf zu sagen, „woman can save man [...], or she can destroy him“. Dies Vermögen besitzen

<sup>382</sup> Lauridsen, Inger: „Beautiful ladies in the works of Vasiliy Aksënov“ in Mozejko 1986, S. 102-118. Vgl. auch Raskin 1988, S. 96f. und 267f.

<sup>383</sup> Lauridsen in Mozejko 1986, S. 102.

<sup>384</sup> Lauridsen in Mozejko 1986, S. 102-103.

<sup>385</sup> Raskin 1988, S. 248, meint dazu sogar: „Apparently because of the preoccupation of Western Aksënov scholars with other political matters, his real sexism [...] gets past them totally unnoticed.“

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

die Frauenfiguren nicht deshalb<sup>386</sup>, weil es ihre aktiven Fähigkeiten wären, sondern weil ihre bloße Gegenwart und Existenz die ‚Helden‘ zu sexuellen Gelüsten ‚zwingt‘, die sie zumeist destruieren und nur seltenst *délivrieren*. Denn die ‚Helden‘ unterliegen einem psychischen Mechanismus, den der Erzähler durchaus als verderbt und nieder darzustellen weiß. Im übrigen weiß er auch die sexuelle Lust selbst als verderbt und nieder darzustellen. Die Frauenfiguren sind nur in dem Sinne „Welt-repräsentierende“ (representing at the same time man's link with the world and the world itself), wenn man „Welt“ als physisches Dasein und - was die hermeneutische Größe des Charakters der Frauenfiguren betrifft - als so etwas wie das Bachofensche „tellurisches Prinzip“ auffaßt, also als urwüchsige, sinnenfreudige Instinkte, materielle Orientierung und dulddende Erdverbundenheit, der jede sogenannte höhere geistige und geistliche Sphäre verschlossen bleibt.<sup>387</sup> Als Vertreterinnen und Erzeugerinnen einer solchen ‚Welt‘ müssen die Frauenfiguren als Grund für die Weltflucht und das Gottessuchertum der fünf zentralen Männerfiguren und des Erzählers erhalten. Denn wenn das, was die Frauenfiguren in *Ožog* vertreten, die sichtbare Welt ist, dann ist der physisch Blinde der Glückliche. Die angesprochenen Probleme liegen damit einerseits in der Darstellung (Niveau 1) und andererseits in der Bewertung des Dargestellten (Niveau 2). Insofern ist es völlig unklar, warum der Geschlechterdimorphismus in der erzählten Welt von *Ožog* „on the symbolic level“ gemeint sein soll.

Das Konzept der Frauenfiguren offenbart keinen intelligiblen Typus, von dem die erzählten Frauenfiguren variantenreiche Realisationen wären, wie es im Falle der fünf zentralen Männerfiguren und der Figuren der Verrätergruppe gewesen ist. Insofern irrt Bol'sun, wenn er die Frauenfiguren unter ein *Обобщенный образ* summieren möchte.<sup>388</sup> Die Analyse der Darstellung der Frauenfiguren macht zudem mehr Aussagen über die erzählten fünf zentralen Männerfiguren und den Erzähler als über die Frauenfiguren selbst, denn die Darstellung der Frauen erfolgt aus der Perspektive der Männer, in welchen auch der Standort des Erzählers in der erzählten Welt liegt. Wie werden welche Frauenfiguren in *Ožog* dargestellt und welche Schlußfolgerungen lassen sich aus dem Erzählten ziehen? Es werden in Kapitel 3.2.2 *Alisa Fokusova*, in Kapitel 3.2.3 *Marina Vladi*, *Marian Kulago* und *Arina Beljakova*, in Kapitel 3.2.4 *Klara*, *Tamara*, *Inna* und eine „Masse an Frauen“, in Kapitel 3.2.5 *Ijudmila Gulij*, *Ienka-Percovka*, *Mama*, *teta Varja* und das polnische Mädchen und in Kapitel 3.2.6 *Nina Čepcova*, die neue und die alte Kassiererin, die Filialleiterin, die Ehefrau und die Mutter seiner Kinder behandelt werden. Das Resümee befindet sich in Kapitel 3.2.7.

Es gibt noch einige weitere Frauenfiguren, auf die an dieser Stelle nur kurz eingegangen wird. Sie sind personifizierte Abstrakta, nämlich „*Frau Heimat*“, „*Frau Reiher*“, „*Frau Vogel*“ und „*die Europäerin*“. Sie nehmen in *Ožog* nur geringe Erzählzeit ein und sind schlecht ausformulierte Gestalten des Textes. Viel-

<sup>386</sup> ... - jedenfalls nicht in *Ožog*, wie ich zeigen werden - ...

<sup>387</sup> Bachofen 1989, S. XII-XXVI und S. 1-60.

<sup>388</sup> Bol'sun 1985, S. 167ff.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

leicht hatte der Erzähler im Sinne, sie als Basis eines Bildes oder sie als Teil von Bildhaftigkeit zu verwenden. Sie sind in manchen Aspekten lose mit dem Bild des Reiher verbunden. Zunächst wird die Skulptur „Smirenje“, die *Chvastišček* geschaffen hat, als Frau gesehen und mit Rußland gleichgesetzt.<sup>389</sup> Das zeitigt eine politische Lesart der Skulptur und orientiert sich an der Topographie des Reiherbildes. Die politische Lesart wird fortgesetzt, wenn „Bordell“ (бордель) eine Metapher für Rußland in der Rede *Afanasij's* ist und der Ich-Erzähler im Bildbereich antwortet, es gäbe für ihn dort genug „Huren“ (блядей хватит).<sup>390</sup> Ähnlich tritt es noch einmal später bei *Tolja* in Magadan auf, wenn es heißt, daß ihn seine *Rodina* („Heimat“) nicht liebe (моя Родина не любит, когда [...]; она, как всякая блядь, любит молодых солдат без геморроя). Die *Rodina* ist eine Personifikation, die im folgenden Text kurz auftritt, wenn beider Liebe zueinander ganz sexuell aufgefaßt wird (когда-нибудь [...] я лягу с моей родиной в постель).<sup>391</sup> Frauenfiguren - in ihrem Zentrum *Alisa* - sind durch das Bild des Reiher (уаля) mit dem Ideal und mit idealen Vorstellungen verbunden. *Alisa*, Moskau (Москва) und Rußland (Россия) werden deshalb auch in einer Reihe genannt,<sup>392</sup> was als Montage dreier Informationsketten aufgefaßt werden kann. Die Genusendung des sogenannten Femininum macht die Parallelisierung der drei Elemente möglich. *Alisa* kann als Ergebnis der Montage für „the original, free and innocent Russia“ stehen und ist dann Teil einer Opposition „between Russia's real, Western, that is, European identity and her false, Soviet identity“. Vielleicht wurde die Idee dieser Gleichsetzung zuerst bei Andrej Belyj geboren,<sup>393</sup> aber in allen Ländern Europas wurden und werden die geopolitischen Bezeichnungen zu einer Personifikation des jeweiligen Staates herangezogen, die entsprechend dem Genus des Wortes weiblich ausfällt.

Die Europäerin ist *pani Greta* (пани Грета) - also eine Polin -, die der Erzähler im Urlaub in Jugoslawien trifft.<sup>394</sup> Europa beginnt also bereits in Polen und Litauen; der Erzähler steht damit abseits des damals üblichen Blockdenkens und auch abseits der Slawophilentradiation. Die ganze Konstruktion der Episode um *Greta* ist äußerst verworren: Es handelt sich um eine Erinnerung des Er-Erzählers, der sich in ihr als „Vertreter der Neuen Welle“ („представитель новой волны“)<sup>395</sup> charakterisiert; es ist jedoch gleichzeitig die Erinnerung eines gewissen *Messeršmitov*, dessen Identität erstmalig bei einem richterlichen Verhör bekannt wurde;<sup>396</sup> aus den logischen und informellen Implikationen des erzählten Geschehens des Verhöres ist *Messeršmitov* jedoch der Ich-Erzähler alias eine der fünf zentralen Figuren. Die sich erinnernde Figur soll *Greta* retten, jedoch zeigt sich, daß die erinnernde Figur nur

<sup>389</sup> Aksenov 1980b, S. 90.

<sup>390</sup> Aksenov 1980b, S. 129, Z. 8 von unten.

<sup>391</sup> Aksenov 1980b, S. 318 Mitte.

<sup>392</sup> Aksenov 1980b, S. 413.

<sup>393</sup> Dieser Gedanke und das vorherige Zitat bei Lauridsen in Možejko 1986, S. 104.

<sup>394</sup> Aksenov 1980b, S. 179-181.

<sup>395</sup> Aksenov 1980b, S. 181.

<sup>396</sup> Aksenov 1980b, S. 176 untere Hälfte.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

mit der polnischen Europäerin sexuell verkehren will. Aufgrund ihres Ausbildungsplatzes wird *Greta* der Figur *Kulago* ähnlich dargestellt, gleichzeitig jedoch „Europäerin“ (европейнка) und *pani Greta* betitelt, was an das Polenmädchen in Magadan erinnert.<sup>397</sup> Die Erinnerung an die Körper wird deftig ausgemalt und durch eine ‚fensterln‘-Szene ergänzt.<sup>398</sup> Es verfließen in der Erinnerung der erlebenden Figur die sensuellen-historischen Frauenfiguren mit den intelligibel-idealen im fiktiven Kopf der Figur und des Erzählers, wie es in den folgenden Kapiteln noch weiter erläutert wird.

Im Unterschied zu dieser Europäerin wird von einer anderen in Kapitel II, 21 erzählt. Sie trägt Wildleder, d.h. sie ist nur äußerlich europäisch, und schafft es auf diese Weise, die Gesellschaft zu schockieren (ошеломлять).<sup>399</sup> Der Erzähler macht sich darüber lustig und kommentiert, daß sie nicht bemerke, wie sie von einer Europäerin zu einer „gewöhnlichen Moskauer Zimzicke“ (обычная Московская ж.любиха) werde.<sup>400</sup> Als Europäerin wird auch die Mutter *Ninas*, *Polina Ignat'eva*, bezeichnet; *Tolja* ist von ihrer europäischen Erscheinung stark beeindruckt.<sup>401</sup> In *Sanja Gurčenkos* Vision, wenn er halbtot in einem Nachen die Magadanstraße überquert, ist ein Vogel eine Frau. Das soll wohl informell zum Reiherbild gezogen werden. In *Sanjas* Vision „spricht“ die Vogelfrau zu ihm aus ihren Augen, und es ist die Wirkung der Lust, die in *Sanja* entsteht, daß *Sanja* den Willen zum Leben behält. Hier wird die Frau (der Vogel) als Natur gedacht, der Gott gegenübersteht. „Natur“ ist dadurch weiblich besetzt, während Geist und Göttlichkeit männlich (genaugenommen: nicht-weiblich) bleiben.<sup>402</sup> Diese Opposition ist traditionell und paßt zu den tradierten christlichen Glaubensvorstellungen, die gegen Ende von *Ožog* aufgegriffen werden und den neuen Wertunghorizont des Erzählers bilden. Die genannten Frauenfiguren erscheinen deshalb mit Bildhaftigkeit verbunden, weil sie Personifikationen (Heimat) oder realisierte Metaphern (Vogelfrau) sind und wegen ihrer ‚übertragenen Bedeutung‘ mit dem Bild des ebenfalls weiblichen Reiher in einer Informationskette wahrgenommen werden können. Die ‚echte‘ Europäerin, *pani Greta*, folgt zwar der politischen Topographie des Reiherbildes, ist sonst aber nur eine aus der unmoralischen Masse der Frauen.

#### 3.2.2 *Alisa Fokusova*

Zu Beginn von *Ožog* wird *Alisa* noch nicht als Ehefrau von *Fokusov* genannt, sondern es heißt von ihr:

---

<sup>397</sup> ..., wobei ihre Vorgesetzte einen deutsch klingenden Namen trägt: *Kristina Beker*. Der Nachname ‚Becker‘ ist nicht ungewöhnlich in Polen.

<sup>398</sup> Aksenov 1980b, S. 180.

<sup>399</sup> Aksenov 1980b, S. 274.

<sup>400</sup> Aksenov 1980b, S. 275 oben.

<sup>401</sup> Aksenov 1980b, S. 306.

<sup>402</sup> Aksenov 1980b, S. 405 untere Hälfte.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

а может быть, даже были и те, кого действительно не было: та женщина, рыжая, золотистая, с яркой мгновенной улыбкой-вспышкой, женщина, которую я не знал всю жизнь, а только лишь ждал всю жизнь и понимал, что ее зовут Алисой, и юноша из воспоминаний, Толик фон Штейнбок, кажется, и он был там.<sup>403</sup>

Der Ich-Erzähler hat sein ganzes Leben auf sie gewartet. Ihre Beschreibung geht aber ihrer Benennung voraus. Sie wird in Verbindung mit den Erinnerungen an *Tolja* erwähnt, mit den wiederum Erinnerungen an das polnische Mädchen verknüpft sind. Die Verbindung besteht darin, daß ihr erzähltechnischer Status derselbe ist: Sie sind im Erzählten anwesend (даже были и те; и он был там), obwohl es sie wirklich nicht gibt (кого действительно не было). Wenn es darüberhinaus stimmt und sozusagen programmatisch für das zukünftige erzählte Geschehen gelten soll, daß der Ich-Erzähler *Alisa* nie getroffen hat (не знал всю жизнь; ждал всю жизнь), dann ist das spätere Auftreten von *Alisa* als erzählter Figur so zu bewerten, daß die spätere *Alisa*-Figur nicht die hier erwähnte *Alisa* ist. Dieser Widerspruch ist lösbar, wenn die spätere erzählte Figur als eine physische, sensuelle Figur, während die im obigen Zitat erwähnte als ideelle, intelligible Figur gesehen werden.<sup>404</sup> Die oben erwähnte Figur ist einerseits anwesend, nämlich im Kopf des Erzählers; andererseits gibt es sie nicht wirklich, nämlich nicht als physisch existentes Wesen. Die anfängliche Verwirrung und Widersprüchlichkeit in diesem Punkte entsteht durch die mehrmalige Verwendung von ‚быть‘ in verschiedenen Bedeutungen: *in geistiger Form* „dasein“ : *sichtbar* „existieren“. Ganz entschieden wird durch diese erzählte Aufspaltung in eine noetische, intelligible und eine physische, sensible Welt das Faktum des Fiktionalen für den Roman *Ožog* verschleiert, wenn gegenüber dem Leser physische Welt und Erzähltext dadurch gleichgesetzt werden, daß implizit behauptet wird, in der erzählten Welt (Niveau 1) könne eine Figur physisch existieren, in der ‚Erzählwelt‘ (Niveau 2) auch noetisch im sozusagen Kopf des Erzählers. Natürlich gehört der Erzähltext zur physischen Welt - aber zu der des Lesers! Den Umstand von Physis und Noesis auf eine ‚Welt‘ des Erzählers zu beziehen, die so wiederum Empirie und Ratio kennt, leugnet die Fiktion - der Erzähler erhält Kopf und Augen und wird eine wirkliche Person. Es ist im übrigen die Position des Materialismus, Wirkliches als Materielles, Physisches aufzufassen, das Noetische jedoch als unwirklich. Insofern geht der Erzähler mit dem Materialismus überein, daß er die ideelle *Alisa* als „nicht wirklich anwesend“ (действительно не было) bezeichnet; jedoch die Behauptung einer über diese Empirie hinausgehende Anwesenheit kritisiert zugleich den Materialismus. An der zitierten Stelle ist also *Alisa* zunächst die Bezeichnung für ein Objekt der Ratio: Eine Idee, ein  $\text{Z\acute{o}\nu\sigma\nu\ \nu\omicron\tau\acute{\omicron}\nu}$  oder - figürlich-normativ - ein Ideal, das der Erzähler sucht. Insofern ist es ein Widerspruch, wenn *Pantelej* wenig später auf eine *Alisa* trifft, die

<sup>403</sup> Aksenov 1980b, S. 25.

<sup>404</sup> Von der Figur der Frau aus gedacht, möchte man sagen, daß es sich um zwei epistemologische Aspekte ein und desselben Objektes der Wirklichkeit handelt. Das ist zweifelsohne richtig. Wie noch gezeigt wird, ist das aber weder die Perspektive des Erzählers, noch ist es die (subjektive) Wirklichkeit der erzählten Männerfiguren in *Ožog*.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

offensichtlich eine physische erzählte Figur ist, das heißt, die nunmehr - in der Logik der aufgebauten Informationswirklichkeit - ‚tatsächlich existiert‘. Eine Idee oder ein Ideal hat sich materialisiert. Damit ist *Alisa* schließlich die Bezeichnung für ein Objekt der Ratio und ein Objekt der Empirie.<sup>405</sup> Aufgrund des gleichen Namens ergibt sich eine Verwechslung, die auf Grund der Identitätsrezeption das erzählte Geschehen und den darstellenden Erzähler betrifft. Wie man zudem bald sehen kann, ist die physische erzählte Figur *Alisa* keineswegs eine Idealfrau.

*Pantelej* „обернулся и увидел Алису. Ее он узнал. / Эту женщину. Эту женщину с ее быстрым и лукавым взглядом, с ее ртом, то горьким, то дерзким, с ее шальной гривой рыжих волос, эту штуку из десятка нынешних московских красавиц он признал сразу.“<sup>406</sup> Hier besteht in der Formulierung eine Ähnlichkeit zum ersten Zitat. Die *Alisa* hier hat aber wenig von den noetischen Qualitäten der *Alisa* aus dem ersten Zitat, wenn man erstere *Alisa* mit den weiblichen Idealeigenschaften vergleicht, welche durch letztere *Alisa* später gefordert werden. *Alisa* ist jetzt nämlich eine Frauenfigur, deren Erwähnen so beliebig wie ihr Erscheinen modisch ist (эту штуку из десятка нынешних московских красавиц). Daß *Pantelej* sie sofort erkannt haben will (ее он узнал; он признал сразу), verweist darauf, daß die physische Figur *Alisa* in ihrer Erscheinung wenigstens einige Merkmale enthält, welche mit dem noetischen Objekt einhergehen (Haarfarbe, Lächeln). Aber es verweist auch darauf, daß *Pantelejs* Ratio seiner Empirie vorausgeht, denn er erkennt sie erst und beschreibt sie dann.<sup>407</sup> Doch *Alisa* physische Erscheinung beinhaltet auch etwas Typisches (Bezeichnendes der empirischen Wirklichkeit), auf Grund dessen *Pantelej* in der Lage ist, *Alisa* zur „Dutzendware“ (штука из десятка) zuzurechnen. Die Merkmale, die genannt werden, sollen wohl an einen Fuchs erinnern (с ее быстрым и лукавым взглядом, с ее ртом, то горьким, то дерзким, с ее шальной гривой рыжих волос) und bereiten so das

<sup>405</sup> Es ist noch einmal zu betonen, daß somit die fünf zentralen Männerfiguren und der fiktive Erzähler zwei Seinsbereiche kennen: den Mundus sensibilis und den Mundus intelligibilis. Der Mundus sensibilis des Erzählers ist die erzählte Welt inklusive der Darstellung des Mundus intelligibilis der erzählten Figuren. Der Mundus sensibilis der erzählten Figuren sind die physischen Objekte der erzählten Welt, insofern der Erzähler überhaupt genaue Beobachtungen der erzählten Figuren zu diesen wiedergibt. Das tut er eigentlich nicht, sondern er gibt die ‚Wirklichkeit‘ der erzählten Figuren wieder, worin bereits Intelligibilität und Sensibilität verflochten sind. Wenn er es tut, dann sind diese Beobachtungen Erinnerungen (Reihererlebnis), als verzerrt bekannte (*Silikats* ‚Bericht‘) oder im Zustande des Rauschs (*Afanasijs*-Episode) wiedergegebene Empirie, so daß der Mundus sensibilis der erzählten Figuren nie ohne intelligible ‚Beimischungen‘ dargestellt wird. Der Mundus intelligibilis des Erzählers ist ablesbar an seinen Bewertungen und seiner Perspektiviertheit.

<sup>406</sup> Aksenov 1980b, S. 52.

<sup>407</sup> Genaugenommen könnte wegen der spärlichen Übereinstimmungen auch jede andere Frau die Stelle eingenommen haben, die *Alisa* bei *Pantelej* eingenommen hat. Es ist darüberhinaus ein ‚Wunder‘, daß die physische *Alisa*, die *Pantelej* schließlich ‚findet‘, tatsächlich auch den Namen der noetischen *Alisa* trägt, welche sich *Pantelej* ja vorher ‚ausgedacht‘ hatte. Das zeigt die Prädominanz der Ratio über die Empirie, die zu der sich selbst erfüllenden Prophezeiung *Pantelejs* von *Alisa* führt. Betreffs sich selbst erfüllender Prophezeiungen vgl. Watzlawick in Watzlawick 1997, S. 91-110.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

spätere Wort- und Sinnspiel ‚лица - Алиса‘ vor. Insofern ist das Attribut ‚рыжие волосы‘ für *Alisa* richtig, als auch Fuchsfell rötlich ist. Später, wenn *Alisa* zu einer Mutter Gottes-Figur mutiert ist, wird sie entsprechend der christlich-orthodoxen Ikonographie mit ‚золотоволосая‘ epithetiert. Der bis hier noch bestehende Ansatz, die erzählte Figur *Alisa* mit anderen Frauenfiguren als Glieder einer Gruppe von Gleichartigen und so als Ausformungen eines Typus („Fuchs“) zu gestalten, wie es bereits bei den Verräterfiguren vorlag, wird in Folge vom Erzähler zugunsten des Bildes vom Reiter und zugunsten einer Hierarchie von Frauenfiguren aufgegeben. Entsprechend der Parallele von Fuchs und Frau enthält die zitierte Passage einen abwertenden Zug: *Alisa* ist listig, bitter, verwegen, was nicht unbedingt positive Eigenschaften eines Menschen sind. Ihre roten Haare sollen wohl auch eine gewisse Feurigkeit symbolisieren.

*Alisa* bleibt in der weiteren Folge des erzählten Geschehens nur kurz bei *Pantelej* stehen; mit ihr sind ihr Mann und ein Liebhaber. Sie ist also schon hier nicht mehr die Frau, für die *Pantelej* sie hält: „Мой амур, – сказал Пантелей Алисе. – Тебя мне Бог послал. Ты мой спасение.“<sup>408</sup> *Pantelej* vergöttert sie; gleichzeitig will er von ihr - wie bereits von *Nina* -<sup>409</sup> seine Rettung, worin immer diese bestehen mag.

Мой амур! – громко повторил Пантелей. Ему казалось уместным назвать сейчас предмет по-французки. – Ты моя судьба. только сейчас я понял, что это тебя я вижу уже несколько лет во сне. [...] Дети и товарищи! – сказал он с любезной улыбкой, разворачивая за плечико безмолвную Алису и как бы демонстрируя ее всему залу. Прошу обратить вниманиис. Интересное явление человеческой психики. Я вижу эту женщину во сне уже много лет, хотя наяву совсем недавно и плохо с ней познакомился.<sup>410</sup>

Die starke Erwartungshaltung, die *Pantelej* seiner „rettenden“ Angebeteten gegenüber besitzt, wird durch die langjährige Traumsicht (во сне уже много лет) noch verstärkt. Die physische *Alisa* soll entsprechend des anfänglichen Ansatzes von Typ und Ausformung die Verkörperung des Erkenntnisbereichs ‚Traum‘ sein (я вижу эту женщину во сне [...], хотя наяву), was zeigt, daß sich das anfängliche Typenkonzept und das spätere Hierarchiekonzept epistemologisch nicht widersprechen, sondern sich eher noch ergänzen können. Entscheidend dafür ist, daß das Sehen des Typs (видеть во сне) nicht alleine eine (nicht erzählte, sondern konzeptuell dargestellte) Fähigkeit des Lesers bleibt,<sup>411</sup> sondern zu einer (erzählten) Fähigkeit einer erzählten Figur (я = *Pantelej*) wird. Die erzählte *Alisa* ist allerdings ein passives Objekt *Pantelejs* (назвать [...] предмет; сказал он [...], разворачивая за плечико безмолвную Алису и как бы демонстрируя ее всему залу). *Alisa* wird vorgeführt wie auf einem Markt. Auch die dem Zitat vorausgehenden intellektuellen Witzeleien zwischen *Pantelej* und *Alisas* *Ijubovnik* lassen *Alisa*

<sup>408</sup> Aksenov 1980b, S. 53.

<sup>409</sup> Aksenov 1980b, S. 17.

<sup>410</sup> Aksenov 1908b, S. 53.

<sup>411</sup> ..., wie es bei den Verräterfiguren war,...

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

„kalt“ (шутка пролетала мимо, и лицо чудной дамы замерло). Es erstaunt dabei, daß *Pantelej Alisa* nicht einfach entführt, wenn er sie für seine Retterin, seine „Traumfrau“ und ein williges Objekt hält. Das erweckt den Eindruck, als ob er selbst nicht an das glaubt, was er sagt.

*Alisa* (mit goldenen Haaren) erscheint als Göttin, wenn *Chvastiščev Tanderdžet* auffordert, auf sie zu schwören: „Клянусь памятью Только фон Штейнбока [...]? Клянусь памятью золоволюсой Алисы [...]?“<sup>412</sup> Es wird zugleich parallel *Tolja* und damit die Magadaner Vergangenheit *Chvastiščevs* erwähnt. Durch diese Parallele wird die Zweigestaltigkeit der Erinnerung an *Tolja* (*man hat das Erinnererte physisch erlebt : Erinnerung ist eine intelligible Leistung*) auf *Alisa* übertragen: Auch *Alisa* ist Produkt einer solchen Zweigestaltigkeit, und zwar ganz entsprechend des Ansatzes, wie er im zitierten Krym-Abenteuer (Kap. 1, 2) vom Erzähler thematisiert wurde. Es gibt *Alisa* als Objekt der Physis, für uns beschrieben durch den Erzähler; und es gibt *Alisa* als Objekt der Noesis *Pantelejs* und *Chvastiščevs*. Letztere wird auch durch den Erzähler beschrieben, aber nur, indem der Erzähler die Innenwelt der Figuren *Pantelej* und *Chvastiščev* wiedergibt. Daß Wirklichkeit für Menschen überhaupt diese zwei Aspekte besitzt, wird in *Ožog* deshalb deutlich, weil die Beschreibungen des Erzählers von seinen Wiedergaben von Figurensichten differieren. Mit einem Satz: Physis und Noesis differieren. Mit diesem epistemologischen Modell innerhalb des Figurenkonzeptes fährt Aksenov seine schärfste Attacke gegen den Materialismus und seine philosophischen Grundlagen: (a.) Wirklichkeit ist subjektiv und besteht zweigestaltig aus Physis und Noesis; (b.) Physis und Noesis differieren; (c.) Noesis dominiert die Physis. Wegen der Differenz von Physis und Noesis, die in *Ožog* zum Teil in völliger Deckungslosigkeit beider Aspekte besteht, erscheint das, was zwei Qualitäten ein und desselben sind (nämlich ‚der‘ Wirklichkeit), als zwei autonome Bereiche. Dem wurde auch in der Wortwahl der vorliegenden Arbeit Rechnung getragen, indem oft von sichtbarer, sensibler und denkbarer, intelligibler ‚Welt‘ (Mundus) die Rede war. Dennoch sind in *Ožog* beide ‚Welten‘ nicht derart autonom zu denken, wie es bisweilen in der Tradition Platons gesehen worden ist: auch sind physische Welt und noetische Welt, was auch immer die Subjekte empfinden, nicht objektiv und in idealer Weise deckungsgleich, wie es Platon gedacht hatte.<sup>413</sup> Statt dessen gilt: (a) Physis und Noesis k ö n n e n sich decken, m ü s s e n es aber nicht. Die menschliche Phantasie ist für Aksenov zum Beispiel ein Bereich, dessen Objekte nicht in der physischen Welt existieren. (b) Die physische Welt existiert n u r, weil die noetische Welt existiert. Wie man noch anhand von *Zolotaju naša železka* und *Poiski žanra* sehen wird, was aber auch in Buch III von *Ožog* schon in die Darstellung eingeflossen ist, gibt es dabei jedoch Noesis niemals ohne Physis. Das zeigt allein schon die Tatsache, daß Phantasie für Aksenov a u c h etwas ist, was im physischen Sinne real existiert.

<sup>412</sup> Aksenov 1980b, S. 84.

<sup>413</sup> Blumenberg 1996, S. 64-70.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Eine andere Episode um *Alisa* spielt auf der Rennbahn (Kap. I, 14). Die „rothaarige Schönheit“ *Alisa* (увидел рыжую красавицу Алису)<sup>414</sup> interessiert sich nicht für den Ich-Erzähler, weil er eine gewisse, aber ungenannte Entscheidung nicht gefällt habe:

– Привет, сказала она. Вот и вы! / Она прищурилась и смотрела так, словно ждала от меня кокого-то решительного шага. Вот здесь, прямо здесь, в ипподромной ложе, у всех на глазах? Я растерялся. / – Что же тут особенного, буркнул я. – Я как я. / – Я и говорю вы как вы, весело сказала она и тут же потеряла ко мне всякий интерес.<sup>415</sup>

Der Ich-Erzähler meint also, sich für sie entscheiden zu müssen, bzw. das auch durch eine entschlossene Tat deutlich machen zu müssen, aber traut sich in der Öffentlichkeit nicht (das war in gewisser Weise schon oben *Pantelejs* Problem). Diese Hemmungen und diese Passivität stehen im Widerspruch zu *Pantelej*, der sich in der Öffentlichkeit alles möglich betrifft *Alisa* traute (wenn auch nicht die vielleicht entscheidende Tat, sie mitzunehmen). Ist *Alisa* also kein passives Objekt, sondern eine Fordernde und Agierende (смотрела так, словно ждала от меня кокого-то решительного шага; потеряла ко мне всякий интерес), ist der Erzähler unfähig, ihre Erwartungen zu erfüllen oder die Situation zu beherrschen; ist *Alisa* hingegen ein „Gegenstand“ (предмет), kann *Pantelej* mit ihr allerhand machen und die Situation beherrschen, ist aber letztendlich nicht an ihrer Person selbst interessiert, sondern eher an seinem Traum, seiner Ideenwelt. Dessenungeachtet wird der Ich-Erzähler auf der Rennbahn auf den anwesenden Liebhaber *Alisas* (ревность взорвалась во мне) eifersüchtig.<sup>416</sup> *Alisa* reagiert elegant: „Эй вы, не злитесь! – сказала Алиса из-за спины своего партнера. Познакомьтесь лучше с моим мужем. Это известный конструктор тягачей. / На меня смотрел человек средних лет, нышущий здоровьем и силой, похожий на астронавта Дэвида Скотта.“<sup>417</sup> Die Situation ist gerettet, weil *Alisa* die Nöte des erlebenden Ichs bemerkt und auf sie eingegangen ist. Doch wird durch das erlebende Ich jetzt ein ganz anderer Vorgang in den Vordergrund genommen: Es erkennt in *Alisas* Mann *Fokisov* wieder, jenen „echten Helden“ (настоящий герой), den es von der Krym her kennt.<sup>418</sup> Ihre gegenseitige Bekanntschaft trachten beide allerdings zu verbergen (не вспоминать о Коктебельских бесчинствах). Warum? Und was genau wollen sie damit verbergen? Die politischen „Ungebührlichkeiten“ (бесчинства) ihres Krym-Abenteuers oder die sexuellen (*Fokisov* war damals in Begleitung zweier Dirnen)? *Alisas* elegante Reaktion gehört zum „Fuchs“-Typus, denn es ist über das gegebene Zitat hinaus dargestellt, daß sie ganz offen neben ihrem Mann eine Liebhaber hat und gleichzeitig noch hinter dessen Rücken mit *Pantelej* ‚verhandelt‘.

<sup>414</sup> Aksenov 1980b, S. 123.

<sup>415</sup> Aksenov 1980b, S. 123.

<sup>416</sup> Aksenov 1980b, S. 123 unten. Übrigens die erste Erwähnung dieser Eigenschaft bei den fünf zentralen Männerfiguren und beim Ich-Erzähler.

<sup>417</sup> Aksenov 1980b, S. 124.

<sup>418</sup> Vgl. die Krym-Episode auf S. 25 von *Ožog*.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Ihre elegante Reaktion ist also in dem Sinne fuchstypisch, daß sie die drei Männer nach ihrem Gusto zu führen weiß, ohne daß auch nur einer der Männer diese Konstellation verlassen würde. Diese Darstellung spricht, was Selbständigkeit und Fähigkeit eines Menschen angeht, zu Ungunsten der Männerfiguren und sehr zu Gunsten *Alisas*. Doch eine solche Einschätzung teilt der Erzähler letztendlich nicht, denn *Alisas* Fähigkeiten sind nach seiner Ansicht Fähigkeiten oder ‚Heldentaten‘ ex negativo. Der Erzähler zeigt nur Sympathie für den Laureaten, „echten (!) Helden“ und gehörnten Ehemann *Fokusov*;<sup>419</sup> *Alisa* wird in der weiteren Folge des erzählten Geschehens zunehmend promiskuitiv und dadurch einseitig und unmoralisch dargestellt.<sup>420</sup> So ist die „Füchsin“ *Alisa* (лиса Лиса) nicht etwa eine positive, weibliche Leitfigur, sondern eine Art der Femme fatale. Die physische *Alisa* ist moralisch verderbt und, gemessen an der noetischen *Alisa* in den Vorstellungen der Männerfiguren, eine ziemlich schlechte Materialisation des Idealbildes. Warum laufen die Männer ihr also hinterher? Die Antwort ist, wie noch gezeigt wird, simpel: Weil die Männer in der geistigen Welt leben; weil sie darin nach Idealität trachten. Sie laufen gar nicht einer konkreten Person *Alisa* hinterher, sondern ihrem Idealbild.

Der Ich-Erzähler ist nicht auf den Ehemann *Alisas* eifersüchtig, sondern nur auf ihren jeweiligen Liebhaber. Parallel dazu haben auch andere Ehepartnerfiguren Liebhaber, zum Beispiel der sogleich nach dem obigen Zitat erwähnte *Afanasij* und seine Frau *Zoika-dura*. Dadurch werden in der Informationswirklichkeit von *Ožog* Ehen nicht aus Liebe geschlossen, was an die Zeiten erinnert, als die Konvenienzehe ein Probleme der Gesellschaft und der Literatur war.<sup>421</sup> Entsprechend einer Argumentation pro Konvenienzehe erwähnt *Fokusov* eines seiner Kinder lobend.<sup>422</sup> Die abschließende Beurteilung der Figur *Afanasij* erfolgt so:

Он был пьян, конечно же, не менее трех дней, и от него несло безысходной дурнотой, тем илом, из которого я, как мне казалось, только что вынырнул в здоровый мир, к траве и лощатам, к загорелому спортсмену – конструктору тракторов, к его рыжей потаскухе-жене с ее милыми уловками, в мир, освещенный молотом от нем ревности.<sup>423</sup>

Der Erzähler nennt *Alisa* hier „Streunerin (Dirne) mit holden Tricks“ (потаскуха-жена с ее милыми уловками). Einerseits bewertet er sie negativ, andererseits wird er von ihren „holden Tricks“ angezogen. Wichtig ist, daß es sich um eine Einschätzung des Erzählers selbst handelt. Es ist also die Perspektive der männlichen erzählten und erzählenden Figuren, über die wir etwas erfahren, wenn wir die

<sup>419</sup> Aksenov 1980b, S. 124 oben.

<sup>420</sup> Diese Darstellung ist der sozusagen klassische Fall der Projektion von Männerphantasien auf Frauenfiguren.

<sup>421</sup> Wie unschwer zu vermuten, sind diese Einsichten Aksenovs aus seiner eigenen leidvollen Erfahrung entstanden. Liebhaber des Biographismus vergleichen hierzu das Interview von Lauridsen und Dalgård mit Aksenov aus dem Jahre 1982 (in Mozejko 1986, S. 14-25, hier S. 20). Man vergleiche aber auch im selben Interview Aksenovs Antwort: „What happened to me is, of course, always reflected, but never exactly“, auf die Frage: „How is your personal life reflected in your work?“ (S. 21)

<sup>422</sup> Aksenov 1980b, S. 124.

<sup>423</sup> Aksenov 1980b, S. 125.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Informationen betreffs einer Frauenfigur zu einer Informationskette zusammenlegen. Von den Frauenfiguren selbst (von *Alisa* selbst) erfährt man nichts. Von ihnen erfährt man nur aus der Sicht der männlichen Figuren. Diese Art des Erzählens begründet im Wesentlichen die Interpretation der Frauenfigureneigenschaften als Phantasien der Männerfiguren (Projektionen). Deshalb ist es bemerkenswert, wenn im letzten Zitat eine Opposition von krankhaften Trinkgewohnheiten *Afanasij's* („Welt des Schlamms“) einerseits sowie Eifersucht, *Alisa* und Gesundheit (Abstinenz; „Welt, erleuchtet vom jungen Feuer der Eifersucht“) andererseits behauptet wird. Die Eifersucht bei Nüchternheit soll das Trinken entschuldigen. Der Ich-Erzähler ist momentan nüchtern (я, как мне казалось, только что вынырнул); das heißt aber auch, er ist gewöhnlich ein Trinker wie *Afanasij*. So offenbart der Erzähler, daß betreffs seiner Person die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit eingeschränkter und verzerrter Wahrnehmung besteht.

Die Erwartungshaltung des erlebenden Ichs betreffs der Errettung durch *Alisa* wird an anderer Stelle präzisiert:

Голова полярного великана смотрела на меня презрительно и страшно, словно капитан Чепцов на Толю фон Штейнбока. Капитан Чепцов! Алиса, ты помнишь? Алиса, спаси меня, я вспомнил его имя! [...] / Алиса Фокусова стояла одна на фоне зеленоватого морозного окна, молчаливая и спокойная, как будто действительно нашла короткое спасение в бараке Третьего Сангорода. Она одна, и мне нужно сделать лишь малое усилие, чтобы забрать ее, пока не подошли муж и очередной любовник, ну сделай малое усилие, ну встань, отбрось все эти рожи<sup>424</sup>

*Alisa* soll den Ich-Erzähler retten, weil er sich wieder an seine Vergangenheit erinnert. Die psychische Dynamik des einst Erlebten holt den Erzähler ein und läßt Gegenwartshandlung und Vergangenheit zusammenfließen (Алиса Фокусова стояла одна [...], как будто действительно нашла короткое спасение в бараке Третьего Сангорода). Der Ich-Erzähler setzt die Kenntnis der Magadaner Verhältnisse bei der gegenwärtigen *Alisa* voraus: Dadurch wird die Identität von *Alisa* und dem Polenmädchen behauptet<sup>425</sup> und zugleich offenbar, daß es die obige *Alisa* nur in den Vorstellungen des Erzählers gibt. Denn von den Magadaner Ereignissen kann, so wie sie nun einmal in *Ožog* dargestellt werden, weder das Polenmädchen noch die physische *Alisa* Kenntnis haben. Es ist hier also die subjektive Wirklichkeit des Erzählers, daß *Alisa* und das Polenmädchen identisch sind. Ein solcher Identitätsbezug besteht nur ‚im Denken‘ des Ich-Erzählers und stimmt nicht notwendig mit den physischen Fakten (die ja auch erzählt werden) überein - aber er paßt auf die Faktenlage in dem Sinne, daß für den Leser keine Möglichkeit besteht, die Identität explizit zu widerlegen (und der Erzähler hat prinzipiell kein Interesse an einer Widerlegung, da er ja gerade die Identität behauptet).

Das erlebende Ich ist unfähig, sich *Alisa* zu nähern. Das ist genau das Problem, das bereits vorher schon bestanden hatte: Wenn sie seine Retterin wäre, warum nicht

<sup>424</sup> Aksenov 1980b, S. 130.

<sup>425</sup> So auch Lauridsen in Mozejko 1986, S. 113.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

das Glück sogleich beim Schopfe fassen? Aus der Sicht der männlichen Figur könnte man entschuldigend die desolade psychische Verfassung anführen. Demnach ist der Erzähler unfähig, weil er in einem Teufelskreis aus aktueller Wahrnehmungsschwäche und übermächtigen Erinnerungen steckt, den er nicht mehr selbst durchbrechen kann. Er lebt in seiner noetischen Welt, aber diesmal als Gefangener vergangener Erlebnisse und gegenwärtiger Willensschwäche.<sup>426</sup> Man könnte entschuldigend auch seine religiös-metaphysische Sicht anführen. Wenn *Alisa* in der Wirklichkeit des erlebenden Ichs nicht nur die physische Person, sondern auch eine noetische Idealfrau ist, dann ist ihm wegen dieser Überhöhung eine Annäherung unmöglich. Doch sei der Aspekt der Unfähigkeit zur Annäherung und Aktivität noch anders durchdacht. Ein Objekt der Physis verlangt genaue Empirie und stellt seinerseits Bedingungen, wenigstens in Raum und Zeit. Aber ein Objekt der Noesis verlangt allein Rationalität und stellt auch sonst keine Forderungen. Genau das ist der Punkt: *Alisa* stellt keine Forderungen, sondern die männlichen Figuren stellen Forderungen an *Alisa*. Nämlich die Forderung ihrer Errettung aus ihrem inneren Gefängnis. Insofern ist es wichtig festzuhalten, daß, wenn bis jetzt von *Alisa* als von einem Ideal und einer Idealfrau die Rede war, damit, wie man jetzt sieht, nicht so sehr gemeint ist, daß sie besonders ideale Heine, einen angenehmen Charakter, hübscheste Haare oder die erotischste Brust haben solle. Eine solche Idealität würde genaue Beobachtung einer Person *Alisa* seitens der Männer voraussetzen. Sondern vielmehr ist das verlangte Ideale die seelische Errettung der depravierten Männerfiguren. Die noetische *Alisa* wird als eine religiöse Erlöserinnenfigur gedacht. Um somit den Gedanken fortzuführen, warum *Pantelej* (alias das erlebende Ich) nicht einfach mit *Alisa* ‚durchbrennen‘ kann: Erstens wäre es dann s e i n e Tat und nicht die *Alisas*. Es ist aber gerade das *Ožogsche* Axiom, daß die Männerfiguren nicht selbst aus ihrem inneren Gefängnis ausbrechen können. Darüberhinaus ist an diesem Punkt des erzählten Geschehens (die physische) *Alisa* noch der „Fuchs“; diese konkrete Person und dieser Typus sind keine Retterin. Zweitens ist das Religiöse in gewisser Weise auch immer ein Tabu. Wer würde schon mit einer Göttin ‚durchbrennen‘? Aus der Sicht der weiblichen Figur verhält es sich so, daß sie zwar Zielobjekt einer männlichen Wirklichkeitskonstruktion ist, wie sie gerade beschrieben wurde, daß sie aber ungeachtet dessen als aktive Person die Errettung des Mannes bewirken soll. Die Quadratur des Kreises wäre damit, daß eine physische Frauenfigur zur noetischen Errettung der Männerfiguren führen soll. Es soll nicht nur eine Retterin in Gedanken geben, sondern diejenige Frauenperson, welche mit der gedanklichen Figur identifiziert wird, soll das zu rettende Subjekt ohne dessen Aufforderung oder Bitte als solches erkennen und zur rettenden Tat schreiten. Diese paradoxe Erwartungshaltung wird von *Alisa* in *Ožog* schließlich erfüllt: In Buch III wird dargestellt, wie *Alisa* zu psychischer vermittels physischer Hilfe, weil nämlich zu intimer Nachhilfe an dem Erzähler schreitet. Das tut sie, aber

---

<sup>426</sup> Daran erkennt man sehr schön, daß der *Mundus intelligibilis* nicht ohne den *Mundus sensibilis* besteht.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

nun nicht mehr als agile „Füchsin“ (wie in Buch I und II), sondern als devote Maria - als Ἐλεῦσα, Γλυκοφιλοῦσα (умиление, възгнанная).<sup>427</sup>

Von *Alisa*, die jetzt „золотоволосая лиса Алиса“ heißt, wird geschildert, wie sie ihren „Volkswagen“ bekam, nämlich über *Norman*, eine Freund *Fokisovs*:

Многое связывало Фокусова и Нормана, двух прогрессивных седовласых плейбоев: тяжелая многолетняя борьба за мир [...], коктейли... Недавно связала их еще и Алиса. / Посылка-фольксваген, в глубине души, возмутила академика: короткая, но бурная дружба Алисы с Норманом получила огласку в их кругу, и вот теперь, видите ли, фольксваген! Сентиментальный привет или, чем черт не шутит, оговоренный заранее гонорар?<sup>428</sup>

Ein Seitensprung, der vielleicht sogar als Geschäft gedacht war. Das stellt *Alisas* Beziehung zu *Norman* mit käuflicher Liebe auf eine Stufe, auch wenn es zunächst nur die Gedanken *Fokisovs* sind, die der Erzähler wiedergibt. Immerhin hält er es für wert, hier die Gedanken einer Figur wiederzugeben, die sonst nur eine Nebenrolle spielt. *Fokisov* und den Erzähler ärgern vor allem auch die durch das „Geschenk“ erreichte Öffentlichkeit dieses Seitensprungs. Die Beziehung *Alisa : Norman* war zudem nicht von Liebe oder Treue bestimmt, sondern „kurz“ und „stürmisch“ (короткая, но бурная дружба). *Alisas* Reaktion wird so geschildert: „Она немного волновалась, как всякий раз перед новым романом, но что-то было особенное в этом нынешнем волнении.“<sup>429</sup> Von *Alisas* üblichem Zustand (всякий раз) wird auf diese Weise impliziert, er sei untreu und promiskuitiv. Wenn sie von einer besonderen Erregung (волнение) und Unruhe (было тронута каким-то подспудным<sup>430</sup> беспокойством)<sup>431</sup> befallen ist, so ist diese Informationssituation noch nicht klar zu deuten. Denn ihre Unruhe und Erregung zeitigt bei ihr noch kein anderes Verhalten: In der weiteren Darstellung des erzählten Geschehens<sup>432</sup> ist sie wie gehabt Objekt eines neuen Liebhabers und seiner Aktivitäten. So endet eine Fahrt beider bei Sex im Auto. Unruhe und Erregung verraten jedoch diffus eine Unzufriedenheit, die aus einer gewissen Sehnsucht *Alisas* nach einer anderen Art der Beziehung resultieren könnte. Denn *Alisas* Verhalten ist kein Spiel, sondern ihre Romanzen sind ihr ernst:

Вот хорошо, подумала она, совсем темно, и в руке моей твердый горячий пульсирующий зверек. Можно вообразить, что это совсем не этот подонок, что это кто-нибудь другой. Перед тем, как нагнуться, она посмотрела в небо. Ей показалось, что среди неподвижных звезд одна была катящаяся, медленно катящаяся от Сириуса к Андромеде.<sup>433</sup>

*Alisas* Romanzen sind ihr ernst, weil sie eigentlich einen anderen meinen (можно вообразить, [...] что это кто-нибудь другой) und weil sie auch sich selbst in

<sup>427</sup> Vgl. Efimov 1991, S. 267.

<sup>428</sup> Aksenov 1980b, S. 217.

<sup>429</sup> Aksenov 1980b, S. 217.

<sup>430</sup> *podspudnym*: Wohl aus der Wendung „сержать что-нибудь под спудом“ („etw. verborgen halten“) motiviert.

<sup>431</sup> Aksenov 1980b, S. 217, Z. 9 v. unten.

<sup>432</sup> Aksenov 1980b, S. 217-218.

<sup>433</sup> Aksenov 1980b, S. 218.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

einem ganz anderen Zusammenhang wahrnimmt (она посмотрела в небо). Der Himmelsblick unterstreicht dabei den Gegensatz zwischen dem, was *Alisa* tut (sensible Welt), und dem, was sie sein möchte oder zu sein glaubt (intelligible Welt). Sie glaubt, in einem Vorgang begriffen zu sein, der sich oben im Himmel und im Weltall abspielt, während sie sich - so das erzählte Geschehen - unten befindet: Unten auf der Erde und unten im Auto, genaugenommen unter ihrem Liebhaber. Wer aber jener ist, den sich *Alisa* an die Stelle ihres aktuellen Beischläfers denkt, ist schwer zu sagen. Zwar gibt es vorher im Text einige wenige Hinweise auf die fünf zentralen Figuren, etwa den „Papierdrachen“ (московский воздушный вьюн),<sup>434</sup> der hier als verbindendes Element auf die fünf Männerfiguren und das über sie erzählte Geschehen, in dem das Papierband bereits eine Rolle spielte, verweist. Aber ebenso wichtig ist die Denkleistung an sich, wer auch immer der erdachte Andere sein mag. Ihre momentane Stellung im Auto veranlaßt sie zu den beschriebenen, ihre Lage transzendierenden Vorstellungen. Insgesamt beurteilt sie ihre Lage als gut (от хорошио). Das suggeriert eine Zufriedenheit, als ob der erreichte Zustand im Auto das Ziel ihrer vorherigen Unruhe gewesen wäre. Interessant an der zitierten Passage ist außerdem, daß die Frauenfigur *Alisa* angesichts von Sex und Liebhaber genau dasjenige produziert, was die Männerfiguren in *Ožog* angesichts von geschlechtlicher Liebe und Liebhaberinnen gewöhnlich in ihren Gedanken produzieren, nämlich die Vorstellungen von einer anderen, idealen, hehren Person. Diesen Umstand könnte man dazu heranziehen zu behaupten, daß auch die Frauenfiguren der Jagd nach dem Ideal unterlägen. Das Problem an dieser Einschätzung ist aber, daß für die Männerfiguren *Alisa* die Konkretisation ihres weiblichen Ideals und eine „Füchsin“ ist, mit anderen Worten, die (nur annähernd erreichte) Verkörperung ihrer Vorstellungen von einer hehren Frau. Es hat also eine Verkörperung von Vorstellungen von einer hehren Frau wiederum die Vorstellung, die Verkörperung ihrer hehren Vorstellungen sei irgendwer anderes. Damit reagiert *Alisa* genau spiegelbildlich zu den Vorstellungen der Männerfiguren: sie befindet sich nicht auf einer eigenen Suche in einer eigenen Welt; sie erfüllt die Erwartungen der Männerfiguren, weil sie deren Vorstellungssystem spiegelbildlich internalisiert hat. Deshalb ist *Alisa* eine Projektion des fiktiven Erzählers, weil sie den erzählten Männerfiguren das zurückgibt und bestätigt, was der Erzähler diese suchen läßt. Die Frauenfigur *Alisa* ist vollkommen auf die Wünsche der erzählenden Männerfigur hin verobjektet, weil ihre dargestellten Taten und Reaktionen spiegelbildlich den dargestellten Taten und Reaktionen der Männerfiguren entsprechen. Zu erwarten gewesen wäre, daß *Alisa*, wenn sie schon dieselben ‚Regeln‘ zur Idealität internalisiert hätte, dann ihre Rolle, ihren ‚Part‘ sozusagen, übernehmen würde, indem sie sich zum Beispiel bemühte, dem männlichen Weiblichkeitsideal durch äußere oder innere Vervoll-

<sup>434</sup> Aksenov 1980b, S. 218, Z. 14. Wenn es sich um etwas Besonderes bei *Alisas* momentaner Erregung handelt (что-то было особенное в этом нынешнем волнении), ist es dann die symbolische Nähe (вьюн) der fünf zentralen Figuren? Will der Erzähler zum Ausdruck bringen, daß *Alisa* das Identitätsprodukt (die Figuren und ihn) unbewußt sucht, daß sie also gewissermaßen dem Erzähler vorherbestimmt sei?

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

kommnung ihrer Person in Richtung auf dieses Ideal nachzukommen. Genau dieser Vorgang wird nicht dargestellt, obwohl *Alisa* in Buch III ‚plötzlich‘ einem Weiblichkeitsideal nachkommt. Das heißt, mal (in Buch II) war es der Wunsch des Erzählers, eine willige Gespielin mit dem Drang zur Transzendenz, mal (in Buch III) eine gottgesandte, ideale Retterin zu haben. Wie die Mutation der einen *Alisa* zur anderen vor sich gehen mag und wie dieselbe Person all diese Formen historisch oder psychisch in sich vereinigen könnte, ist egal, da die Frauenfigur *Alisa* nur ein Objekt nach den Wünsche des Erzählers ist. Wenn dem fiktiven Erzähler an der Darstellung einer eigenständigen Frauenfigur gelegen gewesen wäre, so hätte er auch ein gegen die Ansprüche der Männerfiguren konträres Verhalten *Alisas* in Betracht ziehen und in seiner Darstellung antizipieren müssen.

Entsprechend der Projektion eines männliches Erzählerbewußtseins und seiner Wünsche auf die Frauenfigur *Alisa* ist auch die Metalepsis in Kapitel II, 11-13 erzählt. Der Ich-Erzähler ruft eine Telephonnummer an, die er von einer Wand-schmiererei einer beliebigen anderen Telephonzelle genommen hatte.<sup>435</sup> Es ist damit klar, daß es sich bei der Frau, die er anruft, nicht um ‚seine‘ *Alisa* handeln kann, sondern nur um irgendeine beliebige Frau. Durch diese Beliebigkeit und durch die mit der Art der Nummernfindung verbundenen Assoziationen ist von vornherein eine weite, sexuelle Projektionsfläche auf derjenigen Frauenfigur eröffnet, mit der der Erzähler das Telefongespräch führen wird. Er muß zunächst den Ehemann, der als erster den Hörer abnimmt, um ein Gespräch mit dessen Frau bitten. Worüber soll man sich mehr wundern: Daß dieser unbekannte Mann den Ich-Erzähler für seinen Freund *Kostik* hält? Oder daß des Unbekannten Ehefrau tatsächlich *Alisa* heißt? *Alisa* wird gerufen; sie kommt gerade aus dem Bad: „ Уши тебе когда-нибудь оторву, симпатично посмеивался он. Подожди, вот она вылезает из ванны. / – Ого, значит, есть, на что посмотреть, добродушно захихикал я, входя в роль Костика.“<sup>436</sup> Entsprechend dieser Reaktion entwickelt der Ich-Erzähler eine erotische Phantasie;<sup>437</sup> es ist eine Aneinanderreihung von Vorstellungen und Erinnerungen, darin lüstige betreffs *Alisa* (ты вся разъята подо мной, раскинуты твои волосы, [...] руки раскинуты, а ноги разъяты, а я колочу в тебя).<sup>438</sup> Er thematisiert abschließend:

Кто за баба? Неужели та самая, с которой я даже знаком, с которой, кажется, даже разговаривал, жена именитого конструктора тягачей, та самая Алиса, которую все знают и о которой ходят толки по Москве? Тогда, чего же проще, почему не потрепаться с ней, не договориться насчет пистона<sup>439</sup>, откуда тогда какие-то странные толчки памяти и немислимо далекой памяти [...]?<sup>440</sup>

<sup>435</sup> Aksenov 1980b, S. 242.

<sup>436</sup> Aksenov 1980b, S. 234.

<sup>437</sup> In Kapitel II, 13.

<sup>438</sup> Aksenov 1980b, S. 244 untere Hälfte.

<sup>439</sup> *piston*: Geschlechtsverkehr („ein Fick“); Elistratov 1994, S. 333.

<sup>440</sup> Aksenov 1980b, S. 245.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Genau diese Fragen wird sich auch der Leser gestellt haben - jedoch wird er sich die Antworten selbst geben müssen. Eine Antwort, die gut in die bisher erarbeitete Mitteilungsabsicht des Erzählers paßt, ist, daß der Erzähler die psychische Welt einer Figur in den Vordergrund stellen möchte, und zwar derart, daß hier die intelligente Innenwelt des Erzählers am Telefon sehr viel wirklicher ist als seine momentane Position in der zu imaginierenden Außenwelt einer heruntergekommenen Telefonzelle. In seiner Wirklichkeit sieht der Erzähler Zusammenhänge, die physisch-empirisch nicht existieren mögen. Zusammenhänge zu ziehen, Dinge und Personen identisch zu denken, ist eine ausschließlich intelligente Fähigkeit des Menschen. Die Darstellung in den genannten Passagen wendet sich somit direkt gegen eine materialistische Weltanschauung, nach der die physische Welt der erkenntnis- und lebensbestimmende Teil für den Menschen sein soll. Ebenso wendet sich die Darstellung von Sexualität - einmal unabhängig von der Art ihrer Darstellung gesehen - gegen die erzählten Welten der in dieser Hinsicht puristischen Romane des sozialistischen Realismus. Zieht man die Art der Darstellung der Sexualität in Betracht, handelt es sich um auf die unbekannte Frau projizierte Gelüste und Phantasien, da der Ich-Erzähler die dem Bade entstiegene weder kennt noch sieht. Auch damit wendet sich der Erzähler gegen eine materialistische Auffassung, in dem er Phantasien und Projektionen darstellt, psychische Leistungen, die unabhängig von der aktuellen sensiblen Welt sind, deren Existenz jedoch, so hatte Aksenov betont,<sup>41</sup> gesichert sei. Sie verweisen auf eine autochthone intelligente Welt, die die ‚Fakten‘ der physischen Welt überlagert und die die ‚Faktenlage‘ erst mit Sinn versieht. Ja, wenn wir an *Alisa* im Auto denken, dann sorgt ihre intelligente Welt sogar dafür, daß sie die harten ‚Tatsachen‘ ihrer Situation schlichtweg übersieht, dadurch gewissermaßen leugnet und für sich erträglich macht. Das Verständnis von ihrer eigenen Lage und Situation (im Auto, in der Welt) ist gemessen an den erzählten Fakten ein vollkommen verkehrtes.

Die Textpassage von S. 269-273 in *Ožog* wurde bereits besprochen: Aus ihr ergibt sich, daß das litauische Mädchen aus der Erinnerung der Reiher ist und daß *Alisa* wiederum die Bewegungscharakteristik des Reiher teilt. Entsprechend dieser Parallelen werden auch der Reiher (цапля) und die Füchsin (лиса, лисица) verbunden, wobei bereits bekannt ist, daß ‚лиса‘ ein Epitheton des Erzählers für *Alisa* ist: „Цапля и лисица, лиса и цапля, в юности она [Алиса] была польской бюлютной цаплей, а теперь стала хитрой и гладкой, золотой московской лисицей...“<sup>42</sup> Die Großschreibung von ‚цапля‘ und ‚лиса (лисица)‘ läßt die Tierbezeichnungen als Eigennamen und Personen erscheinen. Alle beide werden hier über das Femininum mit *Alisa* vereint; Genus erscheint in der Personifikation als Sexus. Wenn *Alisa* in ihrer Jugend der Reiher war (alias das polnische Mädchen in Magadan oder das litauische Mädchen in der Erinnerung) und jetzt (теперь) als reife Frau eine Füchsin, dann ist die Vorstellung von einer Füchsin hiermit eine Meta-

<sup>41</sup> Aksenov 1974.

<sup>42</sup> Aksenov 1980b, S. 373.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

morphose des Reihers-Bildes. Der Erzähler hat also ein festes, wertendes Bildverständnis von der erzählten Frauenfigur *Alisa*: Es ist der stete Vergleich der tatsächlichen erzählten Frauenfigur mit dem durch das Bild evozierte Ideal. Die hierin sich befindende Opposition von einer ‚tatsächlich‘ Welt und einer intelligiblen folgt der weiter oben dargestellten Textlogik aus Kapitel I, 2 von *Ožog*.

Entsprechend des Kampfes von Systemanhängern und Systemgegnern, z.T. parallel dargestellt als Kampf von Göttern und Giganten des griechischen Mythos, kämpfen *Serebrjanikov* und *Pantelej* um *Alisa*: „Его на миг охватило ощущение, что это не он так смело, так непримирамо борется за свою любовь, что это какой-то другой человек.“<sup>443</sup> Die Empfindung *Pantelejs*, ein ‚другой человек‘ zu sein, ergibt sich aus der Parallele zu den Giganten, zu denen er gehört, während *Serebrjanikov* zu den Göttern gehört. Es geht bei diesem Kampf zwischen Göttern und Giganten um einen Kampf gegen das ewige Vergessen, worin die Kunst die bedeutsame Rolle spielt, das gewöhnlich Vergängliche zu verewigen.<sup>444</sup> Wenn dieser Kampf nun konkretisiert zwischen *Serebrjanikov* und *Pantelej* stattfindet und wenn es dabei um *Alisa* geht, dann ergibt sich hieraus eine logische Gleichsetzung, in der *Alisa* für die Kunst und gegen das ewige Vergessen steht. Entsprechend der Gleichsetzung stellt sich *Pantelej*, als er mit *Alisa* vom Kampfplatz fliehen kann, ihr gemeinsames, weiteres Leben so vor:

Ты волосы свои соберешь в пучок и будешь так всегда ходить, никому своих волос не показывать, только я буду их распускать, когда буду тебя любить. Ты будешь сидеть на диванчике, курить и слушать музыку, классику или джаз, и смотреть в затылок мне, который будет прилежно покрывать письменами папирус.<sup>445</sup>

Die Vorstellung *Pantelejs* von *Alisa* ist hier die von einem Aktmodell auf einem Diwan, wie es zum Beispiel von Manet in seinem Bild *Olympia* (1863) gemalt worden ist. In dieser von *Pantelej* entworfenen ‚Szene‘ offenbart sich seine Vorstellungen von der Zukunft als eines immerwährenden Liebesrausches (когда буду тебя любить), der die lockende Frau auf dem Diwan unter seine Gewalt zwingt (никому своих волос не показывать, только я буду их распускать). Gerade das Immerwährende, das hier durch den imperfektiven Aspektgebrauch respektive durch das periphrastische Futur ausgedrückt wird, entspricht den Vorstellungen des Erzählers von einer Kunst, die die Ewigkeit überwindet. Insgesamt wirken die zitierten Vorstellungen *Pantelejs* vom gemeinsamen Leben mit *Alisa* in ihrer naiven Zusammenstellung von Elementen, die allenfalls einzeln einen Anspruch auf Romantik und trauer Zweisamkeit erheben könnten, lächerlich.

Gleichzeitig ist die Darstellung der Frauenfigur *Alisa* nicht derart hehr, wie es die Vorstellungen *Pantelejs* nahelegen und das Bild des Reihers suggerieren mögen: „Ты его женщина? – Серебряников потрянул молчавшую до сих пор Алису. Молчишь? И с ним тоже спишь? И с Пантелеем? Сука!“<sup>446</sup> *Serebrjanikov*

<sup>443</sup> Aksenov 1980b, S. 379.

<sup>444</sup> Aksenov 1980b, S. 378.

<sup>445</sup> Aksenov 1980b, S. 380 untere Hälfte

<sup>446</sup> Aksenov 1980b, S. 379f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

vermutet hier zwar Falsches. Soweit, wie er denkt, ist es zwischen *Alisa* und *Pantelej* noch nicht gekommen.<sup>447</sup> Aber *Alisa* bleibt passiv dargestellt: Sie verteidigt sich nicht gegen die Vorwürfe *Serebrjanikovs*. Zudem erinnert der Verdacht *Serebrjanikovs* an die zahllosen anderen Liebhaber, die *Alisa* bereits hatte und von denen auch der Leser bereits weiß. Sonst würde *Serebrjanikov* nicht fragen: „И с ним тоже спишь? И с Пантелеем?“ Auch *Pantelejs* Zukunftsvisionen sehen für *Alisa* nur bestimmte Möglichkeiten, die sich aus *Alisas* Vergangenheit ergeben (ты захочешь вспомнить прошлое): „Дитя, если когда-нибудь тебе надоеет быть моей женой и ты захочешь вспомнить прошлое, ты будешь моей блядью, я ведь тоже люблю блядей. Изрядно полюбив друг друга, дитя, мы будем говорить о деревьях.“<sup>448</sup> Die einzig neue Qualität, die jemand erreicht, liegt bei *Pantelej*. Denn angesichts seines Sieges und seiner zunächst erfolgreichen Entführung und damit seines (vorläufigen) Erlangens von *Alisa* in persona macht ihm ihre hurenhafte Vergangenheit nichts mehr aus und er verspricht, sie auch als Hure zu lieben (ты будешь моей блядью, я ведь тоже люблю блядей). Man kann es auch so verstehen, daß er schon immer auch Huren geliebt hatte und daß dann *Alisa* zu einer mehr in dieser Reihe werde würde. Wiederum ist ihm jetzt gerade diese Einschätzung egal; daß *Alisa* eine Hure sei, ist ihm ein manifestes Faktum. Des fiktiven Erzählers Absicht, *Alisa* als Hure erscheinen zu lassen, ist zum wiederholtem Male erreicht. Für *Pantelej* und den Erzähler existiert dabei auch eine neue ontologische Qualität:

[Пантелей:] А что будем делать, когда синем? / Превратимся в гнилушки<sup>449</sup>? преполюжила она нежнейшим, тишайшим, смешнейшим шепотом, ради которого и стоило, конечно, прожить жизнь. / Правильно, моя любовь! Мы будем светящимися гнилушками! Днем мы будем обыкновенными гнилушками, а ночью гнилушками-светляками<sup>450</sup>. Светящиеся микроорганизмы будут жить на нас в память об этой ночи, а мы будем тихо жать. / Чего? / Не чего, а кого. Того, кого все люди жгут...<sup>451</sup>

Das klingt sehr lebensbejahend und sinnenfreudig. Gleichberechtigt greift *Alisa* *Pantelejs* Gedanken von den Bäumen auf.<sup>452</sup> Doch ihre Verwandlung ist die in ein „modernes Holzscheid“ (гнилушки). Die Metapher ‚гнилушки‘ steht für einen Zustand körperlichen Verfalls. In einer kurzen allegorischen Konstruktion wird gesagt, daß dieses Holzscheid nur noch einmal (в память об этой ночи) auflodern kann (гнилушками-светляками), bevor der endgültige Zersetzungsprozeß einsetzt (микроорганизмы будут жить на нас). Dieses Ende ist unlöslich mit der Erringung von *Alisa* verbunden, um deren geflüsterte Zuneigung Willen (нежнейшим, тишайшим, смешнейшим шепотом) es sich lohnt, das Leben „wegzuwerfen“ (прожить жизнь.). Jenes beschriebene Ende ist zutiefst menschlich, denn ihm

<sup>447</sup> .... wird es aber, nämlich in Buch III.

<sup>448</sup> Aksenov 1980b, S. 380 u.

<sup>449</sup> *gniluška*: leuchtendes, faules Holzstück.

<sup>450</sup> *svetljaki*: Leuchtkäfer.

<sup>451</sup> Aksenov 1980b, S. 380f.

<sup>452</sup> „мы будем говорить о деревьях“, siehe oben das vorletzte Zitat.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

folgt noch etwas anderes - folgende Person: „того, кого все люди ждут“. Es ist Jesus Christus, der kurz vorher als überzeitlicher Sieger<sup>453</sup> genannt wurde. Er ist auch der Sieger über den beschriebenen Verfallsprozeß. Die erzählte Figur *Alisa* ist damit zur Gänze in den Bereich der physischen Welt ‚gedrängt‘, denn sie und das Leben bzw. Lebensende, das *Pantelej* mit ihr haben würde, stehen in Opposition zu Jesus Christus. Sie wird die Ursache für den physischen Niedergang *Pantelejs* sein, denn der so lange von ihm erhoffte, und (zunächst) erreichte Sieg - das Erringen *Alisas* - muß in Hinblick auf Christus und die christlichen Glaubensvorstellungen umgewertet werden. Der Sieg *Pantelejs* über *Serebrjanikov* ist angesichts des gemäß des Lebensmodells *Alisa* auf dem Diwan‘ absolut sensuell orientierten Lebens und angesichts des daraus resultierenden absoluten physischen Endes ein Pyrrhussieg, und man muß quasi froh sein, daß es nicht dabei bleibt. *Alisa* und ihr Lachen sind jetzt die Verführer *Pantelejs*, gerne und in Hochstimmung das Leben als Mikroorganismus zu beenden. Und wenn dann irgendwann der Heiland erscheint, wen will er wiedererwecken? ‚Wartenden Mikroben‘? Deshalb ist *Alisas* positive Emotionalität (Lachen, ‚Stimmung‘) verwerflich: Sie ist als physisch-biologischer Bereich gedacht und wird absolut vergehen; wenn sich *Pantelej* auf *Alisa* einläßt und sie als sensible, ideale Verkörperung seiner noetischen Vorstellungen akzeptiert, dann wird auch er ihr Ende teilen.<sup>454</sup> Nur die geistige und geistliche Seite wird überdauern, und diese wird durch Jesus Christus begrifflich-personell besetzt. Jesus ist nun das Ziel jedes idealen Denkens, so daß die Frauenfiguren Exponenten rein menschlicher Ideale (so sie sie überhaupt tragen) werden. Diese menschliche Idealität wird verlieren; siegen wird das „dritte Modell“ Christus. Dadurch wird die menschlich-weltliche Idealität gegenüber der ewiggültigen göttlichen als letztendlich zu schwach herabgestuft. Das Ideal ist nun vom christlichen Göttlichen besetzt. *Alisa*, zu Beginn von *Ožog* erzählte Anteilseignerin an Idealem und verbunden mit dem Bild vom Reiher, ist dieser Verknüpfung von Frauenfigur und Ideal verlustig gegangen - das ursprünglich mit ihr verbundene Ideale wird nun als zutiefst menschlich dargestellt und ein neues Ideal in Opposition zur bisherigen erzählten Welt gebracht. Dadurch wird auch die Opposition von sensibler und intelligibler erzählter Welt aufgegeben, die der Erzähler bisher eingehalten hatte. Beide bisherigen Opponenten gehören nun zur menschlichen Welt, der eine göttliche gegenübersteht. Das Streben der erzählten Figuren nach (jetzt göttlichem) Idealem und ihr Warten auf Christus wird zu einer Flucht der irdischen Welt, in der die Frauenfiguren, ihre Sexualität, ihre Emo-

<sup>453</sup> Aksenov 1980b, S. 378 untere Hälfte: „один лишь воин есть готовый к победе вневременный [...] Иисус Христос“

<sup>454</sup> Diese Sichtweise orientiert sich stark an der Perspektive eines männlichen Individuums: Einerseits Individuum, weil physisch-biologisch der Mensch als Gattung ja gar nicht vergeht; andererseits männlich, weil es, wie weiter oben zitiert, ja nicht einmal *Alisas* Reden sind, in der der zukünftige Untergang prophezeit wird, sondern *Pantelejs*. Das heißt, *Pantelej* b e f ü r c h t e t, daß, wenn er *Alisas* ‚einladendem‘ Lachen folgt, am Ende dieses Weges das geistige Verlöschen stehen würde. Und das heißt wiederum, daß *Pantelej* *Alisa* nicht nur auf ihre biologische Funktion reduziert, sondern daß er ihre Emotionalität fürchtet. Das freundliche Lachen *Alisas* erhält so die Bedeutung einer nahezu dämonischen Verführung.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

tionalität, ihre Idealisierung durch die erzählten Figuren Hindernisse und falsches Glauben darstellen. *Alisa* gehört zur irdischen Welt und ist ein weltliches Ideal; die wahre Hoffnung richtet sich auf das geistlich-göttliche Ideal Jesus Christus.

Entsprechend der menschlichen, irdischen Welt erwacht der besiegte „Gigant“ *Sabler* nach dem von den „Göttern“ aufgelösten Jazzkonzert im Kreis von Frauen und Bandmitgliedern.<sup>455</sup> Darunter befindet sich auch sein weltliches Pantheon an Frauen: *Arina Beljakova* und *Marina Vladi*. Diese beiden helfenden Frauenfiguren können an jenem Punkt des erzählten Geschehens bereits zu mütterlichen Maria-Figuren umgewertet werden.<sup>456</sup> Sie halten *Sablers* Kopf, pflegen seinen Körper und beruhigen seine Seele: „ Я тебя тоже узнала, сказала Влади. / Даже вы, мамам? Самчик весь всколыхнулся от счастья, благости и тепла. Даже вы? А третьей здесь нет?“<sup>457</sup> Es erstaunt vielleicht, daß *Sabler* noch eine dritte zu erwarten oder zu vermuten scheint. Er sucht oder erwartet er sein Ideal, *Alisa*, denn sie gehört zum Pantheon positiver Frauenfiguren, fehlt aber und tritt erst wieder in Buch III auf. Es ist ganz logisch, daß *Alisa* hier fehlt, denn als Vertreterin eines weltlichen, irdischen Ideals (des menschlichen Intelligiblen) einerseits und der allzu irdischen Welt (des Sensiblen) andererseits ist sie unter den Marienfiguren obsolet. Die vom Erzähler bevorzugten Frauenfiguren sind jetzt helfende und dienende Figuren; wenn *Alisa* in Buch III wieder auftritt, ist auch sie ‚plötzlich‘ eine solche geworden. Dort, in Buch III, beginnt *Alisas* letzter Auftritt mit ihrer und des Ich-Erzählers Autofahrt.<sup>458</sup> Ihre Idealität besteht in ihrem mariengleichen Verhalten.<sup>459</sup> Sie ist am Ende von Buch III die Retterin des Ich-Erzählers, auch wenn dieser ihr zunächst mißtraut: „– Милый, не бойся! Это я – Алиса! / Какая сладкая приманка! Вот так и Одиссея когда-то хотели купить сирены! Как, Алиса, ты хочешь меня отдать моим палачам, всему этому сброду из [магазина] „Суперсамсона“?“<sup>460</sup> Interessant ist, welchen Gegensatz das erlebend Ich zu *Alisa* bildet: Es ist die Welt der Waren (сброд), also die materielle, allzu menschliche Welt. Ebenso hält der Erzähler *Alisa* für einen Köder (приманка), also eine Erscheinung, die nicht das Versprechen einlösen wird, daß sie vorgibt bereitzuhalten (Одиссея когда-то хотели купить сирены). Als Köder ist sie zwar Teil der intelligiblen, aber immer noch allzu menschlichen Welt, die ihre idealen ‚Versprechen‘ nicht einlösen wird. Gottseidank gibt es einen dritten, rettenden Weg und der Erzähler hatte sich in *Alisa* geirrt:

Оказалось, что она ищет меня уже давно по всей Москве и даже ездила в Ленинград и Ригу, где я якобы побывал за это время. Оказалось, что она уже обьездила все мои пристанища и отчаялась меня найти. Оказалось, что она увидела меня случайно. / По бульвару бежали три тетки в белых халатах и кричали „украд, украд“, а впереди улещивал человек. Это я и был, тот человек, который улещ-

<sup>455</sup> Aksenov 1980b, S. 386.

<sup>456</sup> Vgl. Kap. 3.2.3. meiner Arbeit.

<sup>457</sup> Aksenov 1980b, S. 387.

<sup>458</sup> Aksenov 1980b, S. 413ff.

<sup>459</sup> Zu dieser Lesung vgl. Raskin 1988, S. 77.

<sup>460</sup> Aksenov 1980b, S. 413 oben

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

тывал. Алиса тогда двумя десятками остановила погоню и расправу. Как это ловко, восхитился я, прекратить весь этот кошмар двумя розовыми государственными бумажками. Ты, видно, волшебница, Алиса? / – А ты чуело гороховое! / Я блаженствовал в будозановой<sup>461</sup> пенс, а Алиса, в одном лифчике и маленьких трусиках, скребла мою башку, ворчала и фыркала от удовольствия. Большое, видно, удовольствие скрести воющую голову любимого человека.<sup>462</sup>

Die Rettung sieht also so aus: *Alisa* investiert Geld und Mühe bei einer erfolglosen Suche, dann, wenn sie ihn gefunden hat, bezahlt sie seinen Diebstahl und badet ihn, wobei sie zudem für die erotische Erbauung des erlebenden Ichs sorgt. Und wer befindet sich dabei im lächelnden Paradies? Nur der Ich-Erzähler? Auch *Alisa* ist doch zufrieden (ворчала и фыркала от удовольствия) - behauptet der Erzähler! In der Darstellung kennt *Alisa* keine Konflikte, kein differenziertes Innenleben und ist von ihrer Rolle begeistert. *Alisa* ist nicht mehr das Problem - vergessen sind Füchse und Reiher. Die Darstellung verschiebt die Problematik auf das erlebende Ich und seine falsch konstruierende Innenwelt. Das deutete sich bereits im vorletzten Zitat an, wenn das Ich *Alisa* für einen Köder hält. Im letzten Zitat interpretiert das erlebende Ich *Alisas* Geldausgeben als zauberhafte Tat (Ты, видно, волшебница, Алиса?), was einen komischen Effekt erzielt.<sup>463</sup> In der Folge des erzählten Geschehens zeigt sich das Ich zu schwach und mit äußerst labilem Gefühlsleben: Immer wieder rennt er von *Alisa*, seiner Retterin davon; er glaubt, sie wolle ihn in eine psychiatrische Anstalt verbringen; er wird eifersüchtig (was sie mit stoischer Geduld erträgt).

Zur Errettung des Ich-Erzählers gehört auch seine sexuelle Erfüllung. Das geht in drei Schritten vor sich: Zuerst möchte das erlebende Ich *Alisa* in alter Weise ‚bearbeiten‘ (Что ты? – пробормотала она. Ты так хочешь? Сразу так?);<sup>464</sup> dann erkennt er ihre ernsthafte Offenherzigkeit und die Einzigartigkeit der Situation (она закинула руки за голову [...] с такой готовностью, с такой покорностью);<sup>465</sup> schließlich wird er vorsichtiger (я вошел к ней, как в родной дом)<sup>466</sup> und erreicht eine neue Erkenntnis: „я понял тогда, что мне надо их [ее глаза] открыть, открыть во что бы то ни стало и без слов, без всяких приказаний, и я стал их тогда открывать и открывал их“.<sup>467</sup> Es wird ein Gegenbild gegen die dargestellten sexuellen Exzesse der fünf zentralen Männerfiguren und des Erzählers aus Buch I und II von *Ožog* geschaffen. Der Beischlaf mit *Alisa* soll zeigen, wie man(n) ‚es‘ richtig macht und worauf es dabei ankommt. Nämlich wiederum auf die Noesis, auf ‚echte‘ Liebe. Die Darstellung ist über das gegebene Zitat hinaus derart,<sup>468</sup> daß praktisch nichts mehr besser werden könnte zwischen dem Ich-Erzähler

<sup>461</sup> *budozanovyj*: Bedeutung nicht zu ermitteln.

<sup>462</sup> Aksenov 1980b, S. 414.

<sup>463</sup> ...mit einer satirischen Spitze gegen den Staat (nach dem Motto: „Mit dem Papiergeld dieses Staates kann man tatsächlich etwas erreichen?“).

<sup>464</sup> Aksenov 1980b, S. 415.

<sup>465</sup> Aksenov 1980b, S. 416, Z. 4f.

<sup>466</sup> Aksenov 1980b, S. 416, Z. 8f.

<sup>467</sup> Aksenov 1980b, S. 416, Z. 15-17.

<sup>468</sup> Also Aksenov 1980b, S. 416ff., S. 434ff.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

und *Alisa*. Sie haben platonische Liebe, die verbunden ist mit einer körperlichen, welche aus Zärtlichkeiten und Zuneigung besteht und nicht aus dumpfen Sex. Erst mit der ‚echten‘ (intelligiblen) Liebe kommt der richtige Erfolg der Körper. Die Situation der ‚echten Liebe‘ rehabilitiert erstens die sonst gegenüber dem göttlichen Ideal als zu menschlich verworfene intelligible Welt und bezeichnet zweitens noch einmal die Prädominanz letzterer gegenüber der physischen Welt. Auch der sonst einseitig bewertete Sex findet eine akzeptierte Stellung im Spannungsfeld zwischen intelligibler und physischer Seinsweise. Sexualität ist eben immer mehr als die sexuellen ‚Fakten‘ der physischen Welt.

Man könnte also behaupten, *Alisa* werde doch sehr aktiv und zufrieden bei der Errettung des und bei der trauten Zweisamkeit mit dem erlebenden Ich dargestellt. Sie wird entsprechend des Erzählerstandortes (dem erlebenden Ich) jedoch nur äußerlich dargestellt, was besonders kraß in den Passagen, die die gemeinsame Liebe darstellen, auffällt, da so i h r e Liebe nur rein körperlich beschrieben bleibt. Darüberhinaus ist sie zwar aktiv, aber aktiver Part in einer Beziehung, in der der männliche Ich-Erzähler passiv ist. Ihre Aktivität besteht nämlich darin, ihm Liebe und Wohltaten zu erweisen und als Testobjekt seiner neuartigen Erfahrungen herzuhalten. Ja sie ermöglicht ihm diese Erfahrung erst, indem sie seinen Erwartungen entsprechen hat, ihn zu suchen, auf ihn und seine Probleme einzugehen und ihn zu ‚erretten‘. So ist *Alisa* eine aktive Dienerin seiner Wünsche. Das wird noch einmal besonders deutlich, wenn man den Moment, in dem er das Prinzip seelischer Liebe verstanden hat,<sup>469</sup> den später beschriebenen Liebeshandlungen<sup>470</sup> gegenüberstellt. Hat er seinen Willen erreicht und „ihre Augen geöffnet“, so bleibt er fürderhin „auf dem Rücken“ liegend und passiv beschrieben:

Пострадавший лежал на спине и чувствовал себя тихо, мирно и безопасно. Алиса на корточках стояла над его ногами. Она свесила свои волосы к его животу и смотрела прямо в лицо веселыми любящими глазами. / [...] / Она подняла свитер Пострадавшего и поцеловала его в живот.<sup>471</sup>

Es ist, als ob er verstanden hätte, daß man(n) sich von einer Frauenfigur lieben läßt, anstatt ihr hinterherzulaufen. Das ergibt sich in der Logik des Textes aus den beschriebenen Glaubensvorstellungen von einem gütigen, gnädigen Gott, der die Menschen liebt, auch wenn sie selbst versagen und verzagen. Wenn *Alisa* eine Marienfigur ist, muß sie an Gottes Universum einen Anteil in ebendieser Qualität haben. Ihre Marienhaftigkeit wird in der zweiten, den Roman abschließenden Apotheose des *Postradavšij* deutlich. Ihre dargestellt Pose entspricht der Jesus' bei Auferweckungen und Heilungen. Der *Postradavšij* liegt anscheinend tot auf einer offenen Bahre (возили Пострадавшего в последний, как говорится, путь),<sup>472</sup> als alles stehenblieb (когда остановилась вся Москва): „Что это? тихо спросил Пострадавший. Алиса, что это? Неужели? / Она положила ему на

<sup>469</sup> Aksenov 1980b, S. 416.

<sup>470</sup> Aksenov 1980b, S. 434ff.

<sup>471</sup> Aksenov 1980b, S. 435.

<sup>472</sup> Aksenov 1980b, S. 441 Mitte.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

люб свою согревающую руку. Она ничего не могла сказать. Душа ее трепетала.“<sup>473</sup> Das Folgende bedeutet auf jeden Fall eine irdische Auferweckung für den *Postradavšij*, denn er befindet sich nach seinem „Flug“ zu Gott bereits wieder auf der Erde und in Moskau. Unklar bleibt, welchen göttlichen Einfluß *Alisa* bei der Auferweckung tatsächlich nimmt - jedenfalls vollführt sie die entsprechende magische Handbewegung. Nach christlichen Vorstellungen ist Maria ein Vermittlerin zwischen den Menschen und der Trinität selbst. So ist *Alisa* als Marienfigur das dienende Agens, das die Wünsche einer höheren Macht (Gottes) erfüllt. Sie ist ein Mittlerin, nicht selbst göttlich, aber in Gottes Aufgabe tätig. Daß aber die Existenz des *Postradavšij* in der menschlichen Welt fortgesetzt wird, ist eindeutig: „Потом все снова поехало“<sup>474</sup> heißt der letzte Satz des Romans. Zu dieser Rettung des *Postradavšij* ist *Alisa* nicht selbst die Ursache, sondern sie kündigt von der Wiedererweckung des Erretteten und hat sie rituell begleitet.

#### 3.2.3 Marina Vladi, Marian Kulago und Arina Beljakova

Marina Vladi ist bekannt als französische Schauspielerin, Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs und Ehefrau Vladimir Vysockijs. Als solche tritt auch die erzählte Figur *Marina Vladi* in *Ožog* auf. Die Heteroreferenz betreffs einer Figur, das ‚Auftreten einer realen Person‘ ist ein Verfahren des Erzählers, eine realistisch-faktische Informationswirklichkeit zu erzeugen. Doch bevor *Marina* als erzählte Figur ‚auftritt‘, wird ihr Name im Zusammenhang mit einem Film eingeführt. Und die zu diesem Zeitpunkt des erzählten Geschehens bereits ausformulierte *Arina Beljakova* wird mit ihr verwechselt, weil der Erzähler alias eine der fünf zentralen Figuren, die jenen Film gesehen haben, gerne eine Frau im Stile Marina Vladis zur Partnerin hätten. Der Ich-Erzähler erblickt sie im Publikum, als er seinen ersten Saxophon-Auftritt hat. Er erkennt sie an ihren „blonden Haaren“ und „frechen Brüsten“:

увидел [...] длинные светлые, грубо обрезанные внизу космы, падавшие на вздернутые груди, и маленькие глаза, смотревшие на меня с необычным для наших девочек выражением и полуоткрытый рот... это была она – Колдунья,<sup>475</sup> Марина Влади, и я вдруг напрягнулся от отваги и неожиданно для себя заиграл.<sup>476</sup>

Genaugenommen erkennt er also nicht *Marina Vladi*, sondern verschiedene körperliche, auf ihn etwas fremdartig oder ungewohnt wirkende Eigenschaften, aus denen er auf *Vladi* folgert. Was dargestellt wird, ist die leicht entzündliche Phantasie des Saxophonisten. Im Grunde könnte also die gesehene Frau im Publikum irgendeine Frau mit den genannten Eigenschaften sein. Die Wichtigkeit dieser Äußerlichkeiten

<sup>473</sup> Aksekov 1980b, S. 441 untere Hälfte.

<sup>474</sup> Aksekov 1980b, S. 442.

<sup>475</sup> *Koldun'ja*: „die Hexe“. Die Schauspielerin Vladi hatte damals mit dem Regisseur Michel den Film „Die Hexe“ nach einem Roman von Kuprin gedreht, der in der Sowjetunion sehr erfolgreich war.

<sup>476</sup> Aksekov 1980b, S. 29 untere Hälfte.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

ist auch der spätere Grund für die Verwechslung von *Marina* mit *Arina*. Kaum hat der junge *Sabler* jene *Vladi* mit ihrem Sexappeal im Publikum ausgemacht, ist *Sabler* alias das erlebende Ich zu einem außerordentlichen Solo beflügelt (неожиданно для себя заиграл; я заиграл, и тут же вступил Костя).<sup>477</sup> Es heißt außerdem:

О, Марина Влади, девушка Пятьдесят Шестого года, девушка, вызывающая отвагу! О, Марина, Марина, Марина, стоя плывущая в лодке по скандинавскому озеру под закатным небом! О, Марина, первая птичка Запада, [...] подберу сопли и отправлюсь на край света для встречи с тобой. О, Марина – очарование, юность, лес, голоса в темных коридорах, гулкий быстрый бег вдоль колоннады и затасанное ожидание с лунной нечистью на груди.<sup>478</sup>

Man kann diesen Absatz durch das vorübergehende und nachfolgende ‚заиграл‘ als Inhalt dessen lesen, was das Solo des jungen Ichs und Saxophonisten ausmachte oder emotional beinhaltete, also als Musik. Insofern liegt dem Absatz eine Synästhesie auf der Ebene des Erzählvorganges zu Grunde, denn der Leser ist gezwungen, die Musik zu sehen (zu lesen), anstatt daß er sie hören kann. Einen musikalischen oder lyrischen Eindruck erwecken auch die zahlreichen Anaphora (о, Марина). Thematisch orientieren sich die Aussagen des Spielers an den Elementen des Reiherbildes: Eine Frau (Марина Влади) - ein Mädchen (девушка) - der Himmel (закатное небо) - westliche Topographie (скандинавское озеро; птичка Запада) - ein Vogel (птичка) - Wunder und Jugend (очарование; юность) - romantisierende Liebesymbolik (лес; голоса; бег / колоннады; ожидание / лунный). Dazu gibt es zwei sehr aktive Elemente von Seiten des Ich-Erzählers, nämlich „Kühnheit“ (отвага) und das etwas märchenhafte Versprechen, für ein Treffen mit *Marina* bis an den Rand der Welt zu gehen (отправлюсь на край света для встречи с тобой). Außerdem scheint er zu versprechen, erwachsen(er) werden zu wollen, ausgedrückt dadurch, daß er „seinen Rotz aufsammeln“ werde (подберу сопли). Alles wird (so seine Annahme) direkt durch die Erscheinung der verehrten Frau hervorgerufen.

Damit ist die durch Filme gegebene, dem erlebenden Ich persönlich ja noch völlig unbekannt *Marina Vladi* eine Art Muse, die ihn zur Musik inspiriert. Seine Vorstellungen von ihr und die mit diesen geschaffene Musik zeigen zudem seine Verbundenheit mit westlichem Gedankengut. Denn am Ende der Session versteht der Bandleader *Kostja*: „Костя тогда понял, что рождается новый джаз, а может быть, даже и не джаз, а какой-то могучий дух гудит через океаны в мою дудку.“<sup>479</sup> Über den Jazz wird die Verbindung mit Amerika gezogen (через океаны), und dennoch ist es nicht einfach das gleiche wie in den USA, was hier geschieht (а, может быть, даже и не джаз, а какой-то могучий дух). Dieser „mächtige Geist“, der in der Musik zum Ausdruck kommt, ist „der Geist der Rebellion, die Idee der Freiheit“ (дух непослушания, идея свободы).<sup>480</sup> Dem

<sup>477</sup> Aksenov 1980b, S. 29f.

<sup>478</sup> Aksenov 1980b, S. 29 unten.

<sup>479</sup> Aksenov 1980b, S. 30 untere Hälfte

<sup>480</sup> Aksenov 1980b, S. 30 Mitte.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Zusammenhang von *Vladi* (Frau) und Solo (Jazz) liegt also das Prinzip der Sublimierung der Gefühle und Wünsche durch Kunsttätigkeit vor, wie es auch anschließend im „Песня Петроградского сакса образа осени Пятьдесят Шестого“<sup>481</sup> deutlich wird. Die Ähnlichkeiten mit der später ausführlicher vom Erzähler dargestellten Morphologie des Reiher, die im Ablauf des Erzählens gerade vorher zum ersten Mal thematisiert wurden,<sup>482</sup> lassen *Vladi* als Prototyp der späteren Idealform des Reiherbildes erscheinen. *Marina Vladi* tritt jedoch in der Folge hinter der angebotenen *Alisa* zurück. Der Erzähler bzw. die fünf zentralen Figuren sehen sie immer nur von Ferne, in coram publicam oder umgekehrt in publica. Warum? Wäre sie derart unerreichbar? Unerreichbarer als *Alisa*? Es liegt daran, daß ihr Name auch der Name einer realen Person ist; eine fiktive Laison hätte zu leicht mißverstanden werden können. *Sabler* scheint aber eine gewisse Beziehung zu oder gewisse Absichten auf *Marina Vladi* zu haben, denn ihr Brief an ihn lehnt zwar „das Neuland“ (целина) ab,<sup>483</sup> betont aber auch ihre Gefolgschaft. Anrede- und Abschiedsformeln sind familiär. Im Zuge eines Verhörs gibt *Sabler* an, daß sie einander liebten.<sup>484</sup> Doch wen genau liebt er? *Vladi* als die Hexe aus dem Film, also eine Fiktion? Seine durch die Vorstellungen an *Vladi* evozierten, erhitzten Gefühle, also sich selbst? Oder die ‚reale‘ Figur *Marina Vladi*, also die Französin Vladi, der er in *Ožog* weder richtig begegnet ist noch begegnen wird, die ihm aber geschrieben hatte? Der das Verhör leitende Komsomolze *Rogov* sieht vor allem die Liebe zu einer Ausländerin: Ein gefährliches Moralproblem für einen Sowjetbürger.

Kaum zwei Seiten weiter in der Erzählzeit von *Ožog* trifft *Sabler* auf *Arina Beljakova*, die er für *Vladi* hält. Wen genau hatte er also geliebt? Doch anscheinend die fiktive Film-*Vladi*, so daß eine andere, physisch existente Frau mit Film-*Vladi*-Aussehen die ersehnte (noetische) *Vladi* aus dem Film ‚ersetzen‘ oder ‚konkretisieren‘ kann. Der vorliegenden Episode ist es eigen, daß sie hinsichtlich der Liebe *Sablers* unterschiedliche Bewertungen zuläßt, daß eine Umbewertung vorgenommen wird und daß ebenso wie bei der Figur *Alisa* bei den Figuren *Beljakova* und *Vladi* eine dem Erzähler eigene Aufteilung der Wirklichkeit in eine materielle und eine ideelle Sphäre vorliegt, die in der erzählten Welt als unterschiedslos gleichartig wirklich dargestellt werden (Zusprechen von Wirklichkeitsstatus). Zum Unterschied zu *Alisa* wird diese Aufteilung auf zwei erzählte Figuren komplementär verteilt, so daß dem fiktiven Adressaten die Rezeption einer Opposition von *Sablers* Schein und Sein, Welt und Idee, Tatsachen und Vorstellungen möglich sind.<sup>485</sup> Das macht die Mitteilungsabsicht des Erzählers hinsichtlich der beiden Sphären der menschlichen Erkenntnis deutlicher, als es vielleicht bei *Alisa* der Fall war, läßt jedoch auch den

<sup>481</sup> Aksenov 1980b, S. 30f.

<sup>482</sup> Aksenov 1980b, S. 24.

<sup>483</sup> Aksenov 1980b, S. 32. - ...was an Michail Šolochovs *Podnjataja celina* erinnert.

<sup>484</sup> Aksenov 1980b, S. 33.

<sup>485</sup> Eine solche antagonistische Wahrnehmung von Figurenpaaren ist natürlich in einer einzigen Figur - in *Alisa* - nicht möglich. Deswegen ist es betreffs *Beljakova* und *Vladi* besser, statt eines Antagonismus zwei sich ergänzende Bereiche bzw. zwei sich in ihren Funktionen (‚Rollen‘) ergänzende Figuren zu denken.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Eindruck entstehen, der Erzähler hätte in *Ožog* eine kontradiktorische Opposition zweier getrennter ‚Welten‘ im Sinne, weil die Ideensphäre rein gedanklich (Film) gezeichnet ist, während die Materiesphäre in Gelüste und Happenings (Liebesabenteuer) ausartet. Darin liegt aber nicht allein die Ausschließlichkeit beider Sphären. So hat zum Beispiel Meyer gezeigt, wie ähnliche Oppositionen auch in den Kurzgeschichten, die zeitlich dem Roman vorausgehen, gefunden werden können.<sup>486</sup>

These<sup>487</sup> are the images Aksenov used in his early stories to posit an Ideal in the Romantic tradition and to find ways to defend it against the forces preventing its realization. [...] The Ideal is caught between the polarities of hopeless philistinism, of which the pure form is the brutal oppression of spiritual freedom, and personal, aesthetically informed integrity, whose pure form is religion. [...] The opposed absolutes of oppression and of religious integrity have no duality; they are the principles at the basis of the opposition in *The Burn* between Tolya's public life at school and his private life at home, and the fiction generated by these opposing terms is the resolution provided in the imaginative universe stimulated by the Ringo Kid.<sup>488</sup>

Die Opposition trägt also auch antagonistische Eigenschaften wie *öffentlich (atheistisch) : privat (religiös), reales Leben : imaginäres Leben* etc. Halten wir darüber hinaus fest, daß nicht nur in *Ožog* Idealität mit Frauenfiguren verbunden ist.<sup>489</sup> Wie jedoch bereits an der Figur *Alisa* gezeigt worden ist, hat der Erzähler betreffs der Opposition beider Erkenntnissphären zu Beginn von *Ožog* keine Kontradiktion im Sinne, sondern eine Zweigestaltigkeit und Ambiguitas, bei der die intelligible Seite prädominat ist. Letzteres richtet sich direkt gegen die Fundamente marxistischer Philosophie. Gegen Ende von *Ožog* (Buch III) wird eine neue Opposition erreicht, nämlich die von Göttlichem zu Menschlichem, und sie begründet nun eine weltflüchtige Einstellung und negative Bewertung allen Irdischen durch den Erzähler, was nun wirklich einer Kontradiktion gleichkommt, weil nichts Menschliches an das „dritte Modell“ Gottes heranreichen kann.

Der Ich-Erzähler, der hier *Sablerts* Erlebnisse fortführt, erzählt, er treffe *Marina Vladi* auf der Straße: „Рядом со мной стояла и протягивала полную пачку ‚Лягуры‘ собственной персоной Марина Влади в туго пережваченном по талии плаще французской работы.“<sup>490</sup> Wieder sind es die Äußerlichkeiten, an denen der Erzähler *Vladi* zuerst ausmacht und die es also anscheinend sind, die ihn täuschen werden. Es leitet ihn die gegenständliche Welt in die Irre, und nicht, wie die Marxisten es sehen würden, zu besserem Wissen. Vom Erzähler aus gesehen ist das (zufällige?) Treffen die Realisation eines kühnen Traums (!): Der unbekanntes Saxophonist der „Teddyboys“, ein gammeliges Beatnik-Jüngelchen (стиляга) und die berühmte französische Schauspielerin-Schönheit M. Vladi treffen sich! Wie

<sup>486</sup> Meyer in Mozejko 1986, S. 119-130. Ähnlich bereits Majer [Meyer] in Aksenov 1983, S. 6-10.

<sup>487</sup> Sie meint „basketball, God“ und „the Ringo Kid“, die in den Kurzgeschichten für „official Stalinist world, spiritual values“ und „imaginative space“ stünden. Vgl. ihre Liste; Mozejko 1986, S. 121-123.

<sup>488</sup> Meyer in Mozejko 1986, S. 121.

<sup>489</sup> So Meyer S. 121-123.

<sup>490</sup> Aksenov 1980b, S. 35 u.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

schon bei *Alisa* sind auch hier die Merkmale des Ausländischen an *Marina* (французская работа) dem erlebenden Ich besonders wichtig, denn es vergißt nicht, gerade dieses Detail zu erwähnen, als ob es eine Bestätigung der „höchst-eigenen Person“ (собственная персона) *Vladis* sei. In komischem Kontrast dazu steht die Erwähnung der sowjetischen Zigarettenmarke „Aurora“, die den Leser außerdem stutzen lassen könnte: Würde ein Vladi „Aurora“ rauchen? Vielleicht, zumal in Rußland. Bald entspannt sich jedoch folgender Dialog:

– Как тебя зовут? спросил я, задыхаясь; вот именно – задыхаясь. / Арина Белякова. / А где ты учишься? / – Рядом, в медицинском. / – Боги, боги греческие и римские! / – А где ты живешь? / В Бармалеевом переулке. Знаешь? / Боги, боги петербургские, невские и чудонские! / Хватит тебе ногу тянуть, Самсик! Шлепай своими опорками сколько хочешь. Все равно я тебя люблю. Ну, обними меня за плечи, не бойся.<sup>491</sup>

Das „Treffen mit *Vladi*“ muß nun vom Leser gründlich umgewertet werden, will er nicht einen unlösbaren Widerspruch in seiner Wahrnehmung belassen. Das erlebende Ich traf überhaupt keine *Marina*, sondern eine *Arina*. Die Bezeichnung ‚Vladi‘ ist nunmehr eine reine Metapher für *Beljakovas* Aussehen. Die Namen ‚Arina‘ und ‚Marina‘ sind fast dieselben und sich zum Verwechseln ähnlich - aber sie sind dennoch nicht die gleichen, obwohl sie für das erlebende Ich die selbe aufregende Emotionalität (задышаться; боги, боги петербургские etc.), hervorgerufen durch die ungewohnte Nähe und Forderungen einer Frau (равно я тебя люблю; обними меня за плечи, не бойся), besitzen. Doch das ist nicht der eigentliche Skandal, dem der Leser aufgesessen ist. Der eigentliche Skandal ist, daß der Ich-Erzähler die *Vladi*-Version konsequent vertreten hatte, obwohl aus dem Dialog deutlich hervorgeht, daß dem erzählten Ich längst klar war, daß die getroffene Frau nicht *Vladi* sein kann, sondern irgendeine ihm unbekannte Studentin. Denn warum sonst sollte das erlebende, erzählte Ich spontan nach Namen, Studienort und Wohnung fragen? Der Leser ist also absichtlich und gründlich an der Nase herumgeführt worden.

Die Frauenfigur *Arina* ist aktiv und mit eigenen sexuellen Forderungen, Wünschen und Vorstellungen gezeichnet, auch wenn die Episode insgesamt nur wenig Erzählzeit einnimmt. Sie sagt dem erlebenden Ich,<sup>492</sup> was es tun soll. Es wird im folgenden beschrieben, wie sie miteinander schlafen; für das erzählte Ich (*Sabler*) sei es das erste mal überhaupt. Auch hier bleibt *Sabler* zunächst passiv, „hasenherzig“ (заяц преследовал лису, обмирая от страха),<sup>493</sup> während *Arina* die erfahrene Wohltäterin ist. Die Ansicht, Wohltaten zu empfangen, scheint der Erzähler nicht zu teilen: Ihre Bezeichnung als „Fuchs“ (лиса) weckt Assoziationen mit *Alisa* und ist keine rein positive Bewertung durch den Erzähler. *Sabler* wird klar, daß *Arina* weitestgehende sexuelle Forderungen stellen wird.<sup>494</sup> Und sie tut es auch (ох, да что же ты как стоишь?; ох, расстегни мне вот здесь...; etc.). Schließlich weist sie

<sup>491</sup> Aksenov 1980b, S. 36.

<sup>492</sup> ... ab S. 36 fortgeführt in *Sabler*...

<sup>493</sup> Aksenov 1980b, S. 37, Z. 10.

<sup>494</sup> Aksenov 1980b, S. 37 Mitte.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

*Samsik* zärtlich ein.<sup>495</sup> Sie ärgert sich, wenn er nach dem Koitus raucht,<sup>496</sup> weil ein ‚richtiger‘ Liebhaber es ihrer Ansicht nach anders macht.<sup>497</sup> Für *Sabler* wird der Koitus als einem Bewußlosigkeit ähnelnden Vergessen beschrieben (забыл и сам себя).<sup>498</sup> Wenn der Koitus vorüber ist, und *Sablers* Bewußsein wiederkehrt, konstatiert der Erzähler eine objektivere Sicht, aus der eine gewisse Abscheu vor dem Geschehenen spricht (со стороны все это выглядело довольно смешно).<sup>499</sup> Ironisch nennt er *Sabler* „наш герой“, stellt die *Sablersche* Empfindung einer endlosen Koituszeitspanne dem in Wirklichkeit kurzem Moment entgegen und beschreibt die „Mannwerdung“ *Sablers* wie ein erschöpftes Ausatmen mit den Worten: „пришел в себя уже муш-ш-шиной“.<sup>500</sup>

Entsprechend *Arinas* sexuell aktiver Rolle verlagert der Erzähler seinen Standort auch kurz in sie. Das tut er, um die inneren Beweggründe der Frauenfigur, die sie zu ihren intimen Verführungen bringen, darzustellen. Für die Darstellung dieser „Mission“ (миссия) organisiert er ein eigenes Textsegment:<sup>501</sup> Ihre Mission besteht darin, daß sie die „lokalen Samsiks, die von den stalinschen Dickärschern schikaniert wurden“ (подходила к местным самсикам, замороженным сталинским выкорышам) ins Bett schleift, um ihnen so als „unvergeßliches Bild der Freiheit“ (являлась им как незабываемый образ свободы) zu erscheinen. Sie ist einer „Schule für wohlgeborene Töchter“ entlaufen (бежала с Институтом Благородных Деву). Und sie orientiert sich selbst am *Vladi*-Vorbild des Films (вот уже полгода после выхода фильма на элешние экраны). *Sabler* und *Arina* greifen also auf dasselbe Filmideal zurück. Anders als *Alisa* zeigt *Arina* durch Nachahmung des Films dasjenige Rollenverhalten, das das Filmideal ihrem Part (ihrem Geschlecht) zuschreibt. Deshalb ist *Sablers* und *Arinas* Beziehung erfolgreich und bietet b e i d e n unterschiedliche zufriedenstellende Ergebnisse, solange die Rollenzuweisungen unhinterfragt bleiben.<sup>502</sup> Beide Rollen laufen ab wie Räder in einem Uhrwerk, das heißt, das Zufriedenstellende liegt für beide im Erfolg ihrer jeweiligen Rollenerfüllung (Erfüllung der Mission, Erfüllung des Mannseins) - für *Arina* bedeutet das: Rollenerfüllung in Hinblick auf die Filmvorgaben, nicht so sehr in Hinblick auf die momentanen Endergebnisse der Rollenerfüllung. Die Endergebnisse (erster Koitus, *Sablers* Kreativität) sind eher wichtig, um ein sensuelles Faktum für den Grad der Rollenerfüllung zu haben. *Arinas* anachronistische Schul-

<sup>495</sup> Aksenov 1980b, S. 37 unten.

<sup>496</sup> Aksenov 1980b, S. 38 oben.

<sup>497</sup> Übrigens in *Ožog* die einzige Darstellung weiblicher, sexueller Wünsche, die nicht mit den Wünschen der Männerfiguren übereingehen. In allen anderen Fällen herrscht zwischen Männlein und Weiblein betreffs des sexuellen Vorgehens tiefherziges Einvernehmen.

<sup>498</sup> Aksenov 1980b, S. 37, unterste beiden Zeilen.

<sup>499</sup> Aksenov 1980b, S. 38, Z. 4.

<sup>500</sup> Aksenov 1980b, S. 38 oben.

<sup>501</sup> Aksenov 1980b, S. 38. Hieraus die folgenden Zitate.

<sup>502</sup> Mit *Alisa* wäre ein solcher ‚Erfolg‘ b e i d e r unmöglich, da sie als Projektion des Erzählers genau den männlichen Part, seine Wünsche, seine Perspektive, übernimmt. In ihrem Falle gibt es nur Erfolge für die Männerfiguren.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

form zusammen mit ihrem Berufsziel Ärztin und dem Missionsgedanken des Dienstes am Manne lassen das exponierte Textsegment als Krankenschwester- oder Ärzteid erscheinen. Angesichts ihrer „Mission“ unterdrückt *Arina* sogar ihre anfängliche Empörung über den rauchenden Liebhaber (кури, кури, малыш!).<sup>503</sup>

Die Darstellung der inneren „Mission“ der einzig sexuell fordernden Frauenfigur zeitigt zweierlei. Erstens zeigt der Erzähler, wie die intelligible Welt der *Arina Beljakova* sie zu sexuell devoten Dienstleistungen beflügelt, die nicht die angenehmsten sein können und die einer sexuell erfahrenen Frau, die sie anscheinend ist, nicht unbedingt Spaß machen werden. *Arinas* sozusagen theoretischer Überbau läßt sie die ‚Fakten‘ ihrer Lage verkennen.<sup>504</sup> Zweitens wird *Arinas* vorherige Darstellung gründlich umbewertet. Denn summa summarum ist sie ja gar keine fordernde, aktive Frau um ihrer Persönlichkeit willen, sondern sie tat ‚im Grunde‘ alles nur zum Besten des Mannes - d.h. im konkreten Falle: zum Besten des Grünschnabels *Sablers*, dem noch gesagt werden muß, wo es lang geht. Sie ist nicht willfahrend oder energisch aus moralischer Verlotterung,<sup>505</sup> sondern aus Überzeugung. So entpuppt sie sich nicht als eigener Frauencharakter, sondern als morigere Sablerbeglückerin im Krankenschwesterhabitus.

Trotz dieser für *Sabler* dankenswerten Qualitäten scheint ihm, bei dem die gelebte Sexualität beider kaum einen Eindruck hinterlassen hat, *Arina* nicht ganz geheuer, weil sie die Freiheit besitzt, über seine Liebespoesie und naiven Treuschwüre zu lachen: „Смех ее был очень обидным, смех сучки, иначе не назовешь. Сучка, сучка такая, думал он, но ничего не мог сказать: дьявольское электричество бушевало в его костях.“<sup>506</sup> Jede freie Regung ihrerseits lehnt er ab, und das, obwohl er selbst gerade davon Nutzen gezogen hatte. Dabei besteht der Nutzen nicht nur in dem erreichten, erstmaligen Koitus, sondern auch in der „teuflischen Elektrizität“ (дьявольское электричество). Sie ist eine realisierte Metapher für die Spannung, unter der *Sabler* steht. Die Realisation ist eliptisch, weil der Satz, der das metaphorische Verhältnis erst schaffen würde („*Samsik* stand unter Spannung“ o.ä.), fehlt. Die Elektrizität, die die Wände des Hause, in dem die beiden Liebenden sich befinden, bereits geraume Zeit glühen läßt, schafft erst *Sablers* Poesie. Auf diese Mitteilung kommt es dem Erzähler anscheinend besonders an, denn *Sablers* poetische Spannung vor und nach dem Koitus steht gleichberechtigt erzählt neben dem übrigen Geschehen.<sup>507</sup> Deswegen stellt der Erzähler letztendlich dar, daß *Sabler* die

<sup>503</sup> Aksenov 1980b, S. 38, Z. 12.

<sup>504</sup> Durch diese Formulierung offenbart sich ein weiterer Aspekt, der gegen den Materialismus gerichtet ist: Der ‚theoretische Überbau‘ - der Mundus intelligibilis - ist nicht eine Rechtfertigungsideologie und Schönrederei von üblen (Klassen-) Zuständen, sondern eine geistige Einstellung, die auch edle Taten und Menschlichkeit bewirkt. Das ist jedenfalls die Bewertungsperspektive des Erzählers von den Taten *Arinas*.

<sup>505</sup> ... wie es in Kapitel 3.2.5 bei *Tamara, Klara* etc. sein wird...

<sup>506</sup> Aksenov 1980b, S. 38 u.

<sup>507</sup> Die elektrische Hochspannung, die später in die Poesie mündet, hat ein Haus ergriffen, dessen Bewohner auf die Straße rennen, weil sie glauben, es brenne (Aksenov 1980b, S. 36f.). Es heißt sogar: „дом был готов для любви“ (S. 37). Es ist eine kleine, übertragen zu verstehende

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Liebe mit *Arina* nur um seiner Kreativität Willen, aber nicht um der Frauen oder der Liebe Willen tätigt. Auch wenn *Sabler* den Vorgang des Liebens spannend findet und auch wenn darin für *Sabler* ein erfolgreicher Rollenvollzug besteht, so perspektiviert der Erzähler die ‚Szene‘ der Mannwerdung doch nur auf diese „Spannung“ hin (завонил ошалевший от любви Самсик, дернулся и тут же замкнулся), die *Sabler* sprachlos werden läßt, sobald er vollends unter sie gerät (он не мог двинуться с места, не мог сказать ни единого слова).<sup>508</sup> Da *Arina* hat ja als erzählte Frauenfigur, die keine Projektion des Erzählers ist, ein ganz anderes Endergebnis betreffs des filmischen Rollenvollzugs als *Sabler* im Sinn, konstatiert sie unverblümt:

Самсик-дурачок, никакая я тебе не единственная. У тебя еще столько единственных вперед: и моя подружка Брижит, и Клава Кардинале, и Сонька Юрен, и толстуха Анита, и Моника-интеллектуалка, и Джулия-недотрога... ты еще разведешь пары, маленький Самсик, только на бросай своего сакса, и всем своим так передай – пусть не бросают своих инструментов! Теперь проваливай напряжение слабеет.<sup>509</sup>

Eine treffende Prophezeiung *Arinas*: Wem Frauen und Liebe nur Mittel zum Zweck sind, dem werden viele über den Weg laufen. Die Entfaltung *Sablers* (ты еще разведешь пары) liegt letztendlich in seinem Instrument (сакс; инструменты), was synekdotisch für seine und seiner Kumpanen (все свои) Kunst steht. *Arina* und die Frauenfiguren sind auf diese Weise nur auf den Künstler *Sabler* hin konstruiert und ihre Sexualität und Liebe sind zu Musen seiner Kreativität funktionalisiert. Und wenn die Spannung der Beziehung nachläßt (напряжение слабеет), dann wird er gehen. Oder sie wird ihn in vorausseilendem Gehorsam fortschicken (теперь проваливай) - eine abschließende Projektion des Erzählers, die dessen Auffassungen vom Geschlechterverhältnis und seinen Rollen deutlicher nicht ausdrücken könnte.

Dabei beinhaltet die in der „Mission“ *Arinas* erwähnte Wendung „являлась им как незабываемый образ свободы“ ein aitiologisches Argument, wie es auch dem Mythos oft zu eigen ist. Denn wenn die Frauenfiguren dem Erzähler und den fünf zentralen Figuren in *Ožog* die projizierten Verkörperungen von Idealität sind, dann behauptet die erwähnte Wendung, daß es obendrein der Frauen eigenes Verhalten gewesen sei, das diese Verknüpfung von Frau und Freiheitsideal bei den Männerfiguren geschaffen habe. Welches „Bild von Freiheit“ (образ свободы) wurde geschaffen? Die Freiheit, daß *Arina Sabler* alles gibt, aber nichts verlangt und ihn hinterher selbst fortschickt. Es ist somit eine Freiheit für *Sabler*: Nichts geben, alles bekommen und anschließend weitergehen, wohin man will. Also nicht genug damit, daß die Figur *Arina* trotz ihres von männlichen Projektionen abweichenden Verhaltens wegen des Rückgriffs auf dasselbe Filmideal (denselben Film) ganz und gar gemäß männlicher Interessen handelt; es verhält sich (angeblich) auch noch so, daß

---

Informationssituation, denn wer hier zur Liebe bereit ist, ist ja *Sabler*, nicht das Haus. Die Innenwelt *Sablers* wird in dieser Situation als Außenwelt dargestellt.

<sup>508</sup> Aksenov 1980b, S. 38.

<sup>509</sup> Aksenov 1980b, S. 39.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

die ideale Verherrlichung der Frauen durch die Männer und die daraus resultierende, für die Frauen nachteilige Rolle auf der Frauen eigenem Verhalten beruhen. Die Männerfiguren sind (angeblich) genausowenig Schuld an der Verknüpfung *Frau - Ideal (Frauenverhalten - Idealrolle)*, wie sie (angeblich) auch nicht Schuld daran sein können, daß die Frauen sie immer wieder wegschicken.

Eine anderes Glied der Informationskette um *Marina Vladi* erhebt zum Thema des Erzählers, daß *Sabler* nicht sicher zwischen den Frauenfiguren unterscheiden kann:

Что такое Мрина Влади? Мираж ведь, французский дым. Вот сегодня встретил всль Арину Белякову, свою первую женщину, и ничего, даже виду не показал, чтобы не облажаться.<sup>510</sup> Да ведь кто она теперь, Марина Влади? Член ЦК ФКП! Пора уже забыть старый имедж! Что ж, пусть приседают [Влади с Высоцким], буду только рад, постараюсь лицом в грязь не ударить, когда придет далекий друг.<sup>511</sup>

Hier sind es noch zwei: *Beljakova*, „seine erste Frau“ (своя первая женщина), und *Vladi*, für die er zwar mehr empfindet als er jetzt offen - vor ihr, vor anderen - zugeben will (да ведь кто она теперь; постараюсь лицом в грязь не ударить), aber mit der sozusagen nichts besonderes gelaufen war, weil sie nur ein „image“, ein „Bild“ (имедж) für ihn war und ist (мираж ведь, французский дым). Doch kaum erscheint die Figur *Vladi* vor seiner Bühne, ist es in seinen Gedanken nicht mehr *Arina Beljakova*, welche mit ihm in der Barmaleev-Gasse zum Tête à tête ging, sondern es ist für ihn jetzt *Marina Vladi* gewesen (Ты обычно говорила: „Ладно уж, похилили<sup>512</sup> на Бармалеев. Если коллоквиум погорел, то хоть...“).<sup>513</sup> Seine Erinnerung gibt ihm eine Anspielung auf das Litauermädchen dazu, das der Reiher ist, als *Vladi* lacht (Тот самый далекий смех девушки золотого западного берега!).<sup>514</sup> In *Sablers* Innenwelt werden also die verschiedenen Frauenfiguren so verwoben, daß er sich über die Fakten der Außenwelt nicht mehr sicher ist: „Ты ли тогда была со мной? А не Арина ли обычная Белякова? А не мифическая ли Алиса, что растворилась в лесо-тундре 49-го года? Я не уверен в тебе.“<sup>515</sup> Hierdurch wird die Prädominanz der intelligiblen Innenwelt über die sensible Außenwelt thematisiert, aber auch, daß es zu einem Ideal verschiedene Realisierungen geben kann, die ‚passen‘ im Sinne des Konstruktivismus. Die eine Frauenfigur und die andere sind sich in intelligibler Hinsicht derart ähnlich, daß sie verwechselt werden können. Denn offensichtlich gehören alle drei zu einer bestimmten gedanklichen<sup>516</sup> Kategorie (der der idealen Frau), und die Gleichartigkeit der Funktion, die

<sup>510</sup> *oblažat'sja*: „sich irren; verspielen, verlieren“, Elistratov 1994, S. 285. Hier vielleicht eher im Sinne „sich lächerlich machen“, da er im größeren Kontext bemüht ist, vor seinen „Jungs“ von der Band nicht an Ansehen zu verlieren.

<sup>511</sup> Aksenov 1980b, S. 353.

<sup>512</sup> *pochiljali*: „gehen, sich bewegen“. Elistratov 1994, S. 360.

<sup>513</sup> Aksenov 1980b, S. 354.

<sup>514</sup> Aksenov 1980b, S. 354.

<sup>515</sup> Aksenov 1980b, S. 354.

<sup>516</sup> Vgl. dazu auch im Zitat die Bezeichnung „мифическая Алиса“ und auf S. 360: „поиски золотоволосой Алисы Фокусовой“, die dort der „Traum“ *Chvastiščevs* (вот она, моя мечта!) ist.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

sich aus dieser Zugehörigkeit ergibt, ist der Grund ihrer Verwechslung. Verwechslung als solche ist ja durch und durch ein Wahrnehmungsphänomen des Subjekts, nicht ein Problem der Objekte der gesehenen Welt. Es ist damit auch das Problem angesprochen, inwieweit man sich sicher sein kann (я не уверен в тебе), in einer konkreten, physischen Frauenfigur die Verkörperung (s)eines Ideals tatsächlich angetroffen zu haben.

Die jeweils erlebende Männerfigur sieht die Frauenfiguren unter dem Aspekt ihrer Nähe zum Idealbild. Es handelt sich dabei nur um einen bestimmten Typus von Frau, den die Männerfiguren zu ihrem Ideal erheben. Damit besitzt der in *Ožog* zum Idealbild erhobene Frauentypus weder die Universalität einer platonischen Idee, noch die Universalität eines „dritten Modells“, sondern ein ganz bestimmter Typ wird bevorzugt. Nämlich der der hilfreichen, anspruchslosen, zu männlichen Interessen und Idealrollen devoten Frau. Es verwundert deshalb, daß, wenn in *Ožog* menschliche Ideale als irdisch verworfen werden, jener durch *Arina*, *Marina* und die spätere *Alisa* vertretene Frauentyp im selben Roman als vorbildlich bewertet und somit zu einer weiblichen Idealrolle erhoben werden. Das ist nur verständlich, wenn man den durch das Christentum bzw. den durch den orthodoxen Glauben tradierten Auffassungen, Texten und deren Auslegung einen nichtirdischen Stellenwert zuerkennt. Denn sonst könnten sie nicht als normativer Maßstab herangezogen werden. Nur, wenn den für den Glauben maßgeblichen Texten eine übergeordnete Normativität zuerkannt wird, kann auch die Frauenrolle, die in ihnen tradiert wird, einen Vorbildcharakter erhalten. Unreflektiert bleibt in *Ožog* auch die sich aus dem Konzept einer Idealrolle zwangsläufig ergebende Enttäuschung, da kein konkreter Mensch je einem Ideal entsprechen wird. Mit anderen Worten: Es wird im Roman gänzlich offengelassen, wie die Idealrolle einer *Arina* oder *Alisa* in einer dauerhaften Beziehung etwa mit *Sabler* auszusehen habe und unter welchen Bedingungen gelebt werden würde. Dauerhafte Beziehungen sind an keiner Stelle Thema des Erzählers von *Ožog*: allein die Errettung des „Betroffenen“ (Пострадавший) steht im Zentrum der Darstellung.

*Arina Beljakova* begegnet uns erst wieder in Kapitel II, 40. Sie ist inzwischen Ärztin geworden und behandelt (zufällig?) *Sabler*. Ihre Anamnese:

Вы, Самсон Анодинариевич, очень много сделали сами для разрушения своего организма, сказала Саблеру премилая докторша с золотистыми волосами и крупным степным лицом. / Скажите пожалуйста, мы не могли бы с вами где-нибудь встретиться? спросил Самсик, застегивая рубашку.<sup>517</sup>

Sie ist eine hilfreich-besorgte, „allerliebste“ (премилая) Doktorin<sup>518</sup> und will in der Folge *Samsik* sogar eine Invalidenrente erteilen. Er denkt jedoch nicht daran, sondern nur an ein zweisames Treffen mit ihr - und das, obwohl zunächst gar nicht klar ist, wer die Doktorin ist. *Sabler* und der Leser erkennen ihre Identität erst, als sie ein Rezept unterschreibt. *Arina* bleibt zurückhaltend, auch wenn sie verbal auf *Sablers*

<sup>517</sup> Aksenov 1980b, S. 339.

<sup>518</sup> Die Haarfarbe erweckt Assoziationen mit *Alisa*.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Wünsche eingeht. Sie hat die Rolle einer hilfreichen Krankenschwester - nicht nur funktionell, sondern konkret bei der Behandlung *Sablers* -, daher die distanzierte Nähe, aus der die Kenntnis der eigenen und fremden Grenzen spricht.<sup>519</sup> Den Gestus der helfenden Schwester haben *Arina Beljakova* und *Marina Vladi* auch in dem Moment, in dem sie sich um den von der Auflösung des Untergrundkonzertes angeschlagenen *Sabler* kümmern:

В ногах у лежащего Самсика сидела, завернувшись в трюцветную шаль, Марина Влади, пшеничная голова. А на груди у Саблера лежала не очень молодая, но бесконечно милая женская рука со следом от обручального кольца. [...] Проследив взглядом всю эту руку до плеча, он увидел выше скулу и нос докторши Арины Геляковой, своей первой любви из Бармалеева переулка.<sup>520</sup>

Die Frauen umsitzen ihn, den geschlagenen ‚Helden‘. Sie spenden ihm Wohltaten und emotionalen Zuspruch durch ihre Anwesenheit und ihr Verhalten. Genau das ist es, was der ‚Held‘ erwartet und sucht, während er noch ihre „dünnen Schenkel“ (длинное бедро) begutachtet:

– Товарищ очнулся, сказал над ним голос докторши. / Самсик погладил ее длинное бедро. Кажется, в старину она занималась барьерным бегом. / – А вы узнали товарища? – спросил он в благодати. / Какая благодать! / Лицо ее склонилось над ним, пальцы с облупленным маникюром вынули изо рта сигарету. / – Товарищ может не сомневаться. Товарищ узнал. / Я тебя тоже узнала, – сказала Влади. / Даже вы, мадам? – Самсик весь всколыхнулся от счастья, благодати и тепла. Даже вы? А третьей здесь нет?<sup>521</sup>

Seine Seligkeit entspringt deutlich der devot-bestimmten Art, mit der die Frauenfiguren *Sabler* ihre Aufmerksamkeit schenken. Genau das scheint er zu wollen: Wiedergeliebt zu werden, und zwar auf diese Art und Weise, obwohl er selbst doch gegenüber den Frauen nur fleischlich Gelüste zur Rekreation seiner Kreativität an den Tag legte und obwohl der Erzähler stets bemüht war, der Frauenfiguren mangelnde Moralität vorzuführen. Aber eben nicht im Falle von *Beljakova* und *Vladi*, die ja bis zu diesem Ende von Buch II von *Ožog* nicht mehr aufgetreten waren. Sie gehören für den Erzähler anscheinend zu einer anderen ‚Klasse‘ von Frauenfiguren,<sup>522</sup> die die von ihm erzählten Eigenschaften der Masse der Frauen nicht teilen. Angesichts der angenehmen Position, in der sich *Sabler* bereits befindet, verwundert es vielleicht etwas, daß er nach einer dritten Frau verlangt (А третьей здесь нет?). Natürlich ist *Alisa* gemeint, die in dem Tryptichon aus wohlwollenden Frauen noch fehlt. Ihre Anwesenheit wird in Buch III nachgeholt, und damit ist klar, warum es gerade *Alisa* ist, nach der *Sabler* hier fragt: Wie in Kapitel 3.2.2 beschrieben, ist die ideal-unkeusche Füchsin *Alisa* in Buch III zu ebenjener Art von Frau mutiert, die der Erzähler bereits jetzt so positiv und aufmerksam um den ‚Helden‘ postiert. Die

<sup>519</sup> Aksenov 1980b, S. 339.

<sup>520</sup> Aksenov 1980b, S. 386.

<sup>521</sup> Aksenov 1980b, S. 387.

<sup>522</sup> Man beachte allein die ständige Verwechslung von *Arina* und *Marina* durch *Sabler* und den Erzähler. Die ‚Klassencharakteristik‘ der Frauenfiguren (und ihre Funktion) ist also wichtiger als der Charakter der Figuren selbst.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

besondere ‚Klasse‘ von Frauen, die der Erzähler nunmehr bevorzugt, umfaßt die Frauen mit den helfenden Qualitäten von Krankenschwestern, Müttern und Engeln. Nach dem christlichen Bekenntnis der Figuren und des Erzählers in Buch II von *Ožog* können die helfenden Frauenfiguren *Arina Beljakova* und *Marina Vladi* und entsprechend die Metamorphose *Alisas* in Buch III zu Marienfiguren umgewertet werden. In christlich-orthodoxer Ikonographie ist die Gottesmutter mit Kind der bildhafte Ausdruck der Inkarnation Christi.<sup>523</sup> Hinsichtlich der Männerfigur *Sabler* wird eine erste Apotheose vorgenommen, denn in seiner Schoßlage und der Liebe, die er empfängt, erscheint er in der weiblichen Trias als Gotteskind. Kurz vorher war er als Christ ‚neugeboren‘ (aus einer Ohnmacht erwacht); diese Aussage wird durch einen örtlichen Vergleich gemacht. „Вокруг тихо сидели музыканты [...] весь ансамбль и их чувихи. Вот так джэм! Опять котельная! Убежище древних христиан котельные Третьего Рима! Ничего, здесь совсем неплохо, совсем неплохо, совсем, совсем...“<sup>524</sup>

Wenn ausgerechnet die helfenden, devoten Figuren mit Maria identifiziert und so zum Ideal des Romans erhoben werden, dann kann das geschehen, weil die entsprechenden Figuren in *Ožog* und die christlich-orthodoxe Maria ähnliche Eigenschaften tragen (helfen, dienen : умиление, възграна) und in den Traditionen der Kirchen gerade diese Eigenschaften als spezifisch weiblich angesehen wurden. Man kann abschließend sagen, daß die drei Frauenfiguren *Arina*, *Marina* und *Alisa* gegen Ende von *Ožog* gerade durch ihre positive erzählerische Bewertung mit dem Bereich des Göttlichen verknüpft werden und daß deshalb ihre Beurteilung als Marienfiguren ermöglicht wird, weil der Erzähler gegen Ende des Romans, wie beschrieben, die alte Aufteilung von empirischer und intelligibler Sphäre der (menschlichen) Welt zugunsten einer neuen Opposition, nämlich der von menschlicher und göttlicher Welt aufgibt, wobei er im Verlauf des Textes die menschliche Welt als haltlos verlottert, unzureichend und dem Verfall zugehörig zu zeichnen verstanden hat. Die Verknüpfung der drei genannten, einzig positiv dargestellten Frauenfiguren mit der positiv bewerteten, weil göttlichen Welt ist jedoch vom Leser nicht zwingend zu vollziehen, wenngleich nabeliegend. Was bleibt, ist die Darstellung ihrer helfenden, wohlwollenden, gleichzeitig diskreten Verhaltensweisen gegenüber *Sabler*.

*Maška Kulago* wird von Anfang an als ‚gefallener Engel‘ dargestellt: „Она была тогда русской француженкой, эмигранткой в третьем поколении. Чиста и радостна, как ранняя зарница христианства.“<sup>525</sup> *Patrik* liebte sie einst auch, aber die Verbindung von *Mal'kol'mov* und *Maška* war bereits vollzogen.<sup>526</sup> *Marian (Maška) Kulago* wird als Geliebte jede der fünf zentralen Männerfiguren genannt (Kapitel I, 3-7), was je nach dem, ob man zu diesem Punkt des erzählten Geschehens eine Identitätsrezeption der fünf Männerfiguren vornimmt, zu *Maškas* Gunsten oder Ungunsten ausgelegt werden kann. *Maška* ist beatnikgemäß gekleidet, wobei in

<sup>523</sup> Onasch 1993, S. 145.

<sup>524</sup> Aksenov 1980b, S. 386.

<sup>525</sup> Aksenov 1980b, S. 57.

<sup>526</sup> Aksenov 1980b, S. 57-58.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

*Pantelejs* Variante (Kapitel I, 7) die großen Brüste betont werden.<sup>527</sup> So steht *Maška* im Gegensatz zu *Alisa*. Mit *Maška* ist in der Beschreibung durch die fünf zentralen Figuren der Eindruck der Schlampigkeit verbunden, weil sie in den Kapitel I, 3-7 eine ablehnende Bewertung erfährt (sie und *Tanderdžet* werden als „Ausländer“ und „Kosmopoliten“ titulierte)<sup>528</sup> und weil sie sofort nach dem allseitigen Einsteigen ins Auto die jeweilige zentrale Männerfigur sexuell zu reizen beginnt.<sup>529</sup> Aus der Gegenwartshandlung zu Beginn von *Ožog* kann man schließen, daß „мадмуаэль Мариан Куларо“ die gegenwärtige Geliebte *Sablars* sei.<sup>530</sup> Diese Information steht im Widerspruch zu Informationen von anderen Frauen, die nämlich ebenso für den Posten der ‚aktuellen Geliebten‘ in Frage kommen können. Und sie steht im Widerspruch zur Episode um *Mal'kol'mov* im afrikanischen UNO-Camp,<sup>531</sup> wo *Maška* *Mal'kol'movs* Geliebte ist.

Im UNO-Camp rettet *Maška* die Ärzte vor marodierenden und mordenden Söldnern, indem sie sich von letzteren willentlich sexuell mißbrauchen läßt. Im Gegensatz zu den reinen G e d a n k e n spielen *Mal'kol'movs* ist das eine T a t und eine mutige wie unglaubliche Tat dazu. Es ist - so die Geschichte - die Rettung aller Campbewohner. *Maška* ist eine Retterin. Statt jedoch Verständnis für die Notsituation allgemein sowie für *Maškas* Absicht im besonderen zu zeigen und statt *Maška* Beiseite zu stehen, denkt *Mal'kol'mov* jedoch nur, daß sie ein Hure sei (Блядь! Так ходят бляди!).<sup>532</sup> Er mißversteht ihr Verhalten, als ob sie nichts mehr mit ihm zu tun haben wolle (она пошла [...] словно меня здесь и не было. Спасительница, Юдифь, святая проститутка!).<sup>533</sup> Sie ist seine Retterin, aber anscheinend auf dem falschen Weg - eine gefallene Judith. Er schwelgt lange in seinen Phantasien, was die Söldner mir ihr machen werden.<sup>534</sup> Dann denkt er schließlich an seine Pflicht als Arzt, wobei nunmehr seine Bewertung *Maškas* so ausfällt: „Машка христианская сестра милосердия, и она спасает раненых, а ты врач а должен думать о раненых, а не о своей жизни, не о своей чести, не о своей бабе“.<sup>535</sup> So deutlich hier die Unfähigkeit *Mal'kol'movs* im Vordergrund steht, ebenso deutlich basiert für *Mal'kol'mov* die Fähigkeit *Maškas* auf Leistungen ihres Geschlechtes und ihrer (medizinischen) Funktion, nicht etwa auf Stärke, Mut oder List. Diese „christliche Schwester der Barmherzigkeit“ - Krankenschwester ist ihr Beruf im UNO-Camp - hat anschließend alle Hände voll zu tun, die durch den Kampf im UNO-Camp angeschlagene *Patrik* und *Genadij* wieder „auf-

<sup>527</sup> Aksenov 1980b, S. 55.

<sup>528</sup> Im Falle *Chvastiščevs* ist es sogar offene Abneigung; er bricht sofort einen Streit mit *Maška* vom Zaun. Aksenov 1980b, S. 51.

<sup>529</sup> Zum Beispiel Aksenov 1980b, S. 47.

<sup>530</sup> Aksenov 1980b, S. 22.

<sup>531</sup> Letzteres unterminiert die Identitätsrezeption, weil *Maška* ja für *Mal'kol'mov* uninteressant geworden, aber für *Sablar* interessant geblieben sein kann.

<sup>532</sup> Aksenov 1980b, S. 64.

<sup>533</sup> Aksenov 1980b, S. 64.

<sup>534</sup> Aksenov 1980b, S. 65.

<sup>535</sup> Aksenov 1980b, S. 65.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

zupäppel“ (отпаивать).<sup>536</sup> Dabei ist ihre „Einsatz“ gegen die Söldner nicht vergessen; das Hurenhafte haftet für *Mal'kol'mov* weiterhin an ihr und hat eine emotionale Distanzierung *Mal'kol'movs* zur Folge. Das Ende vom Lied: „Так и не перебросившись словечком, мы однажды расстались“.<sup>537</sup> Sie hat alles gegeben, aber nichts bekommen außer Hohn; man(n) geht seiner Wege.

Bald danach wird die Figur *Kulago* als „сожительница „Академика““ (d.h. wohl *Pantelejs*) erwähnt.<sup>538</sup> Während *Akademik* und *Patrik* mit zwei Mädchen aus der Kneipe davonziehen, geht *Maška* mit *Frukt(ousov)*.<sup>539</sup> Die dargestellte Beziehung, die in der Benennung ‚сожительница‘ zum Ausdruck kommt, entspricht auch hier nicht den traditionellen Vorstellung einer Ehe. *Maška Kulago* wird erst wieder in Buch III erwähnt, und zwar als Mutter seiner Kinder und *Ledi Brud-paster*.<sup>540</sup>

#### 3.2.4 *Klara, Tamara, Inna, Nina* und eine „Masse an Frauen“

Über *Inna*, die Institutsangestellte, die von *Kunicer* vergewaltigt wird, wurde bereits einiges in Kapitel 3.1.5 gesagt. Ihr Name wird beim Krym-Abenteuer erwähnt (то ли Инна, то ли Инна, то ли Марина, то ли гидролог, то ли биолог).<sup>541</sup> Sie wird dort als „маленькая чувшишка“ bezeichnet und im Kontext von *Fokusov* mit den Huren erwähnt. Die drei weiblichen Vornamen werden zudem vom Erzähler und von *Kunicer* parallel gebraucht und verwechselt. Insofern ist es möglich, *Kunicers* Benennung *Inna* als Fehler zu bewerten und in ihr die spätere *Nina Čepcova* zu erblicken.<sup>542</sup> Die Verwechslung der weiblichen Vornamen drückt äußerste Beliebigkeit des Erzählers gegenüber den genannten Frauenfiguren aus. Zudem befindet er, daß *Nina-Inna* einen Körper allein für die Sünde habe (ее небольшое тело, созданное для греха и только для греха).<sup>543</sup> Statt sich gegen die Vergewaltigung zu wehren soll sie an ihr sogar noch mithelfen und eine gewisse Lust empfinden.<sup>544</sup> Das sind diejenigen Vorwürfe, die Vergewaltiger etwa im Rahmen von Prozessen anführen, wenn sie zu den Umständen der Vergewaltigung befragt werden. Wenn die Darstellung in *Ožog* nun derart ist, daß das rechtfertigende Bewußtsein von Vergewaltigern darin zum Ausdruck kommt, dann kann der Darstellung des Erzählers nur

<sup>536</sup> Aksenov 1980b, S. 74.

<sup>537</sup> Aksenov 1980b, S. 74, Z. 8f.

<sup>538</sup> Aksenov 1980b, S. 75.

<sup>539</sup> Aksenov 1980b, S. 78.

<sup>540</sup> Vgl. Kapitel 3.2.7.

<sup>541</sup> Aksenov 1980b, S. 25.

<sup>542</sup> Für die Identität der erzählten Figuren *Inna* und *Nina* sprechen ihre beider Status als sexuelles Opfer, ihre Namensähnlichkeit, die einer Verdrehung gleichkommt, ihr textuelles Erscheinen im alleinigen Kontext mit *Kunicer* und die genannte Erzählerrede. Gegen ihre Identität spricht eigentlich nur, daß *Inna* im Institut zu arbeiten scheint, während *Nina* zu Hause für den ‚Untergrund‘ Schreibmaschinenarbeiten erledigt. Wer die Arbeitsgewohnheiten zu sowjetischer Zeit kennt, weiß jedoch, daß beide ‚Berufe‘ sich nicht ausschließen müssen.

<sup>543</sup> Aksenov 1980b, S. 15.

<sup>544</sup> Aksenov 1980b, S. 16.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

derselbe psychische Vorgang zu Grunde liegen, der den Rechtfertigungen von Vergewaltigern zu Grunde liegt. Es ist der Vorgang der Projektion der Vergewaltigerwünsche auf das weibliche Opfer. Entsprechend tituliert *Kunicer* sein Opfer sogar noch mit einem Schimpfwort (скотина)<sup>545</sup> - doch wer ist eigentlich das „Schwein“? *Kunicers* Verhalten steht bei der Darstellung des Erzählers im Vordergrund (Erzählerstandort!). Zunächst ist *Kunicer* bei der Untat selbst ganz ohne Bewußtsein gezeichnet;<sup>546</sup> dann wird ihm seine Untat bewußt (он был потрясен с.лучившимся)<sup>547</sup> und er zeigt eine gewisse Reue durch die rhetorische Frage, woher „das alles“ komme. „Das alles“ ist das paradoxe Gefühlsleben *Kunicers*:

Откуда вдруг пришло это неукротимое желание чужой плоти, желание ошеломить, взбесить, растрясти это маленькое существо и вслеп за этим жалость, щмящее чувство вины, нежность к этой маленькой лсвочке, желание спрятать ее от всех бед?<sup>548</sup>

Einerseits will er eine Frau zerstören und unterliegt einem Automatismus, dessen Quelle er nicht kennt. Unschwer sind als Quelle des Automatismus unbewußte psychische Verhältnisse zu erkennen, die, wie noch gezeigt werden wird, durch Sozialisation unter Lagerbedingungen als Magadaner Häftlingssohn *Tolja* entstanden sind. Andererseits schätzt er die Betroffene als schwach und schutzbedürftig ein, wobei er sich die zitierte Frage stellt. Sie ist sein bewußter Zugang zur Situation. *Kunicers* Innenleben zeigt der Erzähler auf diese Weise zerrüttet von den zwiespältigen Gefühlen, unbewußt *Inna-Nina* zwar zerstören, sie aber bewußt schützen zu wollen. Deutlich wird auch, daß angesichts *Kunicers* abgründiger Psyche die öffentliche, eingeübte, bewußte Haltung gegenüber Frauen Makulatur bleibt. Seine Psychopathie kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß *Kunicer Inna-Nina* nach der Untat hinterherrennt, weil er sie für seine Retterin hält: „Нина, хотел было он уже крикнуть ей, Инна, Марина, вернись и не уходи никогда, ты мое спасение“.<sup>549</sup> Wie soll man das verstehen? Wovor soll sie ihn retten? Warum gerade sie, wo er nicht einmal ihren richtigen Namen kennt? Ist es die Sublimierung (s)eines Schuldgefühls, das durch die aktuelle Gewalttat entstanden ist? Man kann, indem man diese Mikrostruktur auf die Makrostrukturen des Romans überträgt, global sagen, daß sich mit der Auflösung dieser Rätsel Buch I und II von *Ožog* beschäftigen, insofern in ihnen die prägende, kindliche Lagervergangenheit der fünf zentralen Protagonisten aufgerollt wird. Erretten sollen die Frauenfiguren die Männerfiguren vor Erinnerungs- und Wahnschüben aus ihrer (der Männer) Vergangenheit,<sup>550</sup> aus ihrer psychopathischen Disposition und - allgemeiner vielleicht - vor dem Gefühl des Ungeliebt-

<sup>545</sup> Aksenov 1980b, S. 17, Z. 2.

<sup>546</sup> Aksenov 1980b, S. 16.

<sup>547</sup> Aksenov 1980b, S. 16, Z. 4 von unten.

<sup>548</sup> Aksenov 1980b, S. 16f.

<sup>549</sup> Aksenov 1980b, S. 17.

<sup>550</sup> Deshalb ist dem zitierten erzählten Geschehen auch stets *Сержов* in Form eines Gardobiers beigegeben, dem die erzählte zentrale Figur begegnet, ehe sie noch ihre vermeintliche Retterin erreichen und der ihre Retterrolle klar machen könnte.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

seins.<sup>551</sup> Die Informationswirklichkeit von *Ožog* kennt die Existenz einer Hierarchie von Frauenfiguren (*Alisa : Inna-Nina*)<sup>552</sup> und unabhängig davon die Disposition der Frauenfiguren als mögliche Retterinnen. Warum aber erwarten die fünf zentralen Männerfiguren ihre Rettung ausgerechnet von einer Frauenfigur und warum werden Frauenfiguren wie *Inna-Nina* derart schlecht dargestellt und bewertet, wenn sie doch Retterinnen sein könnten? Die Antwort, die im folgenden ausgeführt wird, lautet, daß *Frauenfiguren* Retterinnen sein müssen, weil nur *sie* die Rolle der christlichen Maria einnehmen können, und daß eine gute oder schlechte Bewertung von der erreichten Nähe einer Frauenfigur zu der erhofften Marienrolle abhängt. Die Hierarchie gründet sich also auf der Marienähnlichkeit, die der Erzähler den (von ihm!) erzählten Frauenfiguren zuteil werden läßt.

Es treten zahlreiche andere Frauenfiguren auf, die ein ähnliches Verhalten wie *Inna-Nina* zeigen und eine ähnliche Darstellung durch den Erzähler erfahren.<sup>553</sup> *Klara* (милую девочку звали Клара) sieht asiatisch aus; ihr Vater war Koch in Samarkand;<sup>554</sup> sie trägt teuren Schmuck. So erinnert sie an das reiche Mädchen aus dem Publikum des *jugendlichen Sabler*.<sup>555</sup> *Sabler* „interessiert sich“ für sie: „Она улыбулась ему глазами, очинь откровенно, а потом смиренно потунилась, покорная, видите ли, рабыня, женщина Востока.“<sup>556</sup> Unverhohlen wird ihr Verhalten als das einer devoten Sklavin dargestellt, in dem - so der erste Moment ihrer Reaktion - auch noch etwas ganz anderes lauert (улыбулась ему глазами, очинь откровенно). Das offenbart sich im erzählten Geschehen: *Klara* wechselt zu *Patrik Tanderžet*<sup>557</sup> und ist in der Folge des erzählten Geschehens seine Partnerin während der sexuellen Ausschweifungen in *Chvastiščevs* Atelier (*Chvastiščev* hat zu diesem Behufe *Tamara*). *Klara* setzt sich neben *Patrik* „in der Art eines Kindes oder Hündchens“ (наподобие ребенка или собаки).<sup>558</sup> Sie wird auch im „Bericht des KGB-Mitarbeiters *Silikat*“ in Kapitel I, 8 erwähnt: *Klara Chakimova*, Studentin der MGU in der „Philodendronfakultät“ (филодендронфака).<sup>559</sup> Der Bericht selbst zeigt noch einmal die Absichten der Abendgesellschaft in aller Deutlichkeit: Es ist eine einziger Beziehungsreigen, jeder versucht bei jeder (und umgekehrt) zu landen, wobei die Frauenfiguren noch durch ihren „Auftrag“ angestachelt seien (so *Silikat*), bei intimen Tête à tête für den KGB Informationen zu erzielen.

*Mal'kol'mov* hingegen lernt *Tinatina Ševardina* kennen. Sie ist bekannt mit einem Studentenmafiosi namens *Kaverznev*,<sup>560</sup> einem Organisator von „Lebend-

<sup>551</sup> Hierin dann eine Paralle zu *Aksenov Randevu*.

<sup>552</sup> ..., die sich aus den Wertungen des Erzählers zur Moralität ‚seiner‘ Frauenfiguren ergibt,...

<sup>553</sup> Die Rettererinnerrolle wird später nur noch von *Alisa* erwartet.

<sup>554</sup> *Aksenov* 1980b, S. 40.

<sup>555</sup> Vgl. *Aksenov* 1980b, S. 28.

<sup>556</sup> *Aksenov* 1980b, S. 44.

<sup>557</sup> *Aksenov* 1980b, S. 44ff.

<sup>558</sup> *Aksenov* 1980b, S. 45.

<sup>559</sup> *Aksenov* 1980b, S. 75, Z. 9.

<sup>560</sup> *Aksenov* 1980b, S. 48.

## 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

ware“ (живой товар). Im Kontext kann hiermit Organhandel oder Mädchenhandel gemeint sein. *Kaverznev* spielt *Tinatina Mal'kol'mov* zu, wobei er als Gegenleistung eine entsprechende Note in klinischer Chirurgie wünscht. *Tinatina* ist dadurch Teil einer Situation, die käuflicher Liebe und Erpressung gleichkommt. *Tinatina* und *Klara* werden beide wie Gengestände hin- und herverschoben. *Chvastiščev* hat *Tamara* zur Bettgenossin, die Figur *Fil'čenko* aus dem Bericht *Silikats*. Als der Ich-Erzähler (*Chvastiščev*) sie aus der von *Silikat* beschriebenen Abend- und Kneipengesellschaft mitnimmt, singt er ein inneres Loblied auf ihre Schönheit.<sup>561</sup> Er ist von ihr bezaubert (она была удивительно хороша) und entwickelt poetische Vorstellungen von ihr, indem er sie mit einem Gedicht von Pasternak und einem zerstörten Palast in Verbindung bringt:

я вышел к разрушенному двору и прошел под аркой, на которой еще уцелело изречение PRO CONSILIO SVO VIRGINUE<sup>562</sup>. [...] Он видел сквозь пустые окна и провалы крыши прозрачное осеннее небо с летящим багряным листом и понимал, что дом обещает ему его будущую жизнь, и вот этот поворот к нему длинной тонкой фигуры, гладкой птичьей головки с огромными украинскими глазами.<sup>563</sup>

Das zerstörte Haus erscheint ihm hier als Verheißung seines (!) künftigen Lebens (обещает ему его будущую жизнь); ebenso erscheint es ihm als Verheißung dafür, daß sich ihm die Frau mit den ukrainischen Augen - es ist *Tamara Fil'čenko* - zuwenden wird. Durch diese syllogistische, Čechovsche Informationsvergabe erscheint ihm *Tamara* als Verheißung seines (!) zukünftigen Lebens. So poetisch der Gedanke, eine Frau sei die Verheißung zukünftigen Lebens, ‚verpackt‘ ist, er hat einen ‚Haken‘, von dem gleich noch gehandelt wird. Den poetischen Gedanken des Ich-Erzählers in seiner poetischen Welt (seine „Verzauberung“ - все очарование, s.u.) wird nach der zitierten Passage sofort die physische, unpoetische Welt gegenübergestellt:

Куда мы отправляемся? – спросила Фильченко. / Ко мне в мастерскую, – машинально ответил Хvastiщев. / Она тут усмехнулась, и усмешка эта кривая в миг развеяла все очарование и напомнила Хvastiщеву, что он зверски пьян, что он хлыщ<sup>564</sup>, гуляка, гнусный тип, а с ним валютная шляха<sup>565</sup>, стукачка<sup>566</sup>, оторва<sup>567</sup> Тамарка.<sup>568</sup>

*Tamara* selbst holt ihn durch ihr Verhalten in die empirische Welt zurück. Dort ist nicht nur er selbst ein „widerwärtiger Typ“ (гнусный тип), sondern auch *Tamara* eine „Valutanutte, Denunziantin, Draufgängerin“ (валютная шляха, стукачка, оторва). Das erweckt zum wiederholten Male den Eindruck, der Erzähler halte

<sup>561</sup> Aksenov 1980b, S. 78-79.

<sup>562</sup> Aus dem Lateinischen falsch zitiert; richtig muß es ‚pro consilio svo virgineo‘ heißen.

<sup>563</sup> Aksenov 1980b, S. 79.

<sup>564</sup> *chlyšč*: „Geck, Stutzer“.

<sup>565</sup> *šljucha*: wahrscheinlich „Nutte“.

<sup>566</sup> *stukačka*: wahrscheinlich „Denunziantin“.

<sup>567</sup> *otorva*: eine schlagfertige, ausgelassene, entschlossene Frau; ein Wildfang, eine Frau von der Straße, aus dem Pöbel. Elistratov 1994, S. 304.

<sup>568</sup> Aksenov 1980b, S. 79f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

die(se) materielle Welt für minderwertig und unästhetisch sowie eine Gesellschaft von (diesen) Frauen für einen Sündenpfuhl.

In der Konstellation von *Chvastiščev* mit *Tamara* und *Patrik* mit *Klara*, allesamt in *Chvastiščevs* Werkstatt versammelt, geht es um Sex, Erotik und Zechen. Die Frauen werden wie Kinder dargestellt, die herumtollen und Unsinn treiben, die schlafend auf den Armen getragen werden müssen und denen man, wenn man(n) nachdenken will, den Mund verbieten muß.<sup>569</sup> In Kapitel II, 45 von *Ožog* kommt es zu „idealem Sex“ zwischen *Tamara*, *Klara* und *Chvastiščev*; die verschiedenen Stellungen erinnern *Chvastiščev* an Posen antiker Statuen: „Вот это старый добрый шедевр, подумал он, кося глазом в зеркало. Банально, но прекрасно! Эхххх, мать родная!“<sup>570</sup> Die intendierte Perspektive ist dabei: Wie sehr sich *Chvastiščev* irrt und sich auf einem falschen Wege - auf dem Weg in die allzu menschliche Welt - befindet! Diese und auch die anderen Beschreibungen sexueller Praktiken, die sexuellen Andeutungen, die die Phantasie des Lesers noch anheizen können, dazu die in der UdSSR als unliterarisch und unästhetisch angesehe Sprache des *Мат*<sup>571</sup> sowie auch zahlreiche skatologische Elemente wenden sich gegen die sexualitäts- und libidofreien Darstellungen des menschlichen Beziehungslebens in Romanen nach Vorgaben des sozialistischen Realismus und der Parteiideologie. Der typische, durchschnittliche Produktionsroman wird aus asexuellen Figuren gestaltet, deren innigste Beziehung in einem Winkwinke auf dem romantischen Mähdrescherfeldweg des zu errichtenden Kommunismus besteht, gerade eben zurück von einem siegreichen Ernteeinsatz (natürlich nach Beseitigung der reaktionären Kräfte) und noch im schweißnassen Komsomolzenhemd Marke ‚Družba narodov‘.<sup>572</sup> Die Darstellungen folgen aber auch noch anderen Gründen. So wertet der Erzähler *Chvastiščevs* Praktiken:

любовь к двум лешвочкам совпала с нынешней попыткой возрождения. / Теперь уж не надо было ему рыскать в слепых лихорадочных поисках по всем помойкам Москвы. Наконец-то мастный хожжик нашел свой сексуальный итал. Иногда он даже думал, что в двух юных сучках воплотился для него и романтический образ женщины, в поисках которого ранее столько было совершено мерзких глупостей! / [...] Вот, например, сравнительно недавно Хвастыщев был снят [...] с восточной трубы [...]. Что его туда занесло? Цепь гнусных приключений, поиски золотой волкосою Алисы Фокусовой [...].<sup>573</sup>

Die Darstellungen der Sexualität erfolgen, weil die erzählte Figur *Chvastiščev* sie für ihr Ideal hält. Es liegt eine Verwechslung vor, wie uns der Erzähler verdeutlicht. *Chvastiščev* verwechselt die beiden Frauen *Tamara* und *Klara* mit dem „romantischen Bild“ (романтический образ женщины), das er sucht, und im sofort gegebenen Beispiel wird dieses Bild mit *Alisa Fokusova* verknüpft. Der Erzähler offen-

<sup>569</sup> Vgl. Aksenov 1980b, S. 80ff., 93ff., 129f., 232ff.

<sup>570</sup> Aksenov 1980b, S. 359.

<sup>571</sup> Vgl. Bol'sun 1985, S. 70-72.

<sup>572</sup> Vgl. die Aussagen zum ‚Helden‘ des sozialistischen Realismus bei Raskin 1988, S. 53: „characters analogous to those in American comic strips but, unlike those, posing as real people.“

<sup>573</sup> Aksenov 1980b, S. 360.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

bart also: Erstens sucht *Chvastiščev* ein romantisches Ideal; zweitens ist *Alisa* das gesuchte Ideal; drittens sind *Tamara* und *Klara* dieses Ideal nicht, sondern eine Verwechslung desselben. Wenn *Tamara* und *Klara* für eine mechanistische Sexualität ohne psychische Liebe stehen, dann bildet die zitierte Passage eine Opposition zur späteren Darstellung der Geschehnisse um *Alisa* und den Ich-Erzähler in Buch III von *Ožog*, bei denen zum physischen psychisches Liebesempfinden hinzukommt. Es entsteht folgende Bewertung: *Tamara* und *Klara* - physische Sexualität, niedere Verirrung *Chvastiščevs*; *Alisa* - romantisches Ideal, hehres Ziel *Chvastiščevs*. Durch diese Bewertung der Beziehung *Chvastiščev* : *Klara* : *Tamara* wird deutlich, daß sie in ihrer Einseitigkeit scheitern muß; und tatsächlich schafft *Chvastiščev* den erhofften Neubeginn (попытка возрождения)<sup>574</sup> mittels so irdischer, geschlechtsverkehrorientierten Frauenfiguren nicht. *Tamara* und *Klara*, die auswechselbaren Frauenfiguren aus der Masse,<sup>575</sup> sind so gegenüber der Figur *Alisa* minderwertig bewertet. Im übrigen: Wenn der Erzähler nur im Sinne gehabt hätte, die intime Sterilität der Romane des sozialistischen Realismus zu durchbrechen, hätte er physische Sexualität und die mit ihr verbundenen und als ihre wesensmäßigen Trägerinnen dargestellten Frauenfiguren auch durchaus positiv bewerten können und er hätte ebensogut von Männerfiguren behaupten können, mit ihnen sei die ‚irdische‘, physische Sexualität auf natürliche Weise verknüpft. Physische Sexualität und Frauenfiguren werden aber vom Erzähler exklusiv verbunden und latent negativ bewertet; offensichtlich ist das seine Mitteilungsabsicht.

Eine andere Frauenfigur ist „черненькая пышечка“ *Zojka-dura*; sie ist die Frau eines gewissen *Afanasij*.<sup>576</sup> Der Ich-Erzähler hat Sex mit ihr. Diese Episode wird so eingeleitet: „Между тем Зойка-дура и Афанасий Восемь-На-Семь все носились вокруг ипподрома, собирая гостей. Набралось вроде бы человек сто и отправились в такси и левых машинах куда-то вроде бы в Измайлово или Чертаново, или в Хорошово, а может быть, и в Черкизово...“<sup>577</sup> Auch die Anwesenheit des Ich-Erzählers entspringt genau dieser Beliebigkeit der Gäste. Er weiß nicht einmal, wo die Gastgeber genau wohnen. Es besteht ein oberflächliches, nicht ein intimes Verhältnis. Der nächste Satz, ein bissig-satirischer Ausruf des Erzählers, informiert über die Absichten der Festivität in einem (ehemaligen) Dorf am Rande Moskaus: „О эти красные деревеньки боярина Кучки, сколько похабели вершилось на ваших холмах еще с тех времен, когда рыскал здесь пес-выжлец и бесчинствовал древнейшая русская нимфоманка, княгиня Улита!“<sup>578</sup> Damit ist benannt, wer auch heute noch auf diesen Hügeln sein Unwesen treibt und was man dort wohl zu erwarten hat. Entsprechend der (angeblichen) historischen Grundlagen ihres Ortes artet die Fête bei *Afanasij* sehr schnell in ein

<sup>574</sup> ... - wohl nicht zufällig „Wiedergeburt“ genannt, denn in Buch III zeitigt ja die mit *Alisa* gelebte Sexualität des Ich-Erzählers seine Wiedergeburt.

<sup>575</sup> Vgl. auch Bol'sun 1985, S. 179.

<sup>576</sup> Aksenov 1980b, S. 124.

<sup>577</sup> Aksenov 1980b, S. 127.

<sup>578</sup> Aksenov 1980b, S. 127f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

promiskuitives Konviviūm aus. Vor allem der Ich-Erzähler ist von diesem allseitigen Love-in ‚betroffen‘: „Передо мной на коленях стояла Зойка-дура, с голым животом и обрывками лифчика на ее отменейших шарах. [...] Зойка-дура с замаслившимися глазами мудрила над моей дудкой, то изображая флейтиста или кларинетиста“.<sup>579</sup> *Afanasij* ist das Verhalten seiner Frau *Zojka-duras* ganz egal. Er interessiert sich nur für seine neue, tolle Wohnung und für die Frage, ob der Ich-Erzähler bereits einen Ausreiseantrag gestellt haben.<sup>580</sup> Diese Dreiecksgeschichte zwischen dem Ich-Erzähler, *Afanasij* und *Zojka-dura* findet gewisse Parallelen in der wiedererzählten Dreiecksgeschichte, die der Ich-Erzähler unfreiwillig-neugierig im Flugzeug mit anhören wird.<sup>581</sup> Hinsichtlich der Ehemänner gehen beide Episoden darin überein, daß ihre Reaktionen auf die Tätigkeiten ihrer Frauen und das Ermitteln ihres Bekannten in statu causae sachlich, unterkühlt und geschäftlich bleiben. Dadurch scheint die Ehe der Eheleute nicht aus Liebe, sondern als Konvenienzehe geschlossen worden zu sein, zum Beispiel um einer neuen, tollen Wohnung Willen.<sup>582</sup> Wer das System der Wohnungszuteilung in der UdSSR gekannt hat, weiß, daß solche Gründe durchaus zur Eheschließung in Frage kamen und daß das Problem der Konvenienzehe zum gewissen Grade bestand.

Eine Konvenienzehe besiegelt in *Ožog* auch das Schicksal *Ninas*, der Geliebten *Kunicers*. Sie heiratet *Major Koltun* nach dem Kalkül und den Wünschen ihres Stief- oder Adoptivvaters *Čepcov*.<sup>583</sup> In der Darstellung der Hochzeit nehmen die Männer mit wachsender Alkoholisierung keine Rücksicht auf die Braut oder auf gutes Benehmen; die Braut leidet sehr darunter. Die Gefühlskälte der Braut gegenüber ihrem Bräutigam, hervorgerufen durch dessen und der Gäste unbotmäßiges Verhalten, macht *Koltun* nicht stutzig, sondern erregt ihn. Offensichtlich ist er wie *Ninas* Adoptivvater *Čepcov* sadistisch veranlagt. Interessant ist daran insgesamt, daß der Erzähler *Nina*, die doch immerhin seitenlang an *Kunicers* Seite agierte, dieses Schicksal zuteil werden läßt. Ihre Nichtidealität als Frau und wohl vor allem ihre Quasiverwandtschaft mit *Čepcov* müssen dafür als Gründe angesehen werden. Es ist zunächst nur *Čepcov*, der weiß, daß *Nina* und er nicht mit einander verwandt sind. Deshalb erscheint seine Lüstertheit<sup>584</sup> und spätere Notzucht gegen *Nina* anfangs nicht nur als Vergewaltigung, sondern auch als Inzest. *Nina* wird dabei ganz aus *Čepcovs* Sicht dargestellt, dem Standort des Erzählers; ihr Verhalten kennen wir nur durch seinen Blick und seine Projektionen bewertet, die der Erzähler an dieser Stelle teilt. Was wird gesehen, was beschrieben? Es kommt bei einem Streit zur Vergewaltigung, weil: „Она даже засмеялась своим хриловатым смешком. Иногда раньше она ЕМУ ТАК не смеялась. Она сейчас засмеялась ему как жен-

<sup>579</sup> Aksenov 1980b, S. 128.

<sup>580</sup> Aksenov 1980b, S. 129.

<sup>581</sup> Aksenov 1980b, S. 137-139.

<sup>582</sup> Vgl. auch Aksenov 1980b, S. 258.

<sup>583</sup> Aksenov 1980b, S. 398ff.

<sup>584</sup> Aksenov 1980b, S. 289.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

щина, инстинктивно желая покорить его.“<sup>585</sup> Diese allgemeine Aussage könnte zum Beispiel auch dem Erzähler zur Last gelegt werden; er läßt es gemäß seiner Darstellungstechniken vermissen, sich von der Figur des Sadisten zu distanzieren. Das entspringt sicherlich dem Wunsch, nicht immer nur die Opferseite seinem Erzählerstandort zu Grunde zu legen, sondern auch die Täterseite zu Wort kommen zu lassen und auf diese Weise ihr ‚verqueres Denken‘ zu entlarven. Dieser Wunsch kann in diesem Falle als mißlich gelten, denn durch die Distanzlosigkeit der Darstellungstechniken erscheint der Erzähler als Komplize, nicht als Richter. So entsteht der Eindruck, auch er vertrete die Bewertungen seiner Figur *Їерсов*, ein Frau würde instinktiv versuchen, einen Mann zu unterwerfen (женщина, инстинктивно желая покорить его). Dabei bewertet der Erzähler mit Standort in *Їерсов* diesen in anderen Punkten durchaus negativ.<sup>586</sup> Das erzählte Geschehen um *Їерсов* insgesamt klagt diese Figur an.

Die Darstellung der emotionalen Zerrüttung der Männerfiguren - der ‚Helden‘ wie der ‚Sadisten‘ - geschieht also vermittelt der Frauenfiguren; gleichzeitig gibt es eine Komplizenschaft des männlichen Erzählers mit seinen Männerfiguren - der ‚Helden‘ wie der ‚Sadisten‘ -, die nicht diesem Zwecke dient, sondern der moralischen Verwerfung der Frauenfiguren (sie sind ‚Füchse‘, instinktive Unterwerferinnen, verlottert, lüstern etc.). So heißt es von der Figur *Nina* in Kapitel II, 26 ebenso wie bei der früheren Figur *Nina-Inna* in Kapitel I, 1: „пока он работал, глаза ее были закрыты, но вдруг она застонала громко, сладостно, глаза на миг открывались, и он увидел в них бездонную пьяную усмешку.“<sup>587</sup> Der Leser wird vermittelt des „Lächelns“ (бездонная пьяная усмешка) informiert, daß *Nina* bei der Vergewaltigung Lust empfindet. Sie ist das Sexualobjekt *Їерсов*s und die Projektionsfläche des Erzählers schlechthin. Wenig später, in Kapitel II, 30, kopulieren *Nina* und *Kunicer* in einem Auto. Hier wird die Position *Ninas* in einer Hierarchie der Frauenfiguren deutlich, wenn *Kunicer* denkt:

Это не моя любовь, это только часть моей любви. Маленькое существо, которое пришло однажды ко мне со стеклянным ящичком в руках... Где моя любовь? Где я ее прошляпил? Иногда я вижу какую-то ясность, кокой-то просм в небе и в нем какую-то память, я хочу удержать этот миг, но он улетает. Где моя любовь?<sup>588</sup>

Es ist der erste Textbeleg dafür, daß *Inna* und *Nina* identisch sind (пришло однажды ко мне со стеклянным ящичком в руках) und daß sich *Kunicer* mit ihrem Namen vertut. Sie ist für ihn nur ein Teil seiner Liebe (это только часть моей любви), offensichtlich der körperliche. Man muß sich wundern, daß *Kunicer* überhaupt zu Sex in der Lage ist, ohne Liebesempfinden zu verspüren. Weniger verwundert es da, daß seine Gedanken schweifen, und zwar weg von der konkreten Situation mit *Nina* und hin zu dem anderen Teil seiner Liebe: Zu einer besseren Frau,

<sup>585</sup> Aksenov 1980b, S. 290.

<sup>586</sup> Vgl. zum Beispiel „извлек свой каменный, горячий, дурно пахнущий член“, Aksenov 1980b, S. 290 und S. 293.

<sup>587</sup> Aksenov 1980b, S. 290.

<sup>588</sup> Aksenov 1980b, S. 303.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

gegenüber der die fehlende Komponente bei ihm existieren würde. Dieser andere, nichtkörperliche Teil seiner Liebe kommt durch seine Sehleistung zum Ausdruck, die die Qualitäten einer mystischen Empfindung besitzt (ясность, [...] проем в небе; хочу удержать этот миг, но он улетает). Die Opposition ist dabei nicht mehr allein *körperlich* : *seelisch*, sondern auch *menschlich* : *göttlich*. Wie die Mystiker vermeint er längst Bekanntes zu sehen (память); so „erinnert“ er sich weiter: „Мой маленький прыщавый принц, мой толлик фон Штейнбок, ты видел однажды юную измордованную зечку с золотыми волосами, что лежала боком на снегу и грызла пузырек с одеколоном. Ее звали Алиса.“<sup>589</sup> Der Gegenüberstellung von *körperlich* : *seelisch* und *menschlich* : *göttlich* entspricht also die Opposition von *Nina* : *Alisa*. *Alisas* erkenntnistheoretische Qualität ist damit an jenem Punkt des Erzählens, daß sie Teil einer intelligibel-menschlichen und Teil einer göttlichen Welt ist (seine Erinnerung : sein Sehen). *Ninas* Eigenschaften bestehen in der Negierung der Qualitäten *Alisas*; sie ist menschlich-sensuell, Teil der Welt irdischer Objekte. Insofern dem Göttlichen in den Büchern II und III von *Ožog* der Vorrang vor dem Menschlichen gegeben wird, wird die Opposition von *Nina* : *Alisa* in eine Hierarchie verwandelt. So erklärt sich innerhalb eines umfassenderen Konzeptes, warum *Alisa* durch die Bewertungen des Erzählers überhöht und *Nina* verteufelt werden. Wenn in Kapitel II, 36 von *Ožog* eine Opposition von menschlicher Liebe zu einer anderen Liebe bestand, dann kann man jetzt unschwer ‚das andere‘ als das Göttliche bestimmen. Das Göttliche ist durch *Alisa* mit dem Ideal verbunden. Lauridsen denkt wohl an diese Implikationen, wenn er schreibt, daß die Frauenfiguren mit „dem anderen“ verbunden seien. Er mißversteht jedoch, wenn er denkt, das andere sei die Welt (woman are the Other, representing at the same time man's link with the world and the world itself).<sup>590</sup> Hier hatte er wohl *Nina & Co.* im Blick gehabt. Das andere ist aber das Göttliche, ganz entsprechend auch den geäußerten Glaubensvorstellungen der Figuren.

Ähnlich wie im Zitat aus Kapitel II, 30 heißt es an anderer Stelle noch einmal:

Купицер стоял в другом углу лифта и смотрел на плачущую девушку [Нину]. Это не моя любовь... [...] я хватаю Нину... ты только лишь положила на мою любовь, чуть-чуть, [...] любимая! Нет, ради тебя я не пожертвую жизнью, [...] это ради твоего паханка<sup>591</sup>, милая моя сичка... нечего, никогда больше не сделаю для этого общества, потому что они здесь до сих пор хозяева, они паханки, гардеробщики, сталинские салиты, а не мы! [...] Пусть без меня завершастся эксперимент! Пусть пощут! Небось пустили уже по всему городу своих доберманов, ищут автора! Справитесь и без меня!<sup>592</sup>

Zu diesem neuen Informationsstand geht es nicht mehr allein um einen sexuellen Kontext der Opposition *Nina* : *Alisa* (*weltliche Liebe* : *göttliche Liebe*), sondern auch um einen politischen Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft (никогда больше не сделаю для этого общества), hervorgerufen durch die Untaten

<sup>589</sup> Aksenov 1980b, S. 303f.

<sup>590</sup> Lauridsen in Mozejko 1986, S. 102-103.

<sup>591</sup> *paخان*: „Vater“. Elistratov 1994, S. 319.

<sup>592</sup> Aksenov 1980b, S. 326.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Сержов (ради твоего паханка). Die Lösung dieses Konfliktes ist Verweigerung (пусть без меня завершается эксперимент), sowohl für *Kunicer* wie für den „Autor“ (небось [...] ищут автора). *Nina* tritt in den Hintergrund, ist aber gleichzeitig auch mitgemeint, denn in der Verweigerungshaltung kann man die Motivation der fünf zentralen Figuren und des Erzählers zur Weltflucht und zur Negierung des Weiblichen als Exponent einer allzu menschlichen Welt (sei sie nun sensibel oder intelligibel) sehen. Dadurch vernachlässigt der Erzähler das Verhältnis von Frauen zu Männern an diesem Punkte seines Erzählens zugunsten einer politischen Auffassung, die eine Verbindung zum Bild des Reihers und den weiblichen Personifikationen (Heimat, Rußland etc.) herstellt. Die politische Verweigerung geht einher mit der Entwicklung der Glaubensvorstellungen und dem Verwerfen menschlicher Idealität, wenn die idealisierte Figur *Alisa* durch das Erzählen ihrer Untaten destruiert wird. So erscheint die Haltung des Erzählers und der fünf zentralen Figuren mehr und mehr als Weltflucht, die folgerichtig in dem selbstmordartigen, apothetischen Ende des Ich-Erzählers in Kapitel III mündet.

*Nina* will nicht wahrhaben, daß ihr Stiefvater sie „vergewaltigte“ (изнасиловал); sie redet sich gegenüber *Kunicer* heraus: „Меня насиловали, я это знаю. Он просто взял меня, как будто я была ему назначена судьбой.“<sup>593</sup> Der Kontext zeigt nicht nur die Wahrnehmungs- und Verhaltensschwächen *Ninas*, sondern auch die *Kunicers*, nämlich ihrer beider Hilflosigkeit angesichts des ihnen angediehenen Schicksals. Beide Schicksale werden parallel gestellt: *Kunicer* und *Nina* als Opfer des Sadisten. Neu zeigt sich eine fatalistische Haltung (будто я была ему назначена судьбой). Von der anfänglichen Rebellion der Figuren ist nicht mehr viel zu spüren. Der Erzähler wird das Fatum weiter besiegeln, denn der Versuch der fünf zentralen Figuren, einen Neubeginn zu wagen,<sup>594</sup> scheitert. Dadurch endet Buch II äußerst pessimistisch: Alle menschlichen Bemühungen gegen das (göttliche) Schicksal waren umsonst. Wohl hieraus entspringt die Sehnsucht *Ninas* wie *Kunicers* nach wirklicher Liebe. Beide phantasieren im fahrenden Aufzug und scheinen in ihrer gemeinsamen Sehnsucht zunächst einen neuen Zugang zueinander zu finden (он сам сделал к ней шаг, будто за помощью).<sup>595</sup> *Kunicer* evokiert romantisierend Vorstellungen oder Erinnerungen an das Mädchen aus Magadan, einen Wald, Berge und den Mond; auch *Nina* sagt: „Идешь, идешь по лесу и вдруг выходишь на опушку, а там сидит луна. И все вокруг так тихо, так ясно и так тепло.“ Der Mond also, das alte Symbol der Liebenden, ist ihr beider Wunschtraum. Eine neuartige Annäherung scheint möglich. Aber es kommt anders: „Я давно уже предполагал, что ты , может быть... – он с надеждой глянул ей в глаза, – Алиса? / Она остранилась и вытерла лицо. / Я Пина, никакая не Алиса.“<sup>596</sup> Es gibt wieder mehrere Bewertungsaspekte. Von Seiten *Kunicers* her zeigt der Erzähler, daß *Kuni-*

<sup>593</sup> Aksenov 1980b, S. 327.

<sup>594</sup> ... insbesondere durch *Sablars* „Kampf der Götter und Giganten“ dargestellt,...

<sup>595</sup> Aksenov 1980b, S. 327.

<sup>596</sup> Aksenov 1980b, S. 327 Mitte. Das vorhergehende Zitat befindet sich ebenfalls an dieser Stelle.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

er die Gelegenheit nicht ergreifen kann, weil er zu sehr in seinen Erinnerungen oder Vorstellungen hängt. Das heißt auch, daß es in der Aufzugepisode keine Gelegenheit einer tieferen Beziehung gegeben hat (Umbewertung), weil die Beteiligten sich etwas vorgemacht haben. *Nina* hingegen wird dargestellt als Frau, die nicht in der Lage ist, auf *Kunicers* Alisa-Ideale (auf seinen ‚Alisa-Tick‘) einzugehen; sie will die ihr zuge dachte Rolle nicht annehmen. Das zeigt gleichzeitig, wie stark sie in der (eigenen) empirischen Realität verhaftet ist und wie wenig sie an intelligiblen Prozessen (*Kunicers*) teilnehmen kann, etwa an einem Prozeß zum Aufbau einer inneren Wirklichkeit (‚Alisa-Tick‘), die die Probleme der physischen Welt verbessert (ihre durch die Verwandtschaft mit dem Sadisten belastete Beziehung) und so das Leiden unter dem Schicksal lindert. Man kann es jedoch auch so sehen, daß *Nina* konkreter als *Kunicer* bleibt und ihn wieder auf den Boden der Tatsachen zurückholt. So sehr ehrenhaft das für die Frauenfigur *Nina* wäre, so sehr wäre sie doch in dieser Lesart die Rettende und Aktive in genau dem Moment, in dem er unfähig zur Wahrnehmung der ‚Tatsachen‘ ist. Ihre Aktivität bestünde also darin, dann ‚einzuspringen‘, wenn er ‚versagt‘. *Nina* steht letztendlich für die ‚Tatsachen‘, das heißt für die physische Welt. In einer Informationskette betreffs der Fragestellung nach Gottesliebe oder Menschenliebe bleibt *Nina* in summa nichts Göttliches anhaften. Entsprechend vertritt *Nina* in Kapitel II, 38 einen überzeugten Materialismus, der den erweckten Christ *Kunicer* verletzt (больше не было уже сил терпеть!) und den Graben zwischen beiden nur vertieft ([она] приняла эстафету от мамочки).<sup>597</sup> Nachdem diese Abgrenzung vollzogen (auch stehen sie sich jetzt im Lift gegenüber) und der Konflikt offenbar ist, äußert *Nina* eine Forderung. Die erste und einzige Forderung einer Frauenfigur an eine Männerfigur - sie sagt: „христианин ведь не может так делать, как ты со мной.“ Sie, die Materialistin, hat also ein Bewußtsein von dem, was ein Christ ist. Woher soll es kommen? Ist es erlerntes Wissen oder sind es materialistische Vorurteile? Die Informationssituation zeigt, wie *Nina* *Kunicer* in eine emotionale Zwickmühle bringen will. Denn nach dem christlichen Gebot, die Feinde zu lieben, darf (naiv gesehen) *Kunicer* sie trotz Konflikt nicht emotional ablehnen.<sup>598</sup> Deshalb wohl kommt *Kunicer* ihrer Forderung entgegen, indem er sagt: „Милая моя, прости меня. Вот сейчас, должно быть, ты права.“ Warum steht er nicht zu seinen Reaktionen? Weil es eben christlich ist nachzugeben und zu dulden im Sinne der Bergpredigt? Die besprochene Situation zeigt die Radikalität, mit der der Erzähler die Bibel auszulegen denkt.

In Kapitel I, 22 gibt es eine kurze Episode an einer Bar, bei der *barmeša* *Veronika* auftritt. *Alik Nejarkij* beschimpft sie als „Fotze“ (курва) und „Hure“ (блудница). In der Tat ist ihre Darstellung wenig vorteilhaft. Sie wird jedoch vom Erzähler auch barmherzig dargestellt, wenn sie dem durch Entzug angeschlagenen Erzähler umsonst ihren besten Cocktail mixt: „но вот Вероника увидела его

<sup>597</sup> Aksenov 1980b, S. 328.

<sup>598</sup> Die emotionale Ablehnung *Kunicers* macht gerade auch den Konflikt für *Nina* aus. Darin besteht eine Parallele zum schwachen Ich der Männerfiguren, die sich ebenfalls nicht ungeliebt fühlen können.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

глаза и содрогнулась, опытная Вероника. Опытная женщина не узнала себя в этих выпученных кровавых глазах.“<sup>599</sup> Die Barmherzigkeit von *Veronikas* Reaktion ist ein ganz neuer Zug an einer Frauenfigur. Man muß jedoch fragen, ob diese Barmherzigkeit überhaupt lobenswert sei, weil es im weiteren Geschehen gerade die angebliche Rettungsfunktion des Alkoholkonsums sein wird, die den Ich-Erzähler und die fünf zentralen Figuren weiter zu Grunde richten werden. Die Tat *Veronikas* erhält also einen ganz doppelbödigen Wert: Ihre positive Barmherzigkeit ist zugleich die Schwäche, im falschen Moment nachzugeben. Vom Ich-Erzähler aus erhält sie für ihre verständnisvolle Tat keinerlei Dank: „Мне уже давно нравилась эта женщина с откровенно блядским взглядом, вульгарный южный вариант той московской золотоволосой Алисы, жены конструктора тягачей.“<sup>600</sup> Der Ich-Erzähler selbst schätzt sie offen als „Abklatsch“ (вульгарный вариант) seines angebeteten Ideals *Alisa* ein. Der Erzähler ist also nicht fähig oder Willens, einen differenzierten Blick auf die (von ihm erzählten!) Vertreterinnen des weiblichen Geschlecht zu werfen, sondern es dominiert ein noctischer Maßstab seine Wahrnehmung. Zu seiner Wahrnehmung gehört bezüglich Frauenfiguren Lüsternheit und körperliches Verlangen. *Veronikas* offener Blick wird von ihm als „hurisch“ (блядский) verstanden. Entsprechend seiner Bewertung reagiert das erlebende Ich mit Anzüglichkeiten auf *Veronikas* Verhalten.<sup>601</sup> An andere Stelle wird eine Kellnerin, *Linka*, als „Mutterstute“ bezeichnet (мать-кобылица),<sup>602</sup> obwohl sie wie *Veronika* dem leidenden Ich hilft. Das ist wiederum die Abwertung menschlicher Hilfe, wenn sie durch eine Frau in sozial niedriger Position oder Umgebung gegeben wird.

Frauenfiguren treten auch als Masse auf, also entindividualisiert und kollektiv. Wenn *Sabler* von der Bühne ins Publikum blickt, sieht er zuerst die Frauen (девчонки), dann erst die Männer (ребята).<sup>603</sup> Bei den Frauen fallen ihm besonders zwei durch anachronistische Kleidung und schaustellerischen Reichtum auf, die anderen tragen alle Jeans (все были в джинсах и маечках). Bei den Männern fallen ihm drei Gruppen auf: finstere Intellektuelle (сумрачные интеллектуалы), Playboys (плейбойские) und einige Blumenkinder („дети цветов“). Die Männerfiguren sind streng in Gruppen geteilt, so daß also jedes Individuum einer bestimmten Gruppe zugehört. Bei den Frauenfiguren ist nur eine Gruppe existent, so daß also ‚Masse‘ und Gruppe zusammenfallen (Kollektivismus), wobei zwei weibliche Individuen aus der Masse, bzw. aus der Gruppe und aus dem Kollektivismus herausfallen, indem sie die Gruppencharakteristika der übrigen nicht teilen. Diese soziale, erzählte Struktur eines Mikrobereichs von Text ist mit der Struktur des Figurenkonzeptes als Makrobereich identisch. Die Männerfiguren sind streng nach Gruppenzugehörigkeit und -merkmalen dargestellt;<sup>604</sup> ihre Gruppierung orientiert sich an der zu konkreti-

<sup>599</sup> Aksenov 1980b, S. 183.

<sup>600</sup> Aksenov 1980b, S. 183 unten.

<sup>601</sup> Aksenov 1980b, S. 184.

<sup>602</sup> Aksenov 1980b, S. 271.

<sup>603</sup> Aksenov 1980b, S. 28 untere Hälfte

<sup>604</sup> Vgl. Bol'sun 1985.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

sierenden Typologie oder Funktion (die Helden, die Verräter, die Wegbegleiter mit Auslandskontakten etc.). Die Frauenfiguren hingegen teilen sich nicht in Gruppen und sind keine konkretisierte Typen; einzelne Frauenfiguren (*Alisa, Arina Beljakova* etc.) stechen in ihrer Gestaltung aus der Masse der entindividualisierten oder verwechselten Frauenfiguren (*Nina, Klara* etc.) hervor. Insofern scheinen die hervorstechenden Frauenfiguren anders zu sein als die Masse der übrigen Frauen. Das wiederum scheint die referierte These Lauridsens zu stützen, Frauen seien das andere. Die Andersartigkeit der Frauen wird durch ihre konzeptuelle Gliederung in Individuen und Kollektiv erzeugt. Wenn also im Text eine Opposition von Männern (subjects) und Frauen (objects; man's link with the world and the world itself) existieren soll,<sup>605</sup> dann wird diese nur durch eine selektive Informationswahrnehmung erreicht, die die textuelle Existenz der Masse der Frauen und ihrer Rolle, eine Masse zu bilden, von der sich bestimmte weiblichen Figuren als ‚andersgeartete‘ Individuen abheben können, unterschlägt. Die Masse ist die ‚Fläche‘, über der die sich abhebenden Frauenfiguren von den Männerfiguren wahrgenommen werden; die sich abhebenden Frauenfiguren sind weder die Welt selbst (allerdings Objekte), noch sind sie Bindeglieder zwischen Welt und Männerfiguren (sondern Bindeglieder zwischen Welt und Gott). Die Lauridsensche Einschätzung, Männer seien die Subjekte, Frauen die Objekte und „das andere“, ist nicht ganz falsch, aber sie steht in falschen Zusammenhängen. Ein Leser, welcher eine Opposition von männlichen ‚Subjekt-Helden‘ und weiblicher ‚Objekt-Welt‘ wahrnimmt, folgt der Psyche des fiktiven Erzählers, ihrer untergründigen Bewertung der Frauenfiguren und der auf sie projizierten Rollen. Damit akzeptiert er das vom Erzähler in den Text eingearbeitete Rezeptionsangebot repressiver Frauenrollen ebenso unhinterfragt, wie der Erzähler es dem fiktiven Adressaten anbietet.

Als Masse von Frauen wird auch die Gefangenenspalade in Magadan erzählt, mit denen *Tolja son Štejnboč* zufällig ein Stück des Weges teilt. Die Frauen werden dabei als sexhungriger, moralisch verlotterter Haufen dargestellt, mit dem der Wachsoldat *Vanja* kaum umzugehen versteht (ривкнул он с каким-то чуть ли не испугом):<sup>606</sup>

„А, сейчас бы любую баклашечку между ног! – крикнул из глубины колонны отчаянный голожук. / Эй Ваня-вертухай, зайдем за угол, раком встану! / Хотел разразился еще пуще, а конвоир только дернул плечом и промолчал. / Толя, тот вообще не знал, куда деваться. [...] Что мне делать? Побегать что ли прочь? / А вот этого, молоденького не хочешь, Софа? Глянь, какой свежачок! Песось, еще целочка! Палочка<sup>607</sup> розовенькая, сладкая! Эскимо! / [...] / Толя понял, что говорят о нем, и покрылся холодным потом. Предательская краска залила лицо, загудела в ушах. / Покраснел-то, покраснел-то как, девки! / Иди к нам, пацан, всему научим!<sup>608</sup>“

<sup>605</sup> Lauridsen in Mozejko 1986, S. 102ff.

<sup>606</sup> Aksenov 1980b, S. 198, Z. 11 v. unten.

<sup>607</sup> *paločka*: Stöckchen, Stäbchen.

<sup>608</sup> Aksenov 1980b, S. 198f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Die Sprecherinnen sind nicht individualisiert ausgestaltet. Ihr Begehren macht *Tolja* Angst. Das wäre nicht untypisch für Heranwachsende, welche Angst vor der reifen Sexualität von Erwachsenen haben können. Jedoch sind in der Darstellung des Erzählers Sexualität und Angstreaktion verbunden mit einer Masse von Frauen. Diese Implikation ist äußerst frappant und folgt nicht der Psyche eines Heranwachsenden, jedenfalls nicht dessen Ängsten vor den noch unbekanntem sexuellen Erwartungen des anderen Geschlechts.<sup>609</sup> Außerdem werden im Zitat mehrere Oppositionen aufgebaut: Zum Wachsoldaten *Vanja*, den die Reden der Frauenfiguren auch nicht ganz kalt zu lassen scheinen, der aber seine erste Unsicherheit oder seine anderen Emotionen durch Schweigen und Gleichgültigkeit verdeckt; zur idealen erzählten Figur des polnischen Mädchens, das sich im Konvoi der Frauen befindet, das aber im Gegensatz zu den wenig idealen erwachsenen Frauen keine Bedrohung für *Tolja* darstellt;<sup>610</sup> zu den wenig idealen, erwachsenen zentralen fünf Figuren, die den ‚unschuldigen‘ Umgang *Toljas* mit Sexualität verloren haben. Letzteres bedeutet, daß die fünf zentralen, erwachsenen Figuren so zu denken sind, daß sie hinsichtlich ihrer Geschlechterrollen und ihres intimen Verhaltens in der Magadaner Umgebung, also in ‚so einer‘ Umgebung, sozialisiert wurden. Man kann sagen, daß die Frau, die rief, sie werde *Tolja* alles beibringen, aus der Sicht des Erzählers und aus der Sicht des Informationsgesamtes ihr Versprechen gehalten hat, wenn sie parsprototisch als Teil der Magadaner Frauenmasse gedacht wird. Die ‚bösen‘ Möglichkeiten einer Magadaner sexuellen Initiation werden allein vertreten durch die Frauenfiguren en masse; für verlottertes Leben steht damit allein die Gruppe der Frauenfiguren, die auch, insofern sie Teil der Sozialisation *Toljas* sind, für die Weitergabe ihrer ‚schlechten‘ Liebesauffassung an Kinder verantwortlich sind. Im zu imaginierenden Kontext der Gefangennahme und des -transportes der Frauen - also einer Situation auf Leben und Tod - wirkt die Darstellung einer heiter-lüsternen Stimmung der Frauen abstrus. Unabhängig davon, was in den Lagern konkret geschehen sein mag, erwartet man bei einem so politisch und gleichzeitig privat schwierigen und belasteten Thema eine ‚ernste‘ und vornehmlich von den Schrecklichkeiten handelnde Darstellung. Versucht der Erzähler durch seine andersartige Darstellung, dem öffentlichen Geschmack eine Ohrfeige zu geben? Will er zeigen, daß in den Lagern vieles möglich war? Oder möchte er unabhängig von der historischen Wahrheit zeigen, daß auch Frauen nach einer langen Zeit der (zwangsweisen) Enthaltensamkeit Lust verspüren? Die Tatsache, daß die Frauenfiguren ein mehr oder weniger tabuisiertes Thema offen unter sich und gegenüber den Männerfiguren artikulieren, bewirkt ihre Charakterisierung als sozial und moralisch nieder. Der Erzähler fühlt sich über das vulgäre Gefangenproletariat erhaben. Dadurch gibt er zu verstehen, daß er, seine Identität mit *Tolja* angenommen, trotz seiner

---

<sup>609</sup> Die ‚normalen‘, pubertären Ängste bestehen nicht vor dem anderen Geschlecht allgemein oder in Form eines Massenangriffs, sondern vor konkreten Forderungen oder Situationen, wenn betreffs derer eine adäquate Rolle zu zeigen noch nicht erlernt worden war. Das ist die Situation, in der sich *Sabler* bei seiner Initiation durch *Arina Beljakova* befindet.

<sup>610</sup> Vgl. Kapitel 3.2.6.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Sozialisation unter diesen Umständen ein Mensch mit ganz anderen Auffassungen und Einstellungen geworden ist.

Was sind nun die Eigenschaften, die einer Masse aus Frauen und den der Masse nahestehenden Frauenfiguren vom fiktiven Erzähler zugeschrieben werden? Zur Beantwortung bietet sich folgender Dialog zwischen Vater und Sohn (dem Ich-Erzähler) an:

Смотри лучше на женщин, смотри, смотри, вот в них и тайна, шептал отец. / Они шли мимо нас в своих кургуzych кофтах и телогрейках, в резиновых сапогах, осевшие, раздавленные, бездумно-добрые женщины без возраста, и я видел, что это идут мимо все мои бабы, все мои некогда нежные сучки: Машка Кулаго, Пиночка-нантомимисточка, Тамарка и Кларка, Наталья Осинная Талья, Арина Белякова... бедные, что с вами стало?<sup>611</sup>

Die Antwort auf die rhetorische Frage des Erzählers (бедные, что с вами стало?) wird in der zitierten Informationssituation gegeben: Von „einstmals geilen Liebchen“ (некогда нежные сучки) wurden Frauen zu Müttern (осевшие, раздавленные, бездумно-добрые женщины без возраста). Das Geheimnis (вот в них и тайна), das ‚Papa‘ meint (шептал отец), ist „das Geheimnis des Lebens“. Das hatte nämlich zu Beginn von *Ožog* auch noch *Sabler* für sich beansprucht zu besitzen (она не вытянула из меня ничего кроме того, что женщина обычно вытягивает из мужчины, один лишь секрет, секрет жизнь).<sup>612</sup> Die Bewertung der ehemaligen Geliebten und jetzigen Mütter durch den Erzähler ist nicht besonders vorteilhaft (бездумно-добрые) und äußerlich (осевшие, раздавленные). Die Einschätzung des Vaters könnte theoretisch zu einer positiven Bewertung der Masse und der Frauenfiguren führen. Im Zusammenhang mit der bereits besprochenen Opposition *göttlich-himmlisch* : *menschlich-irdisch* fällt der Frauenmasse, wie ihr Anteil an dem „Geheimnis“ beschrieben ist, im Sinne einer Kontradiktion beider ‚Sphären‘ der irdisch-menschliche Bereich zu. Als ob der Erzähler mitteilen wollte, daß Frauen prinzipiell keinen Anteil an der göttlich-himmlischen Welt besitzen könnten, die den Männern vorbehalten sei. Fakt ist, daß er sie nur e i n e m Bereich einer umfassenderen Realität aus *Mundus intelligibilis* und *Mundus sensibilis* z u o r d n e t. Gemäß der Ausgestaltung dieses Bereichs in obigem Zitat bedeutet es, daß die Frauenfiguren (außer *Alisa*) in Buch III von *Ožog* gegenüber Buch I und II umbewertet werden. In ihrer neuen Bewertung ist es ihr Daseinszweck, „Frauen ohne Alter“ (женщины без возраста) - also Frauen ohne Sexualität oder Sex-appeal? - und Trägerinnen des „Geheimnisses des Lebens“ zu sein. *Alisa* scheint von der Umbewertung ausgenommen zu sein, denn sie wird in der Aufzählung der Geliebten nicht erwähnt. Das macht Sinn, wenn man in Betracht zieht, daß sie in Buch III von *Ožog* in einer Marien- und christlichen Idealrolle erscheint. Dieses veränderte Verhalten sichert ihre begünstigte, auserwählte Behandlung durch den Ich-Erzähler auch in Buch III,<sup>613</sup> während die anderen Frauenfiguren dort in der Masse der gebärenden,

<sup>611</sup> Aksenov 1980b, S. 431.

<sup>612</sup> Aksenov 1980b, S. 22.

<sup>613</sup> Vgl. Kap. 3.2.2.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

lebenserhaltenden Frauen untergehen. Es ist die Frage, ob diese Darstellung des Erzählers als eine positive Bewertung der Frauenmasse aufgefaßt werden sollte.

Ganz ähnlich wie die bereits analysierten sind noch einige andere Frauenfiguren gestaltet, die deshalb nur kurz erwähnt werden sollen. Da ist zunächst *Natalja*, ein Mädchen, das von einer Karriere als Schauspielerin träumt, aber durch eine Kupplerbande auf die Krym gelockt und dort feilgeboten wird.<sup>614</sup> Paradoxerweise wendet sie sich nicht an die Polizei und faßt auch nicht ihr Erlebnis als Vergewaltigung oder eine sie entwürdigende Untat auf, sondern sie zieht den Schluß, daß sie fürderhin erst recht mit jedem beliebigen Mann ins Bett gehen könne.<sup>615</sup> Sie hat anscheinend keine weiteren Ansprüche an die Männer oder an Beziehungen. So ist es nur logisch, daß sie, sobald sie auf den Erzähler in Person des *Tainstvennyj v noči* stößt, erneut ‚hereinfällt‘: Sie folgt ihm ‚verzaubert‘ und das (anscheinend) so Unvermeidliche geschieht erneut.<sup>616</sup> Sie wird so als willige Hure dargestellt, verwechselt angesichts der ‚Don Juane‘<sup>617</sup> Liebe und Sex und soll außerdem davon geträumt haben, gerade auf den Ich-Erzähler zu treffen (и конечно, мечтает встретить меня). Wer hier ‚träumt‘, ist somit der Ich-Erzähler selbst, der zum Beispiel über seinen Donjuanismus (донжуанизм) wie folgt philosophiert: „Тайнственность в ночи“ собственно говоря, это и была всегдашняя цель всех моих путешествий.“<sup>618</sup> Sein ‚Traum‘ besteht nicht darin, daß der *Tainstvennyj v noči* zu sein und dessen Taten zu verüben sein Ziel sei (dies glauben wir ihm sofort), sondern sein ‚Traum‘ besteht darin, daß es dabei irgendein Geheimnis oder irgendeine Aura gebe. Sein Träumen, das zum Beispiel in der Episode um *Natalja* von ihm erzählt wird, ist nichts anderes als eine Projektion seiner Gelüste. Seine Aliasselbstbenennung *Tainstvennyj v noči* euphemisiert seinen schwarzen Charakter.

Die drei Primadonnen (примадонны) *Kokoškina*, *Mitroškina* und *Paramoškina* werden zunächst arrogant und naiv-unschuldig dargestellt.<sup>619</sup> Sie sind offizielle sowjetische Schauspielerinnen im Westen. Auf Kosten dieser Frauenfiguren macht der Erzähler Witze über die weibliche Intelligenz. Alle Gespräche, die mit ihnen geführt werden, beziehen sich auf Fortpflanzung, jedoch scheinen die drei Frauen das nicht zu verstehen.<sup>620</sup> Dessenungeachtet werden sie vom Erzähler (*Pantelej*) als sexlüstern und nur an Fortpflanzung interessiert dargestellt, wenn er über ihre binationalen Ehen satirisch verzerrt berichtet.<sup>621</sup> Es wird deutlich, daß die Meinungen

<sup>614</sup> Aksenov 1980b, S. 150-151.

<sup>615</sup> Aksenov 1980b, S. 151 unten.

<sup>616</sup> Aksenov 1980b, S. 153.

<sup>617</sup> Vgl. Aksenov 1980b, S. 160.

<sup>618</sup> Aksenov 1980b, S. 147 untere Hälfte.

<sup>619</sup> Aksenov 1980b, S. 261-262.

<sup>620</sup> Aksenov 1980b, S. 264.

<sup>621</sup> Aksenov 1980b, S. 265. Das geschieht durch eine Erzählung des Erzählers mit Standort in *Pantelej*, die er im Kreise der Frauen zum Besten gibt, also auf Kommunikationsniveau 1, obwohl diese Erzählung in der erzählten Welt graphisch nicht als Сказ *Pantelejs* markiert ist. Der Leser muß die Identität der drei Primadonnen mit den drei Schwestern aus der сказ-artigen Erzählung des Erzählers erst herstellen, jedoch sind die strukturellen Parallelen offensichtlich. Der Erzähler benutzt also ein Verfahren, das der Montagetechnik ähnlich ist.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

und Projektionen des Erzählers wiedergegeben werden, wenn er die Lebensgeschichte der drei Frauen um eine Art Prophezeiung in die Zukunft verlängert. Da der Erzähler mit Standort in *Pantelej* das Leben in der Zukunft wenig rühmlich gestaltet, sind alle Zuhörer auf Niveau 1 über das Ende der Erzählung *Pantelejs* empört. Während die Männer sich erregen, weinen die drei Frauen,<sup>622</sup> was ihre emotionale Schwäche zum Ausdruck bringt. *Pantelej* denkt: „что [...] вернется [...], а звезда балета увезет к себе на чердак и ляжет с ними, с тремя, а писать ничего не будет ни сегодня, ни завтра, никогда.“<sup>623</sup> So wird noch einmal deutlich, daß es die Wünsche und Projektionen *Pantelejs* (des Erzählers) sind und daß die graphisch auf das Kommunikationsniveau des Erzählers gehobene Erzählung *Pantelejs* vor allem zur Charakterisierung seines verruchten Innenlebens herangezogen werden muß - und damit wenig über die drei Frauenfiguren selbst aussagt.

#### 3.2.5 *Ljudmila Gulij, Lenka-Percovka, Mama, tetja Varja* und das polnische Mädchen

*Ljudmila Gulij, Lenka-Percovka, Mama, tetja Varja* und das polnische Mädchen sind Frauenfiguren, die in den Magadaner Episoden erzählt werden. Die Figur *Mama* wird oft mit Evgenija Ginzburg identifiziert, obwohl sie niemals derart im Roman genannt wird. Die Parallelen zwischen der realen Mutter Aksenovs und der fiktiven Mutter *Toljas* beruhen auf Ginzburgs *Krutoj maršrut* (1967-1979). Die Episoden, die in Aksenovscher Sicht und Ginzburgscher Sicht mehr oder weniger übereingehen, sind oft aufgezeigt worden.<sup>624</sup> Die Figur *Mama* wird in *Ožog* recht ungeschlechtlich dargestellt, obwohl sie mit *Martin* liiert ist. Sie trägt auch nicht besonders viele mütterliche Züge; für diese springt „Tante“ *Varja* ein. Denn *Mama* ist wiederholt im Gefängnis und *tetja Varja* muß sich - neben *Martin* - um den jungen *Tolja* kümmern.

Eine andere Frauenfigur ist *Lenka-Percovka*<sup>625</sup> aus dem Untergrund von Magadan, die *Tolja* beischläft. Zu diesem Zwecke nutzt sie aus, daß man *Tolja* eine Droge verabreicht hatte. Auffällig ist an der Darstellung des Erzählers, daß er die physische Wirklichkeit in der schmutzigen Kammern des Untergrundes und die noetische Wirklichkeit *Toljas*, der *Lenka* für Aphrodite hält, segmentweise differieren läßt.<sup>626</sup> Wenn das Leben *Toljas* die Vergangenheit auch von *Sabler* ist, dann stimmt es aufgrund dieser Untergrund-Episode nicht, daß *Sablers* ‚Entjungferung‘ zuerst bei *Arina Beljakova* in der Barmaleevgasse stattfand.<sup>627</sup>

<sup>622</sup> Aksenov 1980b, S. 266.

<sup>623</sup> Aksenov 1980b, S. 266 Mitte.

<sup>624</sup> Vgl. Lowe 1983 und Meyer in Mozejko 1986. Aber auch bei vielen anderen Autoren wird die Darstellung Ginzburgs zur Verifizierung der Darstellung Aksenovs herangezogen.

<sup>625</sup> *percovka*: „Pfefferschnaps“.

<sup>626</sup> Aksenov 1980b, S. 315-317. Auch hier wieder die Affinitäten zur Montagetechnik des Films.

<sup>627</sup> Vgl. Kapitel 3.2.3.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Das polnische Mädchen wird von *Tolja* erkannt, als er sich der Begierde einer Masse von Frauen auf einem Gefangenentransport gegenüberstellt. Sie hebt sich durch ihre polnische Sprache (Проще пана, що то єст за место, гдзе мы пшиехали?),<sup>628</sup> durch ihr Verhalten (s.u.) und durch die Tatsache, daß sie ein Mädchen ist (und noch keine Frau), von der sie umgebenden Masse ab. Sofort weiß *Tolja*, daß sie *Alisa* heißt bzw. *Alisa* ist.<sup>629</sup> Das ist eine Art Parthenogenese: Das Mädchen, das ihn als Erwachsenen nicht ruhen lassen und das ihm ein Ideal wird,<sup>630</sup> ist in seiner Bedeutung für *Tolja* aus *Tolja* selbst heraus entstanden! Zwar gibt es ein physisches Objekt in der Masse (welchem auch *Sanja Gurčenko* hilft), aber als *Alisa* ist es nur noetisch in *Tolja* existent. Wer ist das polnische Mädchen in *Toljas* Kopf? Sie ist ihm die Konkretisation eines literarischen oder filmischen Vorbildes; in späterer Erinnerung wird sie ein Mädchen bleiben (also niemals eine Frau werden); sie ist passiv, schüchtern, schwach; sie ist züchtig und ähnlich einer Nonne dargestellt; sie ist blond und blauäugig; sie ist nicht wie eine Gefangene, sondern leicht und luftig; sie ist das weibliche Wesen, bei dem *Tolja* bzw. der Ich-Erzähler der ritterliche Retter sein kann; sie ist (verglichen mit der ‚gierigen Weibermasse‘) eine ganz ungefährliche Frau ohne Forderungen und Gelüste.<sup>631</sup> In der Folge des erzählten Geschehens spielt sich eine Errettungsszene ab, weil das Mädchen *Tolja* auffordert: „Итє импоссибл, мой коханий!“<sup>632</sup> Самсик, Гена, Арик, Радик, Пантелеј, спасите меня, этого не должно случиться!“<sup>633</sup> Doch Aufforderung und Errettung existieren nur im Kopfe *Toljas*, wo es letztendlich die amerikanischen Filme hervorgezaubert haben. Der Erzähler versteht es auf diese Weise, den Ursprung seines idealistischen Denkens in den Westen zu verlegen und US-Amerika als Quelle seiner künstlerischen, idealistischen und freiheitlichen Bestrebungen darzustellen.<sup>634</sup> Damit folgt er einem im Westen verbreiteten Imago der USA, das mit dem Werbeslogan ‚Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘ verbunden wird. Die empirische Wirklichkeit, die *Tolja* in seiner kindlichen Phantasie so schönfärberisch verändert, steht jedoch in kraßester Opposition zu *Toljas* Vorstellungen: Das polnische Mädchen wurde mißbraucht; sie ist psychisch pathologisch und suchtabhängig (sie schnüffelt);<sup>635</sup> sie hat bereits jemanden, der ihr zum Trost und zur Hilfe herbeieilt (und sich nicht wie *Tolja* in den Phantasien einer Rettung ergeht) - es ist *Sanja Gurčenko*, den das Mädchen *Maček* heißt und Bruder nennt.<sup>636</sup>

<sup>628</sup> Das ist die kyrillische Widergabe des ‚polnischen‘ Satzes: ‚Proszę pana, co to jest za miasto, gdzie my przyjechali?‘ - ‚Entschuldigen Sie, was ist das für ein Ort, wo wir angekommen sind?‘. Er ist vom Russischen in Phonologie (gdze: poln. gdzie) und Morphologie (przyjechali: przyjechałyśmy) und Lexik (miasto: miejsce - oder steht kyrill. ‚место‘ für poln. ‚miasto‘ - ‚Stadt‘?) beeinflusst.

<sup>629</sup> Aksenov 1980b, S. 199.

<sup>630</sup> Übrigends steht diese Darstellung damit im Widerspruch zur Darstellung um *Beljakova*.

<sup>631</sup> Aksenov 1980b, S. 199.

<sup>632</sup> *moj kochanyj*: zu polnisch ‚mój kochany‘ - ‚mein Lieber, mein Liebling‘.

<sup>633</sup> Aksenov 1980b, S. 200.

<sup>634</sup> Vgl. Meyer in Mozejko 1986, S. 119ff.

<sup>635</sup> Aksenov 1980b, S. 201 unten.

<sup>636</sup> Aksenov 1980b, S. 201-203.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Aus all dem ergibt sich ein folgenschweres Problem: Das polnische Mädchen, das *Tolja Alisa* nennt, kann kaum die spätere *Alisa Fokusova* sein, denn letztere ist keine Polin und hat keine Erinnerungen an Magadan.<sup>637</sup> Außerdem kann *Tolja*, der dem Mädchen ja spontan den Namen *Alisa* gibt,<sup>638</sup> nicht wissen, daß er später einmal eine *Alisa Fokusova* treffen wird. Dementsprechend problematisch ist, daß ihn in seiner Phantasie das polnische Mädchen mit *Samsik*, *Gena*, *Arik*, *Radik*, *Pantelej* anredet. Wie er einmal heißen wird, oder auch, in wieviele Egos er einmal zerfallen wird, kann *Tolja* auch noch nicht wissen. Dem Ganzen liegt also eine umgekehrte zeitliche Perspektive zugrunde: Der Erzähler und *Tolja* orientieren sich logisch an dem, was *Tolja* einmal sein und erleben wird, wobei „was einmal sein wird“ nicht spekulativ gemeint ist, sondern etwas, was genauso eingetreten und bereits bekannt (erzählt worden) ist. In dieser Perspektive ist *Toljas* Benennung des Mädchens als *Alisa* nicht spontan und geschieht aus einem zeitlich späteren Bewußtsein heraus, nämlich aus einem, das die spätere *Alisa* kennt. Ein solches Bewußtsein kann nur der Erzähler haben, der das von ihm erzählte Geschehen überblickt. Oder *Toljas* Benennung des polnischen Mädchens war spontan, dann aber wird es Zufall sein, daß die fünf zentralen Männerfiguren ebenfalls eine *Alisa* treffen werden. In beiden Fällen sind, was die empirische Faktenlage angeht, die Frauenfiguren *Alisa* und das polnische Mädchen nicht identisch. Man darf außerdem annehmen, daß das polnische Mädchen in Magadan umgekommen ist, weil *Tolja* ihr das in seiner Phantasie prophezeit (вы заболете снова, на этот раз уже окончательно).<sup>639</sup> Dieser Schluß mag nur unter Betracht der umgekehrten zeitlichen Perspektive der Magadan-darstellung zwingend sein - indes: Es gibt nur zwei wage Beziehungen des polnischen Mädchens der Magadaner Zeitebene zu Figuren der Erwachsenenwelt, nämlich ihre goldenen Haare und ihre Mädchenhaftigkeit. Letzteres paßt nicht zur Moskauer *Alisa*, die eine erwachsenen Frau ist, sondern zum Bild des Reihers, der ein litauisches Mädchen sein kann.<sup>640</sup> Die goldenen Haare sind Attribute der Moskauer, *zolotovolosuji Alisa*, aber ihr sind auch andere Haarfarben zu eigen.<sup>641</sup> Es bleibt insgesamt nur eine Möglichkeit, die Widersprüche des Textes zu harmonisieren: Indem man die Identität des polnischen Mädchens mit der erwachsenen *Alisa* als eine rein intelligente Beziehung sieht, die der Erzähler und *Tolja* leisten. Der Erzähler leistet die Identität durch die Benennung des polnischen Mädchens und der Frauenfigur *Alisa* mit selben Vornamen und durch die gleichartige Funktion beider im erzählten Geschehen. Die Funktion, die die Magadaner wie die Moskauer *Alisa* für *Tolja* und die fünf zentralen Figuren haben, ist die der Idealität - die der idealen Geliebten und der idealen Frau.

<sup>637</sup> Vgl. auch die spätere ‚Testserie‘ des Ich-Erzählers, die er an der erwachsenen, Moskauer *Alisa* auf ihrer gemeinsamen Autofahrt in Buch III durchführt.

<sup>638</sup> ...und zwar unabhängig davon, wie sie wirklich heißt, denn er hatte außer in seiner Phantasie noch gar nicht mit ihr gesprochen,...

<sup>639</sup> Aksenov 1980b, S. 199, Z. 6f. von unten.

<sup>640</sup> Vgl. Kapitel 3.1.6.

<sup>641</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Im Kontrast zum polnischen Mädchen steht *Ljudmila Gulij, Tolja Bokovs* (alias *fon Štejnbovs*)<sup>642</sup> kindlich-jugendlicher Schwarm und sehr konkretes Zielobjekt seiner Liebe. Sie ist die Tochter eines Magadaner Offiziers. Das ist *Tolja*s Problem, denn er, Sohn einer „Volksfeindin“ (зменное поголовье врагов народа),<sup>643</sup> ist sich seiner offiziellen Nichtigkeit bewußt.<sup>644</sup> Um sie zu beeindrucken, versucht er sich erstens in Überanpassung als Komsomol und zweitens in ritterlichem Verhalten, indem er sie zum Beispiel vor anderen verteidigt.<sup>645</sup> *Tolja* selbst sieht sich in diesem Zusammenhang als leibhaftiger, rächender oder die Ehre schützender *Ringo Kid*, den der amerikanische Filmheld John Wayne im Western *Stagecoach* gespielt hat; *Tolja* hat den Western mehrmals im Magadaner Kino gesehen. Überanpassung, Nichtigkeit und Filmheldenbewußtsein im Verhalten *Tolja*s hat Meyer als Aspekte eines zentralen Konflikts und dessen Lösung erkannt.<sup>646</sup> *Tolja* ist zum Beispiel empört über die für ihn falsche Einschätzung der durch seine Liebe überhöhten *Ljudmila Gulij*, als sich zwei Klassenkameraden, *Pop* und *Ryba*, sexuelle Abenteuer mit *Ljudmila* e r z ä h l e n. *Tolja* kann ebensowenig wie der Leser zwischen dem Tatsächlichem dieser Erzählungen und dem nur durch die heiße Phantasie der Jungen Erfundenem scheiden. So erhält man eine Charakteristik *Ljudmila Gulij*s nur durch besagte Klassenkameraden; der Erzähler oder *Tolja* scheinen nicht in der Lage, sich ein eigenes, empirisches Bild von der besagten jungen Dame machen zu können oder zu wollen. Dabei kann der Leser den Aussagen der beiden Jungen drei Wahrheitswerte zuteilen: (a.) Es stimmt, was sie erzählen (so glaubt es *Tolja*; dann ist *Ljudmila* ungeachtet ihres jugendlichen Alters ein leichtes, williges Mädchen); (b.) es stimmt nicht (dann ist es die heiße Phantasie der beiden Jungen und auch das, was sie selbst wohl gerne täten oder wollten, daß *Ljudmila* es täte); (c.) es ist eine gezielte Gemeinheit über *Ljudmila* gegen *Tolja* (so wie es *Tolja* auch auffaßt, aber nicht konsequent ‚begreift‘; dann kann man nicht mehr sinnvoll über die Wahrheit der Aussagen *Pops* und *Rybas* urteilen). Insofern ist es gerade das Interessante, daß *Tolja* nicht urteilt, es handele sich nur um die heiße Phantasie zweier ungezogener Bengel. Anders als bei einem Erwachsenen ist die Vermischung von Phantasie und Realität im Bewußtsein *Tolja*s mit einem Limen verbunden, das für das erlebende, jugendliche Subjekt unhinterfrag- und unhintergebar ist. So kommt es dazu, daß *Tolja* *Ljudmila* vor sich selbst einmal „Sünderin“ (грешница), im nächsten Augenblick jedoch seinen „gefallenen Engel“ (падший ангел) nennt.<sup>647</sup> Einerseits erscheint das Mädchen *Ljudmila* erhöht, andererseits aber erniedrigt und entwertet. Denn ähnlich wie bei *Mal'kol'movs* Urteil über *Maška Kulago* bleibt bei *Tolja*

<sup>642</sup> Übrigends stimmt es nicht, daß *Tolja* sich den russischer erscheinenden Namen *Bokov* selbst gegeben hat, wie Meyer (in Mozejko 1986, S. 120: *Tolja tries to hide his name etc.*) es liest, sondern es war sein Vater (Aksenov 1980b, S. 239 untere Hälfte; vgl. auch Kapitel II, 15 von *Ožog*).

<sup>643</sup> Aksenov 1980b, S. 240, Z. 17f.

<sup>644</sup> Aksenov 1980b, S. 193.

<sup>645</sup> Aksenov 1980b, S. 194 untere Hälfte.

<sup>646</sup> Meyer in Mozejko 1986, S. 121.

<sup>647</sup> Aksenov 1980b, S. 195.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

untergründiges Mißtrauen und latente Abneigung gegenüber *Ljudmila* zurück, die beweisen, daß er *Pop* und *Ryba* doch irgendwie geglaubt hat.

Während *Tolja* nach einem Kinobesuch, bei dem er *Ljudmila* zufällig mit *Ryba & Co.* im Foyer trifft, mit Rauchen à la Ringo Kid angibt, denkt er von ihr: „Да, она конечно к нему равнодушна, а он еще больше ее любит, хотя и знает сейчас, что она сволочь.“<sup>648</sup> Das beweist, daß *Tolja* und *Mal'kol'mov* stets bereit sind, an das Schlechte und Unkeusche im Weibe zu glauben. Es ist eine psychische Prädisposition beider, die unabhängig vom wahrnehmbaren Verhalten der Frauenfiguren existiert. Auch in dieser Hinsicht gewinnt die dargestellte intelligible Sphäre der Männerfigurengehirne die Oberhand vor der empirischen, z.T. auch durch den Erzähler dargestellten Welt, aber es verlieren die ausformulierten Frauenfiguren, die zu einer Projektionsfläche allen sexuellen Übels in der Welt werden. *Tolja* stößt bei *Ljudmila* nicht auf Gegenliebe (wenn auch nicht unbedingt auf Abneigung); es ist aber klar, daß es dem Erzähler nicht darum geht darzustellen, wie *Tolja* liebt und wieder geliebt wird, sondern daß es ihm um *Toljas* Bewußseinsprozesse geht. Als *Tolja* zum Beispiel zufällig hinzukommt, wenn *Ryba* *Ljudmila* in einem Klassenzimmer gewaltsam beschläft, dann kann er von *Ljudmila* empirisch beobachten („verifizieren“), was seine Ratio bereits von ihr gewußt hat (daß sie's mit jedem ‚treibt‘).<sup>649</sup> Ihre Reaktion auf *Toljas* Erscheinen (und *Toljas* natürlich, der wieder nur phantasiert, aber nichts unternimmt) steht im Zentrum der Aufmerksamkeit des Erzählers: „ Или откуда, боков! враждебно вдруг рыкнула Людмила Толику. Вдруг выпятился ее подбородок, вдруг в историческом полумраке явственно выступил кабаньий лик УСБИТ.1а<sup>650</sup>.“<sup>651</sup> Kein Wort des Erzählers davon, daß doch *komsomol'skij organizator (komsorg) Ryba* ein menschenverachtender Täter ist. *Ryba* begeht eine Untat (плотоядно улыбаясь, комсорг шарил у красавицы за паузой)<sup>652</sup> - er sollte das „Eberangesicht“ (кабаньий лик) tragen! Denn *komsorg Ryba* fragt *Ljudmila* ‚hinterher‘: „Будем дружить, Людка? сине.он. Будем дружить?“ An was hatte er denn gedacht? Daß er sie, einmal ‚erobert‘ und ‚gebraucht‘, verläßt? Wenn zu Beginn der Episode der Informationsstand entsprechend der Wahrnehmung *Toljas*, der plötzlich in das Zimmer trat und die Vorgeschichte des Techtelmechtels nicht beobachtet hatte, der war, daß trotz des gewaltsamen Vordringens *Rybas* unklar blieb, ob der Koitus ein auf beider Einverständnis hin be-

<sup>648</sup> Aksenov 1980b, S. 305.

<sup>649</sup> Natürlich scheint auch *Ljudmila* irgendwie mit ihrem Gebrauch einverstanden zu sein, weil sie sich - so das erzählte Geschehen - weder wehrt, noch schreit, noch *Tolja* um Hilfe bittet, um sein zufälliges Erscheinen zur Rettung auszunutzen. Aber genau in dieser Darstellung des Erzählers liegt seine Ideologie, die Frauen wären Urheber jener mißlichen Sexualität oder zumindest (oder obendrein) mit ihrer sexuellen Verobjektung einverstanden (vgl. die Argumentation zu *Arina Beljakova* in Kapitel 3.2.3).

<sup>650</sup> УСБИТ. „Управление северо-восточного исправительно-трудового лагеря“ - „Lagerleitung K/ Nordost“. Vgl. Kovalenko 1995. *Ljudmila* ist die Tochter des Oberst dieser Lagerleitung.

<sup>651</sup> Aksenov 1980b, S. 239.

<sup>652</sup> Aksenov 1980b, S. 238.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

gonnenes Geschehen gewesen oder mit dem Gegenteil angefangen worden war, so bewertet die abschließende Frage *Rybas* das Vorgefallene um, nämlich als von Seiten *Ljudmilas* eindeutig unfreiwilliger Vorgang. Denn wenn *Ljudmila* einverstanden gewesen wäre, warum sollte *Ryba* dann um ihre Freundschaft bitten? Dadurch wird die Episode auch noch in anderer Hinsicht interessant: Sie zeigt eine zum Lagerleben und -überleben ähnliche Situation, in der die Peiniger von den Gepeinigten aus Angst vor Rache Absolution für ihre Untaten haben wollen. Und sie zeigt, daß bereits die Kinder diese Rollen gelernt haben, insofern sie Kinder Magadans sind. *Toljas* Sozialisation ist damit der Grund für ähnlich zwiespältiges Verhalten der fünf erwachsenen zentralen Figuren, wie es bei der Vergewaltigung *Inna-Ninas* durch *Kunicer* besprochen wurde.

#### 3.2.6 Die neue, die alte Kassiererin, die Filialleiterin, die Ehefrauen und die Mütter seiner Kinder

Die Figur der alten Kassiererin an der Metrokasse, *Nina Nikolaevna*, ist für den Ich-Erzähler ein menschliches Refugium in einer technischen Welt: „Светились, подмигивали разменные автоматы, но я направился к последний на нашей станции живой кассирше. У этой милой усталой женщины“. Die Figuren der neuen Kassiererin und der Filialleiterin sind hingegen Vertreterinnen der alltäglichen Staatsgewalt. Die neue Kassierin betrügt den Ich-Erzähler um das Wechselgeld; sie lügt, wenn sie behauptet, die alte Kassiererin sei gestorben. Sie gleicht einer Wachfigur (на меня смотрело нечто огромное, восковое или глиняное [...], нечто столь незыблемое, что казалось, Творцу создал его сразу в этом виде) und ist ungeschlechtlich beschrieben.<sup>653</sup> Um letzteres zu erreichen, verwechselt der Erzähler die auf sie bezogenen Personalpronomina, und zwar sogar gegen die korrekte Kongruenz:

В поезде метро все свои шесть перегонов Аристарх Аполлинариевич Кунцер думал о новой кассирше. Нет, не от жалости она зажала третий пятак, оно не ищет выгоду, он лишь показал мне свою несумолимость, он удержало мой пятак, УДЕРЖАЛО без объяснения причин, оно не ответил на улыбку<sup>654</sup>

Das und die Beschreibung als etwas Wächsernes oder Tönernes erwecken den Eindruck, die neue Kassiererin sei quasi nichts anderes als einer der Wechselgeldautomaten. Die ganze Episode um die neue Kassiererin und ihre Darstellungsweise wiederholt sich.<sup>655</sup> Die alte Kassiererin ist hingegen nicht tot, sondern arbeitet auf dem Rennplatz, wohin sie ihre menschlichen Eigenschaften mitgenommen hat.<sup>656</sup> Durch diesen Ortswechsel besitzt der Rennplatz, der im Sinne des Erzählers ein verurteilter Ort eines verwerflichen Lasters ist, einen positiven Aspekt. Deshalb ist es

<sup>653</sup> Alle Angaben und Zitate bis hierher: Aksenov 1980b, S. 13.

<sup>654</sup> Aksenov 1980b, S. 14. Unterstreichungen von mir.

<sup>655</sup> Aksenov 1980b, S. 21f.

<sup>656</sup> Aksenov 1980b, S. 126. Hier wird die alte Kassiererin einmal *Vera*, einmal *Nina Nikolaevna* genannt.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

nicht unbedeutend, wenn die neue Kassiererin sich gerade hier als Christin offenbart: „ На все воля Божия, еле слышно произнесла она, и я вдруг с ослепительной ясностью понял, что она имеет в виду не слепую судьбу, а живого и умного Бога.“<sup>657</sup> Die Bedeutsamkeit der Anwesenheit einer Christin in der Höhle des Lasters wird durch den jähen Erkenntnisprozeß des Ich-Erzählers noch unterstrichen. Die Christin war damit in zweifacher Hinsicht genau am richtigen Ort: Sie ist unter den Spielern wie Jesus unter den Zöllnern und sie bewirkt eine (teilweise) Bekehrung oder Erleuchtung des erlebenden Ichs.

Die Filialleiterin (администраторша) schaut aus dem Fenster ihres Ladens auf den Мужской клуб, in dem sich Patrik und der Ich-Erzähler befinden, herab wie eine (moralisch höhere) soziale Instanz.<sup>658</sup> Sie kommt mit zwei Gehilfinnen, um energisch gegen die Trinker vorzugehen: „Что-то римское, императорское вдруг обозначилось в ее лице, она явно действовала сейчас от лица всей страны, и ярость ее была священна.“ Die Parallele von Staat und Figur ist deutlich, wobei die Tat der sozialistischen Filialleiterin (от лица всей страны) mit der Zarenzeit (римское, императорское) und ironisch mit heiligem Zorn verglichen wird (ярость ее была священна). Die Geschichte der Maßnahmen gegen das Trinken ist in Rußland bzw. der UdSSR lang und die verwandten Methoden habe sich, wie der Erzähler meint, weder in dem einen noch in dem anderen Staat verändert. Die Verfolgung durch die Filialleiterin endet in einem Fiasko - in einer surrealen Spirale, wobei die Darstellung möglicherweise auch der durch das Trinken verzerrten Wahrnehmung des Ich-Erzählers folgt. Man hört aus dem Radio: „ Поезд ‚Митрона‘, прибывает на первый путь! Провожающих просят выйти из вагонов для регистрации нах Лушвиц, нах Лушвиц, нах Лушвиц!“ Unter der Bedingung, daß das erzählte Geschehen dieser Passage auf Abschnitte der Flucht vor der Filialleiterin und damit vor der staatlichen Verfolgung des Alkoholabusus bezogen wird und daß die Radiostimme tatsächlich eine äußere ist, vergleicht der Erzähler die Verfolgung des Abusus mit einem Zug nach Auschwitz. Man kann es aber auch so sehen, daß der Akt der Verfolgung der Zug ist, denn die Lokomotive setzt die Verfolgung durch die Filialleiterin und ihrer Gehilfen fort (град картофелин [...] летел в наших преследователей, но они [...] настигали; паровоз пер прямо на нас по хрустящим дыням).<sup>659</sup> Dann kann man die Radiostimme als innere auffassen, und so ist es die erzählte Figur, die die Verfolgenden (провожajúщие) nach Auschwitz (ver-)wünscht.

Die „Ehefrau“ (жена) ist eigentlich nicht die „Mutter meiner Kinder“ (мать моих детей). Ehefrauen sind in *Ožog* rar. Eine Ex-Ehefrau wird bei *Chvastiščev* erwähnt: Seine Skulptur „Demur“ soll unter anderem durch Aufbringung des Schmuckes seiner vormaligen Ehefrau entstanden sein („Смирение“, сожравшее [...] драгоценности его бывшей жены).<sup>660</sup> Früh wird der Eindruck erweckt, *Marian Ku-*

<sup>657</sup> Aksenov 1980b, S. 126.

<sup>658</sup> Aksenov 1980b, S. 118.

<sup>659</sup> Für die letzten drei Zitate: Aksenov 1980b, S. 120.

<sup>660</sup> Aksenov 1980b, S. 90.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

*Iago* sei die gegenwärtige Lebenspartnerin der fünf zentralen Figuren, insbesondere *Samson Sablers*. So wird in Kapitel I, 1 ein Geschenk erwähnt, daß von *Maška* (*Marian Kulago*) stammt.<sup>661</sup> In der Episode in *Afanasijs* neuer Wohnung sagt *Afanasij* jedoch zum Ich-Erzähler: „Не бойся, тебя ищет твоя жена, вернее мать троих детей, как она назвалась. Кроме того, звонила Мариан кто такая?“<sup>662</sup> *Marian* und die Ehefrau sind damit zu diesem Informationsstand nicht oder nicht mehr identisch (кромe того - es sind also zwei Anruferinnen). Außerdem erscheint die „Ehefrau“ *Afanasij* richtiger die „Mutter dreier Kinder“ (твоя жена : мать троих детей) zu sein. Genaugenommen ist nicht einmal sicher, daß die drei Kinder die genuinen Zöglinge des Erzählers sind, jedoch legt *Afanasijs* unrichtige Benennung ‚твоя жена‘ das nahe. *Afanasij* hat sich vertan und das Mutterdasein mit dem Ehedasein verwechselt - Epautê de bourgeois denen, die glauben, nur die Ehefrau kann die Mutter väterlicher Kinder sein. In Kapitel II, 46 äußert sich *Kunicer* zu seiner familiären Situation wie folgt: Die Mutter seiner Kinder, *Natalja*, ist mit einem Zionisten verheiratet und lebt weit entfernt in Brasilien.<sup>663</sup> In Kapitel III, 1 tritt dann die Mutter der Kinder des Ich-Erzählers tatsächlich auf. Es ist *Marian Kulago*, die im westlichen Ausland (!) mit einem *admiral Brudpejster* verheiratet ist.<sup>664</sup> Damit haben alle Frauen, die bei den fünf zentralen Figuren und dem Erzähler vorübergehend den Status einer Ehefrau, Ehefreundin oder Mutter haben oder implizit hatten, weil sie und die Männerfiguren gemeinsame Kinder bekamen oder weil sie von anderen Figuren so bezeichnet werden, aus unbekanntem Gründen andere Männer geheiratet und leben im Westen. Nähere Angaben zu den Ehefrauen sind äußerst spärlich und zudem widersprüchlich. Das entspringt einerseits der informellen Verwirrungsstrategie des Erzählers. Es spricht zudem für die Nichtidentität der fünf zentralen Figuren (als Väter und Ehemänner verschiedener Frauen oder Familien), wenn man deren Aussagen über ihre Frauen glauben schenkt. Andererseits entspringen die spärlichen Informationen einer qualitative und quantitative Marginalisierung der Ehefrauen, Mütter und leiblichen Kinder der fünf zentralen Figuren durch den Erzähler. Unter einem erkenntnistheoretischem Aspekt gesehen, kommt drittens zum Ausdruck, daß die noetische Sphäre die physische dominiert, weil die leiblichen Verbindungen dem Erzähler weniger wichtig sind als die intelligiblen Beziehungen von Figuren.

Nicht ganz unlogisch, aber sehr unvermittelt wird in Kapitel II, 40 noch eine dritte Beziehungsvariante betreffs *Sabler* erwähnt: *Milka Koretko* ist seine „illegitime Ehefrau“ (незаконная жена), die also weder die Mutter seiner Kinder noch eine Ehefrau ist. Sie wird in dem Moment erwähnt, in dem *Sabler* seine psychophysischen Qualen des Alkoholabusus erleidet. Ihre Darstellung ist bestimmt durch das Alltägliche und zugleich ist sie eine der geduldig pflegenden und helfenden Frauen.

<sup>661</sup> Aksenov 1980b, S. 14.

<sup>662</sup> Aksenov 1980b, S. 128.

<sup>663</sup> Aksenov 1980b, S. 365. Vgl. Kapitel 3.1.5.

<sup>664</sup> Aksenov 1980b, S. 395.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Darin gleicht sie den in Kapitel 3.2.3 genannten Frauenfiguren. Ein erster Informationsstand ist:

Он долго горевал за ширмой у своей незаконной жены, Милки Коретко, долго оттавал концы [...]. Милка Коретко когда-то (кажется, вчера) была клевым кадром<sup>665</sup>, всюду ходила за музыкантами, из-за нее даже дрались (вот, вижу – бежит она под метелью в мини-платье [...]), а сейчас Милка остепенилась, постолетела и работает дежурной по этажу в интуристовском отеле.<sup>666</sup>

Das ist jedoch ‚die alte *Milka*‘, die Frau aus den ‚alten Tagen‘ der Band. Sie war hübsch oder nett (клевый) und Teil der Band, der Musiker oder der Musik (кадр; ходила за музыкантами); sie war eine Art Belohnung, ein Objekt oder eine Beute (из-за нее даже дрались), ein ‚steiler Zahn‘, der selbst im Schneesturm noch ein Minikleid trug (она под метелью в мини-платье). Die ‚jetzige *Milka*‘ dagegen ist brav und gewöhnlich geworden und arbeitete sogar regelmäßig (остепенилась, постолетела и работает). Ihre neue Rolle ist, den gefallenen ‚Helden‘ *Sabler* zu bemitleiden:

Все прошлое Самсика замутилось<sup>667</sup> в те дни лежания за Милкиной ширмой каким-то гороховым супом, и лишь мелькали редкие цветные картинки, как будто и жизни-то почти не было. / Мой мальчик, мой старенький мальчик, – плакала над ним Милка, когда приходила с дежурства „под баночкой“. / Он притворялся спящим и звал к себе сон. Он помнил еще то время, когда ему снились ритмические сны, что были гораздо интереснее жизни.<sup>668</sup>

*Sablers* Verhalten ist pure Untätigkeit. Er liegt hinter *Milkas* Paravent (в те дни лежания за Милкиной ширмой), und alles - das jetzige Leben, seine Kunst, seine Ausdrucksfähigkeit - ist grau und einerlei (все прошлое Самсика замутилось). Obendrein verstellt er sich gegenüber *Milka* (он притворялся спящим). Seine Träume waren *Sabler* dereinst interessanter als das Leben (сны, что были гораздо интереснее жизни),<sup>669</sup> und deshalb will er sie wieder hervorrufen (звал к себе сон). Also ist ihm auch das jetzige Leben bei *Milka* uninteressant. Die alten Träume waren rhythmische. Dadurch erscheint das jetzige Leben einförmig, weil rhythmuslos. *Sabler* erlebt also eine tiefe Krise. *Milka* schenkt ihm Mitleid und Erbarmen, ein Herz (плакала), einen stillen Platz zur Rekonvaleszenz und wahrscheinlich wird sie ihn auch durchfüttern. So ist sie eine Art Krankenschwester und die Retterin für *Samsik* in seiner traurigen Lage. *Sablers* Untätigkeit läßt die christlichen Taten *Milka Koretkos* noch schärfer hervortreten. Dennoch kann sich der Erzähler nicht enthalten, sie zu tadeln, da sie gewöhnlich (приходила)<sup>670</sup> „angesäuselt“ vom Dienst (с дежурства „под баночкой“) kommt.

<sup>665</sup> *klëvyj*: „prima, hervorragend, duftig“; *kadr* „Schürzenjäger, Liebhaber“. Elistratov 1994, S. 197 und S. 182. Gemeint ist im Kontext aber wohl, daß *Milka* ein „duftiges Maskottchen“ der Band *Sablers* war.

<sup>666</sup> Aksenov 1980b, S. 339f.

<sup>667</sup> *zmutnilos*: wohl zu *zmutit'sja* (p. pt. p.: *zmutnënyj*) „sich trüben, trübe werden“.

<sup>668</sup> Aksenov 1980b, S. 340.

<sup>669</sup> Tatsache ist aber auch, daß er sich nur e r i n n e r t, daß die Träume ihm interessanter waren (мелькали редкие цветные картинки; он помнил еще то время, когда [...]).

<sup>670</sup> Imperfektives Verb.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Die Träume, die *Sabler* hinter *Milkas* Paravent ruft, führen ihn ins 18. Jahrhundert:

Вдруг нечто замечательное действительно произошло – сон и явь сомкнулись. [...] Осветилась полированная брусчатка XVIII столетия. По ней процокала упряжка, карета, вся в завитушках рококо, процокала и остановилась под белыми колоннами, ела лишь постукивая задним левым копытом и помахивая золотым хвостом. / Самсик поймал ноздрями запах влажной, немного дымной Европы – горячий сланец вперемежку с кондитерскими изделиями, кожа, табак, металл. Очень плотный темный шелк! Платье, темнее ночи, но тоже светящееся! Ропот платья под ветром, ропот рыжей гривы! Некто женский сбегал по ступеням, пряча нос и губы в черные кружева и блестя глазами. / Скромные мастера прошлого оставили нам в наследие шедевры чугунного литья. Вдоль шедевра чугунного литья прошелкало, прошелестело платье и, как-то мгновенно вздувшись, словно распутившаяся темно-синяя роза, исчезло в карете. Это она! Алиса? Марина?<sup>671</sup>

Dem vertrübten Alltag *Milkas* stellt der Erzähler die aufregende (Traum-) Wirklichkeit *Alisas* gegenüber. Dadurch hat *Sablers* Anwesenheit hinter dem *Koretko*-schen Paravent ebenso ihren Zweck erfüllt, wie auch *Milkas* Pflege letztendlich erfolgreich war: *Sabler* sieht wieder Träume und Wachen in einem (сон и явь сомкнулись); er kann wieder träumen und sich eine (bessere) Wirklichkeit erdenken; er ist fürderhin – im weiteren erzählten Geschehen – erneut zum Saxophonspielen inspiriert und zu künstlerischem Ausdruck befähigt. *Milka Koretko* scheint in ihrer heilenden, wohltätigen Funktion *Sabler* gegenüber auch ihren Zweck erfüllt zu haben, denn sie wird im weiteren nicht mehr vom Erzähler erwähnt. Die aufregendere Wirklichkeit, die mit Elementen, die aus einem barocken Roman stammen könnten, vorgestellt wird, ist der Glanz einer vergangenen Epoche. Er wird erzeugt durch das Verfahren der montageähnlichen Informationssituation, wobei die einzelnen Elemente zu einer sinnensfreudigen (кожа, табак, металл etc.) und geheimnisvollen (некто женский; белые колонны; ропот платья под ветром; платье, темнее ночи etc.; eine andere Zeit, ein anderer Ort; wohin fährt die Frau in der Kutsche?) ‚Szene‘ zusammengeschlossen werden können. Das evoziert auch noch einmal die überhöhte Frauenfigur (*Alisa, Marina*), deren Kleid unter den gußeisernen Meisterwerken entlangschlüpft: Vielleicht ist sie nur das Spiegelbild eines der beschriebenen gußeisernen Meisterwerke, ein weiblicher Медный всадник? Nun hat *Sabler* also einen Traum, in dem (s)ein Ideal vorkommt, das zu suchen sich lohnt. Denn es ist gewiß, daß „sie“ es war (это она!), die erschien und vorübereilte, und alles zusammen trägt den „Geruch Europas“ (запах влажной, немного дымной Европы). Das aufregende Paar *Alisa*-Europa stellt der Erzähler somit der dienenden *Milka* gegenüber, die samt ihrem langweiligen Alltag verlassen wird und der also – o Ironie des Schicksals! – trotz ihrer für *Sabler* lebensnotwendigen, realen Hilfe kein Dank gewiß ist:

Самсик тогда вылез из-за ширмы, пошел куда надо, спокойно отлил, почистил зубы, поскребся – все спокойно! – взял саке, поцеловал спящую Милку и отвалил. Уже с лестницы вернулся и оставил Милкиной дочке Катерине скромный поларок

<sup>671</sup> Aksenov 1980b, S. 341.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

из своих личных вещей: авторучку „паркер“, зажигалку „ронсон“, очки „поляроид“ и черепаховую расческу „холлидей“. Все это могло прогодиться подрастающему ребенку в недалеком будущем. / Шаги Самсика гулко стучали по ночным пещерам Москвы. В один момент, вылезая из кафельной дыры на Садовом, он увидел Марину Влади. Володя Высоцкий в своем маленьком „рсно“ вел жену домой с ночью о парижского самолета.<sup>672</sup>

Weder an seine Ehefreundin *Milka* verschwendet *Sabler* Persönlichkeit oder Engagement, noch an *Milkas* Tochter, der *Sabler* so etwas wie ein Vater sein könnte. Das Töchterchen bekommt nicht den Vater, sondern muß sich mit dessen europäischen Idolen begnügen. Wieder auf den Straßen begegnet *Sabler* ‚seiner‘ Traumfilmfrau *Marina Vladi*. Damit ist zu diesem Informationsstand das Pantheon der Göttinnen der fünf zentralen Figuren vor *Sabler* erschienen (sei es im Traum oder im Wachen) und das Wunder geschieht: „Самсик тогда побежал куда-то; весь уже охваченный творческим волнением. Творческий замысел окрылил его пятки.“<sup>673</sup> *Sablers* Schaffenskraft ist wiedererwacht.

#### 3.2.7 Resümee

Die erzählte Figur *Alisa* und in bestimmten Elementen auch andere Frauenfiguren sind mit Vorstellungen von Idealität verbunden. Das ermöglicht eine Rezeption, die in *Alisa* eine romantische Frauenfigur sieht, nach deren Erlangung die fünf zentralen Männerfiguren und das erlebende Ich streben. Eine solche Wahrnehmung würde jedoch unterschlagen, daß es zwei Qualitäten in *Ožog* gibt, mit denen *Alisa* vom Erzähler dargestellt wird, nämlich erstens mit einem durchaus hehren, aber intelligiblen „Bild“ *Alisas*, das in den fiktiven Köpfen der erzählten Figuren existiert, und zweitens mit konkreten, weniger hehren Aspekten des erzählten Geschehens und seiner Bewertung durch die fünf zentralen Figuren oder den Erzähler. Diese Widersprüche in der Informationskette zur Figur *Alisa* lassen sich auflösen, wenn man sie von den Kommunikationsniveaus her denkt: Für die fünf zentralen Figuren und das erlebende Ich, also für die erzählten Figuren, ist *Alisa* ein (menschliches) Ideal; der Erzähler jedoch, also die erzählende Figur, ist wissender als die Figuren des erzählten Geschehens, weil er der idealisierten Sicht der erzählten Figuren *Alisas* Taten im erzählten Geschehen gegenüberstellt und es dadurch bewertet.

Wovon nun ist den erzählten Figuren *Alisa* ein Ideal? Von der idealen Geliebten, von der Liebe und dem Leben allgemein, von Rußland, seiner (nichtsowjetischen) Vergangenheit und Zukunft, von der Freiheit? All diese Aspekte werden im erzählten Geschehen genannt und sind so Möglichkeiten einer thematischen Rezeption. Doch es gibt noch eine andere Rezeptionsvariante, die die Tatsache, daß die fünf erzählten Figuren ein Ideal lieben (möchten), als solche in den Vordergrund der Wahrnehmung nimmt und beachtet, daß ihre Liebe auf einer latenten Fehlwahrnehmung derjenigen physischen Wirklichkeit beruht, die ihre Sinne in ihrem dargestellten fiktiven

<sup>672</sup> Aksenov 1980b, S. 341.

<sup>673</sup> Aksenov 1980b, S. 341.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Bewußtsein von *Alisa* entstehen lassen könnten, wenn sie stärker um Empirie bemüht wären. Diese Fehlwahrnehmung ist für die erzählten Figuren ‚normales‘ Bewußtsein und eine ‚ganz normale Wirklichkeit‘, welche vor allem durch noetische Leistungen ihres Bewußtseins entsteht, das nicht auf seine Sinne hört. Es will nicht wie eine empirische wissenschaftliche Untersuchung die akzidentiellen Fakten zu einer Wirklichkeit zusammenfügen, sondern es geht eigene Wege und stellt mit eigenen substantiellen Verbindungen (zum Beispiel zwischen der Magadaner und der Moskauer *Alisa*) eine ganz eigene Wirklichkeit her. Dahinter steht eine ontologische Argumentation ähnlich der des ontologischen Gottesbeweises Anselm von Canterbury: Wovon ich ein Bewußtsein habe, das muß auch physisch existieren.<sup>674</sup> Entsprechend glauben die fünf zentralen Figuren in Buch I und II von *Ožog*, daß es möglich ist, ihre Ideale in der physischen Welt real zu finden (*Alisa*, andere Frauen). Dadurch ist klar, daß und warum die Verifizierung der physischen Existenz ihrer Gedanken von der idealen Frau in Buch II scheitern muß. Nach dem Scheitern wenden sich die fünf zentralen Figuren und der Erzähler in Buch II und III von der Physis ab und hin zur Noesis. Dieser Vorgang ist oft als Flucht, und zwar als Flucht in die Phantasie ausgelegt worden.<sup>675</sup> Das ist insofern nicht falsch, als Phantasie ein Teil der Noesis ist. Jedoch werden dabei die Zusammenhänge mit der christlich-platonischen Tradition nicht richtig gesehen. Was die Beurteilung der dargelegten Vorgänge als ‚Flucht‘ betrifft, so kann man die aus Buch I und II resultierende Weitabgewandtheit des Erzählers in Buch III von einem laizistischen Standpunkt durchaus als Flucht vor der Welt und in den Glauben bzw. in den Mundus intelligibilis werten. Denn der Mundus intelligibilis ist in *Ožog* als göttliches Refugium der Männerfiguren gedacht. Dennoch ist die Argumentation auf das Erzählkonzept gesehen folgende: Seine Ideale in der Welt zu suchen, muß scheitern, nicht nur, weil die Physis keine Noesisqualität besitzt, sondern auch, weil unsere Noesis eine irdisch-menschliche Qualität hat und keine himmlisch-göttliche, wie sie der als Ignorabimus existierende Maßstab aller Maßstäbe - in *Ožog* ‚третья модель‘ genannt - besitzt.

In solch einem Zusammenhang ist Liebe keine Aufwallung von Körpersäften, keine Mechanik der Herzen, kein normierbares sozialistisches Verhalten, keine Übereinkunft der Gesellschaft und keine Übereinkunft der Beteiligten. Deshalb stellt der Erzähler auch so oft und wiederholt dar, wie Sex - die physische, empirische, ‚meßbare‘ Liebe - eine moralische niedere Sache, aber keine ‚richtige‘ Liebe und schon gar keine göttliche Liebe sei. Im genannten Zusammenhang ist Liebe und Liebessuchtsucht, wie sie die fünf zentralen Figuren in *Ožog* ereilt, unlösbar verbunden mit Idealität, und zwar ebenso mit einem Bewußtsein von Idealität bei den Betroffenen wie mit Projektionen von Idealem auf das geliebte Objekt und mit Unterschlagung von mißliebigen (empirischen) Fakten. Die Existenz von mensch-

<sup>674</sup> Eine solche Argumentation ist möglich, wenn Noesis und Physis eine Identität ihrer Elemente zu Grunde gelegt wird. Die Vorstellung einer erschöpfenden Identität der Elemente beider Seinsbereiche geht auf antike Philosophen zurück. Blumenberg 1996, S. 64-77.

<sup>675</sup> Vgl. Kapitel Einleitung.

### 3. Der Roman „Ożog“ (1969-1975)

licher Liebe und Liebessehnsucht, auf die sich der Erzähler in *Ożog* beruft, Gefühle, deren Kenntnis der Erzähler beim Leser - auch beim partei- und staatstreuen Leser - voraussetzen darf,<sup>676</sup> ist in der vom Autor konzipierten Wirklichkeit des Romans der eindringlichste und plastischste Beweis dafür, daß auch der Mensch des Sozialismus mehr geistiger Dominanz unterliegt, als ihm alle Theorien und Doktrinen des Marxismus je zugestehen würden.

Lauridsen hat zur Beschreibung der Frauenfiguren<sup>677</sup> ein psychologisches Modell herangezogen, nämlich das der vier Archetypen ‚Mutter‘, ‚Jungfrau‘, ‚junge‘ und ‚alte Hexe‘, die er allesamt durch erzählte Frauenfiguren in *Ożog* vertreten wissen will - Lauridsen gibt leider keine konkreten Beispiele.<sup>678</sup> In Bezug auf *Ożog* verhält es sich jedoch so, daß der Archetypus ‚Jungfrau‘ nicht als erzählte Frauenfigur auftritt. Dieser positiv bewertete Archetypus findet sich allein in den Idealbildern der Männer von Frauen, verbildlicht durch den Reiter (Jan. 18). Und so kommt er nur in den dargestellten Vorstellungen der erzählten Männerfiguren vor, und zwar in ihren (künstlerischen) Ideen, in ihren Erinnerungen oder in ihren Reflexionen (in direkten Figurenreden) - als polnisches Mädchen, als *Alisa*, als litauisches Mädchen. Er ist also durch und durch ein ‚phantastisches‘, das heißt intelligibles Produkt. Bestimmte dargestellten Frauenfiguren entsprechen den negativ bewerteten Archetypen der Hexen - denken wir an *Lenka-percovka*, die Moskauer *Alisa*, *Marian Kulago*. Sie erreichen als konkrete, erzählte Figuren die Vorgaben des Ideals der Männer nie, denn sie sind in der einen oder anderen Weise allzusehr mit der physischen und menschlichen Welt verbunden, insbesondere mit Sex. Die Attribute, die nach Lauridsen zu dem „anima-archetype“ der ‚Jungfrau‘ zählen, nämlich „sublimation, inspiration, wisdom, ecstasy“, sind in *Ożog* Eigenschaften der fünf zentralen Männerfiguren bzw. ihres Vaters (wisdom). Und ebenso sind die Attribute des Archetypus der ‚jungen Hexe‘ (dissolution, madness, deliriousness, stupor)<sup>679</sup> Eigenschaften der Männer. Aber nur solange, wie die fünf zentralen Figuren dem Alkohol verfallen sind und ohne Kenntnis von Gottes „drittem Modell“ die Welt durchwandern. Der Archetypus ‚Mutter‘ könnte zum Beispiel in den Figuren *Arina Beljakova*, *Marina Vlady* und *Milka Koretko* auftreten. Doch auch hierbei müßte ein psychologisches Erklärungsmodell sowohl den projektiven Habitus der Männerfiguren als auch ihren christlichen Rollenkontext in Betracht ziehen.

Die von Lauridsen abschließend gestellte Frage, „why is the devine aspect of the human seen as feminine?“<sup>680</sup> beinhaltet deshalb wieder eine Unschärfe, die die Mitteilungabsicht des Textes von den Füßen auf den Kopf zu stellen scheint: Es ist

<sup>676</sup> Wobei es ganz entscheidend ist, daß der Text einen intendierten Biographismus enthält: Der Autor (der Erzähler) bietet sich selbst als Beispiel und Zeuge für diese Liebessehnsucht an. Falls also Leser Liebesgefühle bei sich leugnen sollten, so wird sie doch niemand dem Autor des Textes absprechen können.

<sup>677</sup> ...und damit zur Beschreibung der Perspektive der männlichen, erzählenden Figur auf die Frauenfiguren, obwohl Lauridsen offensichtlich nicht das beabsichtigt hatte,...

<sup>678</sup> Er nennt es „Neumann's model“; Mozejko 1986, S. 104.

<sup>679</sup> Lauridsen in Mozejko 1986, S. 104f.

<sup>680</sup> Lauridsen in Mozejko 1986, S. 117.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

doch gerade der dargestellte Grundfehler der fünf zentralen Männerfiguren, daß sie einem Frauenideal als Göttlichem nachhängen, einem vergotteten Idealbild, von dem sie zudem glauben, es sei als Frau in der irdischen Welt zu finden. Ein Ideal, das ein ‚selbsterdachtes‘ ist, ein von Menschen gemachtes oder gewolltes Ziel (wie es historisch auch der Kommunismus war), und das sich weder aus göttlicher Idealität speist, noch auf sie bezieht. Das äußert sich, um ein abschließendes Beispiel zu geben, in Buch III von *Ožog*, wenn der Ich-Erzähler in der - aus damaliger Sicht - fernen Zukunft eines freien Rußland mit seiner ersehnten *Alisa* vereint ist. Zu einem ersten Informationsstand glaubt er sein Glück vollkommen und, daß er wohl die „Wirklichkeit“ sähe (наконец-то я увидел действительность), wenn er *Alisa* sieht (передо мной стояла золотоволосая Алиса).<sup>681</sup> Er glaubt also, in einer - von ihm aus gedacht - empirisch-physisch vorhandenen Frau zugleich sein ‚Bild‘, ja Noesis selbst angetroffen zu haben. Denn das ist hier mit „Wirklichkeit“ gemeint: eine umfassendere Realität, ein um die ‚Welt der Ideen‘ (den *Mundus intelligibilis*) erweiterter Realitätsbegriff, *Physis* und *Noesis*. So entsteht eine Argumentation gegen die Philosophie des Materialismus-Empirismus. Aber so, wie es seine Leistung ist, diese ‚erweiterte‘ Wirklichkeit wahrzunehmen,<sup>682</sup> ist es sein besonderes Erlebnis, seine Leistung, wenn er dieser *Alisa* während liebevollen Beischlafs auf zärtlichste Weise, „ohne Worte“ (без слов) die Augen öffnen kann. (An)Erkennt also auch sie seine Kritik der reinen Erfahrung? Oder ist sie wie eine Ikone, durch deren Augen man in „umgekehrter Perspektive“ zur Wahrheit geleitet wird,<sup>683</sup> wenn man sie öffnen kann (wenn man verständig geworden ist)? Hier geht es beidemale um ihn, das Opfer, und um das sozusagen Wunder, daß er trotz aller psychischen Hemmnisse und Magadaner Schädigungen einer solch liebevollen und zugleich intelligiblen Leistung<sup>684</sup> fähig geworden ist. Repräsentiert Weiblichkeit in *Ožog* also die göttliche Seite des Menschlichen? Ja und Nein. Die Frage scheint letztendlich unwesentlich, da die Frauenfigur in der zitierten Episode nur Mittel zum Zweck ist. Der Ich-Erzähler erreicht die Öffnung der Augen durch eine Veränderung seiner Einstellung gegenüber *Alisa*, was wiederum eine Veränderung *Alisas* in seiner Wahrnehmung von ihr als physischem Objekt zur Folge hat. Zuerst hatte er (in Magadan, auf der Krym) eine Idealbild, das er *Alisa* nannte. Dann war er (in Moskau) zur Überzeugung gekommen, die konkrete *Alisa* sei ein Fuchs (лиса). Nach seiner Bewußtseinsveränderung (in der erörterten Episode) stellt er fest: „я увидел вдруг ликующую изумленную девочку, а вовсе не львицу.“<sup>685</sup> Der listige „Fuchs“ (die reife, gefährliche Frau) ist in seinem Bewußtsein zum unschuldigen Mädchen nach Magadaner Art regrediert. Diese intelligiblen Leistungen, die Be-

<sup>681</sup> Aksenov 1980b, S. 413.

<sup>682</sup> ...und nicht, wie Lauridsen in Mozejko 1986, S. 115, meint, eine Leistung, die in der Frauenfigur begründet liegt...

<sup>683</sup> Florenskij 1972.

<sup>684</sup> Eine Leistung, die übrigens auch darin besteht, daß er ‚jetzt‘ in der Moskauer *Alisa* die Magadaner *Alisa* - seine erste Liebe, das polnische Mädchen, - wiedererkennt.

<sup>685</sup> Aksenov 1980b, S. 416.

### 3. Der Roman „Ożog“ (1969-1975)

wußtseinsveränderungen, sind es, die *Alisa* göttlich, hurisch oder mädchenhaft werden lassen. Sie sind die Mitteilungsabsicht eines Entwicklungsromans *Ożog*. Was *Alisa* sozusagen ‚wirklich‘ ist, womit sie als weibliches Wesen ‚tatsächlich‘ verbunden wird oder nicht, darüber kann man überhaupt keine sinnvolle Aussage machen, da gerade die Bewertungsveränderung und -dominanz gegenüber der Welt der Objekte im Zentrum des Romans stehen. So ist richtig, daß Weiblichkeit in *Ożog* die göttliche Seite des Menschlichen repräsentiert, da die fünf erzählten Figuren *Alisa* für göttlich halten. Aber es ist zugleich falsch, denn es ist die ‚Weiblichkeit in ihrem Kopf‘, die sie für göttlich halten; physische Weiblichkeit hat in *Ożog* auch noch ganz andere Seiten.

Und dann ist da noch die Frage, wie es um „the divine aspect of the human“ genau bestellt ist. In welchem konzeptuellen Zusammenhang steht er? Der Ich-Erzähler könnte zum Informationsstand der oben besprochenen Episode herrlich und in Freuden weiterleben, und der Roman wäre an dem ‚Höhepunkt‘ der Augeneröffnung und des Wirklichkeitsschens beendet. Doch es wird darüberhinaus noch dargestellt, wie sich der Ich-Erzähler auch in der Figur *Alisa* des Buches III getäuscht sieht, denn eine empirische ‚Testserie‘, die er an ihr auf ihrer gemeinsamen Autofahrt durchführt (she doesn't speak Polish, doesn't remember what he remembers, etc.),<sup>686</sup> lassen ihn zu der Überzeugung kommen, daß *Alisa* nicht die Frau seiner Erinnerungen, Ideen und Träume ist. Hierdurch offenbart sich s e i n e e i g e n e Unfähigkeit: Der Ich-Erzähler ist nicht zufrieden mit dem erreichten (Beziehungs-) Zustand (was muß er sie nach ihren Erinnerungen fragen?) und er hat irrationalste Ängste (sie würde ihn in eine psychiatrische Klinik bringen; er ist außerdem zutiefst eifersüchtig).<sup>687</sup> Wegen seiner Eifersucht springt er in das Fensterauge. Er muß letztendlich also, so intendiert die Darstellung, an seiner menschlichen Verbundenheit mit der physischen Welt, die ihm ja die empirischen Voraussetzungen seiner Eifersucht liefert, nämlich mißinterpretierbare Sinneseindrücke, scheitern. Und dabei waren die Voraussetzungen für einen ‚Erfolg‘ des Erzählers in Buch III bereits die besten: freies Rußland, Wahrnehmung umfassenderer Wirklichkeit, Intimität mit *Alisa*, nicht mit „den *Ninas*“ et cetera. Was ihm also nach der Mitteilungsabsicht des Erzählers noch nötig ist, sind Tod, Gottesnähe und Wiederauferstehung, dargestellt für den Eingang des erlebenden Ichs in geistig-geistliche Sphären, die fernab jeder Welt und irdischer Ideale liegen.<sup>688</sup> Das weltliche, irdische Leben mit seinen menschlichen Idealen und den

<sup>686</sup> Lauridsen in Mozejko 1986, S. 115.

<sup>687</sup> Aksenov 1980b, S. 436-438.

<sup>688</sup> Dieser Dreischritt der Erleuchtung enthält das Problem, ob er übertragen oder konkret verstanden werden sollte. Nimmt man an, der Erzähler sterbe durch seinen Sprung in das Fensterauge wirklich, so muß in christlicher Auffassung die Moskauer Straßenkreuzung, an der er wiederaufersteht, Teil des verheißenen Paradieses sein. Hierfür spricht der Leichenzug mit dem Platz des Erzählers im Sarg (Aksenov 1980b, S. 440f.). Nimmt man an, der Erzähler sterbe nur metaphorisch, sind Tod, Gott und Wiederauferstehung eine innere Katharsis, die das erlebende Ich auf den mystischen Weg zu Gott und zurück schickt. Hierfür sprechen alle Aspekte, die die Flucht des Christen vor der sinnlichen Welt betonen; ein erleuchteter Christ lebt und liebt neuplatonistisch im Mundus intelligibilis, d.h. ohne Rücksicht auf das Gefängnis des Körpers.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

mal verachteten, mal geliebten Frauenfiguren - und schienen manche den fünf zentralen Figuren noch so sehr Göttinnen zu sein - wird so komplett zugunsten einer wahren, himmlischen Göttlichkeit verworfen.

Resümierend kann man sagen, daß die Frauenfiguren auf einer Werteskala zwischen ideal und real oszillieren, nämlich zwischen hehrer Liebe und niederen Gelüsten. Diese Werteskala entstammt dem dargestellten Bewußtsein der fünf zentralen Männerfiguren in der erzählten Welt. Der Erzähler weiß darüberhinaus die Frauenfiguren als chthonisch und jeder Metaphysis abholt zu bewerten. Die Diskrepanz zwischen einigen, anfänglich von den erzählten Männerfiguren als ideal beurteilten Frauenfiguren („Retterinnen“) und deren ‚wirklichen‘, chthonisch-tellurischem Wesen („Huren“) begründet die Motivation der Männerfiguren, die nicht-gefundene, unsichtbare, aber als institutionell existent gedachte Idealität und die nichterlangte, aber als möglich gedachte Rettung in einer anderen Sphäre zu suchen. Diese Sphäre ist Gott, die Institution des Maßes aller Maße („drittes Modell“), der Rettung (Tod und Auferstehung) und eines Reiches ‚über der (menschlichen) Noesis‘ - einer ‚Überintelligibilität‘ vergleichbar des *Ens realissimum* der Scholastik, die alle logischen Widersprüch auflösen vermag. Die Frauenfiguren sind allesamt dem menschlich-irdischen Bereich zuzuordnen; nach Lauridsens Modell müßten sie den Archetypen der Mutter oder alten Hexe zugeordnet werden. Das Göttliche ist den Männerfiguren vorbehalten, allen voran dem Ich-Erzähler zum Informationsstand von Buch III von *Ožog*. Insofern die Männerfiguren als alleinige noetisch begabte Wesen Anteil an der Möglichkeit zu Gotteserkenntnis haben, ändern sie ihre Bewertung der Frauenfiguren im Verlaufe des erzählten Geschehens. Dadurch verändert sich auch die Darstellung bestimmter Frauenfiguren selbst, denn der Erzähler ist ja mit den fünf zentralen erzählten Figuren identisch. Während die allzu irdischen Frauenfiguren wie *Zojka-dura*, *Tinatina Ščeverdina*, *Klara* oder *Tamara* in Buch III nicht mehr erwähnt werden und während dort nur noch das ‚weitere (äußerliche) Schicksal‘ von *Marian Kulago* (jetzt *Lejdi Brudpejster*), *Sof'ja Stepanovna* (aus dem Мужской клуб) und *Nina* (*Kunicers* Freundin) erzählt werden, hat sich Darstellung nur einer Frauenfigur derart verändert, daß eine innerliche Wandlung dieser Figur - wenn auch nicht explizit dargestellt - vorausgesetzt werden kann. Es ist *Alisa*. Sie ist die dritte einer Figurentrojka aus *Arina Beljakova* und *Marina Vladi*, in deren Mitte sich *Sabler* am Ende von Buch II wünscht. So erstaunt es ein wenig, wenn in Buch III weder von *Arina Beljakova* noch von *Marina Vladi*, sondern nur von *Alisa* die Rede ist. Aus der „Füchsin“ *Alisa* und aus dem Phantasieprodukt *Alisa* sind eine helfende, duldsame, dienende - mit einem Wort: marienähnliche Figur geworden, die in Buch III von *Ožog* die Irrettung des erlebenden Ichs begleitet. Diese späten Eigenschaften *Alisas* besitzen vor ihr auch schon *Arina Beljakova* und *Marina Vladi*, sowie *Milka Koretko*, die komischerweise nicht von *Sabler* in die Trojka aufgenommen wird. Wahrscheinlich liegt das daran, daß *Alisa* für ihn eine besondere Qualität besitzt, die sich aus den Erinnerungen an Magadan ergibt, in welchen ja die anderen Marienfiguren nicht vorkommen. Mit aller Deutlichkeit muß man außerdem darauf verweisen, daß der Erzähler des Romans

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

explizit männlich ist, weil dadurch deutlich wird, warum er kein Interesse daran hat, wenn in bestimmten erzählten Episoden (zum Beispiel in den Vergewaltigungsszenen) allein die Männerfiguren durch die Darstellung schuldig gesprochen würden. Die Frauenfiguren sind nicht verschiedene sensible Ausprägungen ein und desselben intelligiblen Typus, wie das etwa bei den ‚Verrätern‘ *Argentov, Sil'berancev & Co.* der Fall war, auch wenn der Erzähler an ihnen (im Zusammenspiel mit entsprechenden Männerfiguren) wiederholt den Unterschied zwischen der noetischen und der physischen Sphäre einer umfassenderen Realität deutlich macht.

Es gibt noch einen anderen Ansatz, der allerdings über das Frauenfigurenkonzept, das gerade in Kritik an Lauridsen formuliert wurde, hinausgeht.<sup>689</sup> Man kann die Frauenfiguren drei morphologischen Gestalten zuordnen. Diese psychologisch Subsumierung überschreitet eine Grenze, die im Text von *Ožog* nicht hintergangen wird. Die zahlreichen, von uns erläuterten Projektionen verweisen zwar auf einen besonderen psychischen Habitus des Erzählers in seinem Verhältnis zu Frauen, erheben diesen jedoch nicht zum Thema der erzählten Welt oder des Erzählvorgangs, obwohl psychische Schädigungen der fünf zentralen Männerfiguren in verschiedener Weise Themen sind - obwohl also der Erzähler durchaus einen ‚psychologischen Blick‘ auf seine ‚Helden‘ wirft. Eine Skizze soll den Rahmen umreißen, innerhalb dessen sich vordergründige Vielgestaltigkeit auf wenige Muster, die den Gestalthabitus des Erzählers markieren, reduzieren läßt. Alle Frauenfiguren sind stets dem Schicksal unterlegen, in der Opposition *intelligibel* : *sensibel* dem verlangten geistigen Vorbild nicht entsprechen zu können und in der Opposition *menschlich* : *göttlich* Elemente einer schmutzigen, verruchten Welt und in der Episode um *Sanjas Vision*<sup>690</sup> und das Geheimnis des Lebens Stellvertreterinnen der Natur selbst zu sein.<sup>691</sup> Das gilt, wie bereits Bol'sun gesehen hat, auch für *Alisa*, die über die Ähnlichkeit ihres Namens mit russisch „лиса“ („Fuchs“) zu einer „лицетворение реальной и очень земной женщины“ werde.<sup>692</sup> Die Frauenfiguren sind dargestellte Objekte der männlichen Figuren und des Erzählers, für den sie eine Projektionsfläche bilden und der ihre Hierarchie konstituiert. Sie sind verbunden mit der Abscheu vor Sex, als ob ihre Weiblichkeit Ursache dafür sein könnte. Nicht zu vergessen auch, daß Sexualität von einer Masse von Frauen in *Ožog* gefährlich dargestellt ist und daß einzelne Frauenfiguren als Rekreatrix und Retterinnen agieren.

Die erzählten Frauenfiguren lassen sich morphologisch den Gestalten der roten Frau, der helfenden Frau und der weißen Frau zuordnen, wie sie Theweleit heraus-

<sup>689</sup> Es wurde bereits in der Analyse latent andere Auffassungen von Weiblichkeit der im Text ausgedrückten gegenübergestellt. Nicht etwa, weil ich glaube, diese Auffassung von Weiblichkeit wären ‚normaler‘ oder ‚besser‘ als die des Erzählers, sondern allein deshalb, um einen Kontrast zu erreichen und so einen Abgleich vornehmen zu können.

<sup>690</sup> Die Vogelfrau ist dort von Gott gesandt, um *Sanja* zu retten; sie gilt ihm aber als reinste Natur.

<sup>691</sup> Solch eine Distinktion von *männlich* / *geistig* / *geistlich* und *weiblich* / *körperlich* erinnert an Bachofens „tellurisches Prinzip“, das den Frauen nach seinem Werk *Das Mutterrecht* (1861) zu eigen sein soll.

<sup>692</sup> Bol'sun 1985, S. 168-169.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

gearbeitet hat. Die ‚roten Frauen‘ zeichnen sich nach Theweleit durch unmoralisches oder unzivilisiertes Verhalten und starke physische Sexualität oder eigenen Willen aus. ‚Rote Frauen‘ sind in *Ožog* zum Beispiel *Inna-Nina* bzw. *Nina Čepcova*, *Tamara* und *Klara*, *Paramoškina & Co.*, *Tinatina Ščevardina*, die Moskauer *Alisa* (in Buch I und II), *Marian Kulago*, *Ijudmila Gulij*, *Lenka-Percovka*, *Pani Greta*, *Evropejanka* und die Masse der Frauen des Gefängnisstransportes. Die ‚helfenden Frauen‘ zeichnen sich durch ihren dienenden Beruf (Krankenschwester, Ärztin), sexuelle Zurückhaltung und eine innere Berufung aus, wie sie in der Benennung bereits zum Ausdruck kommt. ‚Helfende Frauen‘ sind in *Ožog* zum Beispiel *Arina Beljakova*, *Marina Vladi*, *Alisa* (in Buch III), *Milka Koretko*, *tetja Varja* und die alte Kassiererin. Die ‚weißen Frauen‘ zeichnen sich durch Asexualität, Keuschheit oder Jungfräulichkeit, betonte Verwandtschaft und im Verhalten durch Unterordnung unter Männer aus. ‚Weiße Frauen‘ sind in *Ožog* *Alisa* (als gedachtes Ideal), das polnische und das litauische Mädchen (die Magadaner *Alisa*, der Reihler), *Rodina*, *Marina Vladi* aus dem Film, *Mama*, die Ehefrauen und die Mütter seiner Kinder.<sup>693</sup> Auffällig ist, daß auch die in der erzählten Welt fiktiven, physisch nichtexistenten Frauenfiguren - die gedachten Ideale der Männer, die Filmheldin, die Erinnerungen - ‚weiße Frauen‘ und daß gerade diejenigen Frauenfiguren, die mit Christentum und Gottesnähe verbunden sind, ‚helfende Frauen‘ sind. So gibt es zwei Implikationen betreffs Frauenfiguren: Die von Reinheit, Verwandtschaft und physischer Nichtexistenz, sowie die von Christlichkeit und Dienstbarkeit. Diese Implikationen treten auch schon in Theweleits Untersuchungen hervor.

Im Falle von „Männerphantasien“ in den Autobiographien von Freikorpskommandanten, die Theweleits Textbasis bilden, ist vor allem die Opposition von ‚rot‘ und ‚weiß‘ wichtig. In dieser Distinktion fallen die ‚helfenden Frauen‘ dem Part ‚weiß‘ zu. Ganz ähnlich finden die ‚helfenden Frauen‘ in *Ožog* Gnade vor den Augen des Erzählers, wenn er zur Bewertung der Figuren vor dem Hintergrund des „dritten Modells“ übergeht. Der Bewertungshorizont des Erzählers, der sich auf die Opposition *menschlich : göttlich* stützt, steht so ganz parallel zu Befindlichkeiten, wie sie in der von Theweleit formulierten Opposition *rot : weiß* zum Ausdruck kommen. Die Opposition *rot : weiß* ist bei Theweleit unter bestimmten Bedingungen auch als der Gegensatz *eine (weibliche) Menschenmasse : der (männliche) Einzelne* zu verstehen. Das gilt auch für *Ožog*: Die Masse der offen lüsternen Frauen einer Magadaner Gefangenenskolonne ist es, die dem vereinzelt, ‚unschuldigen‘ *Tolja* soviel Angst einjagt; auch steht das unschuldige polnische Mädchen (so, wie es *Tolja* wahrnimmt) vereinzelt in der übrigen Masse und ihren vermeintlich unkontrollierbaren Begierden. Die in *Ožog* vorgenommenen Distinktionen arbeiten außer in dieser Episode um *Tolja* nicht nach einem Schema *Freund : Feind*, sondern bewerten die drei Gestalten von Frauenfiguren im Hinblick auf ihre Liebesqualität, die sie für den Erzähler bzw. die fünf Männerfiguren besitzen, weil der Erzähler sich unter einem

<sup>693</sup> Theweleit 1987, (*rote Frau*) Bd. 1, S. 401ff., S. 66ff. und 131ff., Bd. 2, Kap. 3; (*helfende, weiße Frau*) Bd. 1, S. 98ff., Bd. 2, S. 47ff. und 144ff.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Liebesdefizit agieren sieht: Zunächst unter einem Defizit an ‚platonischer‘ Menschenliebe, später unter einem Defizit göttlicher Liebe. Die Frauengestalten sollen das eine wie das andere kompensieren helfen, was sich im Text in zahlreichen Episoden mit zahlreichen Beziehungsvarianten niederschlägt.

Die Darstellung der erzählten Frauenfiguren in *Ožog* ist gänzlich auf die fünf zentralen Männerfiguren hin funktionalisiert. Das ist eine direkte Folge der Tatsache, daß der Leser bis auf ganz wenige Ausnahmen (Träume *Vladis*) keine durch die Autorität des Erzählerstandortes verobjektivierte Darstellungen der Frauenfiguren erhält, sondern die Frauenfiguren durch den Blick und die subjektive Wahrnehmung der fünf Männerfiguren dargestellt werden. Diese Wahrnehmung der Männerfiguren von den Frauenfiguren folgt ähnlichen Gestalten und ihren Wirkungen, wie sie die von Theweleit analysierten Autobiographien zum Ausdruck bringen. Die Beziehung von *Männern : Frauen* ist die von *Projektor : Projektionsfläche* hinsichtlich des psychischen Vorganges der Gestaltbildung; hinsichtlich der konkret in *Ožog* transportierten Projektionen sind die ausgedrückten Beziehungen zu den Gestalten: *Glauben an das unmögliche Absolute (Ideal) : weiße Frauen, Konkrete Handlungen : helfende Frauen* und *Abhängigkeit von der (eigenen) Psyche bzw. von der (erinnerten) Vergangenheit : rote Frauen*. Hinsichtlich der daraus rekonstruierbaren verdrängten Selbstwertgefühle können dieselben Beziehungen beschrieben werden als: *Inakzeptanz des Gegenwärtigen : weiße Frau, Möglichkeit der Gleichwertigkeit : helfende Frau* und *Bewußtsein der Überlegenheit : rote Frau*. So ergibt sich einerseits eine Hierarchie der Frauen und die völlige Abhängigkeit ihrer Darstellung von einem a priori-Schema in den Wahrnehmungen der Männer. Andererseits ergibt sich die - von den Männerfiguren aus gesehen - Objektivrolle der Frauenfiguren und ihr - vom Erzähler aus gesehen - Zweck, Mittel zur Darstellung der Männer als emotional zutiefst zerrüttete Personen zu sein.

Die Frauenfiguren in *Ožog* sind keine „beautiful ladies“ (Lauridsen) im Sinne agierender, als Schönheiten dargestellter Charaktere. Die Wahrnehmung und ‚Meinungen‘ der Männer, die sich aus ihren psychischen a priori-Befindlichkeiten gegen die Frauen richten (und nicht a posteriori aus Beobachtung und ‚Kenntnis‘ von Frauen entstanden sind), wird zwar durch die Darstellungen in Buch III (neurotisches Gefühlsleben des Ich-Erzählers) kritisiert, die Gestalten, die ihrer Wahrnehmung zu Grunde liegen, werden jedoch ebensowenig decuvriert (ja sie werden durch das Bild des Reihers und seiner Implikationen gerechtfertigt und begründet außerdem die Abwendung von der so menschlichen Welt und hin zu Gott), wie sich in *Ožog* allein die Männerfiguren und der Erzähler in verschiedenen Hinsichten als Opfer und „ночпа-лавиши“ darzustellen wissen. Zwar wird diese Selbststilisierung als Opfer durch das Ende des Romans, der *Postradavšij* werde den Kreislauf durch Tod, Gotteserkenntnis, Gottesnähe und Wiederauferstehung durchbrechen,<sup>694</sup> etwas gemildert, aber

<sup>694</sup> Ein pessimistische Ende, wenn man Tod, Gotteserkenntnis etc. real denkt. Denkt man es jedoch übertragen, d.h. in dem Sinne, daß dem Textende von *Ožog* eine phantastische Informationswirklichkeit zu Grunde liegt, die der intelligiblen, lebendigen Sphäre des Menschen angehört, so daß man die dargestellte Abfolge nicht nach der ‚empirischen‘ Logik einer realis-

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

auch hier gilt, daß dieser Weg dem männlichen Erzähler vorbehalten bleibt. Daß auch Frauen ‚all das‘ (das im Gesamttext Erzählte) erleben und die erzählten Erfahrungen teilen können, wird in *Ožog* nicht mit einem Wort erwähnt, scheint daher unmöglich, weil es nicht Teil der Logik der Informationswirklichkeit ist, und bleibt - wie so oft in der Literatur - den Fähigkeiten der weiblichen Leserschaft zur Identifikation mit einem männlichen Erzähler vorbehalten.

## 3.3 Zeit, Raum und ästhetische Organisation

### 3.3.1 Gegenwart, Rückblicke und Erinnerungen

Zeit- und Raumkonzept von *Ožog* können nur kurz skizziert werden.<sup>695</sup> In zeitlicher Hinsicht besteht zwischen Buch III und den Büchern I und II von *Ožog* ein Bruch. Die erzählte Zeit der Bücher I und II läuft in einem Gegenwartsgeschehen ab. Das Gegenwartsgeschehen ist durch den Untertitel des Romanes zwischen 1967/68 und 1972/73 situiert. Es umfaßt also nahezu den Zeitraum, in dem *Ožog* entstand. Von ihm aus sind Rückblicke in eine Vergangenheit möglich, die zumeist, aber nicht ausschließlich, die Magadaner Episoden um *Tolja fon Štejnboč* umfassen. Außerdem sind die zeitlichen Vergangenheitsebenen und die zeitlichen Gegenwartsebenen in den Büchern I und II stark miteinander verflochten. Buch III handelt dagegen in einer - vom erzählten Gegenwartsgeschehen der Bücher I und II aus gesehen - Zukunft. Merkmal dieser zeitlichen Zukünftigkeit ist eine freies, europäisches Rußland.<sup>696</sup> Für den heutigen Leser ist dieser Zustand keine derartige Utopie mehr, wie er es für den Autor Aksenov zum Zeitpunkt der Abfassung von *Ožog* und vom zeitlichen Standpunkt der Bücher I und II aus gesehen war. In Buch III werden durch den Erzähler keine Vergangenheitsepisoden dargestellt. Vergangenheit erscheint hier als *Чкал*: Da sind zum Beispiel die Erzählung Major *Koltuns* und die Erinnerung *Sanja Gurčenkos* zu nennen.<sup>697</sup> Dem Zeitkonzept ist ebenso wie dem Figurenkonzept ein Bezug zur Realität, zur geschichtlichen Realzeit, eingeschrieben und damit der Bezug zum Leben Aksenov gewollt und herstellbar.

---

tischen Informationswirklichkeit auffassen, gleichwohl aber beim Lesen erleben kann (wie in der Mystik), dann ist das Ende des Romans ein optimistisches Ende, das an einen grundlegenden Wandel durch Gott glaubt.

<sup>695</sup> Im sozialistischen Realismus haben die Figuren als Träger des ideologisch richtigen Bewußtseins eine zentrale Stellung bei der Produktion und Rezeption eines Textes. Davon zeugen auch die endlosen Debatten um den (richtigen, zeitgenössischen etc.) „Helden“. Deshalb ist das Figurenkonzept von *Ožog* in besonderem Maße behandelt worden. - Die verschiedenen Zeitebenen von *Ožog* auseinanderzuidividieren, hat auch Dalgård 1982, S. 102f., erstmalig versucht. Eine eingehendere Analyse von Zeit- und Raumkonzept bleibt ein Desiderat der Forschung.

<sup>696</sup> Aksenov 1980b, S. 394.

<sup>697</sup> Letzterem geht jedoch ein Zeitsprung des Ich-Erzählers zurück ins Jahr 1968 voraus (Aksenov 1980b, S. 401-403), also zurück in die Zeit, die durch den Untertitel als Gegenwart des Romans gesehen wird.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Die insgesamt dargestellte Zeit in *Ožog* umfaßt damit einen imposanten Zeitraum, wenn man die Realzeit, also die gewollte Heteroreferenz des Textes der gesuchten Zeitspanne zu Grunde legt: Nämlich von etwa 1948 bis (sagen wir) 1996, wobei zum Zeitpunkt des Verfassens des Romans der Endzeitpunkt noch in fernster Zukunft lag. Die Erzählgegenwart des fiktiven Erzählers wird in der Metafiktion deutlich. Sie situiert den Erzähler in Moskau und im erzählten Geschehen selbst. Auch die Figur des Ich-Erzählers unterstützt diese enge Verflechtung von dargestellter Zeit und erzählter Zeit. Damit wird ‚verschleiert‘, daß das erzählte Geschehen für den Erzähler vergangen ist; es wird betont, daß die erzählte Zeit noch im „Heute“, in der Erzählgegenwart des Erzählers, ihre Gültigkeit besitzt. Auf diese Weise schlägt sich in der dargestellten Zeit konzeptuell nieder, was thematisch im Figurenverhalten der erzählten Figuren ausgedrückt wird, wenn deren psychische Befindlichkeiten ihrer Gegenwart ihre Begründung und Ursache in ihrer Magadaner Vergangenheit haben.

Die erzählte Zeit im Text besteht vor allem durch ihre differenzierte und verwirrende Zeitorganisation. So sind alle Zeitebenen der erzählten Zeit nicht als vorvergangen, vergangen oder zukünftig auf die dargestellte Zeit oder auf die Erzählgegenwart bezogen, sondern ereignen sich jeweils in ein und derselben Gegenwartszeit, die für den Erzähler stets in ein und derselben Weise vergangen ist. Dadurch kollidiert die Zeitorganisation von dargestellter und erzählter Zeit im Text mit den Bezügen zur Realzeit, auf Grund derer der Leser das erzählte Geschehen gewöhnlich einer erzählten Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft zuordnet und erwartet, daß auch der Erzähler dies täte. Unter einem gewissen Blickwinkel sind davon die Magadaner Episoden um *Tolja son Štejnboč* ausgenommen, weil es erzählte Zeiterfahrung der fünf zentralen Figuren ist, daß die Ereignisse um *Tolja son Štejnboč* einer vergangenen Zeit angehören.<sup>698</sup> So weiß der Leser in Buch I und II, daß die erzählte Gegenwart *Tolja son Štejnbočs* in Bezug auf die erzählte Gegenwart der fünf zentralen Figuren vergangen sein muß.

Die Zeit auf Kommunikationsniveau I läuft wenigstens in sechs erzählten Gegenwarten ab, die in sich teils chronologisch, teils achronologisch abfolgen, die miteinander abschnittsweise verwoben sind und in die wiederum noch zumeist kürzere Erinnerungen der erzählten Figuren eingeschoben werden. „Erinnerungen“ heißt hier, daß diese Textpassagen vom Erzähler in einer Vorvergangenheit erzählt werden oder durch Aussagen der Figuren oder des Erzählers als Erinnerungen oder wenigstens als Vorvergangenheit erkennbar sind. Ihre relative Kürze in der Erzählzeit läßt sie zudem oft als Einschübe erkennbar werden. Betreffs der sechs erzählten Gegenwarten ist zuerst das in einem Jetzt und Hier ablaufende, erzählte Geschehen<sup>699</sup> in Buch III von *Ožog* zu nennen. Es wird unterbrochen durch einen Zeitsprung zurück

<sup>698</sup> D.h. sie beziehen sich jeweils einzeln immer wieder auf diese Magadaner Zeit als eine vergangene Jugendzeit (z.B.: во время юности Толика).

<sup>699</sup> Daß es sich um e r z ä h l t e s Geschehen handelt, erkennt man daran, daß der Erzähler es in der Vergangenheit berichtet (präteritale Verbformen). Ansonsten verweisen die zeitlichen Merkmale, wie sie bereits bei den Textinterferenzen angewandt wurden, auf ein Hier- und Jetzt-Verständnis der erzählten Figuren.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

in das Jahr 1968, in dem der Ich-Erzähler in Prag *Sanja Gurčenko* trifft, der ihm von seiner Flucht aus Magadan berichtet. Der Zeitsprung ins Jahr 1968 ist wieder ein eigenes Gegenwartsgeschehen, aber an der Art und Weise der Überleitung wird deutlich, daß der Ich-Erzähler sich erinnert, und zwar im Kontrast zu dem militärischen Seemannsgarn, das Major *Koltun* von der Invasion in die ČSSR ‚kurz vorher‘ zu berichten wußte. Wenn man einmal von diesem Zeitsprung absieht, dann ist die Zeitorganisation in Buch III chronologisch von einem unbekanntem Punkt x aus fortschreitend, der aufgrund auto- und heteroreferenter Bezüge in der Zukunft Rußlands liegt, erzählt. Da sind betreffs der sechs erzählten Gegenwarten zum zweiten die über mehrere Kapitel und Segmente verteilten Episoden der Magadaner Zeit und Geschehnisse um *Tolja fon Štejnbock*. Ihre Zeitorganisation ist chronologisch, zumindest läßt sich keine Achronologie belegen. Ihre Besonderheit liegt darin, daß man aus erzählten Zeiterfahrungen der fünf zentralen Figuren um die Vergangenheit des erzählten Geschehens um *Tolja fon Štejnbocks* weiß.<sup>700</sup>

Zum dritten gibt es einen Zeitstrang, der deutlich nach der metaleptischen Textpassage beginnt, also mit Kapitel II, 14 von *Ožog*. Die zeitlich mehr oder weniger konsequente Abfolge einer erzählten Gegenwartszeit zwischen Kapitel II, 14 und II, 49, dem Ende von Buch II, ist schlecht zu beweisen, aber zumindest spricht nichts gegen sie. Einige Geschehnisse scheinen parallel zu laufen: So z.B. die Ereignisse um *Mal'kol'mov* (ab Kapitel II, 23) mit den Ereignissen um *Čepcov* (ab Kapitel II, 25), weil der Arzt den Sadisten schließlich errettet (Kapitel II, 44). Andere sind nicht eindeutig zeitlich situiert (so z.B. Kapitel II, 22 oder das Ende von II, 30). In diesen Gegenwartsstrang sind die Magadaner Ereignisse (Kapitel II, 15, 28, 31, 33ff., 42) als eine andere Gegenwart eingeflochten.<sup>701</sup> Eingeflochten ist auch ein eher phantastischer Rückblick auf die beiden *fon Štejnbocks* auf ihrer Veranda im Jahre 1917 (Kapitel II, 15). Die Episode umfaßt nur 2 ½ Seiten und wird mit den Worten „два фон Штейнбока на веранде / вообразите“ eingeleitet.<sup>702</sup> Aus dem kleinen metafiktionalen Element ergibt sich auch die phantastische Einschätzung des Dargestellten, obwohl sie in der Gegenwart des Jahres 1917 spielen soll. Eingeschoben sind außerdem einige weitere Erinnerungen von erzählten Figuren.<sup>703</sup> Eingeflochten in die erzählte Gegenwart um *Sablars* Saxophonauftritt ist der Kampf der Götter und Giganten. Physische Welt (er befindet sich auf einer Party in seinem Atelier) und intelligible Welt (wenn er den Pergamonfries betrachtet) harmonisiert *Sabler* zu einer Wirklichkeit.<sup>704</sup> Das ist die Basis der informellen Implikationen, auf der ab Kapitel II, 41 von *Ožog* *Sablars* Konzertauftritt und der antike Götterkampf parallel dargestellt werden. Unter einem rein zeitlichen Gesichtspunkt müssen

<sup>700</sup> *Tolja* behauptet übrigens einmal, daß er siebzehn Jahre alt sei. Aksenov 1980b, S. 311.

<sup>701</sup> Aber nicht nur in diesen Gegenwartsstrang. Die Magadaner Ereignisse werden auch bereits vorher in andere Gegenwarten eingeflochten (z.B. in Kapitel I, 18).

<sup>702</sup> Aksenov 1980b, S. 249.

<sup>703</sup> Vgl. Aksenov 1980b, S. 342ff., 354, 360 und 364.

<sup>704</sup> Aksenov 1980b, S. 242f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

diejenigen Passagen, die den Götterkampf betreffen, in der Antike spielen.<sup>705</sup> Nach der implizit erzählten Zeiterfahrung sind beide Erzählstränge jedoch zeitlich parallelisiert.<sup>706</sup> Eine gewisse zeitlich Abfolge im dritten Zeitstrang entsteht in dem Moment, wenn *Pantelej Chvastiščev* am Telefon über *Serebros* BBC-Interview informiert.<sup>707</sup> Denn in Kapitel II, 45 wird dargestellt, wie seinerseits *Chvastiščev* in seinem Atelier von *Pantelej* angerufen wird. Also muß das Geschehen um *Pantelej* in Kapitel II, 47 zeitlich vor dem entsprechenden Geschehen um *Chvastiščev* in Kapitel II, 45 liegen.<sup>708</sup>

Zum vierten gibt es einen Zeitstrang, von dem man sagen kann, daß er in einem nicht weiter bestimmten Jahre aus den Siebzigern situiert ist - so die Überschrift von Kapitel II, 4. Darin enthalten ist das Gespräch zweier Figuren - eine davon ist wohl *Chvastiščev* - über Rom und das „dritte Modell“. Dieses Gespräch besitzt eine Mischung aus *Сказ* und Gegenwartigkeit, deren Zeithorizont um die Jahre 1965 / 1966 liegt.<sup>709</sup> Ein fünfter Zeitstrang entwickelt sich zu Beginn von Kapitel I, 15, wenn *Pantelej* auf den *Verchovnyj Žrec* trifft. Zu Beginn des Kapitels wird vom Ich-Erzähler deutlich gemacht, daß der Mann, den der Ich-Erzähler im Flugzeug trifft, „В прошлые времена этот человек был Верховным Жрецом“.<sup>710</sup> Diese Einleitung in der Art einer Erinnerung wird jedoch als Anfangspunkt längeren erzählten Geschehens in einer neuen Gegenwart mit (zunächst) *Pantelej* im Zentrum.<sup>711</sup> Von dieser neuen Gegenwart ist nur bekannt, daß sie gegenüber der vor Kapitel I, 15 erlebten Gegenwart des Ich-Erzählers vorvergangen ist. Hierin sind wieder Erinnerungen von Figuren<sup>712</sup> und Rückblicke des Erzählers<sup>713</sup> enthalten, sowie ein paar zeitlich und räumlich ganz aus diesem Rahmen fallende Passagen.<sup>714</sup> Schließlich und endlich gibt es eine erzählte Gegenwart, die bis an Kapitel I, 15 heranzführt. In ihr sind wieder zahlreiche Erinnerungen und Rückblicke eingeschoben,<sup>715</sup> sowie zeitlich

<sup>705</sup> ... wenn man von einem mythischen Geschehen überhaupt sagen sollte, daß es irgendwo und irgendwann geschehen sei.

<sup>706</sup> Die konkrete Zeitorganisation ist natürlich eine wechselnde Abfolge von Konzert und Götterkampf.

<sup>707</sup> Aksenov 1980b, S. 373.

<sup>708</sup> Jedenfalls bis zum bewußten Anruf. Alles weitere Geschehen kann zeitlich danach liegen.

<sup>709</sup> Vgl. Aksenov 1980b, ab S. 222.

<sup>710</sup> Aksenov 1980b, S. 139.

<sup>711</sup> In ihr sind auch die Ereignisse auf Jalta um das erlebende Ich, *Patrik Tenderdžet* und *Alik Nejarkij* erzählt. Sie reicht somit bis zum Ende von Buch I. Das Geschehen um die drei genannten Figuren ist recht chronologisch zusammenhängend ab dem Zeitpunkt erzählt, an dem sie sich vor Gericht wiedergetroffen haben (Kapitel I, 19). Dieses Wiedertreffen ist durch einen raffenden Zeitsprung markiert. Das Geschehen vor dem Wiederschehen vor Gericht, das in die Darstellung von Ich-*Pantelej-Tainstvennyj* und *Natalja* einerseits und von *Alik* und *Patrik* andererseits gegliedert ist, muß deshalb parallel gedacht werden.

<sup>712</sup> Z.B. *Ermakov*, Aksenov 1980b, S. 163.

<sup>713</sup> Vgl. z.B. Aksenov 1980b, S. 179-180.

<sup>714</sup> So z.B. Aksenov 1980b, S. 168.

<sup>715</sup> Z.B. das erzählte Geschehen um *Mal'kol'mov* und *Kulago* im UNO-Lager (Aksenov 1980b, S. 54-73). Es wird als Erinnerung und *Сказ по телефону* eingeführt. Durch den Gebrauch der 1. Person Plural sowie durch entsprechende Formulierungen behält es den Charakter

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

unbestimmte Passagen.<sup>716</sup> Unter diesen sechsten Gegenwartsstrang fällt auch wieder erzähltes Geschehen, von dem durch die Parallelität des Dargestellten auch seine zeitliche Parallelität angenommen werden kann. Gemeint sind die Kapitel I, 3-7. In Kapitel I, 3 wird das „Heute“ im Jahre 1969 situiert; also sollten auch die anderen sechs Kapitel darin parallel gehen. Das zweite Kapitel von *Ožog* umfaßt wieder eigene erzählte Gegenwart, die als Rückblicke erkennbar sind. Zuerst ist es eine Streit *Sablors* mit einem Bandkollegen, der ihn und den Erzähler auf die Krym zurückversetzt.<sup>717</sup> Dann folgt ein Rückblick ins Jahr 1956,<sup>718</sup> in der *Sablors* Saxophonistenkarriere begann. Da die Geschehnisse des zweiten Kapitels als Rückblicke erkennbar sind, muß das erzählte Geschehen des ersten Kapitels ihnen gegenüber nachzeitig sein. Das erste Kapitel von *Ožog* ist zeitlich besonders verwickelt gestaltet. Zahlreiche Geschehnisfolgen, die in zeitlicher Hinsicht unterschiedlichen Status haben,<sup>719</sup> sind erst zergliedert, dann gemischt worden und werden schließlich in undurchsichtiger Abfolge erzählt.

In summa kann man oft nur aus anderen Zusammenhängen (was wird erzählt? in welcher Art?) auf die erzählte Zeit und ihren Status in der erzählten Zeitorganisation rückschließen. Tageszeiten und relative Zeitwörter wie „потом“, „вдруг“ oder „вечером“ werden zwar genannt,<sup>720</sup> jedoch läßt sich aufgrund der textuellen Zeitangaben keine eindeutige relative Chronologie erstellen. Die von uns angesetzten sechs Zeitstränge sind zeitlich locker und zueinander uneindeutig nach 1968 situiert und enden sogar zeitlich offen in der Zukunft. Oft ist es so, daß erst das im Erzählvorgang nachfolgend erzählte Geschehen das vorhergehende einer Zeit zuordnet.<sup>721</sup> Der Zeitorganisation liegt informell das Prinzip der Umbewertung zu Grunde; die Zeitorganisation ist beim Lesefortschritt immer wieder nachträglichen zeitlichen Situierungen unterworfen. Wenn man das erzählte Geschehen zeitlich zu ordnen versuchte, blieben zeitlich nicht einzuordnende Textpassagen; auch eine absolute

---

des Erinnerns. Die Länge der ganzen Episode und ihre Darstellung vermitteln aber streckenweise auch den Eindruck eigener Gegenwärtigkeit.

<sup>716</sup> So z.B. die Episoden um die Bedeutung des Dinosauriers für die fünf zentralen Figuren. Aber z.B. auch ein Einschub des Ich-Erzählers an anderer Stelle. Aksenov 1980b, S. 59f. bzw. 81.

<sup>717</sup> ...auf die Krym des Jahres 1968, denn der Streit entbrannte um den Einmarsch der Sowjettruppen in die ČSSR. Aksenov 1980b, S. 25f.

<sup>718</sup> Aksenov 1980b, S. 29.

<sup>719</sup> So sind einige Passagen als Erinnerungen offenbar, andere werden als Rückblicke begonnen, dritte sind wiederum Gegenwartsgeschehnisse. Der Erzähler verschleiert den zeitlichen Status, verwandelt Erinnerungen in Rückblicke oder Gegenwartsgeschehen, sowie Rückblicke in Gegenwartsgeschehnisse. So z.B. gleich zu Beginn von *Ožog* (S. 12), wenn das erlebende Ich auf seinen Tag zurückblickt. Durch den Wechsel vom Ich- zum Er-Erzähler mit Standort in *Kunicer*, das Fehlen aller *Сказ*-Merkmale und das Ausschließen jeder Situationsüberlegenheit des Erzählers wird das Erzählte Geschehen um *Kunicer* in einer eigenen Gegenwart situiert. Spätere Einschübe des Erzählers sind zeitlich kaum zu bestimmen und scheinen in jeder Hinsicht separiert, vor allem deshalb, weil sie thematisch weder auf den „Rückblick“ um *Kunicer*, noch auf die Situation, aus der der Rückblick stattfindet (also auf die Zeit, aus der der Ich-Erzähler auf *Kunicer* zurückblickt), Bezug nehmen. Vgl. Aksenov 1980b, S. 24.

<sup>720</sup> So z.B. Aksenov 1980b, S. 94 oder 97.

<sup>721</sup> ..., weshalb in der vorliegenden Analyse der Roman von hinten angegangen wurde.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Chronologie, die sich an den heteroreferenten Zeitbezügen orientiert, würde zu keiner Klärung verhelfen. Unter einem zeitlichen Gesichtspunkt kommen den ‚übriggebliebenen‘ Passagen wie etwa den Episoden um die булаковщина in den Kapiteln I, 18ff. eine gewisse Beliebigkeit zu. Die булаковщина könnte z.B. statt Ende der Sechziger auch Ende der Siebziger situiert sein, und ebenso könnten sie statt in Buch I auch in Buch II erzählt werden. Das bewirkt, auf das Gesamt des Textes gesehen, den Eindruck der zeitlichen und räumlichen Separiertheit oder Fragmentarität von Abschnitten und episodenhaften Geschehnissen. Auf einzelne Kapitel gesehen, bewirken die zahllosen Einschübe von Erinnerungen oder Rückblicken, sowie die noch nicht erwähnten Brüche und Sprünge in der erzählten Zeit ebenfalls den Eindruck von Fragmentarität oder gezielter Verwirrung. Thematisch orientiert sich dies an der Mitteilungsabsicht vom ‚geschädigten‘ Bewußtsein der fünf zentralen Figuren und ist mit den „rhythmischen Träumen“ *Sablers* oder ähnlichen Erlebnisweisen der fünf zentralen Figuren verbunden. Poetologisch ist dem Zeitkonzept der Versuch zu Grunde gelegt, im Mikro- wie im Makrobereich der Zeitstrukturen des Romans etwas der *Рубленая проза* Ähnliches zu schaffen. Daß das erzählte Geschehen im Allgemeinen an der Wende von den sechziger zu den siebziger Jahren situiert sein soll, kann man letztendlich nur aus dem Untertitel ersehen, der eine entsprechende Rezeption steuert. Das kann konzeptuell so aufgefaßt werden, daß der Leser selbst aus den empirisch, was bedeutet: aus den in der erzählten Zeitorganisation vorliegenden, ‚zerhackten‘ Zeitsträngen eine konsequente Chronologie durch (seine) intelligible Zusammenfügung und Situierung der Geschehnisse vornehmen muß. Die Aktive Rolle des Lesers und seiner Leseleistung ist gefordert. Die verschiedenen Gegenwarten können sich auf ein und dieselbe Zeit beziehen - der Leser kann sie fokussieren: Das ‚Zusammensehen‘ der logisch verschiedenen Einzelzeiten erzeugt im Leser (wenn er es denn schafft) eine Überrealität. Damit liegt dem Zeitkonzept dieselbe Motivation zugrunde, die Aksenov zur Montage von realistischen und phantastischen Informationswirklichkeiten bewog.

#### 3.3.2 Räume und filmische Proxemie

Am Raumkonzept sollen nur einige Raumverhältnisse und ihre besondere Semiotik interessieren. Die Wissenschaft, die sich der semiotischen Erforschung des Raumes annimmt, ist die Proxemie. Sie umfaßt im weitesten Sinne die Erforschung kulturspezifischer Systeme des Raumbewußtseins und Raumverhaltens.<sup>722</sup> Im engeren Sinne kann Proxemie eine Semiotik geographischer Räume bzw. fiktiver geographischer Räume sein und berührt so Probleme einer persönlichen oder gesellschaftlichen „kognitiven Kartographie“.<sup>723</sup>

<sup>722</sup> Vgl. Nöth 1995, S. 410-414.

<sup>723</sup> Wegner, D.: „Der persönliche Raum als Modell nonverbaler Proxemie“ in Schweizer 1985, S. 162-182. Außerdem ebendort Downs, R. M.; Stea, D.: „Kognitive Karten und Verhalten im Raum - Verfahren und Resultate der kognitiven Kartographie“, S. 18-43.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Der Ich-Erzähler betritt einmal einen zerstörten Palast, der dem Zustande nach, in dem sich der Palast befindet, eine Art Locus horribilis sein könnte. Dennoch kennt der Ich-Erzähler keine Angst; eher eine gewisse Melancholie. Dieser Ort ist eine „Ecke“ eines „in mehrere Zeiten zerfallenen Lebens“: „я оказался в этом углу запустения, уединенной юдоли,<sup>724</sup> земной глуши, жизни, разрушенной в некоторые времена.“<sup>725</sup> Wessen Leben? Das des Erzählers? Oder das des Palastes? Die Offenheit der Aussage animiert zu vielfältigen Interpretationen, wenn es außerdem heißt: „Некогда шумный и богатый дом вот уж столько десятков лет жил в смиренном, но гордом умирании“. Das personifizierte Dom kann ein Pars pro toto für Rußland sein. Dann steht die Palastszenerie für den Zustand Rußlands; der langsame Verfall des Palastes (я вышел к разрушенному дворцу) steht für den langsamen Verfall Rußlands. Das entbehrt nicht des Pathos und Patriotismus und blickt zugleich zurück auf eine goldenen Vergangenheit, die „viele Jahrzehnte“ zurück lag (столько десятков лет). Gemeint ist wohl: vor der Sowjetherrschaft, denn Paläste sind zugleich das Zeichen von Kaisern, Königen und Fürsten. Auf einem Bogen entdeckt das erlebende Ich den Spruch „PRO CONSILIO SVO VIRGINUE“.<sup>726</sup> Der Palast war ein gläubiges Haus. Als konkret erzähltem Raum einer in der Informationswirklichkeit tatsächlich vorhandenen Palastruine, durch die der Ich-Erzähler wandelt, haftet dem ‚Palast‘ noch ein anderer Aspekt an: Es ist ein literarisches Bild. Er kann als Teil des in der Zeit gelebten Lebens überhaupt verortet werden - das Leben allgemein ist ein „Jammertal“ (юдоль), und der Palast ist eine Ecke (sozusagen die russische) in diesem Leben. Entscheidend ist, daß das zeitlich ausgedehnte Leben und dessen durch das Bild vermittelte Ergebnisse sowie auch der jämmerliche Zustand desselben (hervorgerufen durch die biblische Metapher vom Jammertal) durch einen Raum und dessen Beschreibung dargestellt werden. Der konkret erzählte Raum ‚дворец‘ ist somit die räumliche Realisation der Metaphern ‚юдоль (плачущая)‘ und ‚дом‘. Er ist die Visualisierung von unsichtbaren, semantischen Verhältnissen.

Um das verwandte Verfahren weiter zu verdeutlichen, sei noch ein anderes Beispiel aus *Ožog* betrachtet. In Kapitel II, 31 nimmt *Sanja Gurčenko Tolja fon Šejnbok* mit in „die Höhle“ ( Гут [...] Канаем в яму).<sup>727</sup> Die „Höhle“ ist ein erzählter Raum, der aus den Stollen und Leitungsschächten, die in der UdSSR die typischen Fernwärmeleitungen beherbergten, entsteht. Soweit der Realbezug und Glaubwürdigkeitsaspekt des erzählten Raumes. Denn diese Gänge sind in *Ožog* zu einem Tummelplatz und Lebensraum zahlreicher Menschen geworden:

А как все эти люди попадают сюда, Саня? спросил Толя. Для меня это загадка. Неужели начальство не знает про эти тепловые ямы? / Отлично знает,

<sup>724</sup> *judol' plačēnnaja*: „Jammertal“.

<sup>725</sup> Aksenov 1980b, S. 79. Alle weiteren Zitate zu dieser Passage ebendort.

<sup>726</sup> Fälschlich für: ‚pro consilio svo virgineo‘ - „durch meinen jungfräulichen Beschluß“.

<sup>727</sup> Aksenov 1980b, S. 311. - *kanat'*: „gehen“, Filistratov 1994 S. 185.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

но смотрит сквозь пальцы. Куда людей левать? У хмыря срок кончается,<sup>728</sup> а до навигации<sup>729</sup> еще пять месяцев. В общежитиях, конечно, мест нет. В кювете что ли замерзает, гражданин начальник? Ладно, ладно, сам знаешь куда чимчикуй в „Крым“! Здесь у нас кроме „Крыма“ есть еще „Одесса“, „алунка“, „Баку“, да три безмянных. Во всех колымских лагерях известно про эти отели. <sup>730</sup>

Diese „Hotels“ sind mehretagige Gebilde, in denen jeder Insasse seine Kammer hat. Insgesamt erinnern sie in ihrer Ausdehnung und Beschreibung den Katakomben von Rom<sup>731</sup> - undurchsichtig und unverständlich erscheinen die wasserdampfgefüllten Gänge dem Uneingeweihten, zum Beispiel *Tolja*. Die erste Figur, auf die *Tolja* und *Sanja* treffen, wird eingeführt mit den Worten: „Толтя различил в одной из фигур настоящего дореволюционного профессора, тип, весьма знакомый по литературе: меньшевистская борода, пенсне<sup>732</sup> в железной оправе.“<sup>733</sup> Die Хмыри, die diesen Lebensraum bewohnen, sind also schlechte Menschen im Sinne der sowjetischen Ideologie (знакомый по литературе<sup>734</sup>). Der Ort, an dem die freigelassenen Хмыри leben, ist von verlässlicher Sicherheit: „Между прочим, многих отсюда палкой не выгонешь. Живут по несколько лет и про материк забывают. Еще неизвестно, сможет ли хмырь обеспечить себе на материке такие условия - не дует и с голоду не подохнешь. Здесь даже дети рождаются, Толтяй.“<sup>735</sup> Das ist der Gedanke: Ist es nicht besser, illegal-kriminell, aber (relativ) frei in Magadan zu leben, als gebrandmarkt und (dadurch) unfrei auf dem „Festland“ (материк)? So ist dieses freie Leben in Magadan gezeichnet als eine eigener Bereich mit eigenen Regeln und eigener Gerechtigkeit,<sup>736</sup> die - eine pikante Spitze für den braven Durchschnittsleser - den Ruch des Lasziv-Kriminellen tragen. Dieser erzählte Raum ist der Untergrund, die Unterwelt, das nichtoffizielle Dasein von Magadan, zu dem die ‚Frei‘gelassenen mehr oder weniger gezwungen sind. So ergeht es später *Toljas* Mutter, die man nach ihrer zweiten Verhaftung zu „lebenslänglicher Niederlassung“ in Magdan verurteilt: „Вечное поселение“, urteilt dazu *Martin*, der Lagerprister, „это терпимо.“<sup>737</sup> Auch dies Beispiel beinhaltet eine räumliche Realisation einer Metapher: Der Untergrund, eigentlich ein Geflecht

<sup>728</sup> *U chmyrja srok končaetsja*: „хмырь“ - „schlechter Mensch“, gemeint ist ein Lagerinsasse; „срок“ - „Zeitpunkt“, gemeint ist, daß bei jemandem der Zeitpunkt der Entlassung aus der Lagerhaft überschritten ist. Idiomatisch heißt der Nebensatz also wohl: „Hat ein Gauner seine Zeit abgessen...“

<sup>729</sup> *navigacija* hier etwa „Einschiffung, Verschiffung“.

<sup>730</sup> Aksenov 1980b, S. 313.

<sup>731</sup> Später wird diese Parallele betreffs eines anderen erzählten Raumes gezogen - betreffs des Untergrundkonzerts von *Sabler* in einem Kesselraum. Dieser Umstand erinnert *Sabler* an die ersten Christen im alten Rom. Aksenov 1980b, S. 386.

<sup>732</sup> *pensne*: zu frz. „Pince-nez“

<sup>733</sup> Aksenov 1980b, S. 311.

<sup>734</sup> Gemeint ist offensichtlich Literatur, welche die *Меньшевики* (und wer gemäß einer stereotypen Charakteristik noch dafür gehalten wurde) zu Feinden der Revolution stempelt.

<sup>735</sup> Aksenov 1980b, S. 313.

<sup>736</sup> Vgl. die Darstellungen S. 314 (eigene Gerechtigkeit: Der *starik* des Stollens schlichtet einen Streit) und S. 313 (eigene Regeln: Drogen werden genommen, *Tolja* verführt).

<sup>737</sup> Aksenov 1980b, S. 322.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

unsichtbarer Beziehungen und zeitlich existierender Taten von Menschen, die sich dazuzählen, nicht notwendig an einem Ort zusammenleben müssen und in verschiedenem Grade am Untergrund involviert sein können, wird ein erzählter Raum, als ob die Metapher ‚Untergrund‘ einen konkreten Ort meinte. Die Metapher wird realisiert ähnlich folgendem Beispiel: „Der Mond war heute ein Käse. Ich nahm Messer und Gabel und schnitt mir ein Stück ab. Es schmeckte...“<sup>738</sup> Ganz im konkreten Sinne des Wortes, liegt der erzählte Untergrund in *Ožog* unten, unter Tage, und ist wegen des Ausströmens von Wasserdampf aus den ewig undichten Rohren der sowjetischen Fernwärme tatsächlich so undurchsichtig wie das nicht sichtbare Geflecht seines metaphorischen Wortinhaltes.

Die Begriffe ‚Untergrund‘ und ‚Jammertal‘, eigentlich allgemeingebräuchliche Metaphern, sind in *Ožog* konkrete, erzählte Räume. Dieses Verfahren des Erzählers, durch Metaphern ausdrückbare Beziehungen räumlich zu konkretisieren - und gerade räumlich -, stammt aus dem Film. Denn für das Medium Film ist es unabdingbar, daß die unsichtbare Semantik bestimmter Verhältnisse visualisiert werden kann.<sup>739</sup> So gehorchen die erzählten Räume ‚Untergrund‘ und ‚Palast‘ einer filmischen Proxemie, die vom Einfluß des amerikanischen Films auf Aksenovs Raumverständnis zeugt. Daß es gerade der amerikanische Film ist, ergibt sich daraus, daß der Western *Diližans* mit *Ringo Kid* zu Beginn von Kapitel II, 31 Thema wird.<sup>740</sup> *Diligence* ist der Originaltitel dieses amerikanischen Western, der deutsch *Stagecoach* heißt. Die Hauptrolle des *Ringo Kid* spielt John Wayne. *Ringo Kid* ist es, mit dem sich der jugendliche *Tolja* identifiziert, wenn er seine rächenden Aliashandlungen vollzieht.<sup>741</sup> Die Weiten, die die Kameraeinstellungen und -fahrten in *Diligence* einfangen, sind semantisierte Räume: „Ich konnte kräftig durchatmen“, schreibt ein Augenzeuge, „wenn die Kamera auf ein Fels-Gestein zufuhr und sich erhob und ein tiefes Panorama freigab. Hollywood löste mit solchen Kamera-Bewegungen Amerikas Verheißung eines offenen Landes ein.“<sup>742</sup> Die Weite, die das Kino der fünfziger Jahre, das noch ein Bildmonopol an der Wirklichkeit besaß,<sup>743</sup> vermitteln kann, ist positiv besetzt und mit dem Traum vom ‚Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘ verknüpft.<sup>744</sup>

So ist es nicht zufällig, wenn sich der Erzähler am Ende von Buch II langsam von den fünf im Gras spielenden Kätzchen nach oben entfernt (als ob er in einem startenden Hubschrauber säße), so daß die fünf Kätzchen und die übrige Welt unter ihm kleiner und kleiner werden (вначале вроде бы как из окна, [...] потом все выше, выше, все мельче, мельче).<sup>745</sup> Dieser im Text erzählte Raumbewegung entspricht eine typisch filmische: Die Kameraauffahrt in den Himmel, die durch ihre

<sup>738</sup> Frei nach Aleksandrs Čaks.

<sup>739</sup> Vgl. dazu ausführlicher Kessler 1997.

<sup>740</sup> Aksenov 1980b, S. 304-306.

<sup>741</sup> Aksenov 1980b, S. 306, 327-328.

<sup>742</sup> G. Bliersbach zitiert nach Gries 1989, S. 106.

<sup>743</sup> Gries 1989, S. 107.

<sup>744</sup> Vgl. Inge-Weite-Proxemie bei Gries 1989, S. 135f.

<sup>745</sup> Aksenov 1980b, S. 388.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Bewegung im Raum das Happy end des Filmes unterstreicht. Denn mit der Kameraaufnahme erhebt sich der Zuschauer über die Problematik des Films, die ihm als partikulär und nichtig gegenüber der Weite und Größe der Welt vermittelt wird. Ein Abschluß, der in etwa wie Kant fragt: Was bleibt angesichts des Universums? So verhält es sich auch in *Ožog* in Bezug auf den Traum vom friedlichen Leben der fünf Kätzchen.

#### 3.3.3 Besonderheiten der ästhetischen Organisation

Zwei Elemente der ästhetischen Organisation tragen zur Distinktion von Raum und Zeit bei. Es sind das Element ‚Segmentgrenze‘<sup>746</sup> und das Element ‚Fortsetzungszeichen‘ (graphisch <...>). Beide Elemente sind für literarische Texte nicht ungewöhnlich. Ihr häufiger Gebrauch in *Ožog* ist jedoch eine Besonderheit, weil beide Elemente die Raum und Zeit trennenden Funktionen übernehmen, die sonst die Kapitelgrenzen haben. Und zwar steht die Segmentgrenze für einen Wechsel des erzählten Geschehens in Raum und Zeit, während das Fortsetzungszeichen einen Wechsel in der Zeit, nicht aber im erzählten Raum bezeichnet. Markanterweise steht das Zeichen <...> dabei zu Beginn eines neuen Absatzes mit gegenüber dem vorherigen Absatz zeitlich versetzten erzählten Geschehen, und es steht in dieser Funktion nicht am Ende eines Absatzes. Es setzt somit nicht eigentlich etwas fort, sondern zeigt bereits durch seine graphische Position, daß etwas Nichterzähltes vorausgegangen ist. Hierfür gibt es zahlreiche Beispiele;<sup>747</sup> eines vom Beginn des Romanes sei zitiert: „Да все-таки, что же особенного произошло? Да ведь ничего же особенного, ей-ей. Давай, друг, организуй прошедший день. Возьми себя в руки. Начни с утра. // ...Утром я плелся по переулку к метро“.<sup>748</sup> Hier ist der Rückblick auf den Morgen des bereits vergangenen Tages thematisiert. Der Erzähler springt mit der Erzählgegenwart an den Morgen zurück (Начни с утра. // ...Утром я [...]). Durch den hier zusätzlichen Gebrauch des Zeichens <...> erhält dieses die Bedeutung des zeitlichen Wechsels. Es ist, als ob der Erzähler mit dieser Textstelle ganz zu Anfang von *Ožog* geradezu in den Gebrauch des Zeichens <...> einführen wollte. Das Zeichen <...> wird auch als Fortsetzungszeichen, wie man es gewöhnlich kennt, gebraucht. Dann steht es am Ende von syntaktischen Einheiten in der Erzähler- oder Figurenrede, deren nicht erfolgte Komplettierung dadurch angezeigt werden soll.<sup>749</sup> Wenn die Segmentierungen einen Wechsel in Raum und Zeit bezeichnen, so steht zu Beginn von *Ožog* zusätzlich das

<sup>746</sup> In den Zitaten der vorliegenden Arbeit hilfsweise mit < // > markiert.

<sup>747</sup> Vgl. etwa Aksenov 1980b, S. 11, 15, 35, 36, 79, 81, 100, 104, 106, 109, 112, 221, 239, 252, 255, 277, 287, 320, 322, 324f., 326, 329, 332, 345-347, 349, 351f., 355, 386, 390 und 420.

<sup>748</sup> Aksenov 1980b, S. 11f.

<sup>749</sup> So z.B. Aksenov 1980b, S. 15, 17, 35, 37, 54, 81, 83, 85, 90, 91, 125, 128f., 130, 141, 169, 177, 200, 210, 226, 254, 256, 285, 361, 397, 411. - In einigen Fällen steht das Fortsetzungszeichen zu Beginn von direkter Figurenrede, etwa wenn der Ich-Erzähler aus seinen Gedanken aufschreckt und nur noch das Ende einer direkten Rede einer anderen Figur mitbekommt.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Zeichen < ... >. <sup>750</sup> Mit dem Wechsel von erzählten Räumen und erzählten Zeiten ist oft ein Wechsel im Standort des Erzählers verbunden. Das ist aber nicht zwingend; der Erzähler wechselt seinen Standpunkt oft auch vollkommen unvermittelt zwischen zwei Absätzen. Auch hierzu gibt es zahlreiche Beispiele. <sup>751</sup>

Während die Segmentgrenzen *n o t w e n d i g* einen Wechsel in Raum und Zeit bezeichnen, können bisweilen die Kapitel- oder Unterkapitelgrenzen diesen Wechsel bezeichnen. Daß sie es oft genug nicht tun, bewirkt, daß sie diese Funktion in *Ožog* verlieren. <sup>752</sup> Die Überschriften der Kapitelgrenzen sind oft keine Titel in dem Sinne, daß sie sich auf das im Kapitel Vorkommende aus der Sicht einer dem Geschehen übergeordneten Supervision beziehen, sondern in dem Sinne, daß sie Teil der erzählten Welt selbst sind. Ein Kapitel in *Ožog* heißt zum Beispiel „*Мужской клуб*“, eine zusammenfassende Benennung nicht nur des Ortes, sondern auch der Umstände des erzählten Geschehens selbst. <sup>753</sup> Die Überschrift von Kapitel I, 21 heißt „*ЗА РАБОТУ, ТОВАРИЩИ!*“ Natürlich bleibt auch diese Überschrift ein Titel und damit die Überschrift zu einer gegebenen Kapitelgrenze. Sie ist jedoch auch Teil einer direkten Rede einer erzählten Figur; für den Leser gestaltet sich die Überschrift nämlich so: „*ЗА РАБОТУ, ТОВАРИЩИ! // сказал сержант ПРОМЫН*“. <sup>754</sup> Die dargestellte Welt ist in die optische Gestaltung von *Ožog* hineingezogen worden. Man kann es natürlich auch andersherum sehen: Die optische Gestaltung ist in die erzählte Welt hineingezogen. So oder so führt es zu einer funktionalen Entwertung der Überschrift, die nun syntaktisch Teil des epischen Textes wird. Epischer Text wird durch sie in Kapitelfunktion gehoben; aber die Bedeutung als Kapitelgrenze ist verloren. Durch die Häufigkeit der Fälle kann man allgemein von einer Entwertung der Kapitelgrenze sprechen, die nun weder das in ihrer erzählte Geschehen voneinander trennt noch den zukünftigen Erzählvorgang supervisiert. In gleicher Weise sind Paratext und erzählter Text in den Kapitelüberschriften der Kapitel I, 2, 15, 18, 20-22; II, 2-7 (darin 5A-G), 10, 11A-B, 13-16, 18-21, 23-25, 27, 29-32, 35-38, 40-48 verwoben. Es ist ersichtlich, daß die beschriebene Art von syntaktisch mit dem übrigen Text verbundenen Überschriften das strukturbildende Merkmal für die *ü b e r w i e g e n d e* *Z a h l* der Kapitel des

<sup>750</sup> Vgl. das letzte Zitat.

<sup>751</sup> Etwa Aksenov 1980b, S. 11f., 14f., 18-20, 22-24, 26, 35, 38f., 59f., 64, 67, 74, 81, 90, 95, 97, 99, 107, 117, 128, 148f., 156f., 163, 165-170, 179, 181, 190, 193f., 205, 211, 252, 318, 349, 395, 406, 411, 413, 416 und 438. - Es gibt bei den Segmentierungen Segmentgrenzen mit größerem und kleinerem Durchschuß (vgl. S. 156f.). Die meisten Segmentgrenzen haben den kleineren Durchschuß. Ein Unterschied ist nicht festzustellen.

<sup>752</sup> Eine Übersicht über die verschiedenen Grade von Überschriften, deren Formate und der daraus resultierenden Kapitelhierarchie, sowie über die damit zusammenhängenden Probleme wurde bereits in Kapitel 3.1.1. gegeben. Die Kapitelteilungen und die Überschriftenformate verlangen ebenfalls die sinnsuchende und wirklichkeitsgliedernde Leistung des Lesers, wie es bereits bei verschiedenen anderen Größen des Erzählkonzeptes dargelegt wurde. Ein systematisches Konzept liegt diesem Bereich der ästhetischen Organisation nicht zu Grunde, wenn auch zahlreiche strukturelle Bezüge erstellt werden können.

<sup>753</sup> Aksenov 1980b, S. 109ff.

<sup>754</sup> Aksenov 1980b, S. 182.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Buches II, für e i n i g e Kapitel des Buches I und für k e i n e Kapitel des Buches III ist. Buch II erscheint dabei noch homogener strukturiert, wenn man die übrigen in den Text integrierten Überschriften zu den syntaktisch integrierten hinzuzählt. Für die Kapitel II, 8, 12, 26, 28, 33, 34 und 39 gilt nämlich, daß die Überschriften ebenfalls als Teil des erzählten Geschehens gelten müssen, obwohl sie syntaktisch keine Einheit mit ihm bilden. So gestaltet sich die Kapitelgrenze zu Kapitel II, 33 folgendermaßen: „ЧТО САМЫ БЬЮТ? // Бьют, гражданин Капитан. / А так не были?“ Offensichtlich enthält die Überschrift die Frage *Сержовс*, auf die *Sanja* im ersten Satz des Kapitels die Antwort gibt. Die Überschrift ist somit zwar nicht syntaktischer Teil des umgebenden epischen Textes, aber notwendiger Teil des erzählten Geschehens. In summa sind in Buch II also nur die Überschriften der Kapitel II, 9, 17, 22 und 49 in anderer, ‚gewöhnlicher‘ Weise gebraucht. In Buch I gibt es eine gewisse Anzahl Überschriften von barock anmutender Länge, so zu den Kapiteln I, 2B, 7A, 8, 9, 11 und 17. Sie stellen syntagmatisch einen eigenen Satz dar und sind damit in dieser Hinsicht den syntaktisch integrierten Überschriften von Kapitel II ähnlich. Die Überschrift zu Kapitel I, 7A lautet zum Beispiel: „*Хирург-педиатр-ревматолог-кардиолог-физикатр Геннадий Аполлинариевич Малькольмов рассказывает о своей молодости неизвестно кому неизвестно когда по телефону в неопределенном направлении*“. Diese Art von Überschriften sind jedoch nicht in das erzählte Geschehen integriert, sondern supervisieren das Folgende. Im gegebenen Beispiel etwa wird der Leser über den das Kapitel I, 7A dominierenden *Сказ* vorinformiert, denn: *Малькольмов рассказывает*. In summa kann man sagen, daß der Gebrauch der Überschriften zu einem Entwertungsvorgang der paratextuellen Größe ‚Kapitelgrenze‘ führt. In diesem Licht können auch die drei Überschriften der Bücher I-III gesehen werden. Denn ihre Titel vertreten nicht nur das jeweilige Buch, sondern sind auch die Überschriften der jeweiligen ersten Kapitel der betreffenden Bücher. Insofern vermischen sich in ihnen zwei paratextuelle Gliederungsebenen. Es sei abschließend darauf hingewiesen, daß sich in den parallelen Überschriften der Kapitel I, 3-7 (fünf mal „ABCD“) das Erzählkonzept der Parallelisierung des erzählten Geschehens in den Kapiteln I, 3-7 widerspiegelt.

Den ersten Kapiteln der Bücher voran stehen jeweils Motti, so daß *Ožog* insgesamt drei Motti kennt. Sie lauten: „...Но право, может только хам / Над русской жизнью издеваться... // *Александр Блок*“ (Buch I), „Down to Gehenna or up to the Throne / He travels the fastest who travels alone // *Rudyard Kipling*“ (Buch II) und „Нль сож, где, некогда единый / Взрываюсь, разлетаюсь я, / Как грязь, разбрызганная шиной, / По чуждым сферам бытия. // *Владислав Ходасевич*“ (Buch III). Die Motti können natürlich in vielfältiger Weise auf den Text bezogen werden. Anders als in Aksenovs *Zatovarennaja bočkotara*<sup>755</sup> gibt es im Text keine spezifische Referenz zu erzähltem Geschehen. Die Motti vertiefen durch ihre Position vor allem die Buchüberschriften. Wenn also das erste Buch

<sup>755</sup> Vgl. Kessler 1997.

### 3. Der Roman „Ozog“ (1969-1975)

„Männerklub“ übertitelt ist, ergänzen die Verse Aleksandr Bloks die Art und Weise des gemeinten „Klubs“: Von „Spott treiben mit dem russischen Volk“ und „Flegeln“ ist in ihnen die Rede. Sie antizipieren, daß ebenso durch das Erzählen wie an dem Erzählten Spott getrieben werden wird. Dadurch bereiten sie den Leser auf die satirischen Schläge gegen das „russischen Leben“ vor. Das Motto von Buch II steht eher in Kontrast zum Titel des Buches: Wenn man sich „Пятеро в одиночке“ befindet, wird man wohl nicht zu denjenigen gehören, „who travels alone“ - es sei denn, „alone“ ist nicht quantitativ, sondern qualitativ gemeint. Es antizipiert mit der in der Wendung „Down to Gehenna or up to the Throne“ ausgedrückten Down-and-up-Bewegung, daß in Buch II die Versuche der fünf zentralen Figuren zu einem Neubeginn (up) auf ihrem jeweiligen künstlerischen Gebiet scheitern (down). Beachtet man jedoch die genaue Reihenfolge des Up-and-down in Kiplings zitierten Versen, so verbirgt sich hier die Möglichkeit zu einer genau umgekehrten Bewertung des erzählten Geschehens: Das Ende von Buch II ist trotz des weltlich-künstlerischen Scheiterns der fünf zentralen Figuren ein „up to the Throne“, nachdem sie im Verlauf des erzählten Geschehens von Buch II ein „down to Gehenna“ durchlaufen hatten, wobei sie zu ihrem christlichen Glauben gekommen sind. Durch die Wendung „Down to Gehenna or up to the Throne“ ist vorab offenbar, daß „die Reise“ (he travels) einen christlichen Weg nehmen wird. Das Motto, das dem Buch III voransteht, läßt in Bezug auf „Последние Приключения Пострадавшего“ Böses erahnen: Das Ich ist „zersprengt“ und „zerstoben“, „Dreck“ zumal, der „auf den fremden Sphären des Seins“ liegt. Von einem weltlich-materiellen Blickwinkel eine Vernichtung - aus christlich-ideeller Sicht nicht unbedingt ein Ende. Der Bewegungsvorgang, der hierin beschrieben ist, antizipiert jedoch die Ereignisse und Apotheose des erlebenden Ich in Buch III. Denn es erreicht seine Läuterung und Errettung nur über jene „fremden Sphären des Seins“.

Verschiedene Möglichkeiten gibt es auch, den Titel des Romans auf das erzählte Geschehen zu beziehen. Proffer sieht die „Brannnwunde“ (Ожог) im Zusammenhang mit der Kreativität der fünf zentralen Figuren: Sie sind durch ihre Kreativität ‚gebranntmarkt‘, denn der Figuren Kreativität bringt sie in tiefen, prinzipiellen Konflikt mit dem sowjetischen System.<sup>756</sup> Deshalb stammen alle fünf zentralen Figuren aus den Reihen der kreativen Intelligenz. Eine „Brannnwunde“ sind für die fünf zentralen Figuren und das erlebende Ich jedoch auch - allgemeiner - die Erlebnisse der stalinistischen Vergangenheit ihres Landes, sowie - individueller - ihr persönliches und familiäres Schicksal in den Magadaner Lagern, das ihnen für immer ‚eingebraunt‘ ist und das ihr psychisches und soziales Leben geprägt hat und es bestimmt. Diese „Brannnwunde“ sorgt für ihre beständigen Déja-vu-Erlebnisse; sie hat sie gebrochen und zu Trinkern degradiert; sie hat sie aber auch zu Rebellen werden lassen, die zuerst an persönliche Rache und seelische Freiheit, nicht so sehr an politischen Affront denken. Es ist zudem ein ästhetischer Unwillen, d.h. ein Unwillen und Widerstand von ästhetisch denkenden Menschen (den fünf zentralen

<sup>756</sup> Proffer in Matich 1984, S. 133.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Figuren). Unter diesen Gesichtspunkten vertritt der Roman *Ožog* die These, daß Tauwetter und Beatnik-Bewegung nicht so sehr aus politischem Dissens entstanden sind, sondern aus persönlichen Bedürfnissen, die in der privaten Anamnese begründet liegen.<sup>757</sup> Diese Intention des Autors wird durch die Identitätsrezeptionen gemildert. Denn so wird die Ansicht Aksenovs von der Motivation systemkonträrer Bewegungen in der UdSSR jener Jahre, die im Kreise der politisch agierenden Dissidenten und im Kreise westlicher Beobachter sicher nicht unumstritten wäre, auf eine persönlichen Finschätzung des „Autors“ reduziert.

Es gibt in *Ožog* zahlreiche Textpassagen in lyrischer Darbietung. Sie sind in sehr heterogener Weise gestaltet. Es sind thematisch Lieder, Gedichte, Klagelieder und Träume zu unterscheiden. Diese verteilen sich jedoch auf unterschiedlich gestaltete lyrische Darbietungen. Zunächst gibt es Lieder oder Gedichte des Erzählers oder erzählter Figuren, in denen die lyrische Darbietung Erzähler- oder Figurenrede vertritt. Sie bilden je ein eigenes Segment und sind mittig gesetzte Verse in ungebundener Sprache ohne Reime. Von ihnen gibt es dreiundzwanzig, nämlich auf den Seiten 59, 68, 79, 92, 122, 130, 144, 148, 149, 150, 153, 161 (3x), 162 (2x), 192, 193, 386, 396, 406, 423 und 435. Zu ihnen kann man sicherlich noch diejenigen vier lyrischen Darbietungen rechnen, die kein eigenes Textsegment bilden, sonst aber ganz gleich gebaut sind. Sie befinden sich auf den Seiten 56, 89,<sup>758</sup> 340f. und 345f. Dann gibt es noch drei Fälle von Liedern erzählter Figuren, die ein eigenes Unterkapitel mit eigener Überschrift bilden, sonst aber den genannte dreiundzwanzig lyrischen Darbietungen gleichen. Sie sind auf den Seiten 30f. (Kapitel I, 2A),<sup>759</sup> 41ff. (Kapitel I, 2C) und 73 (Kapitel I, 7C). Während die Information, daß es sich hierbei um Lieder handelt, zweimal aus den Überschriften der Unterkapitel 2A (Песня) und 7C (Песня) genommen werden kann, ergibt sie sich betreffs Unterkapitel 2C aus dem vorher erzählten Geschehen (Самик вспрыгнул тогда на ястругу и вызывающе резко заиграл начало темы).<sup>760</sup> Weil die lyrischen Darbietung jeweils nicht den gesamten Text des Unterkapitels ausmachen und weil die Themen die subalterne Funktion der lyrischen Darbietungen innerhalb des sie umgebenden Geschehens festlegen, erscheinen die lyrischen Darbietungen der drei Lieder als Einschub in das sie ‚eigentlich‘ in epischer Darbietung umgebende erzählte Geschehen. Die lyrische Darbietung ist aber durch Segmentgrenzen vom übrigen, epischen Text getrennt. Das begründet ihre Wahrnehmung als selbständiges Objekt. In eigentlicher Weise unterstützt die ästhetische Organisation durch ihre Ausformung zwei Gliederungen der drei genannten lyrischen Darbietungen, deren unterschiedliche Sicht - mal als Teil einer größeren Einheit, mal als selbständiges Objekt - auf den durch Konstruk-

<sup>757</sup> So bleibt die Frage, warum die fünf zentralen Figuren zu künstlerischen Rebellen wurden, andere Menschen mit gleichem Schicksal aber nicht, ein Problem ihrer Erlebnisse als *Tolja son Štejnboč*.

<sup>758</sup> Die lyrische Darbietung auf S. 89 ist zugleich Teil einer anderen besonderen lyrischen Darbietung, aus der die erste Hälfte von Kapitel I, 9 besteht.

<sup>759</sup> Kapitel I, 2A ist verwickelterweise nicht mittig, sondern linksbündig formatiert.

<sup>760</sup> Aksenov 1980b, S. 40 unten.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

tivismus und Gestalttheorie beschriebenen Wahrnehmungsphänomenen beruhen. Leider kann man aus dem Gesagten nicht folgern, die Überschriftenformate der genannten drei lyrischen Darbietungen wären stets das Merkmal für einen Einschub, denn auf Unterkapitel I, 2A folgt zum Beispiel Unterkapitel I, 2B,<sup>761</sup> das nicht die Gestalt eines Einschubs entwickelt.

Den dreiundzwanzig oben genannten lyrischen Darbietungen gleichen auch drei der vier im weitesten Sinne Träume auf den Seiten 74-78 (Kapitel I, 8; 4 Passagen), 85ff. (Kapitel I, 9), 134ff. (Kapitel I, 14A) und 185ff. (Kapitel I, 22A). Durch die Überschriften gibt es eine klare Benennung der subalternen Funktion der lyrischen Darbietung innerhalb des episch erzählten Geschehens, so daß auch diese Passagen als Einschübe erkennbar sind. Es heißt zum Beispiel die Überschrift des „Traumes“ von Unterkapitel I, 22A „*Сон без сознания*“. Wie in den obigen Fällen ist auch diese lyrische Darbietung ein eigenes Textsegment, das sie als etwas Eigenständiges konturiert. In Kapitel I, 8 steht die lyrische Darbietung nicht direkt für einen Traum, sondern, wie der Untertitel „...*лонесение перемежается внутренним монологом „Силката“*“ verrät, für den „inneren Monolog“ des Spitzels „*Silikat*“. Kapitel I, 9 ist jedoch insgesamt anders gestaltet, was weiter unten erläutert wird. Träume sind nicht nur auf Unterkapitel und Kapitel verteilt, sondern, wenn sie einen Teil oder ein ganzes Kapitel einnehmen, konkurrieren sie betreffs ihres Status auch noch mit den übrigen Kapiteln. Leider besteht also hinsichtlich der Begriffe ‚Traum‘ und ‚Lied / Klage lied‘ keine Distinktivität beim Gebrauch der lyrischen Darbietungen, so daß keines der paratextuellen Elemente die graphische Markierung eines der thematischen Gesichtspunkte ist. Diese Erkenntnis unterstreichen noch einmal vier Textpassagen mit - möchte man sagen - zwitterhafter Gestaltung, die zwischen lyrischer und epischer Darbietung liegt. Sie befinden sich auf den Seiten 18, 85-90 (Kapitel I, 9), 397 (Kapitel III, 2) und 411 (Kapitel III, 4). Thematisch sind sie innerer Monolog (I, 9), Klage lied (III, 2), Lied (III, 4) oder hinsichtlich der Aufteilung in Lieder und Träume unbestimmt (S. 18). Ihre Darbietung ist linksbündiger epischer Text, der sich jedoch darin vom übrigen Text in epischer Darbietung unterscheidet, daß die erste Zeile eines jeden Absatzes nicht eingerückt ist. Ihre Ähnlichkeit zur lyrischen Darbietung erhalten sie durch die Tatsache, daß sie ein eigenes Segment bilden, daß sie wenig Text einnehmen und daß sie aus mehreren kürzeren, mitunter (im Falle von S. 18) einzeiligen Absätzen bestehen. So ist ihr optisches Erscheinungsbild dem eines Gedichtes angenähert. Der Beginn von Kapitel I, 9 jedoch, der den genannten „Zwitter“-Kriterien entspricht, nimmt demgegenüber sehr viel Raum ein: fast sechs Seiten. Auch hinsichtlich des Bezugs zu erzählten oder erzählenden Figuren verhalten sich alle besprochenen Darbietungen indifferent: Im Prinzip kommen ganz verschiedene Figuren durch sie zu Wort.

Die Idee der „Lieder“, d.h. die Idee, daß bestimmte erzählte Figuren (*Kulago*, *Sabler*) oder realiter bestimmte Gruppen (die Exilierten, die rebellischen Künstler)

<sup>761</sup> ..., dessen Überschrift dieselbe Formatierung wie I, 2A aufweist,... - Das gemeinsame Merkmal beider, sowie anderer gleicher Überschriftenformate ist eben nur, daß sie die Unterkapitel markieren.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

„ihr Lied singen“, geht wohl auf das Treffen bei Chruščev am 3. März 1963 zurück. Kustanovich weiß davon zu berichten, daß „[i]n a classical Khrushchevian manner, with banging on the table, yelling, sputtering, and threatening, the premier give the writers to understand that either they would sing ‚our songs‘ or they would not sing at all. The attack produced a murderous effect, the more so as the blow was unexpected.“<sup>762</sup> Das metaphorische Syntagma ‚das (richtige) Lied singen‘<sup>763</sup> wird im Text umgesetzt, in dem es graphisch - und das ist ein erzähltechnisches Novum - durch die ästhetischen Organisation als Lied (lyrische Darbietungen) sichtbar gemacht wird. Dabei liegt es natürlich nahe, einen Text, der als musikalischer Liedtext verstanden werden soll, in lyrischer Darbietung zu geben. Wenn man einmal nicht gattungstechnisch-thematisch zwischen Liedern, Träumen und Gedichten unterscheidet, sondern die lyrischen Darbietungen mit Hilfe der Metapher unter einem einheitlichen Phänomen sieht, so kann man sagen, daß die erzählten Figuren immer wieder ‚ihr Lied singen‘ - nicht das der Partei, nicht das, das Chruščev mit „our songs“ im Sinne hatte, sondern ihr eigenes.

Die ästhetische Organisation des Paratextes folgt summa summarum funktionell streng dem Erzählkonzept. In ihrer Ausgestaltung gibt es betreffs bestimmter Aspekte und Elemente immer wieder bedeutsame, organisierte Strukturen, die jedoch nicht zu einem selbständigen ästhetischen Konzept durchgearbeitet sind. Was die lyrischen Darbietungen betrifft, so sind sie dem Text zwischen den Seiten 193 und 340, sowie zwischen den Seiten 345 und 386 absent. Dieser Absens entspricht im erzählten Geschehen die Abstinenz und im Zusammenhang damit die kreative Krisis der fünf zentralen Figuren. Denn es beklagt *Samson Sabler* in Kapitel II, 40, daß er lange schon keine wilden, rhythmischen Träume gehabt hätte: „Он помнил еще то время, когда ему снились ритмические сны, что были гораздо интереснее жизни“. Der Erzähler bewertet die lyrischen Darbietungen auf den Seiten 340 bis 345 als Abglanz des früheren (Однажды удаюсь вызвать нечто подобное...).<sup>764</sup> Nimmt man das als Kriterium der Subalternität der von *Sabler* gemeinten lyrischen Darbietungen, dann erstreckt sich die lyrische ‚Pause‘ zwischen den Seiten 193 bis 386. Es sei abschließend noch darauf hingewiesen, daß die Segmentierungen auch drei „Briefe“ aus dem Text ausgrenzen und als Einschübe erkennbar werden lassen.<sup>765</sup>

Der Gebrauch der Textinterferenztypen in *Ožog* folgt im Wesentlichen den Zügen, die Schmid für neuere Prosawerke herausgearbeitet hat: Zentral gebraucht werden die erlebte Rede, und zwar in ihre beiden Ausformungen als Несобственно-прямая речь und als Несобственно-авторская повествование, wobei letzteres

<sup>762</sup> Kustanovich 1992, S. 29.

<sup>763</sup> Etwa dadurch, daß es heißt, *Sabler* hätte bzw. hätte keine rhythmischen Träume, *Sabler* spiele sein Lied, das Lied seiner gottverlassenen Generation u.ä.m. - Es sei erwähnt, daß die lyrischen Darbietungen im erzählten Geschehen m u s i k a l i s c h e Lieder meinen, und nicht, wie es ja auch möglich wäre, lyrische Lieder. Es fehlt sozusagen dem Roman bloß der Notentext.

<sup>764</sup> Aksenov 1980b, S. 340.

<sup>765</sup> Und zwar auf den Seiten 32, 74-78 und 93.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

„in den sechziger Jahren das eigentliche, auktoriale Erzählen fast vollständig“ verdrängte.<sup>766</sup> So ist es auch in *Ožog*. *Ožog* ist durchgängig in Vergangenheitsformen erzählt, wobei die Erzählerrede oft durch die Wertungsposition der erzählten Figur überarbeitet ist (d.i. Несоответственно-авторская повествование): „Тома и Клара, вот как звали девчонок! Одна, небось, член месткома [...]; другая цыганистая [...] Где же мы их подценили и что с ними делали?“<sup>767</sup> Hin und wieder treten auch Präsensformen auf, so daß es zur Несоответственно-прямая речь kommt; so heißt es zum Beispiel beim Treffen *Pantelejs* mit dem *Verchovnyj Žrec*:

Курено тоже предлагается Пантелею и не какое-нибудь „Казбек“! Доброе, старое, нами же обоим неизвестно для чего времечко, боевые будни 37-го... ах, времечко, все в колечках от заветной трубочки! Сам жрец из ящичка втихаря пользуется „Кентом“. / Ну вот-с, ну вот-с, так-с, так-с, все устроилось!<sup>768</sup>

Die Несоответственно-прямая речь ist wiederum der graphisch nicht angezeigten direkten Figurenrede sehr ähnlich, zu der man wohl im letzten Beispiel die Wendungen „ну вот-с, ну вот-с, так-с, так-с“ zählen muß. In den beiden letzten Zitaten ist die Ausarbeitung der Merkmale<sup>769</sup> nach den Positionen der erzählten Figuren deutlich. Schmid betont selbst, daß im Zuge dynamischen Erzählens das Несоответственно-авторская повествование mit der Несоответственно-прямая речь und beide wiederum mit dem „auktorialen Erzählen *от себя*“ in ihren Merkmalen zusammenfallen können:<sup>770</sup>

So schließt das NAP [несоответственно-авторская повествование] im Spektrum der TI [Textinterferenzen] die Lücke zwischen der NPR [несоответственно-прямая речь] und dem reinen Erzählertext, ermöglicht weiche, kaum merkbare Übergänge zwischen der Rede der Person [erzählten Figur] und der Narration des Erzählers und führt zu einem verwirrenden perspektivischen Fluktuieren des Erzählberichts.<sup>771</sup>

Deshalb wäre es nicht besonders sinnvoll, das „verwirrende Fluktuieren“ bestimmter Textinterferenztypen im weiteren auseinanderdividieren zu wollen. Man kann die genannten Darstellungstechniken deshalb unter einem Begriff zusammenfassen, und zwar als ‚Basisdarstellungstechniken‘. Nichts illustriert besser, daß die einzelne Darstellungstechnik zum Zeitpunkt der Abfassung des Romans ihre Rolle als innovative Technik bereits verloren hatte und zu einem gewöhnlichen Mittel des Erzählens geworden ist. Doch es gibt einen Unterschied zwischen *Ožog* und Romanen mit „gewöhnlichem“ Erzählen zu beachten, der nicht im Bereich der ästhetischen Organisation liegt: Der Erzähler verliert seine Informiertheit.<sup>772</sup> Er ist nicht

<sup>766</sup> Vgl. Schmid 1979, S. 80f. und 83f., hier S. 83.

<sup>767</sup> Aksenov 1980b, S. 93.

<sup>768</sup> Aksenov 1980b, S. 140.

<sup>769</sup> ... der Merkmale 5-8, vgl. Kapitel 1.4.1.

<sup>770</sup> Nicht zufällig wohl enthalten die beiden letzten Zitate ein „Wir“-Element, daß sie dadurch dem „auktorialen Erzählen *от себя*“ ähnlich werden läßt. Was aber vor allem unter Schmid's Formulierung vom „auktorialen Erzählen *от себя*“ fällt, sind Textpassagen mit Ich-Erzähler, derer es in *Ožog* zahlreiche gibt.

<sup>771</sup> Schmid 1979, S. 84.

<sup>772</sup> Das hat Schmid (1979, S. 64-70) nicht unter dieser Begrifflichkeit in Betracht ziehen können. Sein Blick richtet sich auf die ästhetische Organisation.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

wie der Erzähler in Werken, die nach den Prinzipien des sozialistischen Realismus konzipiert sind, situationsüberlegen informiert,<sup>773</sup> sondern situationsadäquat in Bezug auf eine bestimmte Figur. Das impliziert, daß der Erzähler in Bezug auf die die Figur umgebende (erzählte) Welt oft situationsdefizitär unterrichtet ist: „ Дяди, сказала добрая старуха своей девочке. Видишь, Ваня, две дяди. / Девочка оказалась мальчиком Ванюшей.“<sup>774</sup>

Die Basisdarstellungstechniken korrumpieren die Erzählerrede dahingehend, daß man vielen Äußerungen des Erzählers zu Recht oder Unrecht unterstellt, sie wären aus dem Blick der Figur getätigt. Das hängt damit zusammen, daß:

Die Uneindeutigkeit, zu der die TI [Textinterferenz] von ihrer Faktor her prädestiniert ist, wurde in der Prosa der dreißiger bis fünfziger Jahre durch klärende *vvodnye slova*, Redeeinführungen oder auktoriale Kommentare kultiviert. Neben der Personalisierung, der *mnogostil'nost'* und der semantischen *dvugolosost'* ist die Verschleierung der Sprechinstanzen jene Wirkdisposition, die die TI [Textinterferenz] für die innovatorische Prosa unter dem Vorzeichen der Destruktion auktorialer Eindeutigkeit so überaus attraktiv gemacht hat.<sup>775</sup>

Das ist jedoch nicht ganz das ästhetische Konzept der Organisation von Textinterferenztypen in *Ožog*. Denn, um die intendierten Identitätsrezeptionen zu zeitigen, braucht das Erzählkonzept die deutliche Position des Erzählers. Sie steht im Widerspruch mit dem Gebrauch von Textinterferenzen, die die Erkennbarkeit des Erzählertextes korrumpieren und „die Verschleierung der Sprechinstanzen“ erzeugen.<sup>776</sup> Um trotz Gebrauch der Basisdarstellungstechniken die Position des Erzählers deutlich werden zu lassen, muß sich der abstrakte Autor verschiedener ‚Tricks‘ bedienen. Dazu gehören (1.) die im Schmid'schen Zitat erwähnten „klärende[n] *vvodnye slova*, Redeeinführungen oder auktoriale Kommentare“. Solche Redeeinführungen sind etwa in den Überschriften der Kapitel I, 2B (Рассказ о юности [...] по телефону) oder I, 7A ([...] Малькольмов рассказывает о своей молодости) gegeben. Auch auktoriale Kommentare treten in der Erzählerrede immer wieder auf: „Он [Хрущев] начал откашливаться и кехать, и кашель этот и кеханье, прошлой осенью во время Карибского кризиса державшие в отвратительной потной тревоге весь цивилизованный мир, теперь держали в напряжении этот зал.“<sup>777</sup> Eing mit diesen kürzeren auktorialen Kommentaren und ihrem in *Ožog* oft satirischen Gebrauch verwandt, dienen (2.) die bereits besprochenen satirischen Episoden der Konturierung des Erzählers. Ihr satirischer Effekt ergibt sich gerade aus der Diskrepanz der Erzählerdarstellung mit Fakten des realen Lebens, seltener mit ‚Fakten‘ des erzählten Geschehens. In den satirischen

<sup>773</sup> Eine situationsdefizitäre Informiertheit des Erzählers würde gegen die sozialistische Forderung nach *Партийность* verstoßen, insofern die latenten Bewertungen des erzählten Geschehens am Maße der und die Identifikation des Erzählers mit den Zielen und Methoden der Kommunistischen Partei einen letztendlich überpersonalen Standpunkt erfordern.

<sup>774</sup> Aksenov 1980b, S. 349 o.H.

<sup>775</sup> Schmid 1979, S. 84.

<sup>776</sup> Schmid 1979, S. 77.

<sup>777</sup> Aksenov 1980b, S. 106.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Passagen tritt der Erzähler mit einem eigenen ‚Redestil‘ hervor, in dem Ironien, Hyperbeln, schräge Vergleiche und spielerische Benennungen dominieren. Er erhebt sich dabei zum Teil durch einen gewissen Weltüberblick (Überinformiertheit) über die erzählten Figuren und ihre Welt, aber auch über das reale Leben, auf das sich seine satirischen Schläge beziehen. Besonders deutlich wird die Position und der Standpunkt des Erzähler (3.) durch die metafiktionale Textpassagen. Die Konturierung der Erzählerrede wird (4.) interessanterweise nicht durch die von Stöckl herausgearbeiteten, für die Erzählerrede und die Figurenrede unterschiedlichen Wortbildungsstrukturen erreicht.<sup>778</sup> Vielleicht deshalb, weil sie dem Autor zu artifiziell erschienen. Statt dessen werden die direkten Reden von Figuren durch zahlreiche Argo- und Slangwörter bevölkert und sind individualisiert, so daß in *Ožog* die Figurenreden<sup>779</sup> gegenüber der Erzählerrede in ihrer Wortwahl markiert sind. Deshalb ist auch der Figurentext innerhalb der Erzählerrede der markierte Text, da sich dessen Kenntnis und Charakteristik aus der direkten Figurenrede speist.<sup>780</sup> Das hat bereits Schmid gesehen:

Mit der ideologischen Emanzipierung der Person [Figur] von der alles beherrschenden auktorialen Sinnintention korrespondiert ihre sprachliche Emanzipierung. Und diese manifestiert sich in der neuen Prosa zunächst als stilistische Spezifizierung des Personentextes [Figurentextes].<sup>781</sup>

Wenn die direkten Reden von Figuren in *Ožog* individualisiert sind, dann jedoch so, daß die Zugehörigkeit einer Figur zu einer bestimmten kulturellen, politischen oder sozialen Gruppe erkennbar wird. Entscheidend ist für die Stilisierung der Figurenrede also nicht die Darstellung vollkommener Individualität, sondern die Möglichkeit, die Figur sprachlich als typischer Vertreter einer bestimmten Gruppe auszumachen.<sup>782</sup> Bol'sun macht hier vor allem zwei Gruppen aus: Die Zoščenkorianer und die Ždanovianer.<sup>783</sup>

Summa summarum besitzt auch die ästhetische Organisation von Textinterferenztypen keine Ordnung sui generis. Ganz allgemein werden die Textinterferenztypen dazu herangezogen, dem Leser die äußere Wirklichkeit durch die Figuren vermittelt erscheinen zu lassen.<sup>784</sup>

Insofern impliziert die neue Poetik eine deutliche Absage an den philosophischen Realismus, uns zwar sowohl an dessen naive Variante, die zum Beispiel im historischen Materialismus vorliegt, als auch an den kritischen Realismus, der zugesteht, daß die Gegenstände nur über ihre bewußtseinsimmanente Abbildungen - sozusagen mit „Zutaten“

<sup>778</sup> Stöckl 1980.

<sup>779</sup> ... und eben nicht, wie Stöckl anhand von Erzählungen herausfand, die Erzählerrede,...

<sup>780</sup> Bol'sun (1985, S. 73-77) sieht es anders. Er kommt nicht auf den Gedanken, daß Argo und Slang den Figurentext markieren. Er glaubt, daß Figuren- und Erzählertext gleichwertig von Argo und Slang durchsetzt sind. Wahrscheinlich glaubt er das deshalb, weil er die Textinterferenzen nicht beachtet.

<sup>781</sup> Schmid 1979, S. 73f.

<sup>782</sup> Bol'sun 1985, S. 34.

<sup>783</sup> Bol'sun 1985, S. 76.

<sup>784</sup> So auch Schmid (1979, S. 60) im Zusammenhang mit anderen Texten.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

des wahrnehmenden Subjekts - gegeben seien, der aber weiterhin die objektive Erkennbarkeit der unabhängig von Subjekt existierenden Außenwelt für möglich hält.<sup>785</sup>

Eine solche ‚Absage‘ an den Realismus ist auch Aksenovs Intention; die Prädominanz der intelligiblen Welt vor der sensiblen war für *Ožog* herausgearbeitet worden. Diese Intention wird also nicht nur thematisch in den Text eingebracht, sondern auch durch eine entsprechende Gestaltung der ästhetischen Organisation von bestimmten Textinterferenztypen als Basisdarstellungstechniken unterstützt. „Mit Hilfe der NPR [несобственно-прямая речь] unterstreicht die neue Prosa die prinzipielle Subjektivität der Erfassung und Bewertung von Wirklichkeit und darüber hinaus [...] die Abhängigkeit der Perzeption von der Stimmung des Reflektors [...] und von seiner zeitlichen Entfernung zum Objekt.“<sup>786</sup> Gemäß der neueren Tendenzen werden zudem in *Ožog* „alle Vergangenheiten, mögen sie auch an sich durchaus kollektiver Art sein und sogar geschichtliche Dimensionen annehmen, vom Erinnernden als seine persönliche Vergangenheit rekonstruiert“<sup>787</sup> und sie werden durch ein „retrospektives Erzählen“ dem Leser dargebracht.<sup>788</sup> So knüpft das ästhetische Konzept direkt ans Zeitkonzept an, und beide unterliegen einem einheitlichen Gesamtkonzept.

Es sei noch hinzugefügt, daß in *Ožog* auch Darstellungstechniken vorkommen, die sich an die altrussische und damit an eine orale Literaturtradition anlehnen. Ihr Charakteristikum ist, daß sich die in ihnen gebrauchten Textinterferenzen „а l l e i n auf die direkte Figurenrede“ beschränken.<sup>789</sup> Dazu gehört unter anderen die kollektiv-repräsentative Rede, die „eine Zusammenfassung von Einzelrepliken dar[stellt], die in ihrer autonomen, ursprünglichen Struktur nicht mehr rekonstruiert werden können. Die kollektive Rede gibt das vom Autor gefilterte Wesentliche, das Resultat einer größeren Anzahl dialogischer Reden in meist monologischer Form wieder.“<sup>790</sup> Wenn *Sanja Gurčenko* und das erlebende Ich in Buch III von *Ožog* auf die Panzerfahrer treffen, die sich in Rom verirrt haben, so sagen letztere: „Пам нлюхо, чуваки, мы заблудились, заняли они при виде своих. Хуй его знает, где мы едем. Нас тут не любят. Руссо, говорят, чушка порожячья. Шить хочется, а валюты нету“.<sup>791</sup> Ein besonderer Witz liegt hierin, daß die Sprechenden sich wiederum auf eine kollektiv-repräsentativen Rede beziehen (Руссо, говорят, чушка порожячья). An anderer Stelle antworten *Patrik Tanderdžet*, *Alik Nejarkij* und das erlebende Ich: „Вы ошибаетесь, господа, Не за тех принимаете, мы только что из заключения, страдаем активным сифилисом, отдыхаем, закусываем...“.<sup>792</sup>

<sup>785</sup> Schmid 1979, S. 82.

<sup>786</sup> Schmid 1979, S. 82.

<sup>787</sup> Schmid 1979, S. 63.

<sup>788</sup> Schmid 1979, S. 62.

<sup>789</sup> Koschmal 1992, S. 48.

<sup>790</sup> Koschmal 1992, S. 48f.

<sup>791</sup> Aksenov 1980b, S. 407.

<sup>792</sup> Aksenov 1980b, S. 184f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Die Textinterferenztypen und anderen Elemente der ästhetischen Organisation in *Ožog* besitzen keine eigene, durchkomponierte Ordnung. Sie sind aber in vielfältiger Weise mit der Mitteilungsabsicht und deren Umsetzung in den anderen Teilkonzepten verflochten. Das ästhetische Konzept ist deshalb zwar nicht derart stringent formulierbar, wie es bei Joyces *Ulysses* oder Šķipsnas *Neapsolītās zemes* der Fall ist. Aber es erkennt die ästhetische Organisation als gestaltbare Ebene des Erzählkonzeptes und gebraucht sie zur Untermauerung der Mitteilungsabsicht. Es gibt zwar den Textinterferenztypen nicht verlorene Expressivität und Gestaltungskraft zurück, läßt aber die Möglichkeiten des ästhetischen Konzeptes in der Gestaltung von Darbietungen, Kapitelüberschriften, Segmentierungen, Basisdarstellungstechniken und direkten Reden erblühen. Dadurch unterscheidet *Ožogs* ästhetische Organisation von sozialistischen Romanen wie Fedor Gladkovs *Cement*, in denen auch Textinterferenzen gebraucht werden.<sup>793</sup> Aksenovs ästhetisches Konzept ist eine Innovation, die „über die Innovation der Kunstformen eine Innovation des Lebens“ anstrebt, was das „Grundgesetz der Literatur“ sei. Denn dieser „innovatorische Prozeß [...] ist der ewige Prozeß der Kunst. In den unterschiedlichsten Kulturen und Epochen bekämpft sie die Erstarrung des Lebens, indem sie die inhumanen, geschlossenen Konzepte der jeweils offiziellen Ideologie allein schon durch neue poetische Normen in Frage stellt.“ Auch betreffs *Ožog* „zu zeigen, daß auch die ideologisch scheinbar völlig indifferente ‚künstlerische Form‘ als konventionelle Form Ideologie affirmiert, als innovatorische Form Ideologie kritisiert und - ikonisch - neue Modelle humanen Verhaltens entwirft,“<sup>794</sup> kann nicht als wichtig genug erachtet werden.

## 3.4 Die Informationsvergabe

### 3.4.1 Bildhaftigkeit und rhetorische Valeurs

Bei der bisherigen Analyse waren bereits drei literarische Bilder genannt worden. Zwei davon waren Bilder aus räumlichen Realisationen von Metaphern der Alltagssprache: das Дворец im Jammertal (ю.ю.ль) für den Verfall Rußlands und der Untergrund (яма) für das inoffizielle Leben in Magadan. Ein anderes Bild ist mit der Vorstellung vom Reiher (уаля) und dessen Flug verbunden. Der Reiher ist ein litauisches Mädchen, ist ein polnisches Mädchen, ist *Alisa*. Der Reiher steht für eine großes, gemeinsames und (durch seinen Flug) verbundenes Europa. Der Reiher ist ein Vogel aus einer Reihe literarischer Vögel anderer Schriftsteller.<sup>795</sup> Im Gegensatz

<sup>793</sup> Ihr Gebrauch in den Romanen des sozialistischen Realismus ist restringiert. Vgl. dazu Flaker in Erler 1979, S. 181ff.

<sup>794</sup> Für die letzten Zitate: Schmid 1979, S. 87.

<sup>795</sup> Man vergleiche dazu noch einmal Aksenov 1980b, S. 24 und S. 269. - Der Reiher hat als literarisches Bild eine gewisse Vergangenheit. So hat er in Mythologien verschiedener Kulturen

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

zu den zwei Bildern, die über Räume gebildet werden und erzählte Gegenwart sind, ist der Reiher erzählte Vergangenheit, da sich der Erzähler nur durch die Erinnerungen der Figuren auf ihn (und seine Zeit) bezieht. Das läßt das Bild des Reihers ‚unscharf‘ erscheinen, denn man versteht es als vermittelte Wirklichkeit, der notwendig subjektive Zugaben und Verzerrungen aus den Erinnerungsleistungen der Figuren zukommen müssen. Allen drei Bildern gemeinsam ist, daß sie abstrakte Beziehungen konkretisieren und komplexe Beziehungen simplifizieren. Letzteres ist kein Nachteil, sondern ein ausgesprochener Vorteil. Die problematische bzw. unproblematische Stellung der Magadaner Entlassenen, die in der Zwischenzone zwischen juristischer Rücksiedelung und faktischem Ansiedeln leben, sind durch das Bild griffig und unmittelbar eingängig vermittelt. Die filmische Proxemie, die dem Bild zu Grunde liegen, erleichtert die Rezeption bei allen Lesern, die mit den ‚neuen‘ Medien Kino und Fernseh aufgewachsen sind. Die Gestaltung der Bilder vermittelt erzählter Räume, in denen wiederum erzähltes Geschehen situiert ist, ist auch deshalb geschickt, weil erzähltes Geschehen notwendig in Räumen ablaufen muß.

Die Dinosaurierskulptur *Smirenje* ist auch eine räumliche Realisation einer Metapher, nämlich der Metapher für hybride bürokratische Strukturen in einem menschenfeindlichen Staat. Der Witz ist zudem, daß der Dinosaurier im Verlaufe des Erzählens wächst und wächst. Schließlich kann *Alisa*, die zusammen mit dem Ich-Erzähler im Auto unterwegs ist, den Wagen zwischen den Füßen des inzwischen ins Riesenhafte angewachsenen Tieres hindurchsteuern. Der Dinosaurier wird so ein Leviathan-Untier. Nach Proffer ist der Dinosaurier *Smirenje* die Steel bird-Metapher aus *Stal'naja ptica* in anderer Form. Er stehe für einen Tyrannen,<sup>796</sup> aber er sei auch die Menschen, die an der Tyrannei mitschuldig werden und nicht bloß Opfer sind.<sup>797</sup> Mit dieser freieren Auslegung des Bildes ist erklärbar, warum *Smirenje* wächst und was die Mitteilungsabsicht der Visualisierung ist. Mit Beginn der Brežnev-Ära beginnt erneut die Tyrannei (deshalb gibt es ihn überhaupt) und die Zahl der daran Mitschuldigen nimmt zu (deshalb wächst er auch noch). Daß der Dinosaurier trotz Wachstum eine erstarrte Skulptur bleibt, steht für den Gedanken, daß seine bloße, hybride Anwesenheit anderen den Platz zum Leben nimmt - ein besonders aggressives Verhalten ist nicht notwendig. Erst gegen Ende von *Ožog* zeigt er Verhalten und er tut etwas Unglaubliches - er frißt den Mond.<sup>798</sup> Wenn man den Mond

---

eine Rolle gespielt. Der Reiher ist „sacred to the muse, dual nature, silent memory“ und bedeutet auch „favourable omen“ (Vries 1974, S. 251). Ihn verwandte man in *Emblemata*: Der Falke kämpft mit dem Reiher (ungewisser Ausgang); der Reiher fliegt über den Regenwolken (vorausschauende Klugheit); der Reiher ist auf der Tempelinsel des Diomedes (Troeus) (Henkel 1996, S. 785 und 826).

<sup>796</sup> Proffer in *Matich* 1984, S. 132. Vgl. dazu auch Aksenov 1980b, S. 59-60: In dieser Passage (от абстра...) kommt die Information zum Vorschein, daß sich alle fünf Figuren früher einmal mit Dinosauriern beschäftigt haben. Der Gedanke liegt nahe: Wenn *Smirenje* Stalin ist, dann taten sie das, weil es ihre oder ihre unmittelbare Vergangenheit war.

<sup>797</sup> Proffer in *Matich* 1984, S. 134. Proffer verfolgt diese Interpretation leider nicht weiter. Sie entwickelt aus ihr statt dessen einen psychologischen Konflikt, unter dem die fünf zentralen Figuren stünden. *Fbd.*, S. 135.

<sup>798</sup> Aksenov 1980b, S. 433.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

als ein Zentrum eines romantischen Blicks versteht, dann frißt der Dinosaurier jegliche romantische Hoffnung. Der Dinosaurier trägt den Namen „Demut“ (смирение), was angesichts seiner Ausmaße ebenso euphemistisch-zynisch genannt werden muß, wie es zynisch war, daß unter den Verhältnissen der UdSSR der Staatsapparat im Namen des Menschenwohls (der Arbeiterklasse) handelte. Ursprünglich war der Dinosaurier eine Skulptur *Chvastiščevs*, die in seinem Atelier stand. Die Einführung von *Smirenje* als einer Plastik unterstützt von Anfang an den räumlichen Bildbereich, weil die Bildhauerkunst und ihre Objekte natürlich von ihren Effekten im Raum leben. Diese Skulptur hatte eine geistige Ader und schöne Seiten, fraß aber auch Menschen und wirkte insgesamt unförmig. In dieser moralischen Ambivalenz erscheint *Smirenje* als ein Bild für die russische Revolution. Der Bildinhalt von Смирение hat sich also im Verlaufe des Textes ebenso verschoben, wie sich historisch die Folgen der russischen Revolution von denen einer Revolution zu denen einer Diktatur verschoben hatten. Dadurch, daß das Bildchikel trotz veränderter Bildinhalte gleichbleibt, werden ursprüngliche Revolution und spätere Diktatur als notwendige Ursache-Folge-Beziehung dargestellt.

Ein weiteres literarisches Bild entsteht, wenn die biblische Metaphorik vom Garten Gottes direkt in Raum umgesetzt wird. Der ‚Garten Gottes‘ ist in *Ožog* eine Obstwiese: „я увидел вдруг крохотную аккуратную и цветущую плантацию фруктовых деревьев“.<sup>799</sup> Durch seine Charakterisierung als stiller, friedlicher und sauberer Ort inmitten einer lauten, feindlichen und dreckigen Welt<sup>800</sup> ist er ein Locus amoenus, der dem Ich-Erzähler zur Kontemplation dient. Die Realisierung des ‚göttlichen Gartenparadieses‘ als Obstwiese metaphorisiert den Bewohner des Gartens. Der „Alte“ (бритый старик) ist der gläubige Christ, der über die „Wurzeln des Apfelbaumes“ (Я подземный житель Руси [...] я думаю о Господе и об яблоневых корнях), der den Obstgarten ziert, nachdenkt. Wenn der Locus amoenus der Garten Gottes ist, dann ist der Apfelbaum der paradisische, und es sind die Wurzeln der Fruchtbarkeit und der Erkenntnis selbst, über die der alte Gartenbewohner nachdenkt. Er lebt dabei in einer Höhle unter dem Apfelbaum: „он [...] прошел мимо яблоней, поправляя им ветви, и тихо стал уходить в [...] отверстие в земле.“ Er lebt also verborgen, ähnlich verfolgten Christen oder Einsiedlern. Die (Selbst-) Charakterisierung des Alten steht im Gegensatz zu der seiner Frau (а наверху живет с полным стажем моя старуха, она мне и дает пропитание).<sup>801</sup> Ihre Erwähnung bildet ein Bindeglied zu der später im Text dargestellten Parade der Mütter.<sup>802</sup> Die in den beiden Darstellungen enthaltenen Bewertungen von Frauen schließen sie vom Göttlichen wie vom Locus amoenus aus.

Ein ebenfalls bildhafter Raum ist das phantastische Nirgendwo-Überall, zu dem der Ich-Erzähler mit einem gestohlenen Krankenwagen flüchtet. Der Bildbereich wird über eine Synästhesie (крик стоял в ушах) erreicht: „...В ушах у меня все

<sup>799</sup> Aksenov 1980b, S. 425.

<sup>800</sup> Vgl. Aksenov 1980b, S. 424-425.

<sup>801</sup> Für die letzten Zitate: Aksenov 1980b, S. 425.

<sup>802</sup> Vgl. Aksenov 1980b, S. 431.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

еще стоял Алисин крик, но он слабел, слабел каждым километром [...] Перед глазами у меня был пейзаж лубовой роши с пятнами солнечного света на свежей траве, и я туда держал путь. / Вот она, Русь моя, мятная родина“.

Die Bildhaftigkeit ergibt sich daraus, daß man „перед глазами у меня был пейзаж“ unter dem Aspekt geistiger Augen versteht, weil sich der Erzähler erst am städtischen Ausgangspunkt seiner Flucht befindet, aber schon im nächsten Absatz in der Landschaft selbst (вот она). Die scheinbar mühelose, aber irrealen Überbrückung von entfernten Orten zu erklären, entfällt im Akt der Informationswahrnehmung, wenn „перед глазами“ geistige Augen meint. Im weiteren Verlauf des erzählten Geschehens wird dann der vor geistigen Augen gesehene Raum realisiert, wie es auch „я туда держал путь“ bereits einleitete. So entsteht das literarische Bild: Erstens ist es Landschaft, die laut Informationswirklichkeit ‚tatsächlich‘ existiert und in die sich der Ich-Erzähler flüchtet, und zweitens ist es eine geistige Vorstellung in der Art einer Vision, die also nur im fiktiven Kopf der Figur existiert. Das entspricht der Zweigestaltigkeit des Bildes aus Objekt und Bedeutung. Und in welchen Raum ist der Erzähler gelangt? Es ist die Heimat des erlebenden Ichs, die ein Paradies ist: „все вокруг просило Божьей милости, и с благодарностью все живое эту милость принимало“, - ein Paradies, das sich, so denkt es der Erzähler, von jüdischer Vergangenheit und von der Mystik des Ostens befreit hat, das sich dem Norden zuwendet und das das Herz Rußlands ist: „Прочь, еврейские нафталиновые чемоланы [...]! Прощай [...] мистический Ближний Восток! Здравствуй, прохладный Север! Здравствуй, сердце России [...]!“<sup>803</sup>

Die Morphologie - in diesem Fall auch: die Topologie dieser minzenen Heimat (мятная родина) entpuppt sich in der Folge des Erzählens als dörflich und bäuerlich.<sup>804</sup> Das nicht genauer lokalisierbare Dorf am Fließchen *Most'ja* - als Bild ist es nirgendwo, als erzählter Raum irgendwo - ist bewohnt von „простые люди, пахут землю, сеют хлеб, кормят скот. [...] Ведь это же наш род...“<sup>805</sup> Es ist der Mythos von einem einfach-bäuerlichen und natürlichen Leben auf dem Lande, der hier im erzählten Raum verbildlicht wird. Er ist sozusagen visualisierte Narodnost und Slawophilie. Wohl nicht von ungefähr erscheint genau zu diesem Punkt des erzählten Geschehens *Apollinarij Bokov*, Vater des Ich-Erzählers. Er war Kommunist der ersten Stunde<sup>806</sup> und kämpfte an diesem Ort und bei diesem Dorf gegen die Sozialrevolutionäre.<sup>807</sup> Es ist damit in gewisser Weise sein Raum. Der erzählte Raum verbildlicht die Vorstellungen der (damaligen) Kommunisten vom natürlichen Leben und irdischen Paradies - in diesem Falle Vorstellungen von der nicht entfremdeten Arbeit auf dem Lande. Denn aus Mangel an radikalisiertem Arbeiterproletariat im vorrevolutionären Rußland, hatte Lenin das Bauernproletariat mit in sein ideologisch-politisches Kalkül aufgenommen. Ein anderer Aspekt daran

<sup>803</sup> Für die letzten Zitate: Aksenov 1980b, S. 420-421.

<sup>804</sup> Aksenov 1980b, S. 422f.

<sup>805</sup> Aksenov 1980b, S. 422.

<sup>806</sup> Das ergibt sich aus vorherigen Textpassagen; vgl. etwa Kapitel II, 15.

<sup>807</sup> Aksenov 1980b, S. 421.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

ist, daß sich viele Landlose oder Wenigbesitzende von der Revolution eine Landzu- teilung versprochen. Ideologisch galt manchem ein idealisierter Typ von Bauer als vorbildlicher, sozusagen rousseauscher Mensch. Wenn deshalb der Erzähler zu einem kurz darauf folgenden Informationsstande das idyllische Landleben durch eine satirisch-reale Gegendarstellung herabwertet,<sup>808</sup> dann ist das nicht nur eine Kritik an einer gültigen Urzustands- und Paradiesideologie vom Arbeiter- und Bauernstaat sowie an Vorstellungen, die im Landbewohner den besseren Menschen sehen, sondern auch am aus späterer Sicht naiven Glauben und Hoffen des Vaters des Ich- Erzählers. Der paradiesgläubige Vater kann dabei stellvertretend für seine Genera- tion stehen.

An anderer Stelle ist von „ледник под ногами Пантелея стремительно поплыл вниз“ die Rede.<sup>809</sup> Der „Gletscher“ bedeutet, daß *Pantelej* auf dem Treffen mit *Kukita Kusevič* (alias *Glava*) ‚kalte Füße‘ (eine Metapher, die für ‚Angst‘ steht) bekommen hat: „Ледник этот под ногами возник в самом начале заседания, когда некая пыльная вонительница [...] разоблачила перед всем залом между- народную деятельность Пантелея“.<sup>810</sup> Das Verhältnis von ‚ледник‘ zu ‚kalten Füßen‘ ist ein metonymisches (Ursache - Wirkung).<sup>811</sup> ‚ледник‘ ist also eine Metonymie, die auf einer konventionellen Metapher beruht. Da die Metonymie im Text noch weiter ausgeführt wird, kann man insgesamt von einer allegorischen Konstruktion sprechen.

Allegorische Konstruktionen sind auch die folgende Passagen. Da sie nur zum Teil Bildsequenzen sind, ist es treffender, sie Passagen spielerischen Wortgebrauchs zu nennen. Es heißt zum Beispiel von *Pantelej*:

Трибуну под ним швыряло, словно бочку на фокмачте, и земли на горизонте не предвиделось. Однако мозг его не дремал, а напротив, бешено петлял в особенных лабиринтах, выскивая лазейку. Вдруг показалось Пантелею, что где-то скрипнула дверь, мелькнула узенькая полоска света, и он зашевелил языком перед потной мембраной микрофона.<sup>812</sup>

*Pantelej*, der auf der oben genannten Versammlung vor dem Mikrophon steht, weiß zunächst nicht was er sagen soll, fühlt sich unsicher (бочка на фокмачте) und sucht nach Worten (лабиринты); dann fällt ihm etwas ein (дверь).<sup>813</sup> Oder:

Пантелей: (из пучин обморока) Разрешите мне спеть, дорогие товарищи! / Крики из зала: [...] Знаем мы эти песни! / [Глава:...] Пойте, Пантелей! / Незадачливый ревизионист растерялся от неожиданной милости. Он взялся обеими руками за

<sup>808</sup> Aksenov 1980b, S. 422-423: Die Bauern lungern herum, sie sind Schapsflaschen, Dreck und Götzen ergeben und die Maschinen stammen aus der BRD.

<sup>809</sup> Aksenov 1980b, S. 102.

<sup>810</sup> Aksenov 1980b, S. 102f.

<sup>811</sup> Lausberg 1990, S. 75f.

<sup>812</sup> Aksenov 1980b, S. 104.

<sup>813</sup> Den Status einer Bildsequenz erhält diese Passage nur unvollständig, weil erstens verschiedene Bildbereiche (Schiffahrt, Labyrinth) und zweitens diese nur kurz evoziert, aber nicht weiter ausgeführt werden. Außerdem ist die Zweigestaltigkeit des Bildes nicht deutlich genug: Beschreibt der Erzähler *Pantelej* allegorisch (*Pantelej* jedoch steht auf der Bühne und denkt nach) oder befindet sich *Pantelej* wirklich in einem Labyrinth?

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

трибуну, набрал в грудь воздуха, собираясь грянуть „Песню о тревожной молодости“ или „Марш бригад коммунистического труда“, как вдруг рот его открылся сам по себе и меловым баритоном завел совершенно не относящуюся к делу „Песню варяжского гостя“. / [...] Ария кончилась. / Поете, между прочим, неплохо, – амурю проговорил Глава.<sup>814</sup>

Hier ist das ‚Singen‘ übertragen gemeint, aber findet auch tatsächlich statt. *Pantelej*, vom *Glava* aufgefordert, seinen wahren politischen Standpunkt pro oder contra zu bekennen (Пойте, Пантелеј!), singt ein ganz und gar anderes Lied (Знаем мы эти песни!). Daß es heißt, *Pantelejs* Mund singe von alleine los (вдруг рот его открылся сам по себе себе и меловым баритоном завел), intensiviert das Unvermutete des Geschehens. Wenn *Pantelej* eine Arie aus der Oper *Fürst Igor* von Čajkovskij singt, dann gibt er vor dem versammelten, aufgebrachten Auditorium der Parteigrößen weder klein bei (Марш бригад), noch beruft er sich entschuldigend auf seine Jugend (о тревожной молодости). Der ganz andere ‚Ton‘, den er anschlägt, ist ein Rückgriff auf die ruhmreiche Vergangenheit.

Eine realisierte Metapher liegt dem Übergang zu Kapitel II, 10 zu Grunde:

[гость:...] Если бы не французиска этот, я бы сейчас, Радий Аполлинариевич, не на „Чайке“ езил, а классом повыше. / Ого! присвистнул Хвастичев и подумал: „эка птичка!“ / Он вдруг отвлекся от своей глины и вместе со словом „эка птичка“ вдруг улетел в далекие края, вдруг вспомнил почему-то, как // ЮНОША ФОН ППЕННЮК // окрыленный приемом в комсомоле.<sup>815</sup>

Aus einer Automarke (Чайка) wird ein Ausruf des Erstaunens (эка птичка), der die Benennung der Automarke durch einen Vogel metaphorisch aufgreift. Das so entstandene, metaphorische „Vögelchen“, das ja den Gast meint, wird realisiert und auf seinem anzunehmenden Flug von *Chvastiščev* begleitet (вместе со словом [...] улетел). So ist auch der Name *Chvastiščev* hier metonymisch, denn es sind seine Gedanken, die „fliegen“ (schweifen und auf Vergangenes sich wenden). An anderer Stelle wird das Verhalten einer Tischgesellschaft mit einer „Unterwasserkoralle“ (полводный коралл) verglichen. Um zu verdeutlichen, was damit gemeint ist, gibt der Erzähler selbst drei Beispiele - anscheinend ist der Vergleich etwas weit hergeholt. Gemeint ist, daß ‚unter Wasser‘ (unter dem Tisch und hintergründig) allerlei Kriechereien vorgehen und Beziehungen zwischen den Tischgenossen geknüpft werden, während ‚über Wasser‘ (vordergründig) ein feindliches Verhalten gezeigt wird: „Так, например, некий беллетрист положил голову в солянку Вадима Николаевича и стал ее есть нижней половиной головы, верхней же беспрерывно оскорблял хозяйнича солянки словом „коллорабационист“.“<sup>816</sup> Wiederum an einer anderen Stelle wird ein Baum als „Abglanz von Seele“ (слабие подобие души) und als Lunge und Herz Rußlands (бронхиальное дерево; Артериальный пучок; Сердце России) bezeichnet. Rußland ist der Körper und der einzelne Baum dessen Teil. Als Arzt würde der Ich-Erzähler: „почувствовал бы

<sup>814</sup> Aksenov 1980b, S. 105.

<sup>815</sup> Aksenov 1980b, S. 238.

<sup>816</sup> Aksenov 1980b, S. 262; hieraus auch alle vorherigen Zitate und Angaben zu diesem Beispiel.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

[...] мерный пульс и спокойное дыхание родины“, und vor ihm erschlösse sich ein Raum der Reinheit (пространство чистоты), unberührt von Verfall (не тронутое порчей), weil das ‚Bild‘ eine idyllische Fiktion eines an die Grande nation Rußland glaubenden Schriftstellers wäre (Там, в сердце России, [...] если бы я был русским писателем), dessen Erneuerungshoffnungen auf dem Lande liegen (передо мной открылась бы чистая долина, пересеченная тихой рекой). Wenn sich auch der Erzähler später über die naiven Vorstellungen der ersten Kommunisten (und seines Vaters) lustig macht, so hat er zu diesem Informationsstande etwas ganz Ähnliches im Stile der Народники im Sinn. Die Vorstellung von Bäumen, die metonymisch für das Typische und Lebenserhaltende des russische Landes stehen, wird noch einmal anders aufgegriffen, wenn der Erzähler zu *Alisa* sagt: „Нзряно полюбив друг друга, дитя, мы будем говорить о деревьях. В конце концов, врати бы нам в деревья, дорожая!“<sup>817</sup> Ein Baum zu sein steht jetzt metaphorisch dafür, irgendwo verwurzelt zu sein.

Eine allegorische Konstruktion benutzt der Erzähler, wenn er das Gefühl des *Čepcovs* Menschenhasses darstellt. *Čepcov* befindet sich in einem Waldpark (Тимирязевский лесопарк), wo es ein Schloß mit einer Allee gibt, an denen sich sein Haß entzündet:

Чувство это, можно сказать, было безадресным. Не дворец же, в самом деле, ненавидел он! Дворец давно уже стал вель народным достоянием, цитаделью передовой науки. Не аллею же, в самом деле, ненавидел *Čepcov*. Но аллея вель гуляло подрастающее поколение, в полном смысле смена! [...] Он, вероятно, ненавидел именно дворец в конце аллеи. Именно завершение аллеи дворцом вымывало в нем острейшее мужественное чувство ненависти.<sup>818</sup>

Was *Čepcov* haßt, sind diejenigen Objekte mit Wurzeln in der Vergangenheit (дворец, аллея), die sich allem Wandel widersetzen und nicht mehr änderbar sind. Und es werden nicht eigentlich bestimmte Elemente gehaßt (чувство [...] было безадресным; не аллею [...] ненавидел *Čepcov*), sondern die Tatsache der unveränderlichen Wurzelhaftigkeit, die auch er noch zu spüren bekommt. Denn die gehaßte Tatsache der Existenz von solchen Elemente zeigt noch im Heute *Čepcovs* auf eine ganz bestimmte Vergangenheit (именно дворец в конце аллеи). Die Elemente selbst stehen in einer Beziehung zueinander, die einem festen geschichtlichen Ausgangspunkt gleichkommt (завершение аллеи дворцом). Mit diesem über den erzählten Raum erzeugten Bildes<sup>819</sup> stellt der Erzähler die Haltung des Stalinisten und Systemtreuen *Čepcov* zur Geschichte dar. Der Erzähler gibt durch die Wahl der Bildelemente (дворец; аллея) zu erkennen, daß die Vergangenheit für ihn gut und glorreich war. Vom „Schloß“ hatte er zudem vorher behauptet, es sei ein „маленький, но исторически весьма ценный для народа дворец“.<sup>820</sup> Wenn sich der Haß *Čepcovs* auf diese Vergangenheit richtet, erscheint er dadurch schlecht und

<sup>817</sup> Aksenov 1980b, S. 380.

<sup>818</sup> Aksenov 1980b, S. 287.

<sup>819</sup> ...und hier gibt es Affinitäten zum bereits besprochenen ‚Palast‘-Bild...

<sup>820</sup> Aksenov 1980b, S. 287, Z. 16f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

unverständlich (warum sollte man etwas Lobenswertes hassen?). Gleichzeitig wird erkennbar, wie widersinnig es ist, daß *Čepcov & Co.* die Verbindung der Gegenwart mit dem geschichtlichen Erbe leugnen (hassen) und versuchen, es nach ihrem Gusto zu verändern. Die vorgenommenen Veränderungen im Sinne des Systems (но далее ведь гудило подрастающее поколение, в полном смысле смена!) bleiben aufgepfropft und berühren nicht die Tatsache selbst, in einer bestimmten (glorreichen) Geschichte zu stehen.

In einer längeren Passage in Kapitel II, 31 wird die Heimat (родина) personifiziert. *Tolja son Štejnboč* liegt im Drogenrausch - eine Bildsequenz wird mit den Worten eingeleitet: „Я спал или не спал, но что-то видел, во сне ли, наяву ли, в будущем или прошлом.“ Das „Sehen“, das Schlaf oder Wachen sein kann, verweist auf das Sehen eines Bildes in seiner Zweigestaltigkeit. Der Bewußtseinszustand einer solchen ‚anderen‘ Sichtigkeit, von der auch schon in der oben genannten Flucht-Episode die Rede war, wird metaphorisch durch die Tatsache des Rausches ausgesagt. Der Plan zur Enterung eines Schiffes und anschließenden Flucht evoziiert in *Tolja* Ablehnung, die sich in Gedanken an die Heimat äußern. Die Heimat ist ein durch lange Sonnenglut erschöpfter Hof (увидел выжженный солнцем асфальтовый двор), der am Meer, an einer Kaianlage in südlichen Gefilden (кшарисы) liegt: „Я никогда прежде здесь не был, но знал, что это моя усталая родина.“ In ihm bewegt sich eine „rothaarige Frau in grellem Safran (-kleid)“ (шла рыжеволосая женщина в ярчайшем сарафане). Während der Raum erschöpft ist, ist die Frau munter (бодрa), geht schnell (шла быстро) und kokettiert: „небрежно отмахивая на ходу тяжелые рыже-пегие волосы [...] морща нос и улыбаясь с выковом, с терпостью, с хулиганством кому-то невидимому; как будто бы мне, как будто бы Алиса...“<sup>821</sup> Der Ich-Erzähler selbst zieht also eine Parallele zwischen erlebendem Ich und der Kokette *Alisa*, doch er verwirft sie zugleich wieder, denn sie ist nur hypothetisch (как будто бы). Wenn er zu einem anderen Informationsstand einige Stationen seines vergangenen und zukünftigen Lebens Revue passieren läßt (die Verhaltung der Mutter 1937, sein Dasein in der „Kinderauffangstation“ [дет-приемник], seine Musterung bei der Armee und seine späteren (Geburts)stage), dann erscheint *Rodina* nicht unbedingt personifiziert (какое сырое небо у моей Родины!).<sup>822</sup> Dennoch steht eine weibliche Figur „Heimat“ latent im Zentrum von Bildhaftigkeit:

Моя Родина не любит, когда из зашитаго прохода выскакивает шинка. Она, как и всякая блядь, любит молодых солдат без геморрой. / Когда-нибудь таинственной ночью я лягу с моей Родиной в постель и проведу рукой по илнбуу ее бедра и

<sup>821</sup> Für dieses und das vorherige Zitat: Aksenov 1980b, S. 317.

<sup>822</sup> Aksenov 1980b, S. 318, Z. 13. - Die Bildwirkung wird auch dadurch abgeschwächt, daß es sich hier um einen Rauschzustand handelt, für den die Logik einer anderen Wirklichkeit gelten darf, und daß Ereignisse genannt werden, die noch nicht geschehen sind: Die Heimat ist für *Tolja* eine Frau, aber diese wird erst noch dies und das zu ihm sagen.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

положу ладони на ее груди, а она притронется своим животом к моему животу и будет шептать, что любит[,] и будет просить взаимности.<sup>823</sup>

Wenn *Rodina* auch (viele) unangenehme Seiten für den Ich-Erzähler hat (Verhaftung, Gesundheitsansprüche wie eine Hure, Fluchtpläne), so ist letztendlich doch die Beziehung des erlebenden Ichs zur „*Heimat*“ eine intime. Es ist wie eine körperliche Beziehung zwischen Mann und Frau (я лягу с моей Родиной в постель). Und zwar über den bloßen Augenblick hinaus: „Вместе с Родиной мы отметим двадцатилетие жизни, тридцатилетие жизни...“ Gemeint ist, daß man die Verbindung zur Heimat nicht durch Flucht beenden kann. Die Beziehung ist auch mehr als ein *Nullpatriotismus*: „С родиной очинь много связано. Больше, чем вы думаете, капитан Ченцов.“ Zu diesen Aussagen korrespondiert das erzählte Traumgeschehen: „Моя Родина схватится на палубе в смертельной борьбе. Моя родина хочет удрать от себя в Америку. / Я не хочу удирать! [...] Не увозите, не увозите, не увозите, меня в Америку!“<sup>824</sup> Die Beziehung des erlebenden Ichs zur „*Heimat*“ ist eine Beziehung wie zwischen Geliebten. Und doch offenbart sich ein Defizit, denn *Rodina* wird es sein, die um die Liebe des Erzählers betteln wird (будет шептать, что любит[,] и будет просить взаимности). Das bedeutet in Konsequenz, daß momentan dem Erzähler die Liebe der Heimat fehlt. Denn der Gedankengang, der zu „будет просить взаимности“ geführt hat, ist ungefähr dieser: „Bei allem, was Du mir angetan hast, Heimat, könnte ich dich eigentlich hassen; aber ich tue es nicht, und wenn du mir jeden Tag zeigst, wie sehr Du mich verachtest; mein Langmut mit Dir ist die moralisch bessere Einstellung; deshalb hab ich eigentlich ein Recht auf Deine Liebe; und eines Tages werde ich sie auch bekommen (будет шептать, что любит); Du wirst es sehen, dann wirst Du um meine Liebe buhlen (будет просить взаимности); und dann werde ich in der Position sein, dich zurückzustößen oder wiederzulieben“. Das Bild und seine Morphologie verraten somit mehr, als erzähltes Traumgeschehen und Bildbereich nahelegen.

Sicherlich sind mit den gegebenen Beispielen noch nicht alle Bilder erfaßt. Der Erzähler benutzt zudem zahlreiche rhetorische Valeurs, darunter auch Sprungtropen und Vergleiche.<sup>825</sup> Diese sind nicht ohne weiteres zu den Bildern zu rechnen, da sie ihren Objektcharakter zur beschreibenden Darstellung der erzählten Welt durch den Erzähler behalten und kein Teil der erzählten Welt sind.<sup>826</sup> Vor allem auch in demjenigen erzählten Geschehen, das den Schriftsteller *Pantelej* betrifft, treten oft rhetorische Figuren auf. So wird der Schriftsteller *Pantelej* vom Erzähler als eine

<sup>823</sup> Aksenov 1980b, S. 318.

<sup>824</sup> Für dieses und die vorherigen Zitate: Aksenov 1980b, S. 318. Mit dem letzten Zitat endet der Bildbereich.

<sup>825</sup> Vgl. Lausberg 1990.

<sup>826</sup> Folgende Stellen lohnten z.B. in diesem Zusammenhang noch einer Betrachtung: *Kunicers* innere Reaktion im Vergleich mit einem untergehenden Boot (Aksenov 1980b, S. 335), das Haus, in dem er auf „seiner“ Familie stößt (S. 409), und das „Auge“-Fenster, durch das das erlebende Ich in selbstmörderischer Absicht aus der Wohnung *Alisas* springt (S. 437).

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

eloquente und an Sprachwitz reiche Figur dargestellt.<sup>827</sup> Resümierend kann man sagen, daß Aksenov in *Ožog* zahlreiche Bilder benutzt, die hauptsächlich über den erzählten Raum erzeugt werden. Ein besonderer Fall sind hierunter räumliche Realisationen von Metaphern, die einer filmischen Proxemie gehorchen. Der Gebrauch von Realisierungen, insbesondere von realisierten Metaphern - sei es im Zusammenhang mit Bildern oder nicht - erinnert an die lyrischen Texte der historischen Avantgarde, zum Beispiel an Gumilev.<sup>828</sup> Dem Erzähler liegt außerdem die Tendenz zu ausgefeilter Rhetorik und zur „schönen Rede“ (Lachmann) zu Grunde. Dies alles enthebt *Ožog* aus Konzepten des Realismus.

#### 3.4.2 Montageähnliche Informationssituationen und gleichartige Informationsvergabe

Informationen müssen durch eine unhintergehbare Leistung bei der Wahrnehmung des Textes durch den Leser in verschiedenen Grenzen und betreffs verschiedener Zusammenhänge gesehen werden. Das war als Interpunktion, Informationssituation und Informationskette beschrieben worden. Dennoch ist die Wahrnehmung durch den Leser vom Autor gesteuert. Das drückt sich vor allem in *b e s o n d e r e n*, d.h. in besonderer Weise gestalteten Informationssituationen aus, bei denen die Ganzheit ihrer Elemente (z.B. als ‚Szene‘) noch andere Informationen liefert, als es die Informationen der Einzelelemente tun. Das ist als montageähnliches Verfahren *i n n e r h a l b* einer Informationssituation beschrieben worden. Es ist zugleich als Ersetzungsverfahren beschreibbar, wenn das montageähnliche Verfahren innerhalb einer Informationssituation (z.B. eine ‚Szene‘, an die außersprachliche Codes angelegt werden können) informell äquivalent zu einer Aussage gesehen wird, die so quasi als *proprie*-Bedeutung akzeptiert werden kann (Beschreibung von Angstsymptomen ~ Aussage ‚Angst haben‘).

Wenn *Tolja Jon Štejnboč* das polnische Mädchen aus dem Gefangenentransport rettet, zieht er sie aus, und behauptet: „Теперь ты голая, Агнеса, теперь ты близка к спасению.“ Dann versteckt er sie unter seinem Mantel,

и она прильнула к моему телу своей атласной, нежной, уже теплой кожей, полной электрических зарядов кожей, и волосы ее разметались по моей груди, и губы зашептали что-то неслышное на всех тридцати европейских языках прямо над моим сердцем, и она спаслась.<sup>829</sup>

In *e i n e m* Zusammenhang gesehen, ergibt das, was der Erzähler an Geschehen ausführt, nicht nur eine Rettung des polnischen Mädchens, von welcher oft genug - auch in der vorliegenden Arbeit - die Rede ist, sondern auch eine erotische Situation für *Tolja*. Warum sollte sich das Mädchen gerade nackt unter *Toljas* Mantel verbergen? Warum gehört zu einer Rettung warme Haut und elektrische Spannung?

<sup>827</sup> Man vergleiche einmal Aksenov 1980b, S. 101f. oder S. 106-109.

<sup>828</sup> Vgl. Scholz 1995.

<sup>829</sup> Aksenov 1980b, S. 200.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Warum sollten sich ihre Haare lösen? Warum flüstert sie in dreißig europäischen Sprachen bei seinem Herzen? Weil es Bedingungen ihrer Rettung sind: Wenn das Mädchen das alles tut, dann ist sie gerettet (и она спаслась). Das offenbart, daß es in dieser Informationssituation nicht so sehr um die Rettung des polnischen Mädchens geht, als vielmehr um die Rettung *Tolja*s vor Einsamkeit und Ungeliebtsein. *Tolja* erwartet keine aktive, selbständige Freundin, sondern ein devotes Mädchen, das unter den genannten Bedingungen gerettet werden kann - das er sich also einfach nehmen kann („retten“) und das dafür auch noch dankbar sein soll („gerettet“). *Tolja* möchte die Rolle eines Filmhelden spielen.<sup>830</sup> Entsprechend sind die Elemente des erzählten Verhaltens des Mädchens filmische: Die sich lösenden Haare, Umarmung (im Mantel), Geflüster in Herznähe, sein Blick auf sie (von oben nach unten: по моей груди; прямо над моим сердцем) und die fremden Sprachen (ein exotischer ‚tuch‘). Die elektrische Spannung der Haut ist ein Verweis auf früher erzähltes Geschehen um *Arina Beljakova*.

Im Hauptquartier der Komsomolmiliz geschieht folgendes (Kapitel 1, 2): „Дружинники с новой энергией кромяли брюки стилигам, выстригали на их головах карательные полосы и тонзуры, фотографировали всех этих ‚кто нам мешает жить‘. Сержант, тихо матерясь, пил в углу чай с еврейской пастилой.“<sup>831</sup> Warum flucht der Unteroffizier leise auf unflätige Weise (материться)? Doch wohl nicht wegen seines Tees mit jüdischer Obstpastete. Natürlich flucht er über die Behandlung der *Stiljagi* durch die *Družinniki*, als welche die Komsomolmilizen bezeichnet werden. Aber er tut auch nichts gegen die Behandlung, die anscheinend nicht in Ordnung ist. Was geschieht genau? Die Milizionäre schlitzten Hosen auf, schneiden „Strafstreifen“ (карательные полосы) und Tonsuren in die Haare und photographieren die ideologischen Übeltäter („кто нам мешает жить“). Ist das eine erkennungsdienstliche Behandlung? Im Prinzip wohl ja; aber es wird auch ein alte Rechnung zwischen rivalisierenden Gruppen beglichen. Und deshalb schreitet der Sergeant nicht ein. Als Behandlung durch Vollzugsorgane des Staates ist das Verhalten der Komsomolmilizionäre nicht korrekt, als Denkzettel gegen „Störer“ („кто нам мешает жить“) allemal gerechtfertigt - so die Position des Sergeanten. So zeigt der Erzähler vermittelt dieser Informationssituation prägnant den Riß, der durch die Jugend verläuft, und er führt vor Augen, wie gewaltätige Übergriffe bei Vorgesetzten geduldet werden.

Unvermittelt ist einmal in *Ožog* eine eigenes Textsegment in das erzählte Geschehen eingeschoben, das mit dem übrigen nicht viel zu tun zu haben scheint: „...Черный мазутный поезд пронес свою дикую тяжесть в пяти сантиметрах от моей съжившейся плоти...“ Dieses Segment beinhaltet kein literarisches Bild. Es ist zwar erzähltes Gegenwartsgeschehen, hat aber weder die Zweigestaltigkeit des Bildes, noch besitzt es Bildeinheiten. Was hier gemeint ist, ist, daß w i r k -

<sup>830</sup> Ein Effekt, der noch dadurch unterstrichen wird, daß sich zu einem späteren Informationsstand herausstellt, daß ‚in Wirklichkeit‘ gar nichts geschehen war (wie nach einer Filmvorführung) und daß die ganze Rettungsaktion nur im imaginären Kopf *Tolja*s stattgefunden hatte.

<sup>831</sup> Aksenov 1980b, S. 36.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Ich ein Zug knapp am Körper des gekrümmten Ich-Erzählers vorbeifährt, ohne daß ein zweites Verständnis einhergeht. Denn für was, für welche *proprie*-Bedeutung sollte der Zug stehen? Für was der Körper? Für was die Ladung? Und warum ist es gerade ein Zug, schwarz von Schmieröl (черный мазутный поезд)? Man muß die Einzelelemente als ‚Szene‘ verstehen: Der Ich-Erzähler ist gekrümmt, weil er aus weiter unbekanntem Gründen knapp dem Tod durch Überfahren entgangen ist. Es ist eine Schocksituation, ein Glücks- und Unglücksfall zugleich. Ein Glück, weil es noch einmal gutgegangen ist; ein Unglück, weil es überhaupt passierte. Unwichtig sind die Details und unnötig Fragen nach dem Warum, Wann oder Wo. Interpunktieren wir nun den Text über die Segmentgrenzen des obigen Zitates hinaus und nehmen wahr, was gerade vorher erzählt wurde: „Как его фамилия? спросил Хвастышев отважно и ежал Тамаркино плечо. Сейчас все выяснится. Сейчас все прояснится до конца. / Шевцов, кажется, сказала она. Да, Шевцов.“<sup>832</sup> *Chvatiščev* hat mittels *Tamara* herausgefunden, daß der Gardrobier, der ihm so bekannt vorkam, *Ševcov* heiße. Gemeint ist *Čercov*, der Magadaner Sadist. Und das hat auch *Chvatiščev* sofort verstanden. Denn wenn jetzt direkt auf *Tamaras* Aussage das Segment mit dem Zug(un)glück folgt, so ist es möglich, beides, die Aussage-Situation und die Zug-Situation, aufeinander zu beziehen. Das ist eine Leistung der Wahrnehmung des Lesers und seiner Interpunktion: Wenn er die Segmentgrenzen mißachtet und die zitierten Textpassagen von „как его фамилия“ bis „от моей съжившейся плоти“ als e i n e Informationssituation auffaßt, dann ergibt sich, daß die Entdeckung, daß der Gardrobier *Čercov* sei, für *Chvatiščev* ein schwerer Schock ist. Die F u n k t i o n der Zug-Szene ist die eines Vergleiches. Es könnte dort stehen: „...Ja, *Ševcov*. / Diese Eröffnung war wie ein von Schmieröl geschwärtzter Zug, der...“ Aber so ist es eben nicht dargestellt. Die Zug-Szene hat in diesem Zusammenhang zwar die Funktion eines Vergleiches, i s t aber kein Vergleich, sondern eine montageähnliches Verfahren innerhalb einer Informationssituation sehr viel größerer Expressivität.

Die Funktion der folgenden drei Informationssituationen ist es, den Magadaner Sadisten *Čercov*, Hauptmann im „Krieg an der unsichtbaren Front“, zu charakterisieren:

Однажды, в погожий день, Толя с мамой отправились в фотоафишу, чтобы сделать себе на память снимок. В салоне они увидели капитана Чепцова. Он позировал фотоафшу, сидя прямо и руки держа на коленях, фараонская поза. / В другой раз Толя столкнулся с Чепцовым лицом к лицу в городской библиотеке. Капитан набрал себе для чтения литературу, главным образом, классику – Тургенев, Некрасов, Горький... / В третий раз, летом в бухте Талая Толя с мамой и тетей Варей гуляли в зарослях славника и вдруг вышли на лужайке, где капитан Чепцов в шелковой майке играл с тамами в волейбол.<sup>833</sup>

Daß der Erzähler wirklich mit drei Informationssituationen arbeitet, die er in einer montageähnlichen Weise verstanden wissen will, kann man an den Aufzählungen

<sup>832</sup> Für dieses und das vorherige Zitat: Aksekov 1980b, S. 81.

<sup>833</sup> Aksekov 1980b, S. 348.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

erkennen (однажды; в другой раз; в третий раз). Er hat dadurch die Episodenhaftigkeit der drei kurzen Absätze noch betont, in denen das erzählte Geschehen in keinem besonderen Zusammenhang mit dem übrigen zu stehen scheint. Jedenfalls ergibt sich der Zusammenhang nicht aus den Ereignissen selbst - wieder sind die einzelnen Details unwesentlich. Der Zusammenhang der drei Informationssituationen sowie die Funktion jeder einzelnen ist eine Charakterisierung des Sadisten Čepcov als ‚normaler‘ Mensch. Denn *Tolja* und seine Mutter, die gerade aus der Lagerhaft entlassen worden war, haben nun, in relativer Freiheit, Gelegenheit, Čepcov in seiner Freizeit kennenzulernen. Es stellt sich heraus: Čepcov macht im Prinzip das, was alle Menschen machen (er läßt sich photographieren, er liebt die Klassiker, er spielt Volleyball). Vielleicht ist es etwas seltsam, daß er wie ein Pharao posiert (позировал; фараонская поза) oder im „seidenen Sporthemd mit den Damen“ (в шелковой майке играл с дамами) spielt. Wie jeder ‚normale‘ Mensch hat er seine Macken. Die Frage, wie der ehemalige Peiniger auf seine Opfern reagieren wird, ist aus den Informationssituationen selbst nicht ersichtlich. Aber der Erzähler resümiert die drei unerwarteten Begegnungen wie folgt: „всякий раз капитан не удостаивал ни Толью, ни маму даже взглядом. А может быть, он их просто не замечал? Может быть, он их просто позабыл? / Все-таки не забыл.“<sup>834</sup> Čepcov hat sich also, wenn er *Tolja* und seine Mutter beim zufälligen Aufeinandertreffen ignoriert, verstellt. So einer ist Čepcov!

Setzt man die Interpunktionen großzügiger, so können ganze Episoden erzählten Geschehens für eine bestimmte Aussage stehen. So zum Beispiel beim Prozeß auf der Krym, in dem der Ich-Erzähler (alias *Tainstvennyj v noči*), *Patrik Tanderdžet* und *Alik Nežarkij* zu Sozialarbeit verurteilt werden.<sup>835</sup> Auch im Gerichtswesen, so kann man die Darstellung verstehen, steckt der strenge Geist fester, unpersönlicher Ordnungen des Sowjetsystems. Das wird vor allem durch zwei Aspekt erreicht. Erstens wird die Richterin nicht als Person, sondern nur durch ihre Funktion benannt (судья). Sie wird mit der neuen Kassiererin verglichen,<sup>836</sup> die zu Beginn von *Ožog* die alte, freundliche Kassiererin ersetzte. Das ist ein Verweis, der die Kenntnis und das Verständnis der Metro-Episode zu Beginn des Romanes voraussetzt, aber auch vorraussetzen kann. Zweitens findet eine schematische Aburteilung statt, die keinen Unterschied zwischen der Wahrheit oder Falschheit der Aussagen der Angeklagten macht. Denn die drei Protagonisten haben nicht diejenigen Namen angegeben, mit denen sie vom Erzähler gewöhnlich benannt werden (*ja*, *Alik*, *Patrik*). Vor Gericht werden sie als *Messeršmitov*, *Brilliant-Grjunov* und *Villington* mit den Berufen Doktor der Raketenwissenschaften, Professor der germanischen Philologie und Kommandeur eines amerikanischen Atom-U-Bootes aufgerufen. Die ihnen zur Last gelegten Verbrechen sind zum Teil schwerwiegend (Handel mit Kriegsgeheim-

<sup>834</sup> Aksenov 1980b, S. 348.

<sup>835</sup> Die Episode umfaßt genau Kapitel I, 19. Der Zusammenfall von Kapitelgrenzen mit abgeschlossenen Geschehensepisoden wird in *Ožog* derart oft unterlaufen, daß die Übereinstimmung derselben schon etwas Besonderes ist.

<sup>836</sup> Aksenov 1980b, S. 174.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

nissen), zum Teil lächerlich (Verschenken von Geld). Dennoch lautet das Urteil für alle: „пятнадцать суток“.<sup>837</sup> Aus der Sicht des Gerichts wären aber richtige wie falsche Namensangaben dieser Art von großen Interesse. Haben die drei Angeklagten ihre richtigen Namen angegeben, könnten die schwerwiegenden Vorwürfe ja stimmen; haben die drei bei ihren Namen gelogen, stellte sich die Frage, was sie zu verbergen hätten. Die Richterin jedoch ist hier eine Figur, die die ihr wie dem Leser gegebenen Informationen nicht als falsch oder wahr zu deuten weiß, ja sie gar nicht zur Kenntnis nimmt. Im Kontrast zu ihr sollte der Leser klüger sein. Das heißt, er wird gezwungen, klüger zu sein und sich einen logischen und informell stimmigen Reim auf das Erzählte zu machen. Denn die Darstellung des Erzählers folgt nicht der Informiertheit der drei Protagonisten,<sup>838</sup> sondern dem Informationsstand der Richterin, nachdem ihr Segeant *Rjumin* das jeweilige Verhörprotokoll verlesen hat.

Von der Interpunktion und Selektion eines Textteils in Kapitel II, 47 hängen verschiedene, umfassendere Informationssituationen ab und damit verschiedene Informationsstände bei gleichem Text. Diese Informationsvergabe ist dem Text gezielt eingeschrieben. Um das zu verdeutlichen, interpunktieren wir den gemeinten Textteil in sechs kürzere Informationssituationen: (a.) *Pantelej* steht auf Wacht, um *Alisa* mit ihrem Liebhaber abzapfen; er reflektiert dabei über die Vergänglichkeit des Schönen im allgemeinen und über sein Leben im besondern.<sup>839</sup> (b.) Er vergleicht das Leben mit dem Kampf der Götter und Giganten; beide antike Gegner, so seine Einsicht, kämpften um der Verkörperung in Marmor willen.<sup>840</sup> (c.) *Serebrjanikov*, *Alisa* und *Talonov* kommen; letzterer ist - für *Pantelej* überraschend - der derzeitige Liebhaber *Alisas*; *Pantelej* stellt alle drei und wird in einen Schlagabtausch mit den beiden Männern verwickelt, aus dem *Alisa* und *Pantelej* jedoch fliehen können.<sup>841</sup> (d.) Auf ihre Flucht bereden *Pantelej* und *Alisa*, wie das weitere Leben aussehen könnte; *Pantelej* träumt von Bäumen (verwurzelt zu sein), von Romantik und Glück, um „auf den zu warten, auf den alle warten“ (того, кого все ждет ждать).<sup>842</sup> (e.) Schließlich werden *Pantelej* und *Alisa* von ihren Verfolgern eingeholt; es kommt zu

<sup>837</sup> Aksenov 1980b, S. 176-177.

<sup>838</sup> . . . die ja wissen müßten, wie es zu der Falschbenennung kam und welche Namen nun die richtigen sind. Auf den Gesamttext gesehen sind die Namen *Alk. Parik* und *Ja* die richtigen, aber das unterschlägt die Darstellung an diesem Punkt konsequent. Für das Kapitel I, 19 sind andere Namen die richtigen. So wird hier die ‚richtige‘ Wirklichkeit durch eine andere ‚richtige‘ Wirklichkeit in Frage gestellt. Der absurde Effekt des Prozesses ergibt sich daraus, daß die Richterin gar nicht nach Richtigkeit oder nach Wirklichkeit fragt und daß dadurch für den Leser auch die andere, ‚eigentlich‘ richtige Wirklichkeit keine Gültigkeitsqualität mehr besitzt. Wirklichkeit ist, wie uns der Erzähler vorführt, auch immer abhängig von ihrer logisch impliziten und konsequenten Behauptung ihrer Gültigkeit. Sobald von einer einmal konstruierten Wirklichkeit die Gültigkeit nicht mehr behauptet wird, ja sobald das Behaupten nicht mehr implizit oder explizit affirmativ geschieht, sondern einfach indifferent zu sein scheint (in der Art, wie der Richterin ‚die‘ Wahrheit egal ist), verfällt die Wirklichkeitskonstruktion.

<sup>839</sup> Aksenov 1980b, S. 377f.

<sup>840</sup> Aksenov 1980b, S. 378.

<sup>841</sup> Aksenov 1980b, S. 379-380.

<sup>842</sup> Aksenov 1980b, S. 380f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

einer Rauferei, Zuschauer und Bekannte laufen auf, eine Art Skandal entsteht; jäh erkennt *Pantelej* die Banalität des Geschehens (его вдруг замутило от банальности этой сцены), das eine Szene aus einem Film sein könnte, der nach „brechreizregendem sowjetischen Erfolgskonzept“ (тошнотворный советский сюжет-вернячок) gestrickt ist.<sup>843</sup> Diese sechs Etappen der Ereignisabfolge kann man nun abwechselnd aufeinander beziehen. Faßt man die Informationssituationen a und b als eine einzige, das heißt, bezieht man die Ereignisse in ihnen aufeinander, dann erhält man eine Mitteilung (mit Informationen) über den Sinn der Kunst. Die Aussage ist hier, daß die Kunst die Vergänglichkeit des Schönen und der Augenblicksempfindungen überwinden kann, daß diesem Zweck auch der Pergamonfries mit der Darstellung des Kampfes der Götter und Giganten unterliegt und daß auch der Mensch die Vergänglichkeit überwinden kann - als Künstler. Faßt man mit fortschreitendem Lesevorgang die Informationssituationen b und c als eine einzige, dann erhält man eine Mitteilung über die Bedeutung des Kampfes, den *Pantelej* gegen seine beiden Nebenbuhler um *Alisa* führt. *Pantelejs* Kampf erhält denselben hehren Status wie der antike Kampf der Götter und Giganten: Wenn *Pantelej*, wie es dargestellt wird, um seine Liebe kämpft, der Nebenbuhler aber nur wegen eines billigen Augenblicksspaßes, dann ist es *Pantelejs* Ziel auch in der Liebe, die Vergänglichkeit und den Augenblick zu überwinden. Das tut er, indem er mit den anderen nunmehr selbst eine Götter- und Giganten-Szene darstellt, die auf Papier zu verewigen würdig wäre (was der Erzähler für ihn übernommen hat). Interpunktiert man den Text nun so, daß die Ereignisse c und d zu einer Informationssituation werden, dann erfährt man, was passieren würde, wenn sich die Sehnsucht *Pantelejs* nach Erlangung der idealen Geliebten erfüllen würde und damit das Erreichen der Liebe, um die er gekämpft hat, eingetreten wäre. Es wäre ein weltentrücktes, aber verwurzeltes Glück, in dem er der Aktive, *Alisa* aber die Passive wäre. Es wäre ein patriarchales Paradies mit genügend Sex (notfalls mit anderen Frauen) und einer sich auf dem Divan räkelnden *Alisa*.<sup>844</sup> Darüberhinaus gäbe es anscheinend nichts zu tun, außer das eine, nämlich auf das wiederholte Erscheinen des Herrn zu warten. In der Informationssituation, die aus den Passagen d und e besteht, erfährt man, wie der Versuch *Pantelejs*, ein verewigungswürdiges Kunstwerk abzugeben, tatsächlich endet. Der Wunschtraum von Liebe und die Absicht des Kampfes um *Alisa* stehen dem Ergebnis der Taten *Pantelejs* kraß gegenüber: Statt überdauernder Schönheit und Verkörperung von Idealem entsteht eine Szene aus Banalität und Kitsch. Nicht nur, daß *Alisa* durch ihren Ehemann schließlich und endlich zur Räson gerufen wird (und daß sie ihm folgsam ist), sondern *Pantelej* läßt sie auch ziehen, verliert seinen Kampf um *Alisa* und mehr noch seine Kampf ums Überdauern. Damit ist sein Liebesideal gescheitert (und er an ihm). Was bleibt, ist nicht nur das Scheitern, sondern auch das Bewußtsein, daß dieses Scheitern ästhetisch niemals dem antiken Götter- und Gigantenkampf gleichkommt (sondern nur einem Sowjefilm). Dennoch

<sup>843</sup> Aksenov 1980b, S. 381-382.

<sup>844</sup> Für Belege vgl. Kapitel 3.2.2.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

hat es der Erzähler für uns aufgezeichnet - das Urteil *Pantelejs* zu bestätigen oder abzulehnen liegt also letztendlich bei uns, den Lesern.

Eine besondere Art der Informationsvergabe sind Parallelen im erzählten Geschehen. *Tolja fon Štejn bok* wandte sich in Kapitel II, 28 in seiner seelischen Not an Gott. *Čepsov*, ebenfalls in seelischer Not, wendet sich ein Kapitel später an Menschen und Flaschen. Alle fünf zentralen Figuren versuchen nach einem Entzug einen Neubeginn, wobei die Verräterfiguren (*Zil'beranskij*, *Argentov*, *Sil'vestr* etc.) eine gewisse Rolle spielen. Alle fünf scheitern schließlich mit ihren Vorhaben, was sie wieder dem Alkoholmißbrauch zuführt.<sup>845</sup> Die Liebeserklärung *Pantelejs* an *Alisa*, die auf einem Empfang in einer Botshaft stattfindet,<sup>846</sup> ist eine gewisse Parallele zu den Liebeserklärungen *Patrik Tanderdžets* in den Kapiteln I, 3, 4, 5 und 6. Überhaupt nimmt das erzählte Geschehen in den Kapiteln I, 3-7 einen parallelen Verlauf. Worin genau besteht nun die fünfmalige Wiederholung der Vorfälle in den fünf Kapiteln, beziehungsweise die Parallelität in den anderen Beispielen? Sie besteht darin, daß das erzählte Geschehen funktionell gleich abläuft. Eine solche Parallelität den Funktionen nach, nicht den konkreten Geschehnissen nach hat Propp für Zaubermärchen eruiert.<sup>847</sup> So ist das erzählte Geschehen in den Kapiteln I, 3-7 in *Ožog* funktionell parallel erzählt: Feierabend nach sozialer Arbeit; die erzählte Figur trifft *Maša Kulago* und *Patrik Tanderdžet*; *Patrik* und die jeweilige Figur geraten in einen Streit; dann steigen alle in den Wagen *Patriks*, und nachdem sie durch Moskau gefahren sind, fährt das Auto auf einen Betonpoller vor dem Hotel „Minsk“ auf. Analytisch liegen damit zwei Schritte vor: Der Leser erkennt die Funktionen der jeweiligen Textpassage und bemerkt (merkt sich) ihre Abfolge für jedes Kapitel; er nimmt die fünf Kapitel als (der Funktion nach) gleichartig informationsvergeben wahr und verkettet sie zu der Aussage, daß immer das Gleiche geschehe, woraus sich für ihn die Identität der Figuren ergeben kann.<sup>848</sup> Was letztendlich gleichartig konstruiert ist, ist die Abfolge der Funktionen des erzählten Geschehens.

Eine solche Informationsvergabe über die parallele Abfolge der Funktionen von erzähltem Geschehen liegt auch dem Beginn von *Ožog* zu Grunde, wenn die erzählte Figur auf dem Weg zur Arbeit ist, beziehungsweise auf dem Rückweg von der Arbeit.<sup>849</sup> Wenn das erlebende Ich auf dem Weg zur Arbeit die Metrostation betritt, berichtet er zuerst von einer seltsamen Erscheinung auf der Straße und trifft auf dem Platz vor dem Metroeingang seinen Nachbarn. Er lobt die Metro, mißachtet aber die Wechselautomaten zugunsten der alten, freundlichen Kassiererin. Dann trifft er statt auf letztere auf die neue, unfreundliche Kassiererin und wird von ihr um ein Fünfkopekenstück betrogen.<sup>850</sup> Wenn das erlebende Ich auf dem Rückweg von der

<sup>845</sup> Vgl. z.B. Aksenov 1980b, S. 364 und S. 369.

<sup>846</sup> Aksenov 1980b, S. 53.

<sup>847</sup> Propp 1928, Kapitel II und III. Der Begriff der Funktion wird nach ihm (Propp 1928, S. 30f.) und nach einer im Prinzip übereinstimmenden, aber moderneren Fassung (Watzlawick 1993, S. 24ff.) gebraucht.

<sup>848</sup> Vgl. Kapitel 3.1.7.

<sup>849</sup> Aksenov 1980b, Kapitel I, 1.

<sup>850</sup> Aksenov 1980b, S. 12-13.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Arbeit die Metrostation betritt, berichtet er zuerst von der Straße vor dem Metroeingang, wo er *Patrik Tanderdžet* sieht, sowie von der Geräuschkulisse im Fußgängerbereich der Metro. Er lobt einen buchkaufenden Juden als Genie. Er will ein Glas Wasser trinken, hat aber kein Kleingeld und erinnert sich, wo er das Kleingeld vom Morgen gelassen hat. Er trifft dann auf die Wechselautomaten und bekommt ein Fünfkopekenstück zuviel heraus.<sup>851</sup> Die Abfolge von Funktionen, die auf der Wahrnehmung von Informationssituationen beruht, ist also: Wahrnehmung des Straßenbildes vor der Metro, einen Bekannten bemerken, ein Lob aussprechen und Geld wechseln. Einzig auf dem Rückweg scheint es noch eine Funktion zu geben: Das Bemerkens des fehlenden Kleingeldes. In der Art von Propp kann man auf zweierlei Weise argumentieren. Erstens kann man sagen, daß diese Funktion zwar auf dem Hinweg implizit vorhanden ist, aber nicht explizit ausformuliert wurde. Denn warum sollte das erlebende Ich sonst die alte Kassiererin aufsuchen? Es kann es tun, weil sie ihm sympathisch ist; aber es muß es tun, wenn es kein passendes Kleingeld hat. Die Funktion ‚Bemerkens des fehlenden Kleingeldes‘ ist also in einer Art Nullstufe vorhanden. Oder man kann zweitens sagen, daß das Bemerkens des fehlenden Wechselgeldes gar keine eigenen Funktion ist, sondern daß das erzählte Geschehen dieses Textteiles zur Funktion „Geldwechseln“ gehört. Dann ist die dargestellte Motivation des erlebenden Ichs, das Geld wechseln zu müssen, eine Variante des Rückwegs. Letztere Problematik zeigt, daß die Möglichkeiten, Funktionen in einem Text zu eruieren, bereits vom Wahrnehmungsvorgang des Lesers, das heißt von seiner Interpunktion des Textes in Informationssituationen<sup>852</sup> abhängig ist.

In diesem Zusammenhang sei auf zwei Arbeiten verwiesen, die die Gleichartigkeit bestimmter Texte Aksenovs zeigen wollen, wobei sie sich wie Propp Schemata und Tabellen bedienen. Da ist zunächst ein Aufsatz Meyers,<sup>853</sup> in dem sie zu den frühen Erzählungen Aksenov feststellt: „The stories are essentially variations of one model“.<sup>854</sup> Und sie fügt eine Liste an, in der die Parallelen zwischen „eight of Aksenov’s best stories of the early 60s“ aufgezeigt werden.<sup>855</sup> Vielleicht hat Meyer Recht, und es gibt die entdeckten Parallelen zwischen den acht Erzählungen, wie sie sie kurz umreißt.<sup>856</sup> Aber das belegt nicht ihre Tabelle. Das „Modell“ des erzählten Geschehens, innerhalb dessen die Geschichten variieren, bleibt ihre These, die noch durch eine Arbeit erhärtet werden muß. Anders als Meyer unterscheidet Propp die gleichartige Abfolge von erzähltem Geschehen (z.B. als *устроение*) und die gleichartige Abfolge der Funktionen; Propp gibt außerdem zu jeder Funktion die möglichen Merkmale (die konkret möglichen ‚Varianten‘) an, als die eine Funktion

<sup>851</sup> Aksenov 1980b, S. 20-21.

<sup>852</sup> Einmal wird das erzählte Geschehen um das fehlende Kleingeld auf dem Rückweg zum nächsten erzählten Geschehen um das Geldwechseln gezogen, ein andermal wird es als selbständige Passage interpretiert.

<sup>853</sup> Meyer in Možecko 1986, S. 119- 130. Ähnlich bereits Majer [Meyer] in Aksenov 1983, S. 6-10.

<sup>854</sup> Meyer in Možecko 1986, S.121.

<sup>855</sup> Meyer in Možecko 1986, S.122.

<sup>856</sup> Meyer in Možecko 1986, S.121f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

in den Märchen vorkommt.<sup>857</sup> Zudem ergeben sich die Inhalte der vierten Meyerschen Tabellenspalte (von links) „The Ideals Shown to Be Betrayed“ aus den Inhalten der zweiten Spalte „Locus of the Hero's Ideal and What It Represents for Ilim“. Beide Spalten ergänzen sich bestenfalls in ihrer Aussage: Wenn *Tanja* in *Na polputi k lune* für „ideal love“ steht (zweite Spalte), dann verstehen darunter der Erzähler oder *Kirpičenko* die Eigenschaften „humaneness (justice, love, memory, art, language)“ (vierte Spalte). Die erste und die dritte Spalte zeigen den jeweiligen „hero“ und seine „opposing forces“. Die Elemente der Liste sind damit komischerweise nicht die Elemente des vorher konstatierten Schematismus der acht Erzählungen, der besteht in: „the hero is limited“, „he is capable of redemption through his thirst for an ideal“, „the hero's inability to combat the stronger forces“. Die Abfolge oder Existenz der Gemeinsamkeiten der acht Erzählungen Aksenovs, also letztendlich das behauptete Gemeinsame, der behauptete Schematismus, stehen unbelegt im Text des Aufsatzes. Was Meyers Tabelle betrifft, so bleibt die Frage, was sie eigentlich zeigt. Sie zeigt, daß es die drei Figurengruppen (hero, opposing forces, hero's ideal) in allen acht Erzählungen gibt und welche Eigenschaften Meyer für die idealisierten Frauenfiguren substituiert hat. Wenn sie deshalb die Erzählungen summierend als „corruption of an ideal“ bezeichnet, scheint ihr der ‚Witz‘ der acht Erzählungen entgangen. Er liegt darin, daß vermittelt der Frauenfiguren überhaupt Idealität dargestellt wird und daß diese nicht den Vorgaben des sozialistischen Realismus entspricht.

Eine ähnliche Absicht wie Propp verfolgt Kustanovich, indem er behauptet: „The special world created in a work of fiction [...] may reappear in a body of works, be it several works by the same author, or works belonging to the same genre, or to the same national literature and so on.“<sup>858</sup> Kustanovich ist der Überzeugung, daß eine solche „special world“ mit festen, wiederkehrenden Elementen<sup>859</sup> auch für die elf Werke Aksenovs existiert, die dieser zwischen 1963 und 1979 schrieb, darunter *Ožog*. Obwohl Kustanovich unter den Forschern, die diesen Ansatz bereits verfolgt haben, auch Propp nennt,<sup>860</sup> distanziert er sich sogleich von Propp betreffs des Begriffs ‚Function‘. ‚Function‘ möchte er nämlich verstehen als „the correlation of a given element with other elements both within the same work and in other works of literature“.<sup>861</sup> Das ist in zweierlei Hinsicht unausgegoren. Wenn man - erstens - vom Zusatz „and in other works of literature“ einmal absieht, dann könnte die Definition von Funktion, die übrig bleibt, sehr wohl die Propps sein.<sup>862</sup> Zweitens ist es theoretisch eine Verwechslung von Klassen, wenn die Elemente, aus denen man

<sup>857</sup> Vgl. Propp 1928, Kapitel III.

<sup>858</sup> Kustanovich 1992, S. 9f.

<sup>859</sup> Vgl. Kustanovich 1986, S. 37.

<sup>860</sup> Nur in Kustanovich 1992, S. 10; in 1986, S. III-IV, gibt Kustanovich Beispiele aus der schönen Literatur, in denen „dasselbe Schema“ (the same pattern) „widerauftaucht“ (reappear).

<sup>861</sup> Kustanovich 1992, S. 11. Er geht darin auf Tynjanov zurück, der von einer „konstruktiven Funktion“ (конструктивная функция) spreche.

<sup>862</sup> Propp hat es nicht so formuliert, da er nicht mit dem Begriff des Elements operiert, aber er hat es durchaus so gemeint. Vgl. Propp 1928, S. 30f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Funktionen bilden möchte, wahllos aus ein und demselben (Autoreferenz), sowie aus anderen Werken stammen können (Heteroreferenz).<sup>863</sup> Was genau soll sich nun in einem bestimmten Textkorpus wie etwa den elf Aksenovschen Werken wiederholen?

While on the surface these works describe different people, countries, and events, after interpretation we arrive at a limited number of events which occur with a limited number of character types. And these deep-level characters and events recur from work to work; not necessarily all of them, but from the same archetypal set. In other words, the whole text becomes a figure, a metaphor<sup>864</sup>

Es ist klar, daß nach einer Interpretation eine begrenzte Anzahl von textuellen Größen erreicht werden wird.<sup>865</sup> Aber nicht nur in dieser Hinsicht wechselt Kustanovich die zeitliche Abfolge von Analyse und Interpretation, denn er behauptet: „In the process of interpretation we discover ideas which we can then use to analyze the structure“.<sup>866</sup> Das postulierte Vorgehen Kustanovich ist also, zuerst jedes Werk zu interpretieren, um darauf festzustellen, daß und welche „characters and events recur from work to work“,<sup>867</sup> bzw. um die Strukturen des Textes im Nachhinein aufzuzeigen. Man kann darüber streiten, ob eine so erreichte Ergebnismenge einen Deep-level (be)trifft. Völlig unklar bleibt, warum die Ergebnismenge eine Metapher (metaphor) sein soll oder - so könnte man es auch verstehen - wie die Ergebnismenge den gesamten Text derart beeinflußt (the whole text becomes a figure), daß er zu einer Metapher wird.

In seiner Dissertation hatte Kustanovich noch ausführlicher dargelegt, wie er zu seinen Ansicht gekommen ist:<sup>868</sup> Er leitet dort sein Vorgehen vom Vorgehen Chomskys in dessen generativer Transformationsgrammatik ab.<sup>869</sup> Propp untersucht jeweils alle Sätze eines Märchens und ordnet sie Funktionen zu.<sup>870</sup> Kustanovich

<sup>863</sup> Das, was Propp zwischen den verschiedenen Werken (Märchen) verglichen hat, waren die Funktionen. Die Funktionen selbst bildete er jedoch je Märchen (Autoreferenz).

<sup>864</sup> Kustanovich 1992, S. 26.

<sup>865</sup> ..., worauf im Kapitel über die Informationsvergabe bereits von mir hingewiesen wurde.

<sup>866</sup> Kustanovich 1992, S. 49.

<sup>867</sup> Ganz ähnlich auf den Seiten 11-12: Hier gibt er an, daß er erst sagen wolle, was ein Element bedeutet, um dann die strukturelle Ähnlichkeit zu anderen Elementen aufzuzeigen. Dieses Vorgehen ist dem des Strukturalismus genau konträr.

<sup>868</sup> Kustanovich 1989, S. 16-18. Fehlt in Kustanovich 1992.

<sup>869</sup> Aber nicht besonders genau. Denn Kustanovich (1989, S. 17) zitiert selbst Chomsky, wo dieser u.a. vom Gebrauch von Transformation rules spricht, die bekanntermaßen ein entscheidendes Element seiner generativen Transformation grammar sind. Solche Transformationsregeln sucht man bei Kustanovich jedoch vergeblich. - Vgl. ähnlich Kustanovich 1992, S. 53-55. Der Vergleich mit Chomskys Grammatik wird allein gezogen, um den „deeper level“ zu illustrieren, auf dessen Suche Kustanovich sich befindet. „After the level-two plot is constructed [!] for each of Aksenov's works under consideration here, it will be easy to see that all these plots have similar structures and that they can be regarded as variants of a single invariant plot. [...] plot [2°] variants in Aksenov's works reflect the interplay between two major themes: the confrontation between artists and a totalitarian regime, and the ethical and aesthetic functions of art in society. In other words, the share allotted to each of these themes in a given work determines the structure of its plot.“ Wie unschwer am letzten Satz zu erkennen, wird die Struktur eines Plot in Abhängigkeit von der thematischen Gesamtthese ‚gefunden‘.

<sup>870</sup> In dieser Art gibt Propp (1928, Kapitel IX, Teil B) ein ausführliches Beispiel.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

macht Funktionen nur an bestimmten Elementen eines Textes fest, und zwar zumeist an den Figuren. Die Funktionen einer Figur beruhen dabei auf der Metaphern-These („Figur xy steht für...“), nicht wie bei Propp auf einer Analyse der Handlungen und Taten der Figur im Zusammenspiel mit anderen Handlungen und Taten von anderen Figuren. Überhaupt wird bei Kustanovich die „Handlung“ (plot) eines Textes nicht aus der textuellen Analyse bestimmt, sondern durch Inhaltsangaben.<sup>871</sup> Er gibt in seiner Dissertation ein problematisches Beispiel, das in der Buchausgabe zu Recht gestrichen worden ist, aber leider nicht durch ein besseres ersetzt wurde. Anhand von Tolstoj's *Smert' Ivana Il'iča* will er die beiden Grade von Plots, die er unterscheidet, illustrieren. Dabei offenbart sich, daß Kustanovich entgegen seiner eigenen Worte den Level-two-plot durch nichts anderes als durch eine - im weitesten Sinne - strukturelle Analyse erreicht. Es offenbart sich aber auch, daß für die Unterscheidung von Level-one-plots und Level-two-plots keine Transformationsgrammatik gebraucht wird, weil es Kustanovich nicht - wie es den Anschein hatte - um eine Übertragung von linguistischen theoretischen Ansätzen auf die Literaturwissenschaft zu tun ist, sondern wie es ihm allein um eine Unterscheidung von „a naive reader“ und „a prepared reader“ bzw. von „a superficial reading“ und „we have read it thoroughly enough to perceive the autor's message“ geht.<sup>872</sup> Es ist völlig unverständlich, diese Unterscheidungen zu einem Problem von Strukturen zu erheben. Die entscheidenden theoretischen Fragen hat Kustanovich in seiner Arbeit nicht deutlich genug gestellt: Warum sollte es so sein, daß Texten eines modernen Autor-Individuums aus einer Schriftkultur dieselbe funktionale Homogenität zu Grunde liegt wie den in ganz anderer, in oraler Kunsttradition stehenden Zaubermärchen? Kann das zur Untersuchung stehende Material überhaupt eine Homogenität besitzen? Und wenn ja, worin kann sie liegen? Für Kustanovich liegt der Grund für Übereinstimmungen letztendlich in der Person des Autors: „The literary text as a whole consists of individual parts, but is itself part of another whole - the author. Therefore [...] in order to understand and interpret a text we should learn as much as possible about its creator.“<sup>873</sup> Dadurch wird der bereits erörterte Biographismus<sup>874</sup> erneut zementiert: Die Biographie und Person des Autors Aksenov muß auch erhalten, um die These von der Gleichartigkeit der Textwelten (inner worlds) einer bestimmten Phase Aksenovs zu begründen.<sup>875</sup> Aksenov soll also einer bestimmten Phase seines Lebens Texte aus einem homogenen Habitus heraus verfaßt haben, vermittels dessen er zu einem bestimmten, festen Plot-figure-Schema zahlreiche, nur vordergründig unterschiedliche Textweltvarianten erstellt hätte. Dieser Biographismus ist psychologisch vollkommen unzureichend ausgearbeitet. Denn ein

---

<sup>871</sup> Die Inhaltsangaben der von Kustanovich analysierten Texte sind in seiner Dissertation von 1989 hinten angefügt; in Kustanovich 1992 stehen sie dem jeweiligen Kapitel in Part II voran.

<sup>872</sup> Kustanovich 1989, S. 50f.

<sup>873</sup> Kustanovich 1992, S. 50.

<sup>874</sup> Vgl. Kapitel Einleitung.

<sup>875</sup> Vgl. Kustanovich 1992, S. 52.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

solcher ‚homogener Habitus‘, begründet aus der Person und Schaffenstätigkeit Akse-  
novs, setzt einen psychisch homogenen Akse-  
nov voraus. Selbst für die orale Kultur  
würde niemand behaupten, die Gleichartigkeit der konkret erzählten Überlieferungen  
entstünde durch (bei mehreren Personen) biographische oder (bei derselben Person)  
psychische Gleichartigkeit der Personen, die sie erzählen. Denn wenn es Gleich-  
artigkeit in Akse-  
novschen Werken gibt, dann liegt sie nicht in der Biographie des  
Autors begründet, sondern - was läge näher? - in einem künstlerischen Konzep-  
tualismus<sup>876</sup> oder, wenn man es nicht als geplante Konzept- oder Themenfestigkeit  
denken will, in einem Traditionalismus gegen seine Werke.

Was zeigen Kustanovichs Tabellen?<sup>877</sup> Sie zeigen das, was Propp an einem  
ähnlichen Versuch seiner Zeit kritisiert hatte:

Выделив таким образом мотивы, Волков затем транскрибирует сказки, механи-  
чески переводя мотивы на знаки и сравнивая схемы. Сходные сказки, ясно, дают  
сходные схемы. [...] Единственный „вывод“, который можно сделать из такой пере-  
писки, это – утверждение, что сходные сказки похожи друг на друга, – вывод, ни к  
чему не обязывающий и ни к чему не приводящий<sup>878</sup>

Im Unterschied zum erwähnten Volkov hat Kustanovich keine Möglichkeit, die  
Akse-  
novschen Texte nach wiederkehrenden Motiven zu transkribieren. Deshalb  
wohl hat er zunächst die symbolische Ausdeutung der Texte vorgenommen. Danach  
nimmt er seine Transkription vor.<sup>879</sup> Er gibt e i n Beispiel seiner Transkribierung an  
*Randevu*: „The main part of the novella provides the referential background neces-  
sary for a proper interpretation (!) of the work and describes [...] Moscow’s late-  
night bohemia. Since we are interested only in the level-two plot, we will turn to the  
novella’s ending, which has the main bearing upon it. Only beginning with the  
moment of Leva’s meeting with the Stinking Lady do the events of the level-two  
plot start to unfold.“<sup>880</sup> Und auch nur diese „Events“ werden in Zeichen umgesetzt.

#### 3.4.3 Informationsstände, Umbewertungen und Widersprüche

Informationsstände und Umbewertungen sollen in ihrem Wechselspiel betrachtet  
werden. Denn es ist ein häufiger Vorgang in *Ožog*, daß zu einem bestimmten Infor-  
mationsstand eine grundlegende Umbewertung erfolgt. Das Besondere daran ist  
erstens, daß ü b e r h a u p t Umbewertungen vorherigen erzählten Geschehens  
stattfinden. Für eine realistische Informationswirklichkeit wäre es Bedingung, daß  
der Erzähler durch Konsequenz der Bewertung die logische Folgerichtigkeit der ein-  
mal erzählten Geschehenisse unterstreicht. Das bedeutet, daß er sich selbst nicht irrt

<sup>876</sup> Vgl. Raskin 1988, S. 88.

<sup>877</sup> In Kustanovich 1992, S. 115-119, werden die Tabellensymbole eingeführt; die Tabellen  
selbst befinden sich unkommentiert im Appendix (S. 216ff.).

<sup>878</sup> Propp 1928, S. 25.

<sup>879</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß das Zeichen Nr. 14 (Beginning of free creative work;  
Kustanovich 1992, S. 117) nur im Zusammenhang mit Akse-  
novs Stück *Poceluj, Orkestr, Ryba, Kolbasa (PORK)* auftritt (Kustanovich 1992, S. 216).

<sup>880</sup> Kustanovich 1992, S. 118.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

und daß auch die erzählten Figuren vergangenes erzähltes Geschehen höchstens in ihren Meinungen, nicht aber in dessen Wahrheitswert Neubewerten.<sup>881</sup> Daraus ergibt sich zur Besonderheit von *Ožog* zweitens, daß die Umbewertungen *g r u n d l e - g e n d e* sind. „Grundlegende“ bedeutet, daß es nicht Meinungen und Bewertungen der erzählten Figuren sind, die zum Thema der Umbewertungen erhoben werden, sondern Um- oder Neubewertungen gegenüber dem Status der Wirklichkeit des vorherig Erzählten.

Umbewertungen, die als Ansichten der Figur den akzidentiellen Status von Objekten der erzählten Welt betreffen (und nicht deren prinzipiellen Wirklichkeitsstatus), gibt es in *Ožog* auch, jedoch nicht als Teil der Darstellung einer inneren Entwicklung einer Figur. Da ist zum Beispiel die unterschiedliche Bewertung desselben Zustandes der erzählten Welt durch zwei erzählte Figuren:

Хвастищев не ответил, его вдруг потрял озноб, и ноги неожиданно отказали ему. Тантердžет олянулся и увидел, что друг его стоит посреди аллеи, вперив взгляд в листву. / Что с тобой, Патик? / Пат, посмотри-ка часы! Видишь, среди листвы часы висят! / Вижу. Полчетвертого. Значит, дело уже к утру идет. / А может, вечер? Хвастищева стала охватывать дрожь, и он затрепетал вдруг на глазах у товарища, словно листва. / – Спокойно! гаркнул Тантердžет. Полчетвертого после полуноя летом совсем светло. Это полный день, а не вечер. / – А ты уверен, Пат? Уверен, что лето сейчас? / Да посмотри же ты вокруг, остолоп! Видишь, листья зеленые! А теп льнь-то какая! Сейчас лето! / – Ой ли, Пат?! Ой ли?! Меня вон дрожь бьет! Разве не видишь?<sup>882</sup>

Die Auflösung der unterschiedlichen Sichten liegt natürlich darin, daß *Chvastiščev* nicht deshalb zittert, weil es Winter ist, sondern aufgrund psychischer oder physischer Bedürfnisse. Schwerer wiegt da schon die Verwechslung von Morgen- und Abendzeit, deren Erklärung jedoch durch *Tanderdžet* selbst gegeben wird (Полчетвертого после полуноя летом совсем светло). Informell werden zwei unterschiedliche Bewertungen abgegeben, von denen die eine die andere umbewertet, je nach dem, welcher Figur man glaubt.

Wenn in Kapitel III, 2 *Major Koltun* einen Bericht davon gibt, wie er im Zuge der Besetzung der ČSSR durch sowjetische Truppen ein Restaurant ‚eroberte‘, dann stellt der Erzähler abschließend die rhetorische Frage: „Помнит ли майор Колтун все подробности этой ночи, то есть всю ту ночь, а если не помнит, если эта ночь для него стало быть не очень-то существует, то виноват ли он в ней?“ Da diese Frage impliziert, *Major Koltun* habe allerlei Untaten in seinem Bericht vergessen, wird der vorher von *Koltun* gegebene Bericht umbewertet, weil er als geschönt entlarvt wird. In einem satirisch-ironischen Angriff auf die Argumentationsstruktur der vergessenden Täter benutzt der Erzähler die Argumentation *Koltuns* in Bezug auf sein eigenes, passives Verhalten: „любопытно, я и сам-то не очень хорошо помню подробности этой ночи, а значит и я не виноват в том,

<sup>881</sup> So etwa, wenn die erzählte Figur eine Entwicklung durchmacht, die sie frühere (erzählte) Thorheiten erkennen läßt. Daß die Thorheiten jedoch Thorheiten waren, würde in diesem Fall niemals angezweifelt.

<sup>882</sup> Aksenov 1980b, S. 95.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

что остался с Хеленкой в задней комнате, а не вступил в бой с оккупантами и не искупил своей гибелью позора своей могучей страны.“<sup>883</sup> Das treibt die Umbewertung auf die Spitze: Das Vergessen nimmt - ironisch gesagt - von allen die Schuld, von den Tätern ebenso, wie von den Zuschauern. Die Neubewertung ist also, daß angebliches Vergessen kein moralischer Zustand ist.

Hat das erlebende Ich (alias *Akademik* alias *Pantelej*) überraschend das Pferderennen gewonnen, kann es im Freudestaumel über den gigantischen Gewinn die Quälereien der Umstehenden, unter denen es vor dem Gewinn gelitten hatte, parieren. Damit geht einher, daß die ihn umgebenden Quälgeister und Feinde nun den Status von ihm willigen Menschen (*Soja*) und „Anbetern“ (ПОКЛОННИКИ) haben.<sup>884</sup> An anderer Stelle benennt die Figur *Nina*, die von ihrem Stiefvater vergewaltigt wurde, die schreckliche Tat gegenüber *Kunicer* anders.<sup>885</sup> Psychologisch ist das Verdrängung, informell eine Umbewertung. Nachdem der Erzähler - ein weiteres Beispiel - erörtert hat, daß die „Ždanov-Welt“ für die damaligen Menschen eine Wirklichkeit und ihr absoluter Wertehorizont war und daß es lange Zeit keine andere Wirklichkeit und keinen anderen Wertehorizont als die Ždanovschen gab,<sup>886</sup> stellt er dar, wie *Zil'berancev* das Problem um die immer noch ungestraften Magadaner Sadisten ganz anders beurteilt als *Mal'kol'mov*.<sup>887</sup> *Zil'berancev* lebt noch in der Ždanovschen Wirklichkeit und bewertet die Gegenwart von ihr aus. Ihr stehen die *Mal'kol'mov*schen Ansichten gegenüber. Diese Gegenüberstellung ist nur deshalb im Erzählvorgang widerspruchsfrei möglich, weil die Bewertungen des Vergangenen Ansichten v e r s c h i e d e n e r erzählter Figuren sind. Zur Magadaner Vergangenheit gibt es an anderer Stelle eine dritte akzidentielle Bewertung und Wirklichkeitskonstruktion, nämlich die der erzählten Figur *Čepcov* (Kapitel II, 26). Zu den akzidentiellen Umbewertungen rechnet auch die Entdeckung des erlebenden Ichs, daß der Geistliche in Rom, mit dem eine der zentralen Figuren einst das „Dritte Modell“ erörterte (Kapitel II, 6-7), *Sanja Gurčenko* war.<sup>888</sup>

In Kapitel II, 31 denkt sich *Tolja son Štejnboč* als *Ringo Kid*. *Ringo Kid* zu sein, ist eine Wirklichkeitskonstruktion *Toljas*, die zwar s e i n e ‚Welt‘ momentan stark verändert, die aber die Informationswirklichkeit der erzählten Welt nicht prinzipiell betrifft. Denn der Erzähler hat den Textpassagen, denen eine phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit zu Grunde liegt (die Taten *Ringo Kids-Toljas*), einen Status innerhalb der realistisch-faktische Informationswirklichkeit der sie umgebenden Textpassagen gegeben. Und zwar hat er sie als Rollenspiel *Toljas* decuvriert: Der Wirklichkeitsstatus der Textpassagen ist ‚Rollenspiel‘,<sup>889</sup> so daß sie sich trotz ihrer

<sup>883</sup> Für dieses und das vorherige Zitat: Aksenov 1980b, S. 401.

<sup>884</sup> Aksenov 1980b, S. 125-126.

<sup>885</sup> Aksenov 1980b, S. 327.

<sup>886</sup> Aksenov 1980b, S. 281.

<sup>887</sup> Aksenov 1980b, S. 283.

<sup>888</sup> Aksenov 1980b, S. 402.

<sup>889</sup> Vgl. Aksenov 1980b, S. 305 untere Hälfte. - *Tolja* spielt nicht nur *Ringo Kid*, sondern auch *Poet-Futurist*. Vor allem zu Beginn des Kapitels wird beim Erzählen des Kinobesuches das Rollenspiel offenbar (*Tolja* spielt *Ringo Kid* gegenüber den Mitschülern). Anders als es etwa bei

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Phantastik widerspruchsfrei in die übrige Informationswirklichkeit des Kapitels II, 31 einfügen lassen. Sie sind explizit als ‚anders‘ begründetes Bewußtsein einer erzählten Figur: „Невиданный герой, смельчак, которому ничего не стоит отдать жизнь за свободу! Ринго Кид вселял в Толю уверенность, он воображал его фигуру на улицах Магадана и, выходя из кино, конечно же, чувствовал и себя немного Ринго Кидом.“<sup>890</sup> Die folgenden Passagen können noch so kraß und noch so ‚phantastisch‘ in die übrige, Magadaner Wertewelt eingeschoben sein, dem Leser werden sie durch ihren Status innerhalb der realistischen Informationswirklichkeit unmittelbar klar sein.

Eine Umbewertung beinhaltet auch der Anfang von *Ožog*. Das erlebende Ich beobachtet auf dem Weg zur Metrostation zwei Personen, die ein anscheinend widersinniges, auffälliges und ihm verdächtiges Verhalten zeigen: Ein Mann „mit zerzaustem Kopf“ (с разлохмаченной головой) ißt eine Wassermelone (перед собой он держал половинку арбуза и ел из нее на ходу столовой ложкой); ein Junge zieht eine Bett mit Schrottwaren hinter sich her: „Мальчик лет десяти тащил за собой по асфальту ржавую железную койку, на которую нагружены были тазы, куски водопроводных труб, краны мотки проволоки, бампер инвалидной коляски и что-то вроде старинного самолетного пропеллера.“ Diese beiden für das erlebende Ich unverständlichen und in ihrer Unverständlichkeit beunruhigenden Erscheinungen klären sich ihm bald auf:

Ничего страшного не происходит, ничего абсурдного, мир ничуть не изменился за прошедшую ночь. Мальчик тащит в розную школу свою хорму металлолома, а мужик, его папаня, Белотага-алкаш, ничем не хуже меня, идет от арбузного лотка к „Мужскому клубу“, пивному ларьку возле Пионерского рынка.<sup>891</sup>

Der Ich-Erzähler gibt sich eine beruhigende Erklärung - die beiden beobachteten Erscheinungen werden umbewertet und dadurch harmlos. Das hat der Erzähler durch genaue Beobachtung ihres Verhaltens erreicht, auf Grund dessen er ihre Beziehung und ihre Absichten „erraten“ hat.<sup>892</sup> Für den Leser tritt ein anderer Aspekt in den Vordergrund: Die Angst des erlebenden Ichs angesichts einer unverständlichen Situation. Die Unverständnis des erlebenden Ichs scheint geradezu durch die Angst erzeugt, nämlich durch die Tatsache, daß das erlebende Ich den kleinen Details und Zufälligkeiten auf seinem Weg zur Metro derart gesteigertes Interesse entgegenbringt. Die Textpassage kann also eine Informationssituation („Belegstelle“) dafür sein, in welchem psychisch überspannten Zustand die erzählte Figur sich be-

---

der Darstellung in der Erzählung *Lebjaž'e ozero* ist, ist von den *Ringo Kid*-Passagen in *Ožog* nicht nur bekannt, daß sie einer phantastischen Informationswirklichkeit angehören, sondern auch, wie sich diese Phantastik mit der realistischen Informationswirklichkeit verträgt (nämlich als Rollenspiel). In *Lebjaž'e ozero* trafen hingegen zwei Informationswirklichkeiten gleichberechtigt aufeinander, denen zwei ganz unterschiedliche Auffassungen von Wirklichkeit und deren Logik zu Grunde lagen. Dabei hat der Erzähler es konsequent vermieden, der einen, phantastisch-fiktiven einen Status im Rahmen der anderen, realistisch-faktischen zuzuweisen.

<sup>890</sup> Aksenov 1980b, S. 304.

<sup>891</sup> Für dieses und das vorherige Zitat: Aksenov 1980b, S. 12.

<sup>892</sup> Vgl. Aksenov 1980b, S. 12 obere Hälfte.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

findet. Auslöser der Angst war folgende Begebenheit: „...Утром я плелся по переулку к метро, а за моей спиной ничего особенного не происходило, только что-то ужасно скрежетало, громыхало и лязгало. Понимая, что там нет ничего особенного, я все-таки не оборачивался, боялся а вдруг что-нибудь особенное?“<sup>893</sup> Dieser ironischen Darstellung über den Versuch, die Angst herunterzuspielen (nichts Besonderes), mündet in der Beobachtung des Melone löffelnden Mannes und anschließend erst im Umwenden des erlebenden Ichs, worauf es dem das Bett ziehenden Jungen angesichtig wird.<sup>894</sup> Die Leistung des erlebenden Ichs ist es nun, diese drei vereinzelt dargestellten Vorgänge (Geräusche, Mann, Junge mit Bett) in einen logischen Zusammenhang zu bringen, insbesondere die Geräusche mit dem gezogenen, rostigen Bett. So zwingend das vielleicht sein mag, so sehr führt der Erzähler dadurch die Funktionsweise der Leserwahrnehmung in einer Informationssituation, mithin in einer Montage vor. Gleich zu Beginn von *Ožog* hat der Erzähler so ein grundlegendes Verfahren seines Erzählens offengelegt, indem er es anhand einer erzählten Figur dem Leser vorführt. Außerdem ist das ‚Normalbewußtsein‘ nicht auf einen außertextuellen Realitätsbegriff des Lesers zurückzuführen, sondern auf die wertende Perspektive des Erzählers von den Vorgängen in der erzählten Welt. Daß das Verhalten der erlebenden Figur ‚unnormal‘ und ‚neurotisch‘ ist, erfahren wir dadurch, daß und wie der Erzähler die erörterten Ereignisse darstellt. Der Erzähler selbst legt an das morgendliche Verhalten der erzählten Figur den Maßstab einer realistischen Informationswirklichkeit mit Wirklichkeitsstatus ‚Normalbewußtsein‘ an, gegenüber dem das Bewußtsein der erzählten, erlebenden Figur als verschoben (‚verrückt‘) erkennbar ist.

Eine Umbewertung wird vorgenommen, wenn man in Kapitel I, 3-7 die Textpassagen mit der Funktion des Streits zwischen der jeweiligen zentralen Figur und *Patrik Tanderdžet* vergleicht. Ging es anfänglich noch um die Sache selbst (*Patrik* behauptet, *Sabler* hätte sein Musikthema übernommen), so ist in Kapitel I, 7 *Pantelejs* Streit aus untergründigen und offenen Eifersüchteleien um *Alisa* entbrannt. Die Abfolge der Funktionen des erzählten Geschehens ist in Kapitel I, 7 eine andere<sup>895</sup> - die Funktion ‚Streit‘ wird hierbei vorgezogen, ausgebreitet und dadurch qualitativ und quantitativ exponiert. Wenn also das Gewicht des Erzählens betreffs *Pantelej* in Kapitel I, 7 auf den Streit fällt und wenn dieser Streit an seinem Ende offen um *Alisa* ausgetragen wird (*Pantelejs* öffentliche Liebeserklärung)<sup>896</sup> und nicht um Sachfragen, dann ergibt sich daraus die Umbewertung des Status und der Qualität der vorherigen Textpassagen mit der Funktion Streit in den Kapiteln I, 3-6. Mit jedem Kapitel, in dem sich die Ereignisse wiederholen, schält der Erzähler deut-

<sup>893</sup> Aksenov 1980b, S. 12 oben.

<sup>894</sup> ..., wobei von den Geräuschen keine Rede mehr ist!

<sup>895</sup> Man sollte bemerken, das die Funktionen, die, verglichen mit den Kapiteln I, 3-6, in Kapitel I, 7 im erzählten Geschehen betreffs *Pantelej*, *Tanderdžet* und *Kulago* fehlen, vorher und im selben Kapitel beim Botschaftsempfang mit *Pantelej*, *Alisa*, ihrem Ehemann und ihrem Liebhaber umgesetzt wurden. Das betrifft die Textpassage mit der Funktion ‚Streit‘.

<sup>896</sup> Aksenov 1980b, S. 53.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

licher die eigentlichen Gründe des Zanks heraus: Immer mehr geht es um die Frauen, immer weniger um den nominellen Zankapfel. Das führt am Ende zu dem Rückschluß, daß es auch in Kapitel I, 3 um die Frau gegangen sei. So hat ein Umbewertungsverfahren stattgefunden. Der Informationsstand um die Ursache des „Zankes“, in der zunächst die thematisierten Sachfragen gesehen werden, wird in Kapitel I, 7 in Frage gestellt, weil dort *Alisa* und ihre Umtriebe als Ursache gegenseitigen Haders offenbar sind, und zwar unabhängig vom den Themen der Gesprächspartner des Botschaftsempfanges. Dieser neue Informationsstand über die Wahrhaftigkeit der Vorfälle, kann nun auch auf die vorherigen Streitereien der Kapitel I, 3-6 übertragen werden, und zwar aus zwei Gründen. Erstens, weil die vorherigen Streitereien einer Bewertung nicht widersprechen, die dem erzählten Verhalten der Figuren (Zank um eine Sache) ein ‚eigentliches‘ (Zank um eine Frau) gegenüberstellen, und zwar, das ist ganz entscheidend, unter Beibehaltung der Funktion der Textpassage (Zank). Zweitens, weil durch die Umbewertung eine Konfusion beseitigt wird, die die unlogische und seltsame Reaktion *Maška Kulagos* auf den Streit der zentralen Figur mit *Patrik Tandredžet* zeitigt. So heißt es in den Kapitel I, 3-6 stets in ähnlicher Weise: „Машка села на тротуар и весело заплакала.“<sup>897</sup> Bereits das „fröhliche Losheulen“ (Oxymoron) bereitet Probleme: Ist gemeint, daß die Figur vor Freude heult, daß das Heulen ihr Freude schafft oder daß ihr Traurigkeitsverhalten tatsächlich derart paradox ist? Indifferent bewertet ist durch das Oxymoron *Maškas* Verhalten auch, wenn man es als Reaktion auf den Streit sieht: Ist sie nun glücklich über den Zank oder ist sie über ihn traurig? Warum heult sie überhaupt, wenn die Sachfragen des Streites zwischen der jeweiligen zentralen Figur und *Patrik* sie gar nicht betreffen? Letztere Frage läßt vermuten, daß es doch irgendeine Beziehung des Streites zu *Maška* gibt - zum Beispiel dadurch, daß sie vom Verhalten der Männer entnervt oder daß sie sich in der Gesprächssituation übergangen fühlt.<sup>898</sup> Bei dieser Frage setzt der Umbewertungsprozeß aus Kapitel I, 7 hilfreich ein: Wenn der Streit der Männerfiguren ‚eigentlich‘ ein Eifersuchtsgebaren ist, dann hat *Maška* als Objekt beidseitiger Liebe und Eifersucht durchaus Ursache fröhlich zu weinen. Einerseits nämlich glücklich darüber, geliebt zu sein, andererseits unglücklich über das Dilemma. Diese Umbewertung und ihre ‚Lösung‘ für ein konfusierendes Problem der Textwahrnehmung wird vom Erzähler zu einem folgenden Informationsstand ‚bestätigt‘. Denn im Verlauf von Kapitel I, 7 heißt es abweichend zu den Kapiteln I, 3-6: „Мы все трое тут обнялись и спели песенку нашей далекой весны [...] Итак, поехали! Куда? Подальше! Подальше [...] от Москвы, поближе к нашей весне“.<sup>899</sup> Diese Textpassage steht in der Reihenfolge der Funktionen an der Stelle, an der die Funktion ‚Streit‘ vor (der deswegen weinenden) *Maška* zu erwarten wäre. Sie kennt aber keine weinende

<sup>897</sup> Aksenov 1980b, S. 51, Z. 15.

<sup>898</sup> Wem es wunderlich erscheint, daß die Figur deshalb heulen soll, der sei daran erinnert, daß *Maška* und *Patrik* stark alkoholisiert sind.

<sup>899</sup> Aksenov 1980b, S. 55.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

*Maška* und erfüllt an dieser Stelle mitnichten die Funktion des Streitiges,<sup>900</sup> denn sie ist das genaue Gegenteil. Sie stellt eine Verbrüderung und Einigkeit zwischen den Figuren her, verbunden mit Hoffnung auf den zukünftigen, gemeinsamen Weg (поехали; поближе к нашей весне). Hat der Leser die Umbewertung vollzogen und einen neuen Informationsstand bezüglich des erzählten Streitgeschehens der Kapitel I, 3-7 erreicht, dann ist die Abwesenheit der weinenden *Maška* nur logisch. Wenn der Streit der Männerfiguren in den Kapiteln I, 3-6 ‚im Grunde‘ ein eifersüchtiger Streit um die Frauenfigur war und wenn in Kapitel I, 7 kein eifersüchtiger Streit um *Maška* stattfindet, dann ist es nur logisch, daß die entsprechende Passage mit der Darstellung der weinenden Frau in Kapitel I, 7 fehlt. Dieser Umstand bestätigt die vom Leser vollzogene Umbewertung, denn der Absens der weinenden *Maška Kulago* fügt sich logisch in den neuen, durch die Umbewertung erreichten Informationsstand, das Weinen der Frauenfigur und der Streit der Männerfiguren stünden in einem Zusammenhang und offenbarten die Frau, auf die sich das hintergründige Verhalten der Männerfiguren beziehe. Die Existenz einer ‚Bestätigung‘ der Umbewertung zeigt, daß sie in die Informationsvergabe genau eingeplant worden ist.

Das erzählte Geschehen in Kapitel I, 13, das in einer surrealen Spirale mündet, wird grundlegend umbewertet, wenn es zu Beginn von Kapitel I, 14 heißt: „Запах старой настоявшейся мочи привел меня в чувство. [...] – Живой! Очухался!

произнес где-то рядом веселый бандитский голос Алика Нейркого.“<sup>901</sup> Dem Geschehen zu Ende von Kapitel I, 13 unterlag eine phantastische Informationswirklichkeit. Gebäude brennen unvermittelt, man hetzt die Protagonisten durch eine Markthalle, eine Lokomotive taucht auf und spielt Beethovens *Eroica*.<sup>902</sup> Welchen Status haben diese dargestellten Widersinnigkeiten zum sie umgebenden erzählten Geschehen, das nicht der phantastischen Informationswirklichkeit der surrealen Spirale unterliegt? Diese Frage muß sich der Leser stellen, der die disparaten Wirklichkeitselemente im Kapitel I, 13 unter eine schlüssige Erklärung fassen muß, wenn er der durch seine Wahrnehmung entstehende Konfusion entgehen will. Ein Rezeptionsangebot zum Wirklichkeitsstatus gibt die zitierte Textstelle: Das erlebende Ich war besinnungslos, denn es „kommt wieder zur Besinnung“ (очухался; привести в чувство). Alles geschah nur im Bewußtsein des erlebenden Ichs während dessen Besinnungslosigkeit. Dieses neue Verständnis des Endes der surrealen Spirale in Kapitel I, 13 wird wiederum bestätigt, wenn es heißt: „– Что я там натворил на рынке, Марчелло? – спросил я его. – Будь другом, скажи, бей сразу, чтоб преступник не мучился. / – Не валяй дурака, Академик, ровным скрипучим голосом проговорил Марчелло. – Лучше пострайся угадать лошадей.“ Will es *Marčello* nicht sagen? Oder war gar nichts passiert? Wir brauchen nicht lange rätseln, denn der Ich-Erzähler interpretiert *Marčellos* Aussage selbst: „Он протянул мне программку, и я обрадовался: значит,

<sup>900</sup> ..., welche schon bei der Begegnung *Pantelejs* mit *Alisa* in der Botschaft erfüllt wurde,...

<sup>901</sup> Aksenov 1980b, S. 120f.

<sup>902</sup> Aksenov 1980b, S. 120.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

ничего особенного я все-таки не натворил на Пионерском рынке, все-таки вряд ли даже Марчелло предложит программку заведомому преступнику.“<sup>903</sup> Letztendlich bleibt *Marcellos* Reaktion damit ungeklärt, denn die Überlegungen des Ich-Erzählers bleiben seine reine Meinung und Vermutung (значит; вряд ли), wenn auch welche großer Autorität. Doch die produzierten Untaten des erlebenden Ichs im Markt werden im folgenden erzählten Geschehen nicht wieder aufgegriffen und sind deshalb ‚konsequenzlos‘ und ‚vergessen‘. Sie sind in diesem Sinne in der realistischen Informationswirklichkeit ungeschehen oder ‚nur‘ im Geiste der erlebenden Figur geschehen. So klärend die Informationen des Erzählers und die damit vollzogene grundlegende Umbewertung des Markt-Geschehens sind - alles war nicht in der Art wirklich, wie es zunächst behauptet wurde,<sup>904</sup> sondern es war sozusagen unwirklich -, so rätselhaft sind sie. Denn bedeutet Besinnungslosigkeit nicht die Abwesenheit oder Eingeschränktheit von Geistestätigkeit? Wie kann das Markt-Geschehen derart wirklich dargestellt werden, wenn es ‚im Grunde‘ eine Besinnungslosigkeit beziehungsweise den Weg zu einer Bewußtlosigkeit<sup>905</sup> darstellt? Und wenn Besinnungslosigkeit derart wirklich ist, wo ist dann ihr Unterschied zur geistigen Klarheit? Für diese Paradoxa gibt es in *Ožog* keine intendierte Lösung. Der Leser ist aufgefordert, weiterzudenken und mit den Widersprüchen der erzählten Welt selbst zurechtzukommen. Jede Erklärung dieses Widerspruchs wird eine ungenügende Interpretation im Sinne einer Allegorese darstellen. Mimesis ist hier nicht die korrekte, genaue und überprüfbare Darstellung von Objekten, Menschen oder sozialen Zuständen, sondern die Produktion von etwas aus Text, das bei der Rezeption eine zur Realität gleichartige Erkenntnisproblematik, zu ihr gleichartige Wahrnehmungsprozesse und entsprechende Empfindungen oder Problematiken zeitigt. Mimesis wird also als Produkt eines Rezeptionsvorgangs verstanden, nicht als Qualität produktionsseitiger Abbildung. Mimesis ist nicht mehr eine Folge der thematischen und erzählerischen Konsequenz betreffs der erzählten Welt. Der neuen Mimesis liegt die Idee der phantastisch-faktischen Informationswirklichkeit zu Grunde.<sup>906</sup> Es wird versucht, im Text eine phantastisch-

<sup>903</sup> Für dieses und das vorherige Zitat: Aksenov 1980b, S. 121.

<sup>904</sup> Es sei noch einmal darauf verwiesen, daß die Frage nach der Einschätzung der Informationswirklichkeit nicht identisch ist mit der Frage nach dem Wirklichkeitsstatus der Darstellung. Letztere fragt danach, ob die Darstellung selbst erkennen läßt oder expliziert, daß ein bestimmtes erzähltes Geschehen ein Traum, ein Rausch oder die Wirklichkeit sei. Erstere will wissen, ob und mit welcher logischen Konsequenz, beziehungsweise mit welcher Logik eine bestimmte Textpassage erzählt ist. Im vorliegenden Falle ist die Markt-Passage als wirklich dargestellt („das alles passiert wirklich und ist kein Rausch“), aber im Hinblick auf die sie umgebenden realistische Informationswirklichkeit phantastisch (sie folgt einer anderen Logik, in der z.B. Lokomotiven Musik machen etc.).

<sup>905</sup> So könnte man es verstehen: „Нар, грохот, вонь Курской магнитной аномалии заполнили стеклянный куб, который, конечно, не замедлил вжорваться“ (Aksenov 1980b, S. 120).

<sup>906</sup> Bereits Raskin 1988, S. 262, spricht von „a higher level of realism, or at least of mimesis“; auf den Seiten 278-281 führt sie aus, daß hinter der ‚neuen Mimesis‘ der Gedanke steht, sich über ‚die Realität‘ des (sozialistischen) Realismus, nämlich über die Poetik einer Widerspiegelung von Objektivitäten zu erheben.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

faktische Informationswirklichkeit zu schaffen, deren Rezeptionsvorgang die Leistungen des menschlichen Bewußtseins nachahmen muß. Apollinaire hatte die neue, die Physis überschreitende Qualität jener Texte betont: Surnaturalisme. Akse-nov betont die neue mimetische Qualität: Er schreibe nach den Wahrnehmungsgesetzen des Lesers.

Ähnlich der letzterörterten Umbewertung, in der die zentrale Figur (nachträglich) aus Unbewußtem erwacht und das Vorherige als Traum, Rausch, Schlaf oder Bewußtlosigkeit erscheint, sind weitere Umbewertungen in *Ožog* gebaut. So heißt es in Kapitel II, 19: „Пантелей спохватился уже в середине зала.“<sup>907</sup> Umbewertet wird die Entführung *Alisas* nach Litauen, die dem Zitat direkt vorausgeht. Sie hat ‚anscheinend‘ (d.h. zu diesem Informationsstand) gar nicht stattgefunden. In Kapitel II, 31 sieht sich *Tolja fon Štejnboč Artemis* (alias *Lenka-Percovka*) gegenüber; die Darstellung mündet in das Thema Heimat und Abneigung des Ich-Erzählers (alias *Toljas*) gegen eine geplante Flucht.<sup>908</sup> Das auf diese Passage folgende Textsegment beginnt mit den Worten: „Толя проснулся.“<sup>909</sup> Sie bewerten das vorherige erzählte Geschehen zu einer Schlaf- oder Einschlafphase um. Nach der Umbewertung ergeben sich Übereinstimmungen zu einer Äußerung des Ich-Erzählers ‚während der Schlafphase‘: „Я спал или не спал“,<sup>910</sup> beziehungsweise zu erzählten Geschehen ‚vor dem Einschlafen‘: „Чефир был тягуч, горяч, сладок и горек одновременно. Вдруг перехватило горло.“<sup>911</sup> Er hat also ein Rauschmittel (чефир) getrunken. Die phantastische Verfremdung ‚der‘ Wirklichkeit ist auf Rausch zurückzuführen - den phantastischen Textteilen wird so eines Status innerhalb einer realistisch-fak-tischen Informationswirklichkeit zugewiesen. Die Lebendigkeit der dargestellten Gedanken *Toljas* widerspricht jedoch einem Status ‚Schlaf / Einschlafen‘. Um zudem das Erwachen zu rechtfertigen, müßten weitere, in der Darstellung fehlende Ereignisse angenommen werden.

Eine folgenschwere erlebte Rede hat *Pantelej* in Kapitel II, 47, wenn er vom *Blejzer* denkt: „Он никогда не гладил во сне ее бедро, никогда не видел ее в образе польской пленницы,<sup>912</sup> не блуждал с ней по взорванному замку, не крутился вокруг Земли в вакончике ржавой канатной дороги.“<sup>913</sup> Zwei der vier hier genannten „Träume“ (гладить во сне), nämlich die „polnische Gefangene“ und das „gesprengte Schloß“, standen im vorherigen erzählten Geschehen nicht im Status von Träumen, sondern von realem Geschehen in realen Räumen. Zwar war der Raum des Schlosses bildhaft und die Figur des polnischen Mädchens zum Teil von *Toljas* Phantasie überarbeitet, aber im Großen und Ganzen war der Wirklichkeitssta-tus der entsprechenden Textpassagen ‚real‘. Der Erzähler befand sich ‚wirklich‘ in

<sup>907</sup> Akse-nov 1980b, S. 272.

<sup>908</sup> Akse-nov 1980b, S. 315-318.

<sup>909</sup> Akse-nov 1980b, S. 318.

<sup>910</sup> Akse-nov 1980b, S. 317.

<sup>911</sup> Akse-nov 1980b, S. 315.

<sup>912</sup> *polonjanka*: wohl „Gefangene“.

<sup>913</sup> Akse-nov 1980b, S. 371. - *Ržavaja kanatnaja doroga* ist eine Erzählung Akse-novs, die er 1970 schrieb. Vgl. Kapitel 7.1.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

einem verfallenen, weil, wie man jetzt erfährt, gesprengten Schloß; das polnische Mädchen wurde zwar nicht von *Tolja* gerettet, aber befand sich ‚wirklich‘ im Gefangenentransport. Während das erzählte Geschehen im bildhaften Raum des Schlosses eine eigenes Textsegment und eine eigene Episode darstellte und daher noch am ehesten als Traumerlebnis grundlegend umbewertet werden könnte, ist die grundlegende Umbewertung der Erlebnisse *Toljas* betreffs des polnischen Mädchens schwerlich möglich. Letzteres könnte nur dann nachvollzogen werden, wenn die Zeit *Toljas*, die die Vergangenheit des oben zitierten *Pantelej* sein kann (aber nicht sein muß), insgesamt als Traum aufgefaßt wird. Dann ist das Magadaner Geschehen entweder überhaupt nicht wirklich gewesen,<sup>914</sup> oder wir haben es mit einer Äußerung zu tun, die *Pantelejs* Bewertung der Vergangenheit *Toljas* ist, welche *Pantelej* zum erzählten Zeitpunkt persönlich unglaubwürdig-traumhaft erscheint. Beide Möglichkeiten sind nicht besonders überzeugend.<sup>915</sup>

In Kapitel II, 16 geschieht folgendes:

„Блейзер“ через салфетку ухватил запотевшую бутылку водки и напил в обрjúмки безобидной бесцветной жидкости. Это движение прошло перед глазами Пантелея, как во сне. Он давно уже не видел ритмических странных снов. Вот уже месяцу после „завязки“ он видел по ночам одно и то же: наполнение стаканов и рюмок, вибрация бутылок, глотающие алкоголь глотки, пузырьки газа, а от прежнего остался лишь хмельной полуночный ветерок. / Мне не наливай, я завязал, – сказал он. / Да я, по сути дела, тоже завязал. Надосло это наше свинство, сказал „блейзер“.<sup>916</sup>

Da sein Gegenüber es aber nicht so recht ernst meint, bekräftigt *Pantelej* noch einmal: „Ja я ведь всерьез не пью, ни по-европейски, ни по-татарски.“<sup>917</sup> Er hat also getrunken. Und zwar so, daß ihm „seltsame rhythmische Träume“ (ритмические странные сны) entstanden. Die Rhythmik bestand darin, daß er immer dasselbe sah. Nämlich das gleichartige Füllen der Gläser (наполнение стаканов и рюмок), worin das gleichmäßige Austrinken derselben enthalten ist (глотающие алкоголь глотки). Das, was ist und war (die Magadaner Vergangenheit, das miese gegenwärtige Leben), wird mit zunehmender Frequenz der Tätigkeit nur mehr ein „berauschtes miternächtliches Lüftchen“ (хмельной полуночный ветерок). Trinken ist also eine Methode, zu vergessen, zu verdrängen und etwas Neuem (dem Träumen) Platz zu geben.<sup>918</sup> Rausch erzeugt Rhythmen, das nüchterne Leben an-

<sup>914</sup> ...denn es wird ihm der Status ‚Traum‘ zugesprochen,...

<sup>915</sup> ...vor allem wenn man in Betracht zieht, daß *Tolja* der jugendliche *Pantelej* sein kann. Dann würde *Pantelej* von seiner eigenen Vergangenheit behaupten, sie erscheine ihm wie ein (unglaubwürdiger) Traum. Das wäre nicht nur sehr seltsam, es widerspricht auch anderen im Text ausgedrückten Bewertungen von Erfahrungen in der Vergangenheit. - Im übrigen sei noch einmal darauf hingewiesen, daß im Zitat implizit enthalte ist, daß die vier genannten Ereignisse im Traum geschehen wurden. Es geht hier also darum, daß alle vier Ereignisse Träume sind (Existenz), und nicht darum, daß die vier Ereignisse wie Träume wären (Vergleich).

<sup>916</sup> Aksenov 1980b, S. 259.

<sup>917</sup> Aksenov 1980b, S. 260.

<sup>918</sup> Das wird an anderer Stelle kritischer aufgegriffen: *Pantelej* wird Zeuge, wie ein Freund durch den Alkohol nicht nur die unangenehme Vergangenheit vergißt, sondern auch auch die alten Ideale. Aksenov 1980b, S. 270.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

scheinend nicht. Dieser Gedanke wird noch einmal aufgegriffen, wenn der gefallene Held *Sabler* hinter dem Paravent *Milka Koretkos* liegt. Der Rauschzustand - die rhythmischen Träume - erscheinen *Sabler* interessanter als das nüchterne Leben.<sup>919</sup> Und zwar deshalb, weil er die rhythmischen Träume in Musik umsetzen kann.<sup>920</sup> In der oben zitierten Textstelle werden jedoch zweierlei Umbewertungen vorgenommen. Zum ersten ist *Pantelej* der Rausch bereits fern und er bleibt konsequent abstinent. Dieser Bewertung aus der Sicht der Figur widerspricht, daß *Pantelej* die Bewegung des Einschenkens „wie im Traum“ (как во сне) erscheint. Nämlich wie in den Träumen, die ihn in den Nächten nach seinem Entzug gequält haben. Also steht er dem Alkoholeinschank nicht ganz (bewußtseins-) ‚neutral‘ gegenüber, und sich dem Sehen eines Traumes und dem Vergessen durch den Alkohol zu ergeben, ist ihm eine Verlockung. Zweitens wird eine grundlegende Umbewertung vorgenommen. Das vor diesem Informationsstand erzählte Geschehen geschah, so ist implizit, als die jeweils zentrale Figur nicht abstinent war, sondern alkoholabhängig. Das bedeutet, daß ihre Sicht auf die und die Darstellung des Erzählers von der erzählten Welt mitunter keine nüchterne, sondern eine Rauschsichtigkeit und -darstellung war. Entweder standen die zentralen Figuren unter Entzugserscheinungen, so daß von einer verzerrten Bewußtseinslage ausgegangen werden muß. Oder aber sie befanden sich in alkoholisiertem Zustand, so daß ebenfalls von einer verzerrten Sicht ausgegangen werden muß. Das ist eine grundlegende Neubewertung des vorher erzählten Geschehens und seiner Informationswirklichkeit. Für welche Stellen des vorherigen Textes welcher Zustand angesetzt werden muß, bleibt völlig unklar. Es liegt für den Leser nahe, die Passagen mit phantastischer Informationswirklichkeit dem Rauschbewußsein zuzuordnen, die Passagen realistischer Informationswirklichkeit dem Abstinentbewußtsein. Dann sind alle Widersprüche dieser Passagen auf die Darstellung des alkoholisierten, fehlerwahrnehmenden Bewußtseins der entsprechenden Figuren zurückzuführen, wenn sie vor dem zitierten Punkt des Erzählvorganges liegen. Welche Erklärung gibt es dann aber für die Textpassagen mit phantastischer Informationswirklichkeit, die nach dem zitierten Punkt des Erzählvorganges liegen? Die Figur *Pantelej* bleibt gegenüber dem *Blajzer* abstinent und wird jetzt und in Zukunft nüchtern sein.<sup>921</sup> Und was ist mit den Passagen realistischer Informationswirklichkeit, die vor dem zitierten Punkt liegen? Sind sie ohne Unterschied zur Phantastik ebenfalls Rauschzustände oder sind sie Zustände relativer Nüchternheit? Dann: Warum ist der Grund ihres ‚anormalen‘ Wirklichkeitsstatus (‚drogenkrankes Bewußtsein‘) so spät offengelegt worden? Schließlich: Ist *Ožog* eine Geschichte von Alkoholkranken? Aus den Widersprüchen, die sich durch die Montage zweier Informationswirklichkeiten in *Ožog* ergeben, gibt es kein Eintrinnen - es sei denn, es waltet eine entsprechend selektive Informationswahrnehmung, die den im Hinblick auf ihre Informationswirklichkeit verschiedenen Textpassagen ‚klare‘ Status zuordnet.

<sup>919</sup> Vgl. Aksenov 1980b, S. 340 und Kapitel 3.2.6.

<sup>920</sup> So zu Beginn von *Ožog*, vgl. Kapitel I, 2A und 2C.

<sup>921</sup> ..., was bis zu ihrem Rückfall am Ende von Buch II gilt.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Wenn die Nüchternheit der zentralen fünf Figuren für eine Weile des Erzählvorganges vorauszusetzen ist, dann kehrt folgende Textstelle diese Bewertung um:

Хвастищев взял бутылку, прочел все написи rare Scotch whisky... by appointment of Her Majesty... отвинтил пробку с весело шагающим оптимистом в белых штанах, заглянул для чего-то внутрь, затем встряхнул и начал глотать.<sup>922</sup>

Was vom Erzähler in Szene gesetzt wird, ist der Rückfall *Chvastiščevs* in den Alkoholismus. Als eine solche Informationssituation kann man die Passage jedenfalls verstehen. Ihr besonderes Gewicht erhält sie nicht nur durch die pathetische Differenzierung in der Beschreibung der Bewegungsabläufe, sondern auch dadurch, daß sich der Vorgang mit *Kunicer*, *Pantelej* und *Sabler* wiederholt, beziehungsweise auch *Mal'kol'mov* bereits „Spiritus... rein und unverdorben“ (спиртягу [...] чистый, неразбавленный) getrunken hatte.<sup>923</sup> Der Neubeginn der jeweilige Figur ist gescheitert und durch diesen Mißerfolg greift sie zur Flasche. Die sich hieraus ergebende grundlegendere Umbewertung des erzählten Geschehens im Hinblick auf seinen Wirklichkeitsstatus bezieht im Unterschied zu den vorherigen Umberwertungen nicht auf das bereits erzählte, sondern auf das noch zu erzählende Geschehen. Von diesem zum gegebenen Informationsstand unbekanntem Erzählten muß angenommen werden, daß es vom Standort eines mehr oder weniger latent alkoholisierten Bewußtseins oder Beobachters aus berichtet.<sup>924</sup> Wie um das zu bestätigen, ist der letzten Darstellung - des Rückfalls von *Sabler* - ein kleines Rauscherlebnis *Sablers* angefügt: „Перед глазами у него теперь тихо пошевеливала ободранной асбестовой шкурой могучий, но спящий до поры до времени змей Зимбабве.“ Daß die vier genannten Figuren auf ihren Rückfall hin einen starken Rausch gehabt haben, ergibt sich aus dem Buch II abschließenden Kapitel 49: Offensichtlich war es sogar soweit gekommen, daß die Miliz sie aufgegriffen hat (а просто распихивала всех алкашей по камерам, если мест в вытрезвителие не было); nun sitzen sie in der Zelle und brabbeln vor sich hin (Сержант [...] слушивался к бормотанию).<sup>925</sup>

In Buch III von *Ožog* sagt *Cheminguéj*: „Как меняются времена! Советские люди теперь стали свободно разъезжать.“<sup>926</sup> Diese Information betrifft nicht nur das Zeitkonzept, sondern bewirkt auch eine Umbewertung. Da das vorher erzählte Geschehen von Buch III zeitlich noch nicht festgelegt war und da man es deshalb mehr oder weniger als Fortsetzung der erzählten Gegenwart von Buch II auffaßte, galten dem Leser die Ereignisse um den Diebstahl im Kaufhaus *Сунерсам* und um das Kiosk-Café von *Sofija* und *Fima* als phantastisch. Denn in der Logik des

<sup>922</sup> Aksenov 1980b, S. 365.

<sup>923</sup> Aksenov 1980b, S. 369, 384 und 387, bzw. S. 358. Hatte ich schon darauf hingewiesen, daß in diesen Wiederholungen von Funktionen von erzähltem Geschehen eine Parallele zum Bau der Kapitel I, 3-7 besteht?

<sup>924</sup> Diese Umbewertung kommt in Buch III von *Ožog* leider nicht mehr zum Tragen, da es in ferner Zukunft und ohne die fünf zentralen Figuren spielt.

<sup>925</sup> Für dieses und das vorherige Zitat: Aksenov 1980b, S. 388.

<sup>926</sup> Aksenov 1980b, S. 394.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

erzählten Geschehens aus Buch I und II gab es keine Supermärkte, und *Sofija* und *Fima* hatten keine französisch anmutendes Café mit entsprechenden Besuchern. *Sofija* war die Alkoholausschenkerin in einer Holzbude, umringt von den süchtigen ‚Mitgliedern‘ des ‚Männerclubs‘ (Мужской клуб), darunter *Fima*. Unter der zeitlichen Neubewertung entfällt die phantastische Informationswirklichkeit des erzählten Geschehens von Buch III, weil ihm der Erzähler durch die Figurenrede den Status einer realistisch-fiktiven Informationswirklichkeit zugewiesen hat. Supermärkte sind nun widerspruchsfrei möglich, und *Sofija* und *Fima* haben sich von der Bude zu einem Café hochgearbeitet. Es bleibt ein Widerspruch: Einerseits ist die erzählte Zeit von Buch III von *Ožog* wegen Rußlands Freiheit und Auftretens von *Cheminguej-Hemingway* etwas Fernes, Fiktives, andererseits ist sie etwas relativ Nahes, da sie wegen Auftreten von *Sofija* und *Fima* sowie des(selben) Ich-Erzählers noch in einem Menschenleben erreicht werden kann. Im Zusammenhang mit den Frauenfiguren wurde schon herausgestellt, daß das Frauenfigurenkonzept unter fortschreitendem Bekenntnis des Erzählers zum christlichen Glauben und unter fortschreitender Adaption christlicher Sichtweisen im Erzählvorgang in eine christliche Hierarchie verwandelt wird. Das kann als eine Umbewertung aufgefaßt werden, die die Kommunikationsebene der Erzählerfigur und somit den Erzählvorgang selbst betrifft. Grundlegendere Umbewertungen geben auch die Überschriften derjenigen Kapitel, die aus lyrischer Darbietung bestehen oder mit einer lyrischen Darbietung des Textes beginnen. Der Wirklichkeitsstatus der lyrischen Darbietungen ist nach den Überschriften ein fiktiver, nämlich „Traum“, „Klagelied“ oder einfach „Lied“. Als ‚gewöhnliche‘ fiktionale Geschehnisse erhalten sie einen Platz in der realistisch-faktischen Informationswirklichkeit.

Eine grundlegendere Umbewertung, die nicht den Wirklichkeitsstatus der erzählten Welt betrifft, sondern den Erzählvorgang, wird mit Kapitel II, 6-8 vorgenommen. Zunächst findet ein Gespräch auf der Ebene des Erzählvorganges statt. Denn das Kapitel II, 6 wird folgendermaßen eingeleitet: „ОДНАЖДЫ В РИМЕ // в невыносимо душную сентябрьскую ночь, на маленькой площади возле фонтана Треви... ты помнишь этот фонтан, старик?“ Nach der Überschrift folgt Erzählerrede, wobei im auf das Zitat folgenden Absatz die rhetorische Frage des fiktiven Erzählers an den fiktiven Adressaten (ты помнишь этот фонтан, старик?) durch eine Figurenrede beantwortet wird: „ Ну, конечно. В нем купались Анита Экберг и Марчелло Мastroяни в фильме ‚Сладкая жизнь‘ Мне ли не помнить, старик! Мне ли не помнить Аниту!“<sup>927</sup> Wenn die rhetorische Frage eine Frage auf der Ebene des Erzählvorgang ist, erscheint die Antwort ebenfalls auf dieser Kommunikationsebene stattzufinden. Die beiden, die sich Stariki nennen und deren Dialog in direkter Rede weitergeführt wird, sind somit der fiktive Erzähler und der fiktive Adressat. Diese Ansicht wird dadurch gestützt, daß in Kapitel II, 6-8 jede Erzählerrede fehlt, so daß die drei Kapitel im Präsens direkter Rede gehalten sind. In Kapitel II, 9 findet dann betreffs dieses Kommunikationsniveauproblems eine

<sup>927</sup> Aksenov 1980b, S. 222.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Umbewertung statt, indem *Chvastiščev* und *Serebro* als Dialogpartner offenbar werden: „Воспоминания двух друзей были внезапно прерваны. Свет в мастерской померк, сгустились тени, резко выступили на белой стене контуры Хвастищевских уродов. / [...] / Друг Хвастищева, скульптор Игорь Серебро, тоже был испуган, когда [...]“.<sup>928</sup> Die Herabbewertung des Erzählvorganges zum erzählten Geschehen ist durch das bloße Auftreten der präteritalen Erzählerrede vollzogen, wird aber durch die etwas spätere Nennung der Namen noch stärker konturiert.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die grundlegenderen Umbewertungen diejenigen Widersprüche aufheben sollen, die durch phantastische Informationswirklichkeiten im Leseprozeß entstehen, indem sie den phantastischen Passagen (zumeist) nachträglich einen Wirklichkeitsstatus zuweisen, der ihre widerspruchsfreie Rezeption als und innerhalb einer realistischen Informationswirklichkeit ermöglicht.

#### 3.4.4 Eine Montage nach Art derer in Ėjzenštejns Film *Oktjabr'*

Eine filmische Montage liegt in den Kapiteln II, 41-43 vor, und zwar in der Darstellung des „Kampfes der Götter und Giganten“ (борьба богов и гигантов). Abwechselnd sind zwei Geschehensfolgen zusammengestellt, die sich durch die Art ihrer Darstellung ergänzen. Einerseits die Darstellung vom Auftritt der Musikgruppe „*Giganty*“ unter *Sabler*; andererseits die aus dem antiken Mythos entlehnte Darstellung des Kampfes der Giganten mit den Göttern in den Flegräischen Sümpfen.<sup>929</sup> Wenn die Montage vollzogen wird, indem der Leser beide Geschehensfolgen aufeinander bezieht, erhält er Antwort auf die Frage, was die Musiker um *Sabler* sein wollen (kämpfende Giganten) und was die KGB-Figuren sind (übermächtige Götter). Man kann das erzählte Geschehen in den Flegräischen Sümpfen zum Geschehen um *Sabler* subaltern sehen. Dann erklärt der Rückgriff auf den antiken Mythos das Verhalten und die Ereignisse um den Auftritt der Musikgruppe. Der Mythos wird dabei in der Funktion eines Vergleiches benutzt, um das erzählte Geschehen um *Sabler* näher zu beschreiben (so ist z.B. auch das Verhältnis von Prozellanfigürchen und Offizier in Ėjzenštejns Film). Man kann es aber durchaus auch interdependent denken, dann transzendiert der Rückgriff die Ereignisse. Dabei kommen solche Aspekte zum Tragen, wie die immerwährende Rolle der Unterdrückung in der Geschichte der Menschheit und das Kämpfen um der Verkörperung in der Kunst willen. Die Darstellung vermittelt des Mythosbezugs wertet in summa einen wenig prosaischen Vorgang des alltäglichen Lebens auf. Im Kontrast zur antikisierenden, pathetischen Kampfdarstellung der Montage zeigen zudem Kapitel II, 48 und 49 was *Sabler* am Ende seines ‚Kampfes‘ ist.<sup>930</sup>

<sup>928</sup> Aksenov 1980b, S. 230.

<sup>929</sup> So auch der Titel des Kapitels II, 41: „Флегрейские боюта“. Aksenov 1980b, S. 345.

<sup>930</sup> ..., nämlich ein besiegter, alkoholkranker Musiker, der vom Geliebtwerden abhängig ist und der in der Ausnüchterungszelle endet, wo sich niemand für ihn interessiert.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Die Parallelität der textuellen zur filmischen Montage in *Ėjzenštejns Oktjabr'*, und dort etwa zur Montage der Pose des den Winterpalast verteidigenden Oberst der Weißgardisten mit Posen Napoleons, in Szene gebracht durch im Palastzimmer vorhandene Porzellanfigürchen, besteht in dem mehrmaligen, zeitlich rapiden ‚Verschneiden‘ der unterschiedlichen Text-‚Szenen‘ miteinander.

Die Montage beginnt so:

Сегодня концерт. Самсик с колотьем в боку сбегал по лестнице Института Скорой Помощи и вообразал // ФЛЕГРЕЙСКИЕ БОЛОТА // где в то утро собралась компания: Порфирион и Фиальт, Алкиной и Клитий, Нисирос, Полибот и Экслад, и Гратион, и Ипполит, и Отос... / Самсик разогнался по выражу парадной лестницы бывшего Госпиталя Святого Николая<sup>931</sup>

Obwohl die Überschrift syntaktisch zum letzten Textsegment gehört, sind die ‚Schnitte‘, durch die die ‚Szene‘ in den Flegräischen Sümpfen in das erzählte Geschehen um *Sabler* montiert ist, die Überschrift zu Beginn und der Absatz am Ende. Letzterer wird durch das Zeichen <...> verstärkt, das auf eine Fortsetzung verweist. Vor Beginn der Montage wird ein Wirklichkeitsstatus ‚Gedanken *Sablers*‘ durch das Verb ‚вообразать‘ ausgedrückt. Die Technik der filmischen Montage ist jedoch keine Frage der Informationswirklichkeit.

*Sabler* gelangt über die Paradetreppe in ein Vestibül, das „einem antiken Tempel ähnlich ist“ (выскочил в нижний полутемный вестибюль, похожий на античный храм).<sup>932</sup> Die äußere Umgebung des altherwürdigen Krankenhauses inspiriert *Sablers* Phantasie zum Schritt in die Antike, der mit der Aufzählung von Namen antiker Helden beginnt. Die Vorstellungen *Sablers* vom antiken Götterkampf sind mit den Geschehnissen um *Sabler* und mit seinen Eindrücken zeitlich parallel zu denken. Daß es sich bei der Darstellung des antiken Mythos um eine Gedankenwelt *Sablers* handelt, wird an anderer Stelle noch einmal thematisiert. Es wird nämlich durch den Erzähler ‚bekräftigt‘: „он [Самсик] вновь попытался представить поле боя.“ Es folgt eine Widergabe der direkten Rede *Panelejs* am Telephon, die logischerweise zum Auftritt der „*Giganty*“ vorvergangen sein muß und also an dieser Stelle des erzählten Geschehens eine Erinnerung *Sablers*, bzw. ein Einschub des Erzählers ist (представить поле боя на этот раз в том ключе, который им дал по телефону писатель Пантелей).<sup>933</sup> Diese Telephonrede hat die Parallelität der von den Musikern geplanten Darstellung von antikem Mythos und Gegenwart

<sup>931</sup> Aksenov 1980b, S. 345. Ganz parallel dazu ist das syntaktische Überspringen der Kapitelgrenze von Kapitel II, 43 gestaltet (S. 350), dem ebenfalls ein imaginärer Wirklichkeitsstatus („Rausch *Sablers*“) durch den vorhergehenden Dialog suggeriert wird: „да он вроде банку взял, гайз! изумился Маккар. Дадди, ты развязал? А может ширнулс?“ (S. 349). Im Unterschied zu dem im Haupttext zitierten Beispiel bleibt dieses eine unbestätigte Wertung einer Figur. *Sablers* Handlung selbst hat den Status ‚real‘: „Самсик понял руки, пригласяя всю шарату во Флегрейские болота, на полуостров Пеллену, что // НЕ ТАК УЖ И ДАЛЕКО ОТ СЮДА“ (S. 349f.), was einen Widerspruch ergibt, wenn man an das „вообразал“ des Haupttextes denkt, aus dem man mit Sicherheit von der Imagination *Sablers* weiß.

<sup>932</sup> Aksenov 1980b, S. 345.

<sup>933</sup> Aksenov 1980b, S. 347, Z. 2-3.

## 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

zum Thema. Unter Ausblendung der Tatsache, daß die Besprechung einer geplanten Aufführung erzähltes Geschehen ist, kann das in der Telefonrede erklärte Verfahren der Parallelisierung von antikem Mythos und Gegenwart auch auf die Montage bezogen werden, welche Erzählvorgang bzw. -konzept ist. Das Verfahren der Montage wird so nachträglich offengelegt. Da der Ablauf der Montage schematisch ist, sei er in einer Tabelle festgehalten:

Szene / Textstelle in <i>Ožog</i>	Markierung Anfang / Ende	Ereignis, Thema	Bemerkungen
1 / S. 345, Kapitel II, 41	Kapitelüberschrift II, 41 <sup>934</sup> / <...>, Absatz	собралась компания	Enthält Aufzählung antiker Gigantennamen
2 / S. 345	Absatz / * <sup>935</sup> / Absatz	Самсик выскочил в вестибюль	
3 / S. 345f.	<...>, Absatz (Versbeginn) / Absatz (Versende)	мы взбунтовались в слякоть	in lyrischer Darbietung; Gegensatz <i>они / мы</i>
4 / S. 346, Z. 2-18	Absatz / * / Absatz	<i>Samsik</i> beobachtet im Vestibül Opfer einer Prügelei	parallel zu Szene 3: „Rebellion gegen Bedeckendes“ (Göttermacht / Netze), „Schlangen“ (Schlangen / Füße)
5 / S. 346, Z. 19-33	<...>, Absatz / * / Absatz	мы ждали атаки; вот наш мир необозримое болото; ein einzelner Gott kommt	
6 / S. 346, Z. 34 - S. 347, Z. 23	<...>, Absatz / * / Absatz	Sanitäter; <i>Samsik</i> verläßt das Krankenhaus; Telefonat mit <i>Pantelej</i>	parallel zu Szene 5: „Aufschrei“ (Opfer / Giganten), „Ankunft“ (Sanitäter / Gott)
7 / S. 347, Z. 24-32	<...>, Absatz / * / Absatz	Вид [...] молчаливого бога способен взволновать любого смертного; бунт и гибель в нем смысл нашей болотной жизни.	
8 / S. 347, Z. 33 - S. 348	<...>, Absatz / * / Absatz (Kapitelende)	Vor dem Krankenhaus / Notfallambulanz: <i>Samsik</i> trifft auf <i>Сержов</i> , der bewußtlos eingeliefert	parallel zu Szene 7: „schweigender Gott“ (Mythos / <i>Сержов</i> ); Phantastik:

<sup>934</sup> ... gemäß Punkt 2 aus Kapitel 3.1.1.

<sup>935</sup> Der Stern bezeichnet die Tatsache, daß zwischen Anfang und Ende der jeweiligen Szene mehrere Absätze liegen.

## 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

		wird	<i>Hephaistos</i> kommt mit Licht
9 / S. 348 - S. 349, Z. 16	Kapitelüberschrift II, 42 / Segmentgrenze	Magadan, <i>Сирцов</i> ; Кто мог тогда с магаданского плаца заглянуть в будущее [...] ? Всем нам кажется, что жизнь лишь череда мгновений, и мы не думаем о промысле богов.	Digressio zu Magadan und deren Resümee
10 / S. 349, Z. 17 - S. 350	<...>, Absatz, Segmentgrenze / * / Absatz, Kapitelende	Die jugendlicher Bandmitglieder kommen, um <i>Daddi Sabler</i> zur Aufführung zu holen	
11 / S. 350, Z. 2-25	Kapitelüberschrift II, 43 / * / Absatz	<i>Porfirion</i> als Anstifter der Rebellion; weitere Götter kommen, erstes Kampfgetümmel; боги шли деловито, без особи торжественности, явно не собираясь долго возиться	
12 / S. 350, Z. 26 - S. 351, Z. 11	Absatz / * / Absatz	Bandmitglieder und <i>Sabler</i> fahren im Taxi zum Veranstaltungsort; Зачем гусей дразнить	parallel zu Szene 11: „der Gruppenleiter führt in den Kampf“ ( <i>Sabler</i> / <i>Porfirion</i> ), „Entdecken erster Aktivitäten“ (erste Fans und KGB's / erstes antikes Getümmel)
13 / S. 351, Z. 12-39	Absatz / * / Absatz	Motto: зачем гусей дразнить? Demokratiefrage	Digressio des Erzählers
14 / S. 351, Z. 40 - S. 352, Z. 3	<...>, Absatz / * / Absatz	auf der Bühne <i>Sil'vestr</i> ; Ankunft <i>Sablers</i>	
15 / S. 352, Z. 4-29	<...>, Absatz / * / Absatz	Der Kampf der Giganten mit den Göttern beginnt; <i>Porfirion</i> verliert seinen Gefährten <i>Alkionej</i>	
16 / S. 352, Z. 30 - S. 354	<...>, Absatz / * / <...>, Absatz	Probenatmosphäre vor dem Konzertbeginn; Berühmtheiten erscheinen; <i>Sabler</i> erinnert sich an die Zeit mit <i>Vladi</i>	
17 / S. 355, Z. 1-25	<...>, Absatz / * / Absatz	Der Pergamonfries und seine Bruchstücke	Reflexionen <i>Sablers</i> bzw. des Erzählers

## 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

18 / S. 355, Z. 26 - S. 356	<...>, Absatz / * / Absatz (Kapitel- ende)	Das Konzert beginnt; <i>Sablery</i> Sternstunde (его звездный час)	
(19) Kapitel II, 44-47		[Ereignisse um <i>Mal'kol'mov</i> , <i>Chvastišev</i> , <i>Kunicer</i> und <i>Pante- lej</i> ]	Keine Szene der Montage
20 / S. 384- 386	Kapitelüberschrift II, 48 / * / Ab- satz <sup>936</sup>	Das Konzert wird vom KGB unterbrochen und aufgelöst <sup>937</sup>	parallel zu Szene 15: „die , <i>Giganty</i> ' kämpfen“ (Musik- er / antike Figuren), „ein Gefährte wird verloren“ ( <i>Sil'vestr</i> / <i>Alkionej</i> )

Der Bau der Montage in zwanzig Szenen, so, wie sie in der Tabelle aus dem Text interpunktiert wurden, orientiert sich strikt an der ästhetischen Organisation. Zu Beginn einer Szene, d.h. mit jedem Wechsel zwischen antikem Geschehen und Geschehen um *Sabler* steht jeweils das Zeichen <...>, verbunden mit einem neuen Absatz. In Szene 10 fällt der Beginn zudem auf eine Segmentgrenze. Abweichend davon steht in den Szenen 1, 9, 11 und 20 die Kapitelüberschrift für den Beginn einer neuen montierten Einheit. Wenn man beides als markiert auffaßt, dann sind die Szenen 2, 4, 12 und 13 unmarkiert, weil in ihnen die neue Szene nur mit einem Absatz beginnt. Ein Absatz ist für eine Montage kein spezifisches Gliederungsmerkmal. Zwischen den Szene 2 und 4 liegt Szene 3 in lyrischer Darbietung, welche deutlich ihre Grenzen - wenn auch auf andere Art - markiert. So sind nur die Szenen 12 und 13 unmarkiert. Die regelmäßige Struktur der Montage, die durch die wechselnde Abfolge von Szene mit antikem Bezug (in der Tabelle normales Rahmenformat) und Szenen mit *Sabler*-Bezug (fettes Rahmenformat), wird ebenfalls nur erreicht, wenn gewisse Inkonsequenzen (gestricheltes Rahmenformat) akzeptiert werden. Besonders markant ist die Unterbrechung der Montage durch vier Kapitel von zusammen gut achtundzwanzig Seiten. Sie ersetzen die fehlende Szene 19, die gemäß der alternierenden Struktur der Montage einen antiken Bezug haben müßte. Daß Szene 20 überhaupt noch Teil der Montage ist, liegt an Gründen, die weiter unten erläutert werden. Der Beginn von Szene 14 ist wie üblich durch das Zeichen <...> und einen Absatz markiert. Hier findet aber gar keine Wechsel zwischen antikem Geschehen und Geschehen um *Sabler* statt, sondern der Exkurs zur Demokratie unter dem Motto „зачем гусей дразнить“ aus Szene 13 war beendet worden und das erzählte Geschehen um *Sabler & Co.*'s Ankunft vor dem Veranstaltungsort aus Szene 12 wird wieder aufgegriffen. Szene 13 sollte eigentlich antikes Geschehen beinhalten; der Erzähler wechselt in ihr jedoch nicht in die Antike.

<sup>936</sup> Der darauf folgende Absatz beginnt mit <...>, wodurch jedoch wieder ein Zeitsprung markiert wird: „...Очнулся Самсон Аполлинариевич“. Aksenov 1980b, S. 386.

<sup>937</sup> Hierin noch die Besonderheit in der Figurenbenennung: *Sil'vestr* heißt jetzt *Sil'vestrov* und der befehlende Offizier ähnlich wie *Сержов Сечил'ев*.

### 3. Der Roman „Ozog“ (1969-1975)

Ähnlich sind die Szenen 9 (Magadan) und 17 (Reflexionen) zwischen erzähltem Geschehen um *Sabler* einmontiert, wo eigentlich antikes Geschehen zu erwarten wäre. Da die Reflexionen in Szene 17 den Pergamonfries und seine Darstellungen zum Thema haben, kann man von Szene 17 sagen, sie *verrete* dasjenige antike Geschehen, das nach der Struktur der Montage gefordert wäre.

In der Spalte ‚Bemerkungen‘ sind Rückbezüge erstellt worden. Es handelt sich um gewisse Aspekte, die in den Szenen des antiken Geschehens und in den Szenen des Geschehens um *Sabler* parallel erzählt werden. Wenn in Szene 3 die Rede davon ist, daß „wir rebellierten unter dem niedrigen Gesindel endloser Wolken“ (Мы всбунтовались [...] / Под низкой сворой бесконечных туч...) <sup>938</sup> und daß Jugend „sich in unsere Schlangen <sup>939</sup> und Arme schlängelte“ (Змелась в наших змеях и руках!), so verwechselt *Sabler* in Szene 4 die Beine der Opfer einer Prügelei mit Schlangen. Diese Opfer hält man dort aus medizinischen Gründen unter Netzen, gegen die sie im Delirium rebellieren. Wenn es in Szene 5 heißt „вдруг в отдалении [...] возник огромный [...] человек, и это было бог“ und „Короткое, как всхлип, рыдание прошло по нашим рядам“, dann heißt es in Szene 6, daß „Sanitäter kamen, ohne große Zeremonie“ (...Подшли санитары, без всяких церемоний), und daß „da einer der drei (Opfer) aufheulte, und zwar entsetzlich“ (завопил тут один из троицы, да так страшно). <sup>940</sup> In Szene 7 schweigt der erschienene Gott, welchen die Giganten betrachten. In Szene 8 trifft *Sabler* auf den bewußtlosen (also schweigenden) *Севцов* und betrachtet ihn. In Szene 11 führt „*Porfirion*, der Anstifter der Rebellion“ (зачинщик бунта Порфирион), die Getreuen mittels eines zunächst verbalen Schlagabtausches mit dem erschienenen Gott ins Feld. <sup>941</sup> Und dann: „все пространство болот покрылось сверкающей ратью“. In Szene 12 fährt *Sabler* mit den Bandmitgliedern, die ihn im Krankenhaus aufgespührt hatten, im Taxi zum Veranstaltungsort (Такси осторожно пробиралось по этому „шанхаю“). Unterwegs haben sich schon verschiedene Grüppchen versammelt: „Он [Саблер] знал, конечно, что на концерт явится вся ИХ Москва, весь „пилл“, но когда еще за несколько кварталов до ПИИ <sup>942</sup> стали появляться кучки хипонов, сидящих на бетонных плитах, ему стало слегка не по себе.“ <sup>943</sup> Vor dem Veranstaltungsort gibt es ein erstes Zusammentreffen von KGB und Musikern bzw. Konzertbesuchern, wenn auch metonymisch dargestellt: „Здесь уже стояла толпа. Стояла мирно, дверей не ломала. [...] Несколько ‚жигулей‘, два фольксвагена и четырех-спальный фод завершали иллюзию. / Кто форинов <sup>944</sup> пригласил? Ты, Макар? – строго спросил Самсик. –

<sup>938</sup> Aksenov 1980b, S. 345 unten.

<sup>939</sup> Die „Schlangen“ sind hier eine Metapher für das männliche Geschlechtsorgan, wie S. 352 von *Ozog* belegt.

<sup>940</sup> Aksenov 1980b, S. 346.

<sup>941</sup> ... was ganz den Kampfdarstellungen der *Ilias* entspricht; *Porfirion* ist ein Vorkämpfer (ὁ πρόμαχος).

<sup>942</sup> Das ist abgekürzt der Veranstaltungsort.

<sup>943</sup> Aksenov 1980b, S. 350. Hier auch die vorherigen Zitate zu Szene 11 und 12.

<sup>944</sup> *forin*: „Ausländer“. Elistratov 1994, S. 509f

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

„Зачем, ребята? Зачем гусей-то дразнить?“<sup>945</sup> In Szene 15 kämpfen die Götter mit den Giganten, wobei *Porfirion* seinen Gefährten *Alkionej* durch einen Pfeil *Herakles'* verliert. *Alkionej* hatte da gerade entdeckt, daß ihm die Götter gefallen (Глянь-ка, Порфирион, он<sup>946</sup> поднял голову, ему тоже нравится тот бог с нежнейшими выплостями!).<sup>947</sup> In Szene 20 fallen die KBC-Mitarbeiter über die Musiker her, wobei *Sabler* handgreiflich wird (и сильно ударил ни в чем неповинного Чечильева саксофоном по голове). *Sabler* verliert die standhafte Gefolgschaft seines Gefährten *Sil'vestr*, weil der dem „Druck“ des Bezirkskomitees gefällig nachgibt, worauf die Auflösung des Konzerts erfolgt.<sup>948</sup>

Wie man leicht sieht, beruht die Parallität von erzähltem Geschehen in bestimmten Szenen auf Ähnlichkeitsbeziehungen, die jedoch nicht nach den Funktionen strukturiert sind. Zwar können in den genannten Belegstellen jeweils ein Aspekt des antiken Geschehens und ein Aspekt des erzählten Geschehens um *Sabler* zusammengenommen werden, weil ihre Funktion dieselbe ist. Aber im Gegensatz zu den Kapiteln 1, 3-7 findet sich keine feste Abfolge von Funktionen. Jede Funktion tritt nur einmal auf. Entscheidend ist also die Existenz solcher funktionalisierten Übereinstimmungen an sich. Es handelt sich in den betreffenden Szenen um die speziellen ähnlichen Details (подобные частные детали), die *Éjzenštejn* für das Gelingen der Montage forderte. Erst die Zusammenstellung von paarweisen Ähnlichkeiten in den Szenen 3 / 4, 5 / 6, 7 / 8, 11 / 12 und 15 / 20 bewirkt überhaupt, daß man die Szenen aufeinander bezieht und daß dadurch die Montage ‚funktioniert‘. Das ist auch der Grund, warum Szene 20 zur Montage dazugehört.

Wenn Szene 1 der Montage daraus motiviert worden war, daß die äußere, physische Welt des Krankenhauses *Sablers* Vorstellungswelt inspirierte, dann hat sich die Richtung der Inspiration in den Szenen 3 / 4, 5 / 6, 7 / 8, 11 / 12 umgekehrt. So heißt es in der lyrischen Darbietung von Szene 3: „Неслись они знаменьями дурными / Пад нашим войском. Бандой живоглотов / Казались мы себе, но юность-ярость / Зменялась в наших змеях и руках!“<sup>949</sup> Abgesehen davon, daß das Enjambement (они [...] бандой живоглотов / Казались мы себе) in eleganter, doppelsinniger Weise gebraucht wird, werden zwei Aspekte beschrieben, die die Wahrnehmung *Samsiks* in der folgenden Szene im Krankenhaus bestimmen. Zum eine ist da die Vorstellung, daß „неслись они [...] / Пад нашим войском“, der in Szene 4 die Bedeckung der Opfer einer Prügelei durch Netze entspricht, welche im Grunde sinnlos sind, da die Opfer ohnehin schwach und bewegungslos dilirieren: „Зачем их держат под сетками? [...] он [один больной] поднимал было руки, чтобы что-то схватить, что-то выдернуть из своего делирия, но руки тут же бессильно падали. Сетка и ему была ни к чему.“ Zum anderen gibt es in Szene 3 die Vorstellung, daß „юность-ярость / Зменялась в наших змеях

<sup>945</sup> Aksenov 1980b, S. 351.

<sup>946</sup> Er spricht hier von seiner „Schlange“ (змея), also von sich.

<sup>947</sup> Aksenov 1980b, S. 352.

<sup>948</sup> Aksenov 1980b, S. 385. Vgl. dazu auch *Sil'vestrs* Aussage auf S. 387.

<sup>949</sup> Aksenov 1980b, S. 345f.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

и руках“, der in Szene 4 die Verwechslung der Beine der Kranken mit Schlangen entspricht: „Он [Самсик] присмотрелся – не змея ли у них вместе ног? Вздор! К чему такие любовые параллели?“<sup>950</sup> Die Beeinflussung (Inspiration) von *Sablars* Phantasie durch die Wahrnehmung von Äußerem kehrt sich um zur Beeinflussung des *Mundus sensibilis* durch *Sablars* *Mundus intelligibilis*. Phantasie (bzw. Denken) und Wirklichkeit (bzw. Wahrnehmung derselben) sind so als interdependente Vorgänge dargestellt.<sup>951</sup> In ähnlicher Weise nimmt das erzählte Geschehen in den anderen Szenen, die den antiken Mythos betreffen, jeweils das erzählte Geschehen im Krankenhaus und später auf der Bühne vorweg.

Welches „verallgemeinerte Bild“ (обобщенный образ) liefert uns die Montage? Abgesehen von Aussagen, die getroffen werden können, wenn konkrete Szenen bzw. Szenenpaare aufeinander bezogen werden, kann ganz allgemein als Ziel der besprochenen Montage angesehen werden, das erzählte Geschehen um *Sabler* zu transzendieren. Hierbei entsteht durch drei Sinnrichtungen ein neues „Bild“ (обобщенный образ) von den Bemühungen *Sablars* und der jugendlichen Musiker um ihren Auftritt. Die innere Rebellion, der Auftritt („offene“ Rebellion)<sup>952</sup> und sein Mißlingen werden (1.) mythologisiert. Die Mitarbeiter des KGB erscheinen als Götter, die rebellierenden Musiker als Giganten. Entsprechend ist das Scheitern der Giganten zwangsläufig. Es wird (2.) erklärt, warum die zum Scheitern verurteilte Rebellion dennoch notwendig ist. Der Kampf erfolgt um der eigenen Überdauerung willen und um der Verkörperung in der Kunst willen.<sup>953</sup> Der Kampf um Überdauerung hat damit einen dinglich-akzidentuellen Aspekt (Kampf um bessere Lebensbedingungen) wie einen ideell-prinzipiellen (Kampf gegen das Vergessen). Davon ausgehend, kann man (3.) das erzählte Geschehen um *Sabler* durch die mythologische Ebene literarhistorisch erweitert sehen oder es existenzphilosophisch neu begreifen. Für den Mythos und seine Geschichte bedeutet das: Er wird erneut konkretisiert, was seine immerwährende Allgemeingültigkeit zeigt; ‚phantastische‘ Aussageformen machen ‚Sinn‘ in der Welt und sind kein nutzloser Überbau.

<sup>950</sup> Für dieses und das vorherige Zitat: Aksenov 1980b, S. 346.

<sup>951</sup> Vgl. dazu Szene 8 in der Tabelle und im Text: *Hephaistos* kommt mit Licht, wenn *Sabler* zufällig in der Unfallambulanz auf den bewußtlosen *Čepcov* trifft. Antike - eigentlich eine Vorstellung *Sablars* - und Realität - die Wahrnehmungen *Sablars* - sind bereits derart interdependent ‚verwoben‘, daß der griechischen Gott des Feuers in der Darstellung des Erzählers real erscheint. Dadurch ist ein Element einer realistischen Informationswirklichkeit mit Status „Gedanken *Sablars*“ unter der Interdependenz von Denken und Wirklichkeit zu einer erzählten Figur des Textes geworden. Diesen Vorgang könnte man wenig treffend als ‚Realitätsgewinn‘ bezeichnen, da von *Hephaistos* aus gesehen ein Gewinn an Realitätsgehalt für diese Figur vorliegt. Es wird jedoch im Text etwas völlig Unmögliches behauptet. Nämlich betreffs des Wirklichkeitsstatus die Realität von etwas, von dem vorher zu erfahren war, daß es imaginär sei, und betreffs der Informationswirklichkeit eine Logik, die die Möglichkeit eines solchen Vorganges zuläßt. Das führt notwendig zur Einschätzung der betreffenden Textpassage als phantastischer Informationswirklichkeit.

<sup>952</sup> ..., obwohl man darüber streiten kann, wie offen die Rebellion denn eigentlich sei, weil doch das Motto gelte: „Warum die Gänse reizen?“.

<sup>953</sup> Das wird explizit thematisiert, wie es auch noch einmal in der Montage selbst in den Szenen 15 und 17 thematisiert ist.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß Kapitel I, 3-7 keine Montage beinhalten, sondern Parallelen in der Art, wie sie Propp für das Zaubermärchen entdeckt hat.<sup>954</sup> Aus dem erzählten Geschehen in Kapitel I, 3-7 lassen sich weder Szenenfolgen aufgrund der ästhetischen Organisation ausgliedern, noch spezielle ähnlich Details (подобные частные детали) benennen, die einen paarweisen Bezug der Szenen zueinander herstellen würden, noch ein „verallgemeinertes Bild“ (обобщенный образ) auf der Grundlage des erzählten Geschehens formulieren. Ebenso wenig sind die Kapitel II, 32-34, II, 5 A-G und die Seiten 162-169 in *Ožog* Montagen. Die entsprechenden Kapitel sind nicht nach Verfahren der (Ėjzenštejn-schen) Filmästhetik montiert, aber ihre Zusammenstellung zeitigt eine ‚Zusammen-sicht‘, die auf der Grundlage der bekannten, auch in der filmischen Montage verwandten Wahrnehmungsphänomene beruht. Man kann vermuten, daß Aksenov mehrfach und auf verschiedene Weise Montagen zu realisieren versuchte, bevor er zum genauen Nachbau einer filmischen Montage nach Art von Ėjzenštejn überging.

#### 3.4.5 Montage von Informationsketten nach Art von Pil’njaks *Golyj god*

Die beiden Informationsketten ‚Liebe zu Alisa‘ und ‚Liebe zu Rußland‘<sup>955</sup> werden in einer Montage beider Informationsketten, die nach Art von Pil’njaks Vorbildern gestaltet ist, am Ende von *Ožog* noch einmal zusammengeführt. Es heißt:

И наконец-то я увидел действительность. Передо мной стояла золотоволосая Алиса [...] / За головой, за спутанными волосами Алисы светился такой естественный, такой родной, любимый [...] пейзаж: русский бульвар, русские липы, русские грачи в русских гнездах, быстрые русские тучки в сиреновом небе, не тронутом еще монгольской конницей. / Я расплакался. Любовь моя, нежность моя Россия, Алиса, Москва!<sup>956</sup>

Die Verknüpfung erreicht ihren Höhepunkt in dem Satzgebilde „Любовь моя, нежность моя – Россия, Алиса, Москва!“, das in seiner Gestalt und Expressivität an Рубленая проза erinnert. „Россия, Алиса, Москва!“ könnte auch ein Schlachtruf sein. Was die topographische Größe von Россия und Москва betrifft, so ist Россия der umfassendere Raum, Москва der kleinere. Bezeichnet also *Alisa* einen mittelgroßen Raum? „Россия, Алиса, Москва!“ kann auch als absteigende oder aufsteigende Hyperbel gelesen werden. Wieder steht *Alisa* in mittlerer Größe bzw. Wertigkeit. Wiederholt wird so der Eindruck erweckt, *Alisa* sei das Bindeglied zwischen Россия und Москва. *Alisa*, erzählte Figur des Textes, erscheint so als Verbinderin oder Schlüssel zu Moskau und Rußland: Wer *Alisa* liebt, liebt auch Moskau und Rußland. *Alisa* ist nicht Moskau und Rußland, aber das Objekt, das sinnfälligerweise geliebt werden sollte und als Frau geliebt werden kann, wenn Россия und Москва, obwohl grammatikalisch ‚weiblichen‘ Geschlechts und durchaus personifizierbar, im Text keine geliebten Figuren sind. Die zitierte

<sup>954</sup> Vgl. Propp 1928.

<sup>955</sup> Vgl. Kapitel 3.1.5.

<sup>956</sup> Aksenov 1980b, S. 413.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Informationssituation zeigt, daß erst durch die Liebe zu *Alisa* auch Rußland und Moskau in toto geliebt werden können, weil sonst, so die Darstellung, nur konkrete Teile Rußlands bzw. Moskaus geliebt werden können (русский бульвар, русские липы, русские грачи, etc.). Man kann jedoch auch den Dreiwortsatz selbst interpunktieren. Nämlich als ‚Россия, Алиса: Москва‘ oder als ‚Россия: Алиса, Москва‘. Im ersten Fall deckt sich die Interpunktion mit dem vorher im Text gegebenen Kontext der Objekte der Liebesbeziehungen. Rußland und *Alisa* sind die Objekte von Liebe und Zärtlichkeit, wobei eine Art Synthese in der Stadt Moskau zu finden ist. Im zweiten Fall steht die Synthese voran; es ist Rußland. *Alisa* und Moskau bilden insofern eine Einheit, als *Alisa* Moskauerin ist und das erzählte Geschehen um die fünf zentralen Figuren mit den Patronym *Apollinarievič* in Moskau lokalisiert ist. In beiden Fällen verschiebt sich zwar das pathetische Credo der Montage beider Informationsketten, nicht aber deren Sinn.

Es wurde ausführlich die Montage von Informationsketten nach Art von Čechovs *Čajka* besprochen.<sup>957</sup> Es waren dabei zwei Informationsketten zur Deckung zu bringen, wie es *Trigorin* vormacht, und dann löst sich eine Unbekannte im Verhalten *Treplevs* zu *Nina* durch das bereits dargestellte Verhalten *Treplevs* gegenüber der Möwe. Gleichzeitig wird auch *Trigorins* Verhalten vorhersagbar, da es seine Interpretation des *Treplevschen* Verhaltens ist. Ironie des ‚Schicksals‘: Er äußert seine Interpretation ausgerechnet vor *Nina*, dem späteren ‚Opfer‘; er muß es aber ‚ausgerechnet‘ vor ihr tun, denn sonst wäre der Beziehungsaspekt seiner Interpretation (seine Beziehung zu *Nina*) nicht offenbar. Um die Rezeption in die Richtung auf diese Lösung zu steuern, sind dem Text als Argument die Fabel *Trigorins*, die *Nina* mit der Möwe vergleicht und so die Informationsketten durch ihre Schlüsselwörter verbindet, eingeschrieben. Das ist dem Verfahren nach so, wie *Pil'njak* arbeitet. Sozusagen fehlt nur noch die pointierte und expressive Verbindung der Schlüsselwörter, die *Pil'njak* in einem eigenen Kapitel exponiert und montiert.

Die Montage von Informationsketten ist neben den beiden genannten Fällen vor allem in Bezug auf die fünf zentralen Figuren und ihre Identität bzw. Nichtidentität möglich. Identität bzw. Nichtidentität der fünf zentralen Figuren wurden bereits besprochen und Informationsketten herausgearbeitet. Aus der Sicht der Informationsvergabe liegen dabei auch Montagen von Informationsketten vor. So können alle Textteile mit Ich-Erzähler und alle Textteile mit Er-Erzähler jeweils als eine Informationskette wahrgenommen werden. So gibt es ‚falsche‘ Verkettungen, die Nichtidentität erzeugen, und ‚richtige‘, die Identität erzeugen.<sup>958</sup> ‚Falsche‘ Verkettungen liegen also vor, wenn im Text sieben erzählte Figuren gesehen werden können: *Pantelej*, *Kunicer*, *Chvastiščev*, *Sabler*, *Mal'kol'mov*, *Tolja fon Štejn bok* und das erlebende Ich. Dabei fallen die fünf zentralen Figuren nebst *Tolja fon Štejn bok* in die Informationskette des Er-Erzählers, das erlebende Ich aber in die Kette des Ich-Erzählers. Das bedeutet die Nichtidentität von erlebendem Ich mit den

<sup>957</sup> Vgl. Kapitel 3.1.2.

<sup>958</sup> Die Wahrheitswerte werden hier unter der Voraussetzung zugesprochen, daß die Identitätsrezeption die ‚eigentliche‘ Mitteilungsabsicht sei.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

sechs anderen, sowie der sechs anderen Figuren untereinander. ‚Richtige‘ Verkettungen sind die, bei denen unter Fortsetzung desselben erzählten Geschehens die erzählte Figur der Informationskette des Ich-Erzählers an eine der erzählten Figuren der Informationskette des Er-Erzählers montiert wird. Das ist nicht einfach nur ein Wechsel im Standort des Er-Erzählers, es ist ein Wechsel im Erzählermodus (Ich / Er) - unter Beibehaltung desselben erzählten Geschehens.<sup>959</sup> Zahlreiche dieser Übergänge von einer der fünf zentralen Figuren nebst *Tolja son Štejnboč* zum erlebenden Ich waren bereits in Kapitel 3.1.7 genannt worden. Es ergaben sich aus ihnen die sechs Gleichungen *Pantelej = Ich*, *Kunicer = Ich*, *Chvastiščev = Ich*, *Sabler = Ich*, *Mal'kol'mov = Ich*, *Tolja son Štejnboč = Ich* und die Schlußfolgerung *Pantelej = Kunicer = Chvastiščev = Sabler = Mal'kol'mov = Tolja son Štejnboč = Ich*. Ein weiteres Beispiel mag deshalb genügen: „Толя и девушка смотрели друг на друга и не могли оторвать глаз. [...] / Проще пана, цо то ест за место где мы шинехали? – вдруг прюшелестел ее голос. / Это Магадан, А.лица, – сказала я, – это столица Колымского края.“<sup>960</sup> Der Wechsel im Erzählerstandort erfolgt unvermittelt während des erzählten Geschehens. Der Er-Erzähler mit Standort in *Tolja* (mode objectif) ist plötzlich ein Ich-Erzähler (mode subjectif). Erlebendes Ich und *Tolja* werden so gleichgesetzt, ebenfalls auch objektiver und subjektiver Standortmodus des Erzählers. Daß die ‚richtigen‘ Verkettungen als Montagetechnik gelten können, dafür ist Bol'suns Lesart ein Beispiel, der die fünf zentralen Figuren ‚zusammensieht‘ und unter dem Begriff des „обобщенный образ Главного Героя“ subsummiert.<sup>961</sup> Diese Terminologie ist interessanterweise genau die von Ėjzenštejn betreffs des Montageergebnisses, obwohl Bol'sun nicht auf Ėjzenštejn Bezug nimmt. Die ‚richtigen‘ Verkettungen sind der Grund, warum das erlebende Ich und die Figur *Tolja* gewöhnlich nicht wie die fünf zentralen Figuren mit dem Patronym *Apollinarievič* als eigenständige erzählte Figuren erwähnt werden. Sie werden nämlich als ‚nur‘ zeitverschobene Metamorphosen der fünf zentralen Figuren erachtet und als Ganzheit von jeweils einer oder allen fünf angesehen. Zusammen mit den Zeitebenen und im Hinblick auf die Tatsache, daß die fünf zentralen Figuren mit dem Patronym *Apollinarievič* nicht auf fünf Vergangenheiten mit sich selbst als jugendlicher Figur im Mittelpunkt, sondern alle fünf auf *Tolja son Štejnboč* Bezug nehmen, ergibt sich folgendes Schema der ‚richtigen‘ Verkettungen:

<sup>959</sup> Diese Beibehaltung ist wichtig; ihre Funktion ist vergleichbar mit der der speziellen ähnlichen Details (полюбные частные детали), die die Finzelemente als etwas erkennbar werden lassen, das etwas Gemeinsames ist.

<sup>960</sup> Aksenov 1980b, S. 199.

<sup>961</sup> Bol'sun 1985, S. 34-35.

## 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Zeit	Figuren				
erzählte Zukunft (freies Rußland, Buch III)	Ich				
	/	/		\	\
erzählte Gegenwart (UdSSR, Buch I & II)	<i>Pantelej</i>	<i>Kunicer</i>	<i>Chvastiščev</i>	<i>Sabler</i>	<i>Mal'kol'mov</i>
	\	\		/	/
erzählte Vergangenheit (UdSSR, Buch II)	<i>Tolja fon Štejnboč</i>				

Dieses schöne Modell der Metamorphosen der Figuren ist leider nur eine Möglichkeit, der Konfusion durch die ‚falschen‘ und ‚richtigen‘ Verkettungen zu entgehen.<sup>962</sup> Es korrespondiert in zwei Aspekten nicht mit dem Text: Erstens sind das erlebende Ich und der Ich-Erzähler auch Teil des erzählten Gegenwarts- und Vergangenheitsgeschehen der Bücher I und II und sie sind wegen der ‚richtigen‘ Verkettungen nicht auf ein bestimmtes erzähltes Geschehen begrenzt. Zweitens ist insbesondere die Figur *Tolja* nicht ausschließlich Teil der Informationskette des Erzählers, sondern ebenso durch den Ich-Erzähler repräsentiert.

Resümierend zeigt sich vor allem der Einfluß der Montage von Informationsketten auf das Figurenkonzept. Das Typische wird durch die Montage von ganz konkreten Erscheinungen erreicht. Das ist in gewisser Weise logisch, denn das Typische tritt ja in der Welt nicht selbst in Erscheinung, sondern ist das Bezeichnende der Wirklichkeit, vom sie wahrnehmenden Menschen unter einem Begriff gefaßt. Dieses Konzept vom Typischen wird im Figurenkonzept mithilfe der Montage von Erzähler-Informationsketten umgesetzt. Ein größerer Gegensatz zum sozialistischen Realismus bzw. zur kommunistischen Ideologie und deren Auffassungen vom Typischen als einem Begriff von einem dem Leser Normen gebenden Soll- oder Idealzustand ist nicht denkbar. Es läßt sich resümierend auch sagen, warum das Figurenkonzept statt einer Hauptfigur deren fünf zentrale Figuren kennt. Weil der Leser das Typische, was die Identitätsfigur der fünf zentralen ist, selbst bilden soll. Nicht nur, daß es das Typische wie in der realen Welt, so im Text nur als noctische Leistung gibt, sondern es ist deswegen möglich zu sagen, daß hinter dem Figurenkonzept die Idee der ‚neuen Mimesis‘ steht.

<sup>962</sup> Kustanovich (1992, S. 92) liest nur die fünf zentralen Figuren mit der Figur *Toljas* identisch.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

#### 3.4.6 Resümee: Informationswirklichkeiten und deren Montage

An Informationswirklichkeiten gibt es in *Ožog* drei: eine realistisch-faktische, eine realistisch-fiktive und eine phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit. Es wäre auch möglich zu sagen, in *Ožog* gebe es mehrere phantastisch-fiktive Informationswirklichkeiten, nämlich soviele, wie Textpassagen phantastisch sind. Das wäre legitim, wird jedoch durch unsere Definitionen von dem, was eine phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit sei, nicht begrifflich gesondert erfaßt. Es wäre auch deshalb legitim, weil die über den Text verteilten phantastischen Informationswirklichkeiten insgesamt nicht e i n e r bestimmten phantastischen Logik und phantastischen Wirklichkeit folgen. Die Summe der phantastischen Informationswirklichkeiten in *Ožog* konstituiert keinerlei Gegenwelt. Das gibt denjenigen professionellen Lesern Unrecht, die meinen, das Phantastische in *Ožog* bzw. bei Aksenov sei die Darstellung eines (wie auch immer beschaffenen) ‚Anderen‘.<sup>963</sup> Diese Ansicht ist berechtigt, wenn man die Erzählungen Aksenov in Betracht zieht, weil in einigen von ihnen Textstellen phantastischer Informationswirklichkeit mit Stellen realistischer Informationswirklichkeit blöckeweise montiert sind (so in *Randevu; Lebjaž'e ozero* u.a.). Oder den Textpassagen mit phantastischer Informationswirklichkeit war ein Wirklichkeitsstatus innerhalb realistisch-faktischer Informationswirklichkeit zugeordnet worden, der ‚klarstellte‘, daß das Phantastische ‚anders‘ wahrgenommene Wirklichkeit meine, sozusagen eine ‚Gegenwelt‘, die nur i n einem Subjekt existiert (durch Rausch, Traum, kindliches Bewußtsein - so in *Lebjaž'e ozero; Zatovarennaja bočkotara; Na ploščadi i za rekoj*). In *Ožog* hat Aksenov jedoch ein Verfahren gewählt, das er bereits in *Million razluk* gebraucht hatte: Phantastische Informationswirklichkeit und realistische Informationswirklichkeit sind eng miteinander verwoben. Entscheidend ist damit im Hinblick auf das Verfahren der Montage, daß die beiden Wirklichkeiten nicht in Blöcken erzählt werden und daß sie somit nicht in filmischer Weise zur Rezeption gegeben werden, sondern daß der Leser die Montage zweier Wirklichkeiten zu vollziehen latent gefordert ist. Betreffs *Ožog* und *Million razluk* ist es also nicht sinnvoll, von Montagen im filmischen Sinne zu sprechen. Es war bereits darauf hingewiesen worden, daß Aksenov in *Ožog* in verschiedener Weise versucht hat, die Montagetechnik und ihre Verfahren im Text zu realisieren. Wenn betreffs *Ožog* und *Million razluk* dennoch von Montagetechniken die Rede ist, dann deshalb, weil durch das Verweben der Informationswirklichkeiten die aus der Montage bekannten Wahrnehmungsprozesse gefordert sind. Das Verweben als Art der Montage von Informationswirklichkeiten ergibt als ganzheitliches „Bild“ (обобщенный образ) eine phantastisch-faktische Informationswirklichkeit. Die poetologische Legitimation (und angesichts des ‚naiven‘ Realismus wohl auch Motivation), eine solche phantastisch-faktische Informationswirklichkeit in Texten zu erzeugen, ist der Gedanke zeitgerechter Mimesis. Das ehemals filmische Verfahren ist im Stadium von *Ožog* und *Million razluk* zu einem

---

<sup>963</sup> Vgl. Kapitel Einleitung.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

durch und durch literarischen verwandelt. Nur ein Verständnis von Konstruktivismus und Psychologie kann das ermöglicht haben.

Die Montage zweier Informationswirklichkeiten äußert sich im Text durch passagenweises Zusammenstellen realistischer und phantastischer Informationswirklichkeit, durch surreale Spiralen, die langsam in eine phantastische Informationswirklichkeit abdriften, und durch zahllose Widersprüche in der Erzählerdarstellung, auf die auch schon in den vorherigen Kapiteln hingewiesen worden war. Die Strategie des Leser kann betreffs der Widersprüche sein, sich jeweils für die Wahrheit eines Faktums zu entscheiden und das andere zu unterschlagen oder es für falsch zu erklären, oder ein montiertes Gesamtbild (обобщенный образ) der sich widersprechenden Fakten zu erzeugen. Die surrealen Spiralen werden im nächsten Kapitel besprochen; passagenweises Montieren gibt es in *Ožog* nicht in dem Sinne, wie es zum Beispiel in *Lebjaž'e ozero* vollzogen wurde. Auch zum Verweben wie in *Million razluk* bestehen noch Unterschiede. Natürlich können Passagen mit sehr absurden Vorgängen aus sie umgebendem, weniger absurden Text hervorinterpunktiert werden. Doch auch die ‚Basis‘, auf Grund derer die Grenzen einer absurden Passage überhaupt erkannt werden können, ist durch und durch von Widersprüchen korrumpiert. Es gibt in *Ožog* im Gegensatz zu *Million razluk* keinen ‚festen‘, d.h. durch eine wirklichkeitskonsequente Erzählerperspektive als solchen bewerteten Ausgangspunkt für eine Bestimmung von ‚Normalität‘ (d.h. wiederum: von einer Wirklichkeit als die normal behauptete).

Als Beispiele für die zahlreichen textuellen Widersprüche, die sich durch die Einführung einer ‚neuen‘, zur ‚alten‘ konträr liegenden Textlogik ergeben, seien einige Aspekte kurz erwähnt, die z.T. auch bereits ausführlicher oder mit anderen Schwerpunkten behandelt wurden. Da ist etwa die widersinnige Beschreibung der Anwesenheiten auf der Krym zu Beginn von *Ožog*.<sup>964</sup> In ihr wird außerdem ein Gegensatz thematisiert, der das Verhalten der Masse, das die Normalität definiert, und das Verhalten des Einzelnen, das von dem der Masse abweicht, hinterfragt:

Тогда кто-то из нас, может быть, Левка, может быть, я, может быть, Юзик или кто-то еще вскочил, волосатый, в рваной, прилипшей к телу рубашке, босой и опуший и зовопил: / – Что же вы, полтецы, стоите в очереди за водой, когда льет такой дождь? Что же вы, галы, хотите сказать, что не вы сумасшедшие, а мы? Значит, если вас больше, то вы нормальные, а если нас меньше, то мы психи? Эй вы, [...] труссы проклятые, смотрите, какой бесплатный внесочередной вселенский душ!<sup>965</sup>

Im größeren Kontext des Kapitels geht es um die Frage, ob es als ‚normal‘ zu bezeichnen sei, daß die Sowjetbürger Gleichgültigkeit angesichts des Länmarsches von Sowjettruppen in die ČSSR zeigten. Die lange, im Regen stehende Schlange vor den Duschen eines Campingplatzes verdeutlicht dazu, daß das Verhalten der Masse nicht das vernünftigste sein muß. Im Zusammenhang mit der widersinnigen Beschreibung der Anwesenheiten und der Darstellung der im Regen stehenden

<sup>964</sup> Aksenov 1980b, S. 25.

<sup>965</sup> Aksenov 1980b, S. 26.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

„Mehrheitsschlange“, stellt sich für den Leser die Frage, welche Wirklichkeit, welche Logik, welches erzählte Geschehen die richtige, ‚wirkliche‘ sei - die der Masse oder die des Einzelnen, heteroreferent die der parteitreuen Leser oder seine Eigene, autoreferent die realistisch-faktische oder die phantastisch-fiktive. Wie ich versucht habe zu zeigen, harmonisiert der Leser die Widersprüche und markiert das Unfaßbare als ‚phantastisch‘ im Sinne von ‚nicht tatsächlich so geschehen‘. Durch die Bewertung einer der beiden Informationssituationen als von prinzipiell unreal gemeinter Qualität (phantastisch- verfremdend, phantasmagorisch, grotesk) wird jedoch der eigentliche Clou des Verfahrens der Montage von Informationswirklichkeiten, eine umfassendere Realität im Leser zu generieren, nicht erreicht. Eine „umfassendere Realität zu generieren“ bedeutet nicht, daß diese die Widersprüche auflöst. Vielmehr besteht das Umfassendere der neuen Realität darin, zu zeigen, daß Wirklichkeit widersprüchlich ist bzw. daß ‚unsere‘ Realität zutiefst widersprüchlich ist<sup>966</sup> und nicht allein ‚realistisch‘ beschrieben werden kann. Genau darin besteht der schärfste Gegensatz Aksenovs zum Realismus, insbesondere sozialistischen Realismus. Wirklichkeit k a n n gar nicht abgebildet werden, weil es ‚die Wirklichkeit‘ nicht gibt. Wenn Wirklichkeit eine Konstruktion ist, dann kann allenfalls der konstruktive Erkenntnisweg, der zu ‚Wirklichkeiten‘ führt, nachgebildet werden. Die Idee einer ‚neuen Mimesis‘ ist entstanden.

In ähnlicher Weise werden die Probleme um die ‚richtige‘ Wirklichkeit in Kapitel I, 15 thematisiert, wenn der Ich-Erzähler alias *Pantelej* glaubt, er säße im falschen Flugzeug, alle anderen aber flögen in die richtige Richtung. Denn am Ende des Kapitels stellt sich heraus, daß alle anderen im falschen Flugzeug sitzen, während allein der Ich-Erzähler in die richtige Richtung fliegt. Selbstverständlich gehören die Magadaner Täter, die *Pantelej* im Flugzeug belauscht hat, zu den anderen, die letztendlich in die falsche Richtung geflogen sind.<sup>967</sup> Wenn man den in Kapitel I, 2 zum Thema erhobenen Gegensatz von Individuum und Gesellschaft heranzieht, werden mit diesem Wissen die Auffassungen der Passagiere von der Richtigkeit oder Falschheit der Flugrichtung zu einer räumlichen Realisation der politischen Entwicklungsrichtung ihrer Gesellschaft, die zugleich die Bewertungen (richtige Richtung, falsche Richtung) ein und derselben Realität (des Fluges) durch die Masse (alle anderen, die Täter) und einzelne Individuen (*Pantelej*, Ich) zum Thema erhebt. In Kapitel I, 7C heißt es, der Fahrer des „*Impala*“ würde mit den Insassen am Poller vorüberfahren,<sup>968</sup> während es in den Kapiteln I, 3-7 jeweils geheißen hatte, sie würden auf den Poller auffahren. In Buch III werden Unmöglichkeiten erzählt, die auch unter dem Blickwinkel eines freien Rußland unmöglich bleiben: Da ist die jetzt

---

<sup>966</sup> Auch Gottes Drittes Modell l ö s t letztendlich nicht die Widersprüche. Wer es kennt, hat zwar einen absoluten Maßstab, mit dem er die verschiedenen Wirklichkeiten ausmessen und absolut bewerten kann. Die (irdischen) Widersprüche bleiben aber bestehen, nur das (persönliche) Urteil über sie ist für den Christen klarer.

<sup>967</sup> Aksenov 1980b, S. 142-144.

<sup>968</sup> Aksenov 1980b, S. 74.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

ungeheure Größe der Dinosaurierskulptur *Smirenje*;<sup>969</sup> da ist ein Gespräch mit Hemingway, das unvermittelt in Paris stattfindet;<sup>970</sup> da ist das Geschehen um die Hochzeit von *Major Koltun* und *Nina Čepcova*; da sind die phantastischen Landschaften und Ereignisse, in die sich der Ich-Erzähler rettet - das Land, das Dorf, der Locus contemplativus, *Alisas* Wohnung mit dem Fensterauge, das Mondgebäude und die Ereignisse um die Apotheose.

Zu Beginn von *Ožog* kritzelt *Kunicer* eine Formel auf eine Toilettenwand. Das wird folgendermaßen beschrieben:

Пока почтенного член-кора выворачивало, из записной его книжки в голову просочилась заветная формула, а из головы спроецировалась на кафель и теперь дрожала на нем, массивная и крутобедрая, то ли индюк, то ли птица-феникс. Куницер выскочил из туалета, таща ее за хвост. Она покряхтывала, пока он несся по коридору в свою лабораторию. Встречные шарахались.<sup>971</sup>

Die Beschreibung, wie die Formel „aus seinem Notizbuch in den Kopf (hinein- und hindurch-) sickerte“ und sich von dort „auf die Kacheln projizierte“, ist nur als spielerischer Ausdruck verständlich, denn eine Formel kann keine solche Handlung vollziehen. So gesehen handelt es sich hier bei der Formel um eine metonymische Personifikation, in der der Urheber und Actor der Formel durch die Benennung seines geistigen Produktes selbst ersetzt ist. Die Vorgänge widersprechen aber ganz und gar der Logik der realistischen Informationswirklichkeit des Textes vor dieser Passage. Wie ein wildes Tier, etwa wie er es mit dem erwänten Phönix täte (птица-феникс), „zog“ *Kunicer* die Formel „am Schwanz“ aus der Toilette. Es handelt sich also um eine realisierte Personifikation der Formel, die den Leser durch ihre Unmöglichkeit (gemessen an der übrigen Textlogik) in eine phantastische Informationswirklichkeit führt, in der möglich ist, daß geschieht, was geschieht. Funktionell ist der Ablauf des erzählten Geschehen um die Formel gleich dem Ablauf der soziologischen Beschreibung des menschlichen Erkenntnisprozesses:<sup>972</sup> Wahrnehmen (из записной его книжки в голову) - geistig bearbeiten (просочилась) - (verändert) entäußern (из головы спроецировалась на кафель) - Entäußertes kann verdinglicht werden (теперь дрожала на нем, массивная и крутобедрая, [...]). *Куницер* выскочил из туалета, таща ее за хвост).

In funktionell gleicher, ‚soziologischer‘ Weise wird in Kapitel II, 5 von *Ožog* ein musikalisches Thema personifizierend realisiert. Dieses Thema entstammt wohl den Zacken eines medizinischen EKG, die *Sabler* in Musik umsetzte:

Как влут над огромным серым домом [...] он увидел в синеве воздушного вьюна. Вьюн выводил начало минорной, но полной эроса темы и жеманно снижался прямо Самсику в руки. Оказался этот вьюн ни больше, ни меньше, как лентой картограммы. [...] / Разглядывая загалочные зубцы, Самсик зашел в полуфабрикатное завлечение [...]. / Самсику влрут стало весело, он открыл футляр [...], а

<sup>969</sup> Aksenov 1980b, S. 391.

<sup>970</sup> Aksenov 1980b, S. 394. Was wohl durch das pariser Flair von *Sofijas* und *Fimas Café* hervorgerufen wird; Aksenov 1980b, S. 392.

<sup>971</sup> Aksenov 1980b, S. 19-20.

<sup>972</sup> Vgl. Berger 1996.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

потом вынул сакс и проиграл начало новой темы, пустил ее по рукам. Пусть носится теперь весь день по Москве<sup>973</sup>

Was hier Sabler „durch die Hände gleiten läßt“ (пустил ее по рукам), ist das „neue Thema“. Logisch ist es aber das EKG. Das personifizierte Thema geht durch Sablers Hände, dann entläßt er es mit dem Wunsch, es möge im Moskau umherfliegen. Das greift auf die anfängliche Vorstellung des EKGs als eines „Luftdrachens“ (воздушный вьюн) zurück. Zum dritten Male ist damit das, was Sabler durch die Hände ging (wahrnehmen, weiterverarbeiten, entäußern), einer erzählerischen Metamorphose unterzogen worden. An anderer Stelle sieht Alisa die Personifikation des Themas über eine Straßenkreuzung fliegen, und es heißt: „промелькнула какая-то змейка [...], улетела в высоту, то ли нотный знак, то ли обрывок кардиограммы, то ли просто московский воздушный вьюн, свидетель наших тайн“.<sup>974</sup> Die letzte Annahme, es könne sich hier um einen „Moskauer Luftdrachen, einen Augenzeugen unserer Geheimnisse,“ handeln, ist ganz und gar unmöglich - es sei denn, man versteht die Metamorphosen des Themas als Mittel, eine phantastisch einzuschätzende Informationswirklichkeit zu erzeugen. Wieder ist ein verwirrendes, widersprüchliches Spiel mit den Daseinsweisen eines musikalischen Themas<sup>975</sup> entstanden. Als ob der Erzähler es nicht wüßte. Die zitierte Passage bleibt für allerlei Spekulationen offen. Erkenntnistheoretisch können die beschriebenen Metamorphosen durch die Gestalttheorie ‚erklärt‘ werden: Ein und dieselbe Sache kann durch Leistungen der menschliche Psyche umgestaltet werden. So kann der „Drachen“ für die eine erzählte Figur die eine Gestalt annehmen (in dem einen Zusammenhang stehen), für eine andere Figur eine andere (in einem anderen Zusammenhang stehen).

Die „Szene auf der Straße“ in Kapitel I, 1, die den Erzähler bzw. die fünf zentralen Figuren durch ihre verschreckte Reaktion auf alltägliche Begebenheiten als psychisch pathologische Figuren darstellt, hat Auswirkungen auf die Einschätzung der realistischen Informationswirklichkeit. Denn vom Anfang des Romans an ist somit klar, daß der Ausgangspunkt der realistischen Informationswirklichkeit nicht ein wie auch immer gearteter, gesellschaftlich rekurrenter Common sense oder ein Gesunder Menschenverstand sein kann. Wo immer der Erzähler durch Gebrauch von Textinterferenztypen den Wertungsstandpunkt einer der fünf zentralen Figuren bzw. den des erlebenden Ichs einnimmt, muß vom Leser berücksichtigt werden, daß das Verständnis der fünf zentralen Figuren bzw. des erlebenden Ichs von der ‚üblichen‘ Wirklichkeit ein ‚unübliches‘ ist. Damit haben die Textteile realistischer Informationswirklichkeit einen ver-rückten Wirklichkeitsstatus, der gegenüber dem eines wie auch immer definierten Normalbürgers ins pathologische verschoben ist. Dieser Wirklichkeitsstatus der realistischen Informationswirklichkeit erschwert einerseits

<sup>973</sup> Aksenov 1980b, S. 213-214.

<sup>974</sup> Aksenov 1980b, S. 218.

<sup>975</sup> Ein musikalisches Thema ist übrigens etwas, was seine Qualität durch persönliche Wahrnehmung und noetische Bearbeitung erhält. Das Thema als Ganzheit ist gegenüber seinen Teilen, den Noten und Intervallen, übersummativ im Sinne der Gestalttheorie.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

das Erkennen der Textstellen mit phantastischer Informationswirklichkeit durch den Leser. Denn im erzählten Geschehen, das durch die krankhafte Wahrnehmung der fünf zentralen Figuren bzw. des erlebenden Ichs ausschließlich verzerrt die ‚richtige‘ Wirklichkeit spiegelt, sind die Grenzen von *wirklich* : *unwirklich* und *glaubwürdig* : *unglaubwürdig* verschoben. Andererseits liefert der Wirklichkeitsstatus der realistischen Informationswirklichkeit dem Leser ein Erklärungsmodell der Textstellen mit phantastischer Informationswirklichkeit, die somit prinzipiell als Emanationen eines kranken Geistes interpretiert werden können. Mit dem ‚pathologisch‘ erscheinenden Ausgangspunkt der Informationswirklichkeit hat der Erzähler es verstanden, ein Verwirrspiel um das zu beginnen, was ‚die Wirklichkeit‘ ist.

Steht in bestimmten Erzählungen Aksenovs die Montage von Informationswirklichkeiten innerhalb eines Textes noch unter poetologischen Gesichtspunkten, für die die Intension formuliert werden kann, den staatlichen literarischen Normen zuwiderzuhandeln und Bereiche menschlicher Phantasie und menschlichen Bewußtseins darzustellen, so kann man resümierend sagen, daß sich die Textintentionalität in *Randevu*, noch einmal in *Million razluk* und ein drittes Mal in *Ožog* ändert. Durch die fehlende Zuordnung eines Wirklichkeitsstatus in *Randevu* und *Million razluk*, radikaler noch durch die latenterer Verflechtung beider Informationswirklichkeiten in *Million razluk* und *Ožog*, ist die Textintentionalität dahingehend verändert, daß die phantastische Informationswirklichkeit nun nicht mehr Bereiche menschlicher Phantasie und menschlichen Bewußtseins darstellt,<sup>976</sup> sondern Wirklichkeit selbst. Das ist erzähltechnisch vielleicht ein kleiner Schritt,<sup>977</sup> qualitativ ist jedoch ein riesiger Unterschied entstanden. Rausch- und Traumzustände sowie kindliches und erwachsenes Bewußtsein sind deutlich noetische Befindlichkeiten derselben physischen Realität. Die Cellotöne zum Beispiel, auf denen der Skispringer wie auf einer Schneepiste zu seiner Geliebten fahren kann (so in *Million razluk*), sind jedoch (auch) physisch existente, und zwar mit der physischen Eigenschaft, ihm eine Schneepiste zu bilden und ihn zu seiner Geliebten zu bringen. Es ist (im Text) so; es ist wirklich so (wenigstens im Text). Das ist keine spezielle Befindlichkeit zu einer außerhalb des Menschen existierenden Realität - es ist eine Wirklichkeit,<sup>978</sup> die nur ganzheitlich sichtbar, komplett konstruiert und ‚ganz anders‘ als andere ist.<sup>979</sup> Die Physis ist anders, weil die Noesis anders ist; Physis und Noesis

<sup>976</sup> ..., quasi wie Phantasieexklaven einer sonst von ‚der Realität‘ beherrschten Wirklichkeit,...

<sup>977</sup> ..., Aksenov mußte ‚nur‘ jeden Verweis auf einen Wirklichkeitsstatus vermeiden,...

<sup>978</sup> ..., und zwar eine aus einer Reihe möglicher anderer, und nicht, wie es immer behauptet wird, ‚die‘ andere im konträren Verhältnis zu ‚unserer‘,...

<sup>979</sup> ‚ganz anders‘ als andere: ‚Ganz anders‘ kann keine prinzipielle Andersartigkeit meinen (wie es immer suggeriert wird), sondern nur eine graduelle. Im Prinzip unterscheidet sich die Wirklichkeitskonstruktion des Skispringers nicht von anderen Wirklichkeitskonstruktionen, sei es die eines 32jährigen Doktoranden der Slawistik aus Münster oder sei es die eines 55jährigen Bezirksidologisekretärs der KPdSU aus Murmansk. Der Unterschied ist, daß die Wirklichkeits-

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

verhalten sich interdependent. Zu der poetologischen Intension der vorherigen Erzählungen tritt die Frage nach den Qualitäten der menschlichen Wirklichkeit.

Eine nicht ganz unlogische Weiterentwicklung ist in *Ožog* gegeben, wenn man in Betracht zieht, daß das, was in textueller Hinsicht die Faktisierung phantastischer Informationswirklichkeit ist, in philosophischer Hinsicht eine Verobjektivierung subjektiver Wirklichkeitsauffassungen bedeutet. Es stellt sich nämlich in Konsequenz des textuellen Konstruktivismus sofort die Frage nach den Möglichkeiten objektiver Erkenntnis von Realität. Hier setzt Aksenov offensichtlich in *Ožog* an, wenn er die Vorstellungen vom göttlichen „dritten Modell“ entwickelt, mit dessen Hilfe der Mensch, so sei die Intension des Autors einmal reformuliert, dem Dilemma der Subjektivität von Realität entfliehen kann. Gottes Modell ist der absolute, objektive Maßstab, an dem andere, menschliche Modelle gemessen werden können und der den Menschen epistemologisch fehlt. Obwohl diesem Zusammenhang auch eine soziologische Intensionalität zu Grunde liegt, daß nämlich am „dritten Modell“ persönlicher und gesellschaftlicher Idealismus (etwa der Bezug des Erzählers zu *Alisa* oder die Umbewertungen rekurrenter ‚stalinistischer‘ Werte) sowie idealistische Gesellschaftsmodelle (z.B. der Kommunismus) ‚gemessen‘ werden könnten, gilt das absolute Maß von Gottes „drittem Modell“ vor allem auch für die Realitäts- und Objektivitätsproblematik, die aus der konstruktivistischen Epistemologie *Ožog* entsteht.

#### 3.4.7 Anhang: Surreale Spiralen

In *Ožog* sind zahlreiche surreale Spiralen eingearbeitet, die durch ihre Anzahl für eine latente Montage zweier Informationswirklichkeiten Sorge tragen. Typologisch stehen sie zwischen der blockweisen Montage, die in *Ožog* nicht vorkommt, und der latenten Montage. Wenn es natürlich die Eigenart der surrealen Spirale ist, langsam, sich sozusagen Runde für Runde weiter vom Ausgangspunkt mit realistischer Informationswirklichkeit hin zu einer phantastischen Informationswirklichkeit zu bewegen, so lassen sich doch jeweils zwei Extrempunkte benennen, zwischen denen sich die surreale Spirale sozusagen dreht und von denen man sagen kann, daß der eine zu einer realistischen Informationswirklichkeit gehört, während dem anderen, dem Endpunkt, eine phantastische Informationswirklichkeit unterliegt.<sup>980</sup>

Surreale Spiralen sind die Verfolgung des erlebenden Ichs und *Patrik Tanderdzets* durch die Filialleiterin in Kapitel I, 13, die in einer Markthalle mündet, welche wiederum einem Bahnhof ähnlich wird:

Радио громогласно объявило: / – После „Митропа“ прибывает на первый путь!  
Провожаящих просят выйти из вагонов для регистрации нах Лушвиц, нах Луш-  
виц, нах Лушвиц! / Под стеклянные своды, шипя героической симфонией и выпус-

---

konstruktion des Aksenovschen Skispringers (noch) kein gesellschaftlich anerkanntes, bekanntes oder ‚toleriertes‘ Modell von Wirklichkeit ist.

<sup>980</sup> Desgleichen hat Raskin 1988, S. 87, für Aksenovs Romane *Ostrov Krym* und *Skaži izjum* festgestellt.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

кая пар, въехал паровоз, увитый индонезийскими гирляндами с портретом Вячеслава Моисевича Булганина с приклеенными к нему ушами. Паровоз пер прямо на нас по хрустящим лыням. / – Давай, поехали! – гулко сказал Патрик и захохотал. / Пар, грохот, вонь Курской магнитной аномалии заполнили стеклянный куб, который, конечно, не замедлил вжорваться.<sup>981</sup>

Die beschriebenen Ereignisse (Radio объявило; въехал паровоз; Паровоз пер прямо на нас) können anfangs noch als auf den Ich-Erzähler einstürzende Eindrücke interpretiert werden, welche er in seinem Bewußtsein nicht ‚richtig‘ sortieren kann, weil er sich auf der Flucht befindet. Problematisch wird diese Erklärung, wenn sich die anfängliche Markthalle in einen Bahnhof verwandelt. Sind die Eindrücke des Ich-Erzählers derart verfremdet? Und wenn - angenommen - die Dampflok nur im Innenleben des erlebenden Ichs existierte, wie verträgt es sich dann, daß *Patrik* sie ebenfalls sieht, wenn er mit ihr davonfahren will? Wie ist es zudem zu bewerten, daß *Patrik* und das erlebende Ich von der Filialleiterin und einigen anderen Figuren derart hartnäckig verfolgt werden? Dabei passieren unterwegs so phantastische Dinge wie: „Поликлиника занялась как-то сразу и сгорала сейчас на глазах всего Пионерского рынка скромно, без паники, без всяких тревог, лишь мелькали в дыму лица, искаженные зубной болью.“<sup>982</sup> Summa summarum: Hier dreht sich eine Spirale, die den Leser zu einer phantastischen Informationswirklichkeit führt, wie immer der Leser die einzelnen Elemente interpretieren mag. Eine Interpretation dieser phantastischen Informationswirklichkeit wird immer in der durch die Informationsselektion hervorgerufenen Einseitigkeit der Informationswahrnehmung durch den Leser zum Text widersprüchlich bleiben. Letztendlich ist aber nicht ein bestimmtes erzähltes Geschehen darzustellen intendiert, sondern es ist intendiert, eine textuelle Wirklichkeit darzustellen, die radikal mit allem bricht, was der Informationsvergabe des sozialistischen Realismus entspricht.<sup>983</sup> Daran ändert auch nichts die Umbewertung, die auf die surreale Spirale folgt und die der phantastischen Informationswirklichkeit einen ‚entschuldigenden‘ Wirklichkeitsstatus geben will (Запах старой настоявшейся мочи привел меня в чувство).<sup>984</sup> Das Erlebnis der surrealen Spirale, die Darstellung einer ‚anderen‘ (textuellen) Wirklichkeit, das - wenn man so will - ‚Abdriften in die Phantasie‘ ist dann zu diesem Informationsstand längst vom Leser vollzogen worden.

Eine andere surreale Spirale beginnt auf der Pferderennbahn, wenn der Ich-Erzähler und *Patrik Tanderdžet*, die beide als einzige Wettteilnehmer auf eine Außenseiterpferd gesetzt hatten, 2680,97 Rubel gewinnen.<sup>985</sup> Die Spirale wird auf der Party im Hause *Afanasijs* fortgesetzt.<sup>986</sup> Durch den Gewinn und die Atmosphäre auf der Rennbahn, später durch die lasziven Ereignisse auf der Party entsteht ein

<sup>981</sup> Aksenov 1980b, S. 120.

<sup>982</sup> Aksenov 1980b, S. 120.

<sup>983</sup> Eine Verfolgungsjagd kann nämlich auch anders dargestellt sein, vgl. Aksenov 1980b, S. 184f.

<sup>984</sup> Aksenov 1980b, S. 120.

<sup>985</sup> Aksenov 1980b, S. 125. Dieser Teil der Spirale dauert bis S. 128 an.

<sup>986</sup> Aksenov 1980b, S. 128-131.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

trubelige, phantastische Informationswirklichkeit, die gewissermaßen etwas in der Art von „happy carnival-like“ (Efimov) verkörpern mag. Der Erzähler berichtet von der ‚ausgeflippten‘ Stimmung der Figuren:

Сегодня босым везет, говорили вокруг. Два психа бежали из Кащенко. / [...] Мы заплакали от счастья и обнялись, прижались друг к другу своими деньгами. / На улице Патрик поинтересовался, где находится ближайшее отделение милиции. / Я хочу попросить в Москве политического убежища, – пояснил он. – Мне нравится этот уголок земли.<sup>987</sup>

Dann wird das erzählte Geschehen selbst verrückter und verrückter: „Заиграла новая пластинка. Перголези. Гости сползались по медвежьим шкурам смотреть на редкое зрелище – удушение стукача в его собственной квартире.“<sup>988</sup> Und tatsächlich geht es *Afanasij*, der verdächtigt wird, an den Kragen. Bevor ihn jedoch die Strafe trifft, soll er...:

Он еще спеть должен, возразил я. Пой, Восемь-На-Семь,<sup>989</sup> самое свое любимое, самое заветное! / Афанасий откашлялся и грянул хором, далеким и грозным, как сто Кобзонов и полсотни Хилей: // А ты улетающий вдаль самолет / В сердце своем береги, / Под крылом самолета о чем-то поет / Кусок самолетной ноги. // <sup>990</sup>

Um das Wort ‚спеть‘ entwickelt sich ein Mißverständnis, hervorgerufen durch die verschiedenen Bedeutungen von ‚спеть‘ in verschiedenen Kontexten. Was der Ich-Erzähler mit „Он еще спеть должен“ sagen möchte, ist doch, daß der Verdächtige seine Schuld eröffnen möge. *Afanasij*s Reaktion beruht jedoch auf einem konkreten Verständnis des Wortes ‚спеть‘, wenn er auf die Aufforderung hin ein Lied singt. Unmöglich ist, daß *Afanasij* „wie hundert Hobsons und fünfzig Hills“ „plötzlich laut als Chor zu singen anfing“. Keinen ‚rechten Sinn‘ macht der in lyrischer Darbietung gegebene Wortlaut des Gesanges verglichen mit dem übrigen Geschehen. Was will *Afanasij* sagen? Der Gedanke an ein Flugzeug, dessen „Füße“ im Fahrtwind singen mögen, wird jedoch vom Erzähler in alogischer Weise weitergesponnen (der ‚Fall‘ *Afanasij* scheint vollkommen vergessen), wenn es unvermittelt heißt: „Ну, теперь вы оба в полном наряде, – сказал Неяркий и приколот нам на грудь знаки своего спорт-клуба. Хеппи флай, чуваки! [...] / Мы пошли по плохо освещенному стеклянному коридору, за стенками которого выковыливали из дымной мглы вздыбленные хвосты огромных самолетов.“ Und tatsächlich beginnt ein Flug: „Посадка в ночной самолет проходила мирно, уютно, пассажиры поднимались по трапу“, – auf einem Flughafen! Bezüglich des „Sportabzeichens“ *Nejarkijs* stellt sich heraus: „Вот скотина этот Алик, – пробурчал Патрик. Проколол мне кожу своим идиотским значком. / Мне тоже, – сказал я. Впрочем, мне совсем не больно. / – Мне тоже не больно,

<sup>987</sup> Aksenov 1980b, S. 127.

<sup>988</sup> Aksenov 1980b, S. 130.

<sup>989</sup> *Vosem'-Na-Sem* ist der Spitzname *Afanasij*s.

<sup>990</sup> Aksenov 1980b, S. 130 unten.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

но противно. Шутка в духе Яна Штрудельмахера. Клянусь, я отвечу не нее, когда прием в лагерь под стены Данцига.“<sup>991</sup>

Ebenso eine surreale Spirale bildet die Darstellung des Tages nach dem Überfall auf das UNO-Camp mit *Mal'kol'mov*, *Tanderdžet* und *Kulago* im Mittelpunkt des Geschehens in Kapitel I, 7. Die surreale Spirale beginnt und endet mit einer eigenen Segmentierung.<sup>992</sup> Sie mündet in eine lyrische Darbietung, mit der Überschrift „Плач малмуазель Мариан Кулаго“ (Kapitel I, 7C). Darin geht sie mit der zuletzt genannten surrealen Spirale überein: Die Spirale um Pferderennen, *Afanasijs Fete* und die Ereignisse im Flugzeug mündet in den „Сон в летнюю ночь“ (Kapitel 14A), der ebenfalls in lyrischer Darbietung gegeben ist. Auch eine andere surreale Spirale mündet in einen Traum. Sie beginnt in Kapitel III, 1, wenn der Ich-Erzähler in das Café *Sofija Stepanovas* kommt, das ihn an Paris erinnert. Die Darstellung ist jedoch unvermittelt so, daß er *wirklich* in Paris ist. Entsprechend trifft der Ich-Erzähler auf den in Paris lebenden Hemingway. Die Spirale endet mit der Beschreibung, wie der Buchstabe ‚III‘ den eisernen Vorhang durchbricht und wie *Maška Kulago* mit dem Auto kommt, um den Ich-Erzähler mit nach Hause, nach Sussex zu nehmen.<sup>993</sup> Jäh wechselt der Ort des Geschehens in den Garten des Landhauses der *Bridpejsters* (alias *Kulagos*), was durch ein eigenes Segment bezeichnet wird. Auf die Darstellung des irdischen Glückes im Garten der *Bridpejsters*, die durchaus als surrealer Höhepunkt zu verstehen ist, folgt der „Плачь Леди Брудпейстер урожденной Мариан Кулаго“ (Kapitel III, 2) in lyrischer Darbietung. Diese surreale Spirale markiert noch einmal deutlich den Text als phantastische Informationswirklichkeit, denn über das hinaus, was in der Zukunft nach der realistisch-fiktiven Informationswirklichkeit möglich ist, herrscht in der surrealen Spirale ein totales, nahezu innarratives Durcheinander von Ereignissen. Dennoch findet diese surreale Spirale keinen in seiner *Alogizität* gesteigerten Höhepunkt, wie es etwa in der Spirale um die Ereignisse im Kolchosmarkt-Bahnhof war. Der erwartete Höhepunkt ist durch das ein eigenes Segment bildende erzählte Geschehen im Garten der *Bridpejsters* in Sussex ersetzt.<sup>994</sup> Trotz zahlreicher Absurditäten, wie zum Beispiel der, daß „на веранде светился огромный экран телевизора „Нельсон“, а с этого экрана внимательно следил за нашим столом недавно реанимированный [...] Чепцов“,<sup>995</sup> bleibt das erzählte Geschehen auf dem vorher bereits erreichten, phantastischen Niveau. Dem abschließenden Textsegment kann jedoch vom Leser die Funktion der finalen Überhöhung der Spirale zugeschrieben werden, einfach deshalb, weil es an der entsprechenden Stelle der surrealen Spirale steht. Daraus ergibt sich ein zutiefst satirischer Effekt: Die Funktion eines in seiner Alogizität gesteigerten Höhepunkt erhalten Ereignisse, die ein zwar abgedrehtes, aber im Grunde harmonisches Familienleben, ja eine Familienzusammenführung im Park des

<sup>991</sup> Für dieses und die vorherigen beiden Zitate: Aksenov 1980b, S. 131.

<sup>992</sup> Aksenov 1980b, S. 67-73.

<sup>993</sup> Aksenov 1980b, S. 392-395.

<sup>994</sup> Aksenov 1980b, S. 395-397.

<sup>995</sup> Aksenov 1980b, S. 397.

### 3. Der Roman „Ožog“ (1969-1975)

Landsitzes zu Sussex darstellen. Das unterstreicht nicht nur die abwesende Eifersucht *admiral Brudpejsters*, der immerhin nicht der Vater der Kinder seiner ehelichen Frau *ledi Brudpejster* ist,<sup>996</sup> sondern auch das liebevolle Verhältnis der Kinder zu dem ihnen unbekanntem Mann und genetischen Vater. Der einzige Konflikt entsteht kurz mit *starik Kulago* und wurzelt in dessen Frage, an welcher Front der Vater des erlebenden Ichs gekämpft hatte: „– Вы, наверное, комиссарских, еврейских кровей, дружище? – спросил дедушка папу, подняв левую бровь. – Не дрались ли ваш батюшка с русскими войсками на юго-западном фронте?“ Wenn diese Familienidylle die Vorstellung des Erzählers von zukünftigem Glück ist, dann besteht der satirische Effekt darin, das dieses zukünftige Glück funktional zugleich der Höhepunkt einer surrealen Spirale ist. Mit anderen Worten: Der Erzähler ist nicht in der Lage, ein harmonisches, in die Zukunft projiziertes Gegenbild zur in Buch I und II dargestellten Gegenwart zu entwerfen, ohne dieses Gegenbild zugleich ironisch zu zerbrechen. In nichts spiegelt sich besser der Aksenovsche Verlust jeden Glaubens an Besserung oder an persönliches Glück als in dieser konzeptuellen Unterwanderung der Darstellungen des ‚eigenen‘ Erzählers.

Abschließend sei noch festgehalten, daß Buch III insgesamt sich in der Art einer surrealen Spirale langsam, aber stetig steigert, bis in der Apotheose des Ich-Erzählers der fulminante Höhepunkt erreicht ist. Man kann sagen, daß das Verhältnis vom ersten Teil der Erzählung *Randevu* mit realistischer Informationswirklichkeit zum zweiten Teil derselben Erzählung mit phantastischer Informationswirklichkeit damit dem Verhältnis ähnlich ist, daß in *Ožog* durch die Bücher I und II auf der einen Seite und Buch III auf der anderen Seite gegeben wird. Ähnlich zur Gliederung von *Randevu* kann Buch III von *Ožog* als ‚zweiter Teil‘ aufgefaßt werden, in dem eine konzeptuell auf das gesamte Buch III (als ‚zweitem Teil‘) angelegte surreale Spirale der Erzählweise des ‚ersten Teils‘ (den Büchern I und II) entgegensteht. Ebenfalls ähnlich zu *Randevu* endet der ‚zweite Teil‘ (Buch III) von *Ožog* mit dem Tod des erlebenden Ichs und dessen abschließende Errettung, bei der eine Frauenfigur die Rolle der Heilsverkünderin spielt.

---

<sup>996</sup> ...., sondern der Vater ist ja der Ich-Erzähler, der gerade beim Admiral zu Gast ist,...

## 4 ZWEI WEITERE ENTWICKLUNGEN

### 4.1 Der Roman *Zolotaja naša železka* (1972)

#### 4.1.1 Die ästhetische Organisation

Wenn der Roman *Zolotaja naša železka* 1972 geschrieben wurde - er erschien erst 1980 im Westen - so ist daran besonders beachtenswert, daß Aksenov mit ihm noch ein zweites längeres Werk schrieb, während er an *Ožog* arbeitete. Das legt den Verdacht nahe, daß zwischen *Ožog* und *Zolotaja naša železka* Parallelen existieren könnten. Einige Aspekte sind auch bereits benannt worden.<sup>1</sup> Es ist insbesondere darauf hingewiesen worden, daß die Figur *Velikij-Salazkin* in *Zolotaja naša železka* und *Poiski žanra* vorkomme und daß es in *Vyvod neželatel'nogo gost'ja iz doma*, *Ščast'e na beregu zagrijaznennogo okeana* und *Zolotaja naša železka* die Figur des *Memozov* gebe.<sup>2</sup> Doch solche Vergleiche bleiben oberflächlich, wenn man nicht zugleich Aussagen darüber macht, ob die Figuren in den verschiedenen Werken nur dem Namen nach gleich sind oder ob sie es auch konzeptuell oder funktionell sind.

Das ästhetische Konzept von *Zolotaja naša železka* ist nicht dem von *Ožog* gleich, jedoch durchaus von ähnlicher Art. Der Gesamttext von *Zolotaja naša železka* ist in vier, als solche benannte Teile gegliedert (Часть первая etc.), die acht (I), elf (II), vierzehn (III) und sechs (IV) Kapitel enthalten. Damit sind die ‚inneren‘ Teile II und III und die ‚äußeren‘ Teile I und IV hinsichtlich der in ihnen enthaltenen Kapitelanzahlen ähnlich und bilden gewissermaßen Paare. Man kann aber auch sagen, daß sich die Kapitelanzahlen mit jedem weiteren Teil um je drei erhöhen, wobei dann der letzte Teil von dieser Reihe abgesondert und epiloghaft kurz ist.<sup>3</sup> Die Überschriften der Teile sind - wie bei *Ožog* auch - zugleich die Überschriften der ersten Kapitel der Teile. Entgegen *Ožog* sind die Kapitelüberschriften jedoch in keinem Fall syntaktische Teile des erzählten Geschehens. Sie behalten ihren supervisierenden Charakter und stehen auch nicht in einem kontrastierenden Verhältnis zum erzählten Geschehen in dem Sinne, daß sich ein ironischer Effekt ergeben würde. Die Titel der Teile nehmen einen eigenen Absatz ein: „ЧАСТЬ ПЕРВАЯ / С ВЫСОТЫ 10.000 МЕТРОВ“, „ЧАСТЬ ВТОРАЯ / ИЗ ГЛУБИНЫ ИСТОРИИ“, „ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ / ИЗНУТРИ БЫТА“, „ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ / СКВОЗЬ

<sup>1</sup> Kustanovich 1992, S. 104 (vor allem zu Namensgleichheiten von Figuren). Dalgård 1982, S. 81f., findet einige Bezüge zu weiteren Werken Aksenovs.

<sup>2</sup> Johnson in Mozejko 1986, S. 40. Vgl. auch Raskin 1988, S. 94.

<sup>3</sup> In Seitenumfängen: Teil I hat 49 Seiten, Teil II 38 Seiten, Teil III 85 Seiten und Teil IV 13 Seiten.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

COH MEMO3OBA“.<sup>4</sup> Durch sie werden Räume benannt, die eine grundlegende Perspektivierung des erzählten Geschehens steuern können: Der Blick in Teil I ist von großer Höhe und also Distanz; in Teil II blicken wir anscheinend aus großer Tiefe herauf; in Teil III befinden wir uns im Leben, das also auf einer mittleren Ebene zwischen den Ebenen der Teile I und II angesiedelt ist; und in Teil IV befinden wir uns im Inneren einer erzählten Figur. Insgesamt wird eine Bewegung ausgedrückt, die von einer Pendelbewegung (oben / unten) in eine mittlere Position rückt (Teile I-II : Teil III), und eine Bewegung, die von einem äußeren Raum in einen inneren führt (Teile I-III : Teil IV). In der Art ähnlich zu *Ožog* ist der Text von *Zolotaja naša železka* durch zahlreiche Segmentierungen untergliedert,<sup>5</sup> und erst diese wiederum in Absätze.

Der Titel und der Untertitel lauten: *ZOLOTAJA NAŠA ŽELEZKA // Roman s formulami*. Der Untertitel verweist auf Formeln, die dem Text eingefügt sind.<sup>6</sup> Durch sie soll, ebenso wie durch einige Fußnoten, Sperrungen und Großbuchstaben,<sup>7</sup> dem Werk ein wissenschaftlicher Charakter verliehen werden. Fußnoten und Formeln konstituieren den Roman zusammen mit dem erzählten Geschehen als Parodie, denn beide paratextuellen Elemente sind gewöhnlich anderen Textgattungen eigen und sind darüberhinaus in *Zolotaja naša železka* ganz und gar unsinnig eingesetzt. Was die Formeln angeht, so sind sie, obwohl sie dem typographischen Aussehen nach aus der Mathematik oder Physik stammen könnten, unsinnig in sich. Eine Formel etwa beinhaltet folgende Argumente: „Forum / G“ oder „o, LADY!“<sup>8</sup> Alle Formeln treten in den drei Kapiteln „Briefe an Prometheus“ (ПИСЬМОЕ / БТОПОЕ / ТРЕТЬЕ ПИСЬМО К ПРОМЕТЕЮ) auf,<sup>9</sup> ausgenommen zwei Formeln, welche kurz vor dem „ersten Brief“ und vor dem „zweiten Brief“ in die Rede des Erzählers eingeschoben sind.<sup>10</sup> Die „Briefe an Prometheus“ sind in direkter Rede des Ich-Erzählers gehalten. Ihr Beginn ist jeweils deutlich durch die Überschrift bezeichnet. Sie enden mit einer Segmentgrenze, jedoch ist im „ersten Brief“ der Übergang vom Brief zum erzählten Geschehen bereits vorher vollzogen. Überhaupt sind sie für Briefe untypisch: So steht z.B. nur am Beginn des „dritten Briefes“ eine Art Anrede-floskel; darstellungstechnisch sind sie Stream of consciousness.<sup>11</sup> Daß sie letztendlich Briefe sind, erfährt man allein aus den Überschriften.

<sup>4</sup> Aksenov 1980c, S. 7, 50, 89 und 175. Auf S. 188f. gibt es im Unterschied zu *Ožog* ein *genau es* Inhaltsverzeichnis. Dem Lektor von *Zolotaja naša železka* sei ein Dank ausgesprochen!

<sup>5</sup> Einige Kapitel enthalten keine Segmentierungen, so etwa die Kapitel II, 1-3.

<sup>6</sup> Aksenov 1980c, S. 20-22, 92, 95 und 184.

<sup>7</sup> Aksenov 1980c, S. 38, 52 und 120 (Fußnoten), sowie z.B. S. 28, 77 (Sperrungen), 10f., 29 (Großbuchstaben) und 29, 31, 77 (Klammern). - Der Text in Klammern unterläuft den wissenschaftlichen Charakter der Klammern, auch wenn er den übrigen erzählten Text präzisiert (z.B. S. 29).

<sup>8</sup> Aksenov 1980c, S. 184.

<sup>9</sup> Aksenov 1980c, S. 20ff., 94f. und 184f.

<sup>10</sup> Aksenov 1980c, S. 20 und 92.

<sup>11</sup> Stream of consciousness ist graphisch nicht angezeigte direkte innere Rede eines Ich-Erzählers - genau das liegt in den Briefen vor.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Entscheidender ist die Verknüpfung von Formeln oder thematisch entsprechenden Erklärungen mit dem Ich-Erzähler, die durch die drei „Briefe an Prometheus“ implizit vorgenommen wird. So vor allem wird der Ich-Erzähler alias *Kitousov*, der Mitglied der wissenschaftlichen Belegschaft von Železka ist, als ein Mitarbeiter charakterisiert, der durch persönliche, ‚innere‘ Motivation an der Suche nach dem Partikel Дабль-фью involviert ist. Zudem ist für ihn die Suche nach dem rätselhaften Partikel Дабль-фью, die in ihrer Darstellung an die Suche der Wissenschaft des 20. Jahrhunderts nach den atomaren Teilchen erinnert, offensichtlich ein Problem von zu lösenden Formeln. Das ist eine Anspielung<sup>12</sup> auf den sogenannten wissenschaftlichen Materialismus, aber auch auf Wissenschaft überhaupt. Denn die Probleme der Materie werden mit naturwissenschaftlichen Methoden angegangen. Darüber hinaus wird mit dem Bezug auf Prometheus ins Blickfeld gerückt, daß das Ergebnis der Suche nach Partikeln und Formeln (1.) nicht allein dem Heil der Menschheit dienen wird, insofern sie - wie im Falle Prometheus - die Rache der Götter auf sich ziehen könnte, und daß (2.) die Suche selbst nicht allein einem modernen wissenschaftlichen Interesse entspringt, sondern einer anthropologisch begründeten und damit viel älteren, bereits in der Antike bekannten Neugier und zugleich Hybris, bei der der Mensch, wenn ihr verfallen, den Göttern gleich sein will oder durch die Hilfe Prometheus' (und seiner Nachahmer) in die Lage götterähnlicher Fähigkeiten versetzt werden möchte. Die persönliche Motivation und den ‚inneren‘ Glauben an seine, des „Autors“ (Erzählers) besondere Mission zeigen auch die Fußnoten. So heißt es zum Beispiel:

Огромный восточный аэропорт, где произошло приземление, пульсировал огнями, поглощал и распространял радиосигналы, резал батоны, срывал пробки с пива, загружал контейнеры, подвинчивал клинтам гайку, делал им подмазку, поил горячим работы у него было „под завязку“ и потому никакого особого торжества по поводу прибытия очередного столичного аппарата он не устраивал, а жаль.<sup>13</sup>

x/ Разумеется, автор субъективен: аэроомнибус привез моих героев, и мне, конечно, хочется какого-нибудь скромного торжества, хотя бы маленького оркестра, кучки фотографов, маленького микрофона. Ничего этого на аэродроме не было: мало ли авторов со своими героями летают нынче в небесах.<sup>13</sup>

Hier steckt eine gewisse Ironie mit Bezug auf die zu Beginn des Romans erzählte Metalepsis,<sup>14</sup> ein satirischer Schlag gegen die geringe offizielle Anerkennung von vielen Autoren (мало ли авторов со своими героями летают нынче в небесах;

<sup>12</sup> Aber nicht nur Anspielung, sondern auch Kritik, wenn so getan wird, als ob Wissenschaft nur in Formeln und deren Lösung bestünde. Bereits Dalgård (1982, S. 90-93) hat den Roman als eine Geschichte gelesen, in der „the vulgar sociological conception of reality and objectivity“ (S. 79) durch „love and goodness, spiritual values“ - „Values which cannot be explained by way of logic (rationally, from the point of view of materialist philosophy)“ - kritisiert wird (S. 93).

<sup>13</sup> Aksenov 1980c, S. 38.

<sup>14</sup> ..., die auch noch einmal dadurch bestätigt wird, daß der Erzähler die eigentlich fiktiven, erzählten Figuren als seine realen Reisebegleiter und Mitmenschen denkt (аэроомнибус привез моих героев).

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

мне [...] хочется какого-нибудь скромного торжества) und gegen das von offizieller Seite so oft postulierte und geforderte enge Verhältnis von „Intelligenz“ (авторов) und „Arbeiterklasse“ (со своими героями). Aber es läßt sich im Zitat mit Fußnote auch erkennen, daß der „Autor“ (Erzähler) glaubt, eigentlich besonderer Ehrungen würdig zu sein und daß er von seinen „Helden“ spricht, weil er auf Seiten des Systems arbeitet (работы у него было „под завязку“ и потому никакого особого торжества по поводу прибытия очередного столичного аппарата он не устраивал, а жал). Ein besonderer Punkt ist zudem, daß der „Autor“ zugibt, er sei subjektiv (Разумеется, автор субъективен).<sup>15</sup>

Der Titel hat ebenfalls mehrere Bezüge zum Text. Kustanovich liest ‚же.лезка‘ als Parallelstoff zu *Mal'kol'movs* ‚Lymphe-D‘ in *Ožog* (Лимфа-Д; ‚Д‘ steht für ‚душа‘).<sup>16</sup> Das ist jedoch ungenau, denn ‚же.лезка‘ bezeichnet in *Zolotaja naša železka* eine Stadt und ein Eisenstückchen. Es gibt jedoch eine mit ‚же.лезка‘ verbundene Parallele zur ‚Лимфа-Д‘ und damit zu *Ožog*: Das ist das ‚Дабль-фью‘.<sup>17</sup> Wenn die Bezeichnung auf das Englische zurückgeht, dann entspricht russisch ‚Дабль-фью‘ englisch ‚double few‘ (deutsch etwa ‚Doppelt - [ein] paar‘). Was mag das ‚Doppel-paar‘ sein? Es ist ein rätselhafter Stoff oder ein Teilchen, das die Wissenschaftler in und mittels der Stadt Же.лезка mit großer Verve suchen und von dem sie sich allerhand Lösungen für ein große Zahl unterschiedlichster Probleme versprechen. Als Objekt wissenschaftlicher Forschung erinnert ‚Дабль-фью‘ an Wortschöpfungen und Entdeckungen wie die Doppel-Helix, wobei ‚Дабль-фью‘ in satirischer Weise keinen wissenschaftlichen Sinn macht.<sup>18</sup> Hinsichtlich des Titels von *Zolotaja naša železka* argumentiert Kustanovich, „we learn that the center [of science] was built on the site of a space-ship crash that occurred in 1909.“<sup>19</sup> Der Zusammenhang ist folgender: Am 30. Juni 1908 um 7 Uhr in der Frühe (Ortszeit) wurde im Tiefland des Flusses Подкаменная Тунгуска<sup>20</sup> ein bisher einzigartiges Ereignis beobachtet, das Тунгусский метеорит benannt worden ist, weil es an Meteoritenstürze erinnert, obwohl es sich von denen durch sein gigantisches Ausmaß unterscheidet. Während mehrerer Sekunden war deutlich ein niederstürzender Bolid

<sup>15</sup> Zu den beiden letztgenannten Aspekten im nächsten Kapitel mehr.

<sup>16</sup> Kustanovich 1986, S. 104.

<sup>17</sup> Allein Dalgård (1982, S. 140) hat bisher eine Erklärung des Wortes versucht: „Aksenov mentions a certain bill U.U. (in Russian, ‚Dabl’ju‘). It is quite possible that ‚Dabl’-f’ju‘ is a corruption of this, exposed to grotesque ridicule - ‚f’ju‘ (‚phew‘) being a sound which expresses disgust or impatience. Aksenov displays his enthusiasm for ideology of the hippy movement and regret that it petered out, that the illusions were lost.“

<sup>18</sup> Für eine ‚sinnvolle‘ Lösung der Bezeichnung ‚Дабль-фью‘ vgl. Kapitel 4.1.3. Es sei aber auch folgender Umstand zu bedenken gegeben: Wenn engl. ‚double-U‘ (dt. ‚das W‘) die Gestalt des <W> als aus zwei Elementen <V> montiert auffaßt, dann könnte vielleicht parallel dazu eine Gestalt angegeben werden, die als aus den beiden Elementen ‚f’ju‘ des russ. ‚dabl’-f’ju‘ montiert aufgefaßt werden kann.

<sup>19</sup> Kustanovich 1992, S. 102. Die fehlerhafte Jahresangabe geht mit dem Aksenovschen Text überein. Aksenov 1980c, S. 52.

<sup>20</sup> Zur Zeit der Abfassung des Romans im Эвенкийский национальный округ Красноярского края РСФСР.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

auszumachen, dessen gewaltige Staubschicht noch für Stunden und im Umkreis von 800 km sichtbar war. Nach der Lichterscheinung war ein Donner zu hören, und zwar bis in 1000 km Entfernung. Auf den Donner folgte eine erdbebenartige Erschütterung, die in Sibirien entsprechende Schäden anrichtete und die eine Druckwelle erzeugte, welche noch in Großbritannien aufgezeichnet wurde. Nach dem Niedergang des Bolidenkörpers wurden in Europa und Westsibirien bis August des Jahres ungewöhnlich helle Nächte und silberschimmernde Wolken beobachtet. Das Epizentrum dieses ‚Meteoriteneinschlags‘ wurde der Unzugänglichkeit der Aufschlagstelle wegen erst 1927 durch eine Expedition unter Leitung von L. A. Kulik erforscht.<sup>21</sup> Diese fand in einem Radius von 15-30 km um das Epizentrum herum den vormaligen Baumbestand radial geknickt und entwurzelt und Richtung Zentrum Spuren eines eigenartigen Brandes; im Radius bis 10 km um das Epizentrum war vermoortes Gelände entstanden; man fand dort zudem runde, mit Wasser gefüllte Gruben, die Kulik für Einschlagtrichter von Meteoritensplittern hielt. Meteoritentrümmer wurden nicht gefunden. Man vermutete sie zunächst in den Gruben. Später stellte sich jedoch heraus, daß diese Gruben im Zusammenhang mit dem Permafrost auf natürliche Weise entstanden waren. Doch das machte die Erklärung der beobachteten Phänomene nicht leichter; im Gegenteil: Jetzt hatte man einen Meteoritenaufschlag ohne den typischen Einschlagkrater und vor allem ohne Meteoritentrümmer. Nach zwei weiteren Expeditionen (1928-1930) und Luftaufnahmen (1938-1939) kam man zu dem Schluß, daß der auftreffende Körper, dessen Zusammensetzung man sich aus gefrorenen Gasen und Gesteinsbrocken vorstellte, in der Atmosphäre explodiert sein müsse. Man glaubte, das Eis sei beim Durchgang durch die irdische Atmosphäre jäh verdampft, woraus sich der Knall und die Silberwolken, welche man als Staubwolken auffaßte, ergeben hätten. Nach dem Zweiten Weltkrieg kam jedoch die These auf, daß hier ein atomgetriebenes Raumschiff von Außerirdischen zu landen versucht habe, aber abgestürzt sei. Man faßte die Silberwolken nun als radioaktiven Fallout auf und die anderen Phänomene, vor allem die gigantische Druckwelle und den Brand, als Folgen einer Explosion des Atomreaktors des vermeintlichen Raumschiffes.<sup>22</sup> Später hielt man es wiederum für möglich, daß die Erde mit einem Stück Antimaterie zusammengestoßen sei. Ein Stück Antimaterie, das mit der Erde zusammenstieße, würde verschwinden und gleichzeitig ein entsprechend großes Stück

<sup>21</sup> Vgl. fälschlich Johnson in Mozejko 1986, S. 43; Johnson gibt 1921 an. 1921 kamen zum ersten Mal interessierte Reisende in das betroffene Gebiet. Vgl. für deren Berichte: *Bull. acad. sci. Russ. Petrograd* 16 (1922) S. 395-401; *Astronomičeskij žurnal* 10, (1933) S. 483-484.

<sup>22</sup> Diese Erklärung entstand offensichtlich im Zusammenhang mit der Entwicklung von Atomwaffen. Sie ist der Erklärung eines Vorfalles auf dem US-amerikanischen Luftwaffenstützpunkt Roswell 1947 ähnlich. Ein mysteriöser Absturz eines nichtidentifizierten Flugobjektes, Hinweise auf eine geheimnisvolle Obduktion, strengste Geheimhaltung, Leugnen von offizieller Seite und allerlei Vertuschungsversuche der Umstände und Aktionen schürten die Vorstellung, ein Raumschiff von Außerirdischen sei abgestürzt, die Wahrheit aber werde vor der Weltbevölkerung geheimgehalten. Noch zum 50. Jahrestag des Vorfalles hatte diese ‚Erklärung‘ eine Gemeinde. Vgl. *Le Monde diplomatique* [Beil. d. *Die Tageszeitung / Wochenzeitung*] Aug. 1997, S. 3; *Le Journal du Dimanche* v. 6.7.1997; *Die Tageszeitung* v. 22.2.1997.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Materie in einer wasserstoffbombenähnlichen Explosion vernichten. In neuester Zeit sieht man hinter dem ganzen Vorfall eine Kollision der Erde mit einem Schwarzen Zwergloch, das die Erde schlicht durchquert hätte und wieder ‚unerkant‘ im Welt-raum verschwunden sei.<sup>23</sup>

Die Darstellung des Tunguskaer Meteoriten setzt in *Zolotaja nasa železka* jedoch nach anderen Gesichtspunkten an: Die Wissenschaftsstadt Железка wurde genau dort gebaut, wo dereinst ein bearbeitetes „Eisenstückchen“ (железка) vom Genius *Velikij-Salazkin* im Moor gefunden wurde. Die Entstehungsgeschichte von Железка ist folgende:

Так или иначе, но через год или два после встречи в Ленинграде в первой группе, пришедшей на болото, был и Паша Слон, и Ким Морзичер, а возглавлял эту небольшую группу, конечно, Великий - Салаз[кин.] / Могучая техника была на подходе. Бульдозеры и треливочные тракторы, плюясь соляркой, будя чертей, шли через тайгу, но начать нужно было с лопаты. / И вот по праву примитивный инструмент вручается Великому - Салазкину, и тот...<sup>24</sup>

Nach einer Digressio<sup>25</sup> wird die Entstehungsgeschichte wie folgt fortgesetzt:

Итак, Кимчик щелкнул. Готово! и все вскочили, запрыгали, завонили, а Великий - Салазкин вонзил свою историческую лопату в грунт и нажал на нее кожаной подошвой. / Лопата разрежала травку и отвалила солидный кус сочной землицы. Землице этой надлежало попасть под стекло в качестве музейного экспоната, и поэтому Великий - Салазкин осторожно ссыпал ее на донышко цинкового ведра и все участники торжества увидели на землице маленькую железочку, похожую на консервный ножик. Для подземного исторического предмета железочка была уж очень новенькой, прямо светящейся, и поэтому Великий - Салазкин ласково спросил свою молодежь: / Чья хохма?<sup>26</sup>

Allein der Hinweis auf die bearbeitete Gestalt (похожую на консервный ножик) des noch unverrotteten Eisenstückes nötigt zu einer Theorie intelligenten Lebens, auch wenn die Umstehenden glauben, *Kim Morzicer* hätte sich einen Spaß erlaubt (Ну, все так решили. Кимчик слохмил).<sup>27</sup> Wie könnte intelligentes Leben in jene menschenleere Gegend gekommen sein? Zum Beispiel durch einen Raumschiffabsturz. Die Theorie eines Raumschiffabsturzes ist auch die Erklärung für die Phänomene des Tunguskaer Meteoriten. Theoretisch könnten also zwei Phänomene (Meteorit, Eisenstück) vermittels einer Ursache (Raumschiff) erklärt werden. Eisenstück und (angeblicher) Meteorit passen zusammen, denn das Auftauchen eines bearbeiteten Eisenstückchens ist so phantastisch wie die Art des Erscheinens des Tunguskaer Meteoriten. Anders gesagt: Das von *Velikij-Salazkin* ergrabene Eisenstück in Form eines Dosenöffners ist ein für die Anwesenden ebenso unerklärliches Phänomen wie der Tunguskaer Meteorit ohne Meteoritentrümmer für die Expeditionsteilnehmer. Die Erklärungen, welche auch immer die Umstehenden bzw. die Expeditionsteilnehmer zu den beobachteten Phänomenen geben, müssen die sen-

<sup>23</sup> Vgl. Asimov 1979, S. 186f.

<sup>24</sup> Aksenov 1980c, S. 65f.

<sup>25</sup> Auf die Form und die Funktion der Digressio wird weiter unten noch eingegangen werden.

<sup>26</sup> Aksenov 1980c, S. 67.

<sup>27</sup> Aksenov 1980c, S. 67.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

suelle Wirklichkeit und ihre ‚Fakten‘ interpretieren, und zwar auf eine Weise, die weit über die Fakten hinausgeht, da die Faktenlage derart unglaubwürdig und zu einem wissenschaftlich geprägten Vorverständnis von dem, wie Meteoritenstürze und Eisenteile in Taigasümpfen gewöhnlich auftreten sollten, unlogisch und untypisch ist.

Der Erzähler hatte aber vor den zitierten Textstellen im Zusammenhang mit dem Eisenstück eine Überraschung bereitgehalten, denn es sind im Text abstürzende Außerirdische erzählt. So heißt es zu Beginn von Kapitel II, 1:

Корни этой истории сравнительно неглубоки, если держать в уме обозримое нами время. [...] / Начало напоминало настоящий научно-фантастический роман. Сквозь галактические дебри нашего мира стремительно несло нечто. Нечто весьма существенное – гость из просторного космоса, флагманский корабль целой вселенной.<sup>28</sup>

Und im folgenden gibt der Erzähler den Dialog zweier Außerirdischer (*Blintons* genannt) wieder, der erkennen läßt, was beim Landeanflug ihres „Schiffs“ (Flagman) geschah: Die beiden *Blintons* machen Beobachtungen von den unbekanntem Erdlingen. Das ist für sie abstruse Empirie, da sie ja die Verhältnisse auf der Erde nicht kennen und dadurch das Verhalten der Menschen mißinterpretieren. Als eigene Informationssituation beinhaltet dieses Geschehen die Aussage, daß nur derjenige etwas wirklich erkenntnisträchtig beobachten kann, der bereits ein Vorverständnis von den zu beobachtenden Gegebenheiten hat; wem das Objekt seiner Beobachtungen ganz fremd ist, der hat keine Chancen, ‚das Richtige‘ zu treffen. Die *Blinton*-Passage zeigt bezogen auf späteres erzähltes Geschehen die umgekehrte Perspektive zum Verhalten der Menschen gegenüber unerklärlichen Himmelsphänomenen. Es ist darauf hinzuweisen, daß nirgendwo im Text gesagt wird, der „Dosenöffner“ aus der Episode von *Velikij-Salazkin* sei wie der „Ofenriegel“ (печная заслонка) aus der Episode des Raumschiffabsturzes Teil jenes Raumschiffes gewesen.<sup>29</sup> Vielmehr werden beide Ereignisse in umgekehrter Perspektive - einmal von den Außerirdischen aus gesehen, ein andermal von den Erdlingen aus gesehen - parallelisiert: Der epistemologische Modus, in dem die *Blintons* über das, was sie auf der Erde beobachten, urteilen, entspricht dem epistemologischen Modus, in dem die Wissenschaftler über das, was sie am Himmel bzw. zu ihren Füßen beobachten, urteilen.<sup>30</sup> Beider Modus ist ein intelligibler, vermittels dessen die nackten und Konfusion erzeugenden Fakten disparater Vorgänge zu einer schlüssigen Wirklichkeit ge-

<sup>28</sup> Aksenov 1980c, S. 50.

<sup>29</sup> Es wird aber eine gewisse Identität zwischen ‚Ofenriegel‘ und ‚Dosenöffner‘ dadurch erzeugt, das die Denotate beider Wörter eine ähnliche Gestalt besitzen, wenn man unter einem Ofenriegel dasjenige Eisenteil versteht, das auf der Ofenklappe als Schiebeschließmechanismus angebracht ist, und wenn man unter einem Dosenöffner ein Eisengerät versteht, das einen Dorn vermittels eines Hebels mechanisch vortreibt.

<sup>30</sup> Die Benennung des gefundenen Eisenstückchens aufgrund dessen Form als Dosenöffner ist epistemologisch der erste aktive Vorgang, der über die (imaginierte) Empirie des Auffindens hinausgeht und der das ‚rätselhafte‘ Geschehen durch eine Funktionszuordnung in die bekannte (fiktive) Lebenswelt einordnen will. Die *Blinton*-Passage zeigt, wie ‚falsch‘ diese Einordnung ist.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

m a c h t werden. Das ist auch die Situation des Lesers, der „Dosenöffner“ und „Ofenriegel“ als auf dieselbe Weise zur Erde gekommen denkt, also beide auf den Raumschiffabsturz zurückführt: Zwei disparat erzählte Textgeschehnisse hat er zur Deckung gebracht. Ursache dafür ist eine čechovsche Informationsvergabe, die durch die Parallelität der dargestellten Vorgänge und ‚Phänomene‘ auf eine parallele Ursache derselben schließen läßt. Der X-Faktor ist die gesuchte Ursache des ‚phantastischen‘ Auffindens des dosenöffnerähnlichen Eisens. Die Ursache des ‚Ofenriegels‘ ist (dem fiktiven Adressaten) hingegen bekannt. Und es muß noch nicht einmal erzählt werden, daß das gefundene Eisenstückchen ‚tatsächlich‘ der (verrottete) Rest des ‚Ofenriegels‘ i s t . Man denkt es sich automatisch so oder als einen anderen Restteil des Raumschiffes. Das alles ist ein ganz normaler Vorgang der menschlichen Wahrnehmung bzw. der textuellen Informationswahrnehmung und es ist eine klare Absage an Empirie und Materialismus.

Für die *Blintons* im Orbit hat ihre noetische Konfusion, die ihre Wahrnehmungen von der Erde in ihnen erzeugt haben, schlimme Folgen. Ihr Schiff gerät ihnen in ihrer Verwirrung außer Kontrolle:

А скорость становилась все выше и притяжение маленькой биосферы, ее психоволны, оказались в сотни раз больше расчетных. Совет Плузмолов, сбитый с толку противоречивыми показаниями блинтонов, ошибся на миллионную долю бротаэстра, и флагман подобно бессмысленному раскаленному камню прошел многослойную атмосферу планеты и в сентябре 1909 года рухнул в необозримую тайгу, за так рухнул, что вся Сибирь покачнулася.<sup>31</sup>

Eine Fußnote an dieser Stelle erläutert: „ Эта история имеет лишь косвенное отношение к так называемому тунгусскому метеориту. Т.М. суть не что иное, как печная заслонка нашего флагмана, отброшенная при взрыве.“ Die Fußnote liefert eine wichtige Information: Daß nämlich der „Autor“ selbst die Explosion des Raumschiffes der Außerirdischen mit dem Tungusskaer Meteoriten und so mit *Velikij-Salazkins* Eisenstück in Verbindung bringt. Denn der Gedankengang ist folgender: Ebenso, wie der Tungusskaer Meteorit kein Meteorit ist, sondern der Ofenriegel eines Raumschiffes, kann das dosenöffnerähnliche Eisenstück kein Meteoriteneisen und kein Eisenfindling (etwas Unbearbeitetes, etwas Zufälliges) sein, sondern es kann nur ein Teil ebenjenes Raumschiffes gewesen sein - ein ‚kosmischer Dosenöffner‘, denn es ist ja, wie die erste Assoziation des Eisens mit einem Dosenöffner aufgrund der Form ‚beweist‘, ein Manufakt (etwas Absichtliches, etwas Bearbeitetes). Und wer (sonst) könnte in jener gottverlassenen Gegend einen Dosenöffner verloren haben? Der Erzähler nimmt selbst die Umbewertung derjenigen ‚Fakten‘ vor, die der Leser bereits vorher gemäß der Darstellung vornehmen konnte. Der „Autor“ ‚bestätigt‘ damit dem Leser die Ergebnisse der čechovsche Informationsvergabe. Dann heißt es:

Так или иначе, но когда рассеялся туман дремотным дсвятым голом, Сибирь, чуть загнув назад Чукотку, увидела у себя в правом боку солидную дыру, вернее, кратер. Здоровый организм, естественно сразу начал лечиться, затягивать ямищу

---

<sup>31</sup> Aksenov 1980c, S. 52.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

живительной ряской, посыпать хвост, спорами растений [...]. Короче говоря, вскорости никаких следов космической катастрофы на поверхности планеты практически не осталось. Ну, есть малая вмятина в тайге, но мало ли чего<sup>32</sup>

Der Erzähler hat also seine eigene These, wie es dazu kam, daß vom Meteoriten-Ofenriegel keine Spuren übrigblieben. Und er spottet:

Во многих сотнях километров от нашего таинственного [...] места<sup>33</sup> лежал так называемый Тунгусский метеорит – простая печная заслонка с флагмана Жирофельян, и туда паломничала научная братия всего мира. Копали, бурили, вгрызались, пытались найти хоть какую-нибудь маленькую железочку, все – тщетно... Зарвавшись дилетанты строили гипотезы – а уж не космический ли корабль взорвался над хмурым тунгусским потолком? Их высмеивали – обыкновенная, мол, болванка брякнулась, но и она очень важна для познания, может быть, даже важнее вашего звездного, хе-хе, варяга. Потом и вокруг печной заслонки отшумели страсти<sup>34</sup>

Die Darstellung, die im Text gegeben wird, ist in summa gegenüber den wissenschaftlichen Erforschungen des Tunguskaer Meteoritenphänomens verwandelt. Der Erzähler greift ausgerechnet auf die unglaublichste Hypothese, nämlich auf die von einem Raumschiffabsturz, zurück. Entscheidend sind außerdem nicht die Details, sondern generaliter die ‚Faktensituation‘, daß ein Stück bearbeitetes Metall gefunden wurde, das wegen seiner Bearbeitung und wegen der vormaligen Ödnis der Gegend eine ausgesprochen rätselhafte Erscheinung darstellt, die an eine Herkunft von einer außerhalb der Erde existierenden Intelligenz denken läßt (wenn denn nicht von *Kimčik*). Der Niederfall des bearbeiteten Eisenstückchens ist sozusagen ein interstellarer Kommunikationsversuch und dessen Auffinden und Erahnen von größeren Zusammenhängen ein ‚interstellarer‘ Erkenntnisvorgang (обыкновенная [...] болванка [...] очень важна для познания). Denn als ein Zeichen, genau dort und nirgendwo anders den Grundstein der Stadt zu legen, wird das Eisen ja von *Velikij-Salazkin* ‚gelesen‘ (verstanden): „Великий-Салазкин распорядился консервным ножом по-своему, размахнулся и закинул в самую топь туда, где возвысится, по его задумке, Институт Ядерных Проблем.“<sup>35</sup> Bemerkenswert ist im Hinblick auf den Wissenschaftler *Velikij-Salazkin*, im Hinblick auf die übrigen Wissenschaftler und einen ihnen unterstellten empirisch-kritischen Blickwinkel, daß alle das Eisenstück überhaupt als Abnormalität des Fundortes, als absichtlich bearbeitetes Werkstück und als Zeichen begreifen. In dieser Hinsicht dominiert bereits eine durch Intelligibilität und Irrationalität gesteuerte

<sup>32</sup> Aksenov 1980c, S. 52.

<sup>33</sup> Es bleibt etwas unklar, welcher „geheimnisvolle Ort“ hier gemeint ist. Vermutlich ja Железка; *Velikij-Salaskin* hat also dann nicht den kosmischen „Ofenriegel“ (печная заслонка) selbst gehoben, sondern irgend ein anderes Teil des abstürzenden Raumschiffes. - Dummerweise funktionieren die intelligiblen Schlußfolgerungen selbst für den Fall, daß das Eisenstückchen gar kein Teil des Raumschiffes war, sondern irdisch. Vom Erzähler erfährt man nicht die ‚Wahrheit‘ über die Herkunft des Eisens (welche gelungene, überaus wichtige Zurückhaltung!), wenn auch er es ist, der vom und aus dem Raumschiff berichtet. Entscheidend ist jedoch allein, ob man bereit ist, eine ‚kosmische‘ Erklärung zu akzeptieren.

<sup>34</sup> Aksenov 1980c, S. 53.

<sup>35</sup> Aksenov 1980c, S. 67f.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Wahrnehmung, die offensichtlich - so die Mitteilungsabsicht - auch Wissenschaftlern zu eigen ist. Ein kritisch-skeptischer Geist, der die Existenz von Außerirdischen als Erklärungsmöglichkeit nicht zulassen würde, würde die Form des Eisenstückchens als kuriosen, aber letztendlich nebensächlichen Zufall des strukturbildenden Molekülgitters von Metall begreifen, sowie das Auftreten von Eisen an jener Stelle als natürlich beurteilen.

Betont wird in der Darstellung die überirdische Qualität des - einmal als ein solches begriffenen - Zeichens. Diese ‚himmlische‘ Qualität ist eine Interpretation des Erzählers, die sich aus der konzeptuellen Parallelisierung von Raumschiffabsturz und Eisenfindling ergibt. Denn im Anschluß an die Episode mit dem Raumschiffabsturz gibt der Erzähler noch drei weiteren, ähnlichen Episoden Raum (Kapitel II, 2-4), was er folgendermaßen einleitet: „Сейчас, занимаясь историей нашей дорожкой, уважаемой и любимой, золотой нашей Железки, мы находим в летописях края некоторые странные рассказы старожилов.“<sup>36</sup> Damit ist vorab klar, daß die folgenden Episoden an Legenden heranreichen, deren Gehalt an ‚Fakten‘ (Physis) der Erzähler jeweils in einer Art Resümee benennt (z.B.: [ экспедиция ] Ушла - не ушла, а остров с пихтами там остался и это факт, вот что характерно).<sup>37</sup> Die drei Episoden sind in ihrer Art Wunder, welche der Erzähler wie folgt erklärt: „Странные эти рассказы могут натолкнуть и на странную мысль: не испарилась окончательно энергия космического корабля, а где-то бродит в окружности и даже реагирует на события в мире людей.“<sup>38</sup> Diese Erklärung ist halbwissenschaftlich (не испарилась окончательно энергия) und okkult-religiös (даже реагирует на события в мире людей), aber vor allem basiert sie auf einer Hypothese, die weder widerlegt noch bewiesen werden kann: Daß der Tunguskaer Meteorit ein Raumschiff war. Die Struktur der Erklärung entspricht damit auch Begründungsstrukturen der christlichen Konfessionen, in denen wissenschaftliches und religiöses Denken auf der Basis einer Glaubensfrage - der Frage nach der Existenz Gottes - angewandt werden. Der „Autor“ thematisiert das Religiös-Okkulte selbst: „Конечно, вздор, конечно, нонсенс, конечно, абсурдистика, но пусть присутствует здесь эта мечта, хотя бы как вздор, как нонсенс, как неленная фантазия. Автор, если угодно, и на себя грех возьмет. / Автор как темный человек верит во все туманное: и в летающие тарелочки, и в морское человечество - дельфинов, и в Атлантиду, [...] а уж тем более как ему не верить в свои собственные ‚пихты‘ [...]?“<sup>39</sup> Durch die ‚himmlische‘ Qualität der jeweiligen Objekte, insbesondere des „Dosenöffners“ - gerade für den Fall, daß in eigenwilligster Weise eine Überinterpretation und Projektion auf einen natürlichen Eisenfindling vorliegen sollte -, und durch die Parallelen, die im Konzept zwischen den betreffenden Episoden gezogen werden können, wird der epistemologische Grund des Projektes von Железка und der Suche nach Лабль-фю ebenfalls zu

<sup>36</sup> Aksenov 1980c, S. 53.

<sup>37</sup> Aksenov 1980c, S. 54.

<sup>38</sup> Aksenov 1980c, S. 55.

<sup>39</sup> Aksenov 1980c, S. 55f.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

einem ‚himmlischen‘, d.h. zu einer subjektiven, intelligibel-rationalen, religiös-okkulten Glaubensfrage. Das ist ein Grund, warum Железка so oft als Frau attribuiert wird. Im Mundus intelligibilis ist die Bedeutung des Projekts namens Железка für die beteiligten Wissenschaftler (und den Erzähler) qualitativ mehr als nur die quantitative Summe unterirdischer Forschungslabors. Unter anderem können die Wissenschaftler Железка anbeten wie eine Göttin oder eine Geliebte. Das Projekt selbst ist dabei nicht himmlisch, sondern irdisch. Entscheidend ist eben, was sie ‚außerdem noch‘ über die Physis denken.

Durch die Episode um den Tunguskaer Meteoriten zeigt der Erzähler seine Überzeugung, daß intelligentes Leben außerhalb der Erde angenommen werden kann und daß diese Intelligenz Kontakt aufnehmen möchte und dabei Spuren (Zeichen) hinterläßt. Durch die drei Wunderepisoden und ihre Erläuterung zeigt der Erzähler, daß die Spuren gefunden und ‚gelesen‘ (gedeutet) werden können, weil sie überdauern, wenn vielleicht auch verändert oder vermittelt. Auf die Episode um den ‚Dosenöffner‘ soll nun der Leser jene vorher entwickelte Mitteilungabsicht übertragen. Wenn also das Projekt ‚Железка‘ und das Projekt der Suche nach Дабль-фю in seiner Darstellung wissenschaftlich-objektiv und ‚sowjetisch‘-materialistisch charakterisiert ist, so zeigt hingegen das Erzählkonzept durch die Zusammenstellung entsprechender Themen des Erzählers, daß dieses materialistische Wissenschaftsprojekt auf einer zutiefst metaphysischen, ja spekulativ-okkulten Basis steht. Diese Basis begründet erstens die ‚Untaten‘ *Memozovs*:<sup>40</sup> Der ‚okkultistische‘ *Memozov* kann Железка deshalb durch eine Séance verschwinden lassen, weil dieses durch ihn ‚gemachte‘ Ende des Projekts im Grunde dem Anfang desselben entspricht. Die metaphysische Basis begründet zweitens das Ende des Romans *Zolotaja naša železka, nach dem Железка im Himmel verschwunden ist*:

Вся наша огромная толпа стояла на холмах и в низине и смотрела в небо, где не было вначале ничего, а потом появилась нечто и, падая с удивительным сверканьем и трепетом, подобно листочку фольги, нечто, весьма маленький предмет, упал к ногам Великого - Салазкина. / Это была чистенькая новенькая металиночка, похожая на консервный ножик, почти такая же, как та, пятнадцатилетней давности, что была заброшена академиком в глубь болот.<sup>41</sup>

Genau das, was dereinst das Eisenstück in den Sumpf brachte, wiederholt sich: Wieder fällt ein Stück Eisen direkt aus dem Himmel. Doch dadurch wird der

<sup>40</sup> Spekulationen ebnet der Name ‚Memozov‘ den Weg. Ist der Zusammenhang der, daß man über *Memozov* spottet: „Ну как, мимога не чахнет с мороза?“ (Aksenov 1980c, S. 101)? Ist *Memozov* diejenige Pflanze (Person), die den Frost (die Stagnationszeit) überdauert? Oder ist es so, wie der Erzähler an anderer Stelle reflektiert: „Между тем, кто же такой Мемозов и распространенный ли, действительный ли этот тип? Читатель вправе развести руками и сказать с резюном, что среди его знакомых таких или похожих персонажей нет. И в самом деле редкость. Вот автор, собиратель разных типов, делился с друзьями сомнениями, спрашивал – не встречался ли им, а они тоже собиратели типов, какой-нибудь второй Мемозов, вель там, где пара, там уже явление. Нет, отвечали друзья, вторые нам не встречались“ (S. 119) Entscheidend ist hier der Gegensatz von (sozialistischen) Typen (der angepaßte Erzähler und seine „gesammelten“ Protagonisten) und Individuum (*Memozov*).

<sup>41</sup> Aksenov 1980c, S. 186.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Vorgang und seine vorherigen ‚wissenschaftlichen‘ Erklärungen umbewertet: Die Existenz des Eisens ist nicht durch einen Raumschiffabsturz oder Meteoriten verursacht, sondern durch andere Gründe. Es war ‚wirklich‘ ein Wunder wie die drei anderen, von denen der Erzähler nur der Fama nach erzählen konnte; und das Wunder hat sich wiederholt, wobei der Erzähler diesmal selbst zum Zeugen geworden ist. Das zeigt dreierlei. Erstens: *Memozov* ist gescheitert. Zwar hat er *Железка* erfolgreich davonfliegen lassen können, aber die Idee von *Железка* und ihren letztendlichen Urheber, den, der auch das Eisenstückchen hat aus dem Himmel fallen lassen, hat er damit nicht vernichtet. Das war auch gar nicht seine Absicht; scheint er doch selbst als ‚Okkultist‘ in seinen Möglichkeiten ‚halbgöttlich‘. Das Wunder des Eisenteils bleibt ungelöst: Das, was gegen göttliche Urheberschaft spricht, spricht genausogut für sie. Die Existenz des Urhebers ist davon nicht betroffen - man kann sie anerkennen und dann verstehen oder man muß nach neuen, anderen Erklärungen suchen. Zweitens: *Memozov* ist gescheitert, weil der Erzähler es versteht, *Memozovs* eigenen Trick gegen ihn selbst zu wenden. Ebenso, wie *Memozov* auf die Wirklichkeit Einfluß genommen hat, indem er sie neu konstruiert, wenn er *Железка* ‚vor den Augen‘ aller davonfliegen lassen kann, hat der Erzähler, seine *Повесть* rettend,<sup>42</sup> eine Wirklichkeit konstruiert, in der sich die Auffindung eines ‚überirdischen Zeichens‘ wiederholt. Die Wendung ‚vor den Augen‘ steht im letzten Satz in Anführungszeichen, weil die Augen der Teilnehmer der Séance nicht letzter Beweis der objektiven Richtigkeit des Vorganges, den sie beobachten, sind. Von einem Wirklichkeitsbegriff aus gedacht, der allein auf Empirie beruht, sind nämlich das Davonfliegen einer ganzen Stadt und das Herabfallen eines Eisenstückes aus heiterem Himmel unmöglich. Dahinter steht wie in *Ožog* das epistemologische Konzept, daß der Intellekt den Sinneswahrnehmungen prädominant sei. Und nur, weil der Erzähler dies anerkennt, indem er selbst danach handelt, kann er *Железка*, das Projekt objektiver Wirklichkeit und ihrer Erforschung, retten. Drittens wird sich, indem der Erzähler durch seine Tat an den Anfang der Ereignisse um *Железка* zurückgreift, die Geschichte von *Железка* - das Erzählen wie das erzählte Geschehen - wiederholen, wenn auch die Empiristen die genannten Zugeständnisse an die Rationalisten haben machen müssen: „Пачнем по-новой, киты, смущенно прокашлял старик [...]. / Пачнем по-новой наш сюжет! крикнул академик [Великий-Салкин] и вонзил лопату в мерзлый грунт пятнадцатилетней давности.“<sup>43</sup>

Neben der epischen Darbietung des Textes, die in *Zolotaja naša železka* dominiert, gibt es auch lyrische und dramatische Darbietung. Die dramatische Darbietung tritt auf den Seiten 12f. (Я, КИТОУСОВ; ОНА, ПИТА), 32f. (КРОЛЛИИИ; УХАРА; БЕЛКОВЕЦКИ; БУТАИ; В - С), 74f. (КИТОУСОВ; МАРГАРИТА; МЕМОЗОВ) und 82f. (ВАДИМ АПОЛЕНИИАРНЕВИЧ КИТОУСОВ; МАРГАРИТА; МЕМОЗОВ) auf. Die Akteure der dramatischen Darbietung sind außer in

<sup>42</sup> Vgl. Aksenov 1980c, S. 187.

<sup>43</sup> Aksenov 1980c, S. 187.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

der Passage auf Seite 32f. stets dieselben. Der Regietext der dramatischen Darbietung zeigt noch einmal, daß das erlebende Ich *Kitousov* ist. In der die dramatische Darbietung als Akteure dominierenden Troika von *Kitousov*, *Memozov* und *Margarita (Rita)* ist eine romanübergreifende, stereotype Figurenkonzeption von Held, Antagonist und Frau / Objekt enthalten.<sup>44</sup>

Die lyrische Darbietung tritt auf den Seiten 15 (Wiederholung des Mottos als Teil des Textes), 30, 42, 66, 68, 70, 72, 80f., 91f., 101, 104f., 105f., 108, 109, 127f., 140, 146, 154, 157, 158 (3x), 159, 160, 167 und 183 auf. Damit treten dreizehn von sechszwanzig lyrischen Darbietungen in drei Kapiteln auf, nämlich im Kapitel III, 4 vier und in den Kapiteln III, 8-9 neun lyrische Darbietungen. Einige lyrische Darbietungen sind als Gedichte *Kitousovs* ausgewiesen, was unter anderem daran erkennbar ist, daß sie numeriert sind, weil er sie - so das erzählte Geschehen - auf IBM-Computerkarten geschrieben hat. Es sind mißverständliche, geheime Gedichte, die *Memozov*, der *Rita* den Hof macht, aus intriganten Gründen *Rita* zuspiziert.<sup>45</sup> Vor allem gegen Ende des Romans gibt es eine starke Segmentierung (Kapitel IV, 2, 3 und 6), wobei die einzelnen Textsegmente zum Teil schwer, zum Teil unschwer einzelnen Figuren zugeordnet werden können, nämlich u.a. *Memozov* und *Kitousov*. Aus dem ‚Kampf‘ der beiden erzählten Figuren um die Wirklichkeit *vergangen-er* Geschehnisse ist zu diesem Informationsstand ein ‚Kampf‘ um das *gegenwärtige* erzählte Geschehen in und betrifft *Железка* geworden. Letzterer ‚Kampf‘ erscheint darstellungstechnisch als präsentischer Dialog inmitten epischer Präteritalformen - also als Erzählvorgang. Das erzählte Geschehen selbst ist durch verschiedene Erzählerstandorte (*Kitousov*, *Velikij-Salazkin*, *Memozov*, die *Blintons* etc.) und durch intensiven Gebrauch von verschiedenen Textinterferenztypen charakterisiert, die vom Erzähler je nach Notwendigkeit, das Innenleben der erzählten Figuren in der Erzählerrede darzustellen, eingesetzt werden. Ebenso wie in *Ožog* unterliegt der Gebrauch von Textinterferenztypen keiner festeren, eigenen Organisation, weshalb man auch in *Zolotaja naša železka* von Basisdarstellungstechniken sprechen kann. Der Erzählerstandpunkt wird jedoch deutlich durch Textpassagen in Präsens hervorgehoben; der Erzähler ist als Figur ausformuliert und deutlich erkennbar. Es ist im Gegensatz zu *Ožog* nicht sinnvoll, in *Zolotaja naša železka* von meta-fiktionalen Passagen zu sprechen. Denn der Erzähler hat eigene Themen und eine eigene Weltsicht. Wenn im Verlauf des Romans den Themen und der Weltsicht des Erzählers andere Themen und Ansichten präsentisch gegenübergestellt werden, dann wird der Erzählvorgang in zwei graphisch nicht angezeigte direkte äußere Reden zweier erzählender Figuren gespalten, die durch Themen und Wertungen unterschieden sind. Der eine ist nämlich ein ‚sowjetischer‘, system- und *železkatreuer*, ‚angepaßter‘ Erzähler, der andere sein phantasievoller, eloquenter und ‚okkultistisch‘ angehauchter Opponent. Zur Verwirrung des Lesers bezeichnen sich beide anfangs als ‚Autor‘.<sup>46</sup> Zweitens erscheint es naheliegend zu sagen, die zweite erzählende

<sup>44</sup> Vgl. Kapitel 4.1.2.

<sup>45</sup> Kapitel III, 3 von *Zolotaja naša železka*.

<sup>46</sup> Vgl. Aksenov 1980c, S. 7 mit S. 55.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Figur wäre *Memozov*, der sich sozusagen im Verlaufe des Erzählens in den Erzählvorgang einschleiche, denn *Memozov* wird vom Erzähler zu Beginn von *Zolotaja naša železka* metafictional-metaleptisch als sein Opponent vorgestellt. Was aber erzähltechnisch genau passiert, um diesen Effekt zu erreichen, ist, daß dem Erzählvorgang mit fortschreitender Erzählzeit eine widersprüchliche Konturierung der Erzählerposition zu Grunde liegt. Wenn in *Ožog* zwei oder mehr Logiken zweier oder mehrerer Wirklichkeiten das erzählte Geschehen bestimmen, dann ist in *Zolotaja naša železka* diese Montage von Informationswirklichkeiten auch auf den Erzählvorgang bezogen.

Nicht notwendig scheint es also, die erzählte Figur *Memozov* als zweiten Erzähler aufzufassen, da diese Information nicht explizit im Text gegeben wird. Man könnte auch argumentieren, ein und derselbe Erzähler würde schizophoren oder es gäbe einen zweiten Erzähler, aber der sei nicht *Memozov*. Doch gibt es Argumente aus der ästhetischen Organisation des Textes, die zwei Identitätsrezeptionen, nämlich die von (1.) ‚angepaßtem‘ Erzähler = „Autor“ I = Ich = *Kitousov* und von (2.) ‚opponierendem‘ Erzähler = „Autor“ II = *Memozov*, nahelegen. Als Argumente gelten die Passagen in dramatischer Darbietung. Da ist zum Beispiel der Beginn von Kapitel II, 6, der im folgenden Absatz für Absatz besprochen wird. Das Kapitel beginnt so: „Трудно ручаться за полную достоверность описанных выше встреч и событий, но и отрицание этих встреч и событий, сведение их к элементарному словечку ‚вздор‘ было бы ошибкой.“<sup>47</sup> Dieser Erzähler gibt zunächst zu, daß das vor dem Absatz erzählte Geschehen in Frage gestellt werden könnte. Darum ist ihm notwendig zu tun, weil das vorherige erzählte Geschehen bereits vom Opponenten ‚unterwandert‘ worden ist, weil sich *Memozov* und *Kitousov* um vergangenes Geschehen ‚stritten‘ und weil der Opponent selbst sogar einmal etwas Gegenwärtiges erzählt hat.<sup>48</sup> Eine Tatsache, die dem angepaßten Erzähler nicht gefällt, die er aber auch nicht mehr ändern kann.<sup>49</sup> Der oben zitierte Erzähler ist nun bemüht, den Schaden, der durch Zweifel am erzählten Geschehen entstehen könnte, zu begrenzen (но и отрицание этих встреч и событий, [...] было бы ошибкой). Es ist daraus zu erkennen, daß der obige Erzähler der angepaßte sein muß; der Opponent hätte kein Interesse daran, erzähltes Geschehen zu verteidigen, er will es ja ‚zerstören‘ (entgegen jede Logik verwandeln - er ist darin durchaus Surrealist apollinairescher Prägung). Der angepaßte Erzähler zitiert mit „сведение их к [...] ‚вздору‘“ die Auffassung des Opponenten, sie antizipierend. Der informelle Vorgang des ersten Absatzes aus Kapitel II, 6 ist also, daß der angepaßte Erzähler den Status der Wahrheit des erzählten Geschehens nicht absolut verteidigen kann, sondern nur relativ durch Verweis auf die Existenz bestimmter ‚Fakten‘ (es gab встречи и события). Dadurch ist er konzeptuell nicht mehr die Figur, die für die Richtigkeit und Wahrhaftigkeit der erzählten Welt bürgt. Das wendet sich gegen eine lange Tradition

<sup>47</sup> Aksenov 1980c, S. 65. Auch die folgenden Zitat von dieser Seite.

<sup>48</sup> Nämlich erzähltes Gegenwartsgeschehen, an dem er selbst als *Memozov* beteiligt war.

<sup>49</sup> So hat der Opponent zum Beispiel die Raumschiffabsturzepisode erzählt.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

des Authentizitätsanspruchs des Romans,<sup>50</sup> aber insbesondere ja auch gegen Romane in der Art des sozialistischen Realismus.<sup>51</sup>

Im zweiten und dritten Absatz startet der angepaßte Erzähler einen ‚Gegenangriff‘ gegen die Phantasie des Opponenten: „Внимание, кажется, назревает афоризм. В самом деле, слово берет еще один наш знакомый, доктор наук Валим Аполлинариевич Китоусов. / – Лишь тот имеет право сказать ‚нет‘ уже существующему в природе ‚да‘, кто имеет право сказать ‚да‘ уже существующему в природе ‚нет‘!“ Mit einem sophistischen Aphorismus will der Angepaßte die ‚Herrschaft‘ über das erzählte Geschehen zurückerlangen und damit gleichzeitig zum Gelingen seiner Absicht beitragen, von dem zu berichten, was „wirklich“ geschah (в самом деле). Dem sich selbst überhöhenden Erzähler - denn er ist ja *Kitousov* - schenken die anderen zur Antwort keine rechte Aufmerksamkeit. Warum nicht? Das offenbart die dramatische Darbietung im vierten und fünften Absatz: „МАРГАРИТА: Ребята, опять Китоусу намешали? / МЕМОЗОВ: Если не возражает, запишу, чтоб не пропало.“ Durch die dramatische Darbietung, für die die Tempora der übergeordneten Sätze unbekannt sind, weil die präteritalen Verben, die die direkten Reden von erzählten Figuren gewöhnlich einleiten („er sagte“ etc.), in den Regieanweisungen wegfallen, ist nicht zu entscheiden, ob die Repliken von *Memozov* und *Margarita* dem Kommunikationsniveau 1 oder dem Niveau 2 angehören. Man kann als Leser nicht entscheiden, ob gemeint sei, daß *Memozov* nur den Aphorismus *Kitousovs* aufschreiben möchte (betrifft Niveau 1), oder ob gemeint sei, daß er die Erzählung (weiter) aufschreiben wolle, damit es nicht verlorengehe (запишу, чтоб не пропало), weil es der betrunkenen (angepaßte) Erzähler wohl nicht mehr schaffen wird (betrifft Niveau 2). Thematisch sind die Repliken entsprechend ‚offen‘; aber die ‚Offenheit‘ der dramatischen Darbietung ist die entscheidende, denn erst wenn man die Figurenbenennungen als präsensche Redeanweisungen auffaßt, entsteht eine ‚Szene‘ auf Niveau 2:<sup>52</sup> Der schon angetrunkene angepaßte Erzähler befindet sich irgendwo im Kreis anderer Personen (die durch ‚ребята‘ und ‚возражает‘ Angesprochenen) und muß um Aufmerksamkeit bitten (Внимание), während seine Frau (*Margarita*) von dem anscheinend üblichen Zustand ihres Ehegatten eher angewidert ist und während des Erzählers Nebenbuhler *Memozov* die Gelegenheit nutzen will, um ‚das Wort‘ (die Geschichte) zu ergreifen. Folgerichtig heißt der sechste Absatz: „Вот вам цена золотых слов. Униженный Маргаритой афоризм словно петух с отрубленной

<sup>50</sup> Nämlich gegen alle diejenigen Romane, in denen ein *Autor* behauptet, er habe das ursprünglich authentische erzählte Geschehen von zweiter Seite erfahren (es sei also wahrhaftig geschehen) und würde es dem Leser an Stelle derer, die es selbst erlebt haben, wiedererzählen.

<sup>51</sup> ..., denn in jenen weiß der Erzähler, abgesichert durch seinen ideologischen Hintergrund, immer um die Richtigkeit und Falschheit der Taten der Figuren der erzählten Welt (партийность) und (der Autor) bürgt (der Partei) für die richtige Sache (des Sozialismus). Richtigkeit und Falschheit können natürlich, was sehr einfach und vordergründig wirkt, vom Erzähler thematisiert werden oder, was anspruchsvoller wirkt, aber auch subtiler ist, durch das Konzept des Textes ausgedrückt werden.

<sup>52</sup> Diese ‚Szene‘ ist die Erzählsituation.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

головой порхал под столом, покуда Мемозов не взял его в ошип!" Das ist erzähltes Geschehen des Opponenten, der zuerst das Verhalten des angepaßten Erzählers maßregelt (Вот вам цена золотых слов. Униженный Маргаритой афоризм). Er schwenkt dann auf eine realisierte Metapher ([афоризм] порхал под столом, покуда Мемозов не взял его в ошип), also auf eine Bildebene, entstanden aus dem Vergleich des Angepaßten mit einem Hahn ohne Kopf (словно петух с отрубленной головой), über. Auf diesen Absatz folgt die Episode um den Eisenfindling beim Spatenstich *Velikij-Salazkins* in den Sümpfen, die mit den Worten „Так или иначе, но [...]“ beginnt: Der angepaßte Erzähler hat wieder das Wort ergriffen, um das erzählte Geschehen um *Железка* fortzusetzen. Er hat dabei seine Zweifel an der Wirklichkeit und Möglichkeit eines Aphorismus, der „umherflattert(e)“ (порхал) wie ein Hahn. Was dem angepaßten Erzähler passiert, ist, daß er die Erzählerrede des Opponenten wortwörtlich nimmt und vom Standpunkt physischer Wirklichkeit aus beurteilt. Er kann als Erzähler des (sozialistischen) Realismus nicht verstehen, daß der Opponent einfach eine blumige Rhetorik entwickelt, um dem Leser zu verdeutlichen, was der Angepaßte seiner Meinung nach vom Standpunkt noetischer Wirklichkeit aus ist, nämlich ein Hahnrei. In der gegebenen Analyse ist es nicht zwingend, *Memozov* mit dem Opponenten gleichzusetzen; im Unterschied zu *Ožog* sind in *Zolotaja naša železka* Erzähler und zentrale Figuren nicht durch das erlebende Ich (= den Ich-Erzähler) logisch verbunden. Wie man am zweiten und sechsten Absatz von Kapitel II, 6 sieht, reden Angepaßter und Opponent von sich in der dritten Person, so daß die Annahme eines Von sich-Redens überhaupt zur Disposition steht. Aber unter der Annahme, daß dem so sei, ergibt sich der „Kampf“ *Memozovs* gegen *Kitousov* und entsprechend das Ringen zweier Erzähler um das erzählte Geschehen. Das Verhältnis von *Memozov* zum Erzähler II ist also ein X-Faktor, den auf der Basis des bekannten Verhältnisses *Kitousov* : *Erzähler I* zu füllen der Leser berufen ist. Anders als in *Ožog* ist die Identität von *Memozov* und Erzähler II in *Zolotaja naša železka* eine Leistung des Lesers, die auf einer čechovschen Informationsvergabe beruht. Anders als in *Ožog* ist die Identität von *Kitousov* und Erzähler I explizites Thema des Erzählvorganges. Die Identität von Erzähler und zentralen Figuren in *Ožog* war eine Leistung des Lesers, die auf dem Figurenkonzept beruhte. In beiden Romane gleichartig ist die Einschätzung des Adressaten als aktiver, sinnsuchender und gewisse, intendierte Leseleistungen vollbringender Part in der Kommunikationssituation zwischen Autor und Leser.

Die ästhetische Organisation von *Zolotaja naša železka* enthält noch weitere Elemente, die kurz erwähnt seien. Es gibt zwei verschiedenen Motti, die je zweimal gebraucht werden, wobei das Motto des ersten Teils (von Pasternak) dem dritten und das des zweiten (von Majakovskij) dem vierten gleich ist. Dalgård meint, daß dadurch Teile I und III sowie Teile II und IV von *Zolotaja naša železka* parallelisiert würden.<sup>53</sup> Doch er hat nicht gesagt, warum jeweils zwei der vier Teile parallel gehen

<sup>53</sup> Dalgård 1982, S. 83.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

sollten. Wie bei *Zatovarennaja bočkotara* wird das Motto von Pasternak noch einmal im erzählten Geschehen wiederholt.<sup>54</sup>

In manchen Wörtern sind Silben durch Majuskeln hervorgehoben: „МОЛОДЕЖЬ“ (S. 67), „в РОМАНЕ“ (S. 77) oder „СЮЖЕТ“ (S. 137). Diese Majuskeln bezeichnen eine sprachliche Eigenart der erzählten Figur *Velikij-Salazkin*, über die der (angepaßte) Erzähler schimpft: „Вот ведь упорный старик: тысячи раз небось слышал вокруг популярное слово [gemeint ist: молодежь] и все равно ударяет по нему на свой собственный манер.“<sup>55</sup>

Das Auslassungszeichen <...> zu Beginn von Absätzen wird in *Zolotaja naša železka* wie in *Ožog* zur Markierung eines Sprunges in Raum und Zeit in der Erzählerrede verwendet. Neu ist gegenüber *Ožog*, daß damit auch ein Wechsel in der Figur markiert werden kann, weil die Erzählerrede in *Zolotaja naša železka* ja von zwei Erzählern gegeben wird.<sup>56</sup> Insgesamt wird das Auslassungszeichen zurückhaltender angewandt.

Fünfmal tritt in *Zolotaja naša železka* eine durchgehende, gepunktete Linie auf (S. 84, 109, 140, 152, 154). Diese Trennlinien unterstreichen bereits bestehende Segmentierungen. Auf Seite 84 von *Zolotaja naša železka* markiert die gepunktete Trennlinie das Ende des „inneren Monologs Velikij-Salazkins“ (ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ ВЕЛИКОГО – САЛАЗКИНА, so die Überschrift des Kapitels II, 9). Ebenso befindet sich eine solche Trennlinie am Ende von Gedicht „№ 14“ (also am Ende einer lyrischen Darbietung) in Kapitel III, 4. Wenn man sagt, daß diese Trennlinie ebenfalls einen „inneren Monolog“ (d.i. graphisch nicht angezeigte direkte innere Rede einer erzählten Figur) markiert, dann folgert daraus, daß das vorherige Gedicht ein innerer Monolog war. Dazu paßt, was außerdem von den Gedichten bekannt ist: daß sie von *Kitousov* stammen und seine ‚geheimen Wünsche‘ wiedergeben. So heißt es zum Beispiel, den Inhalt der Gedichte kommentierend, von der die Gedichte lesenden *Margarita*: „„Тягостная‘ [sic!] несравненная Марго задыхнулась от совершенно ‚не-тягостной‘ ревности [...]“<sup>57</sup> Allerdings mißversteht *Margarita* die Gedichte auch: Wenn in ihnen von „ты моя девочка / моя мать / моя проститутка / моя Дама“ die Rede ist,<sup>58</sup> dann ist damit des Wissenschaftlers *Kitousov* Traum *Железка* gemeint. Aber sehr richtig hat *Margarita* verstanden, daß die Gedichte *Kitousovs* innersten und geheimsten Gedanken zum Ausdruck bringen. In ebensolcher Funktion wie in Gedicht „№ 14“ steht die Trennlinie am Ende von Gedicht „№ 105“ (S. 140). Die beiden Trennlinien auf den Seiten 152 und 154 von *Zolotaja naša železka* sind nicht unproblematisch hinsichtlich der Interpunktion des Textes. Wenn die punktierte Trennlinie am Ende eines inneren Monologes erzählter Figuren stehen soll, dann scheint sie das auf Seite 152

<sup>54</sup> Nämlich auf S. 15, zu Beginn von Kapitel I, 3. - Zu *Zatovarennaja bočkotara* vgl. Kessler 1998.

<sup>55</sup> Aksenov 1980c, S. 67.

<sup>56</sup> Vgl. Aksenov 1980c, S. 35, 72, 133.

<sup>57</sup> Aksenov 1980c, S. 105.

<sup>58</sup> Aksenov 1980c, S. 104.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

nicht zu tun. Man kann unter Beibehaltung der Funktion der Trennlinie nur so argumentieren, daß ein innerer Monolog einer erzählenden Figur ein Ende findet. Einmal abgesehen von der Frage, ob es dann ein innerer Monolog des Erzählers I oder II sei, hätte das weitergehende Konsequenzen betreffs des Wirklichkeitsstatus des vor der Trennlinie erzählten *Geschehens*, das ein reines Gedankenprodukt wäre. Eine andere Möglichkeit wäre, den Text so zu interpunktieren, daß die Textpassage zwischen den beiden Trennlinien auf S. 152 und 154 ein „innerer Monolog“ wäre, außerhalb ihrer aber nicht. Hierbei ist problematisch, daß damit die erste Trennlinie eine neue Funktion erfüllt, nämlich den *Beginn* eines inneren Monologs zu markieren, und daß sich außerdem die zweite, den inneren Monolog beendende Trennlinie ausgerechnet *vor* dem Gedicht „№ 7“ befindet. Die Trennlinien waren aber, ausgenommen die Linie auf Seite 84, im Zusammenhang mit lyrischen Darbietungen aufgetreten, deren das jeweilige Gedicht *abschließende* Umbewertung als „inneren Monolog“ sie mitkonstituieren. Wenn der innere Monolog sich gemäß der letzten Argumentation *zwischen* beiden Trennlinien befinden sollte, dann wäre der Text außerhalb kein innerer Monolog. Denn weshalb sollte man sonst eine Markierung schaffen? Zu dem Text außerhalb gehört aber in diesem Falle auch das Gedicht „№ 7“, das damit etwas rein Äußerliches vertreten müßte. Auch das ist schlecht denkbar, da die Gedichte erklärtermaßen niedergeschriebenes Innenleben *Kitousovs* sind. Genau wie für *Ožog* legt es die ästhetische Konzeption Aksenovs also auch in *Zolotaja naša železka* darauf an, durch ein widersprüchliches ästhetisches Konzept den Leser in Konfusion zu bringen und mehrere ‚richtige‘ Interpunktionen zu unterstützen.

Betreffs des Vorworts (Epitext) ist folgender Ausspruch von Aksenov interessant und bereits auch von anderen Autoren zitiert worden: „В значительной степени я идентифицировал своего ‚лирического героя‘ со своим читателем и потому решил написать книгу о своем читателе, сказать good-bye нашей общей молодости.“<sup>59</sup> Was Aksenov mit „я идентифицировал своего ‚лирического героя‘ со своим читателем“ meint,<sup>60</sup> ist, daß „sein Leser“<sup>61</sup> denjenigen Wertehorizont der sowjetischen Gesellschaft hat bzw. haben sollte, den er dem *angepaßten* Erzähler in *Zolotaja naša železka* zugewiesen hat. Es ist eine zwiespältige Rolle: Einerseits durch die Ansprüche des Staates vordergründig zu einem wissenschaftlichen, materialistisch-empirischen Menschen erzogen, andererseits aber im Grunde seines Herzens (und Denkens) ein irrationales Wesen, das niemals konsequent auf den wissenschaftlich-empiristischen Weltzugang beharren könnte, wenn es in den Strudel religiöser Noesis (im Text durch den Opponenten vertreten) geriete. Mit anderen Worten: Der wissenschaftliche Materialismus jenes Wesens ist eine dünne, aufgesetzte Eisschicht, unter der die Vulkane des Glaubenwollens

<sup>59</sup> Aksenov 1980c, des Vorworts 1. Seite.

<sup>60</sup> Dalgård 1982, S. 85, liest es anders. Nicht ungeschickt bezieht er die behauptete Identifikation auf konkrete Ereignisse der Vergangenheit, die alle Leser Aksenovs mit Aksenov teilen.

<sup>61</sup> ..., der 1972 etwa 40 Jahre alt gewesen sei; vgl. das Vorwort a.a.O. Die Rolle seines Lesers ist damit auch Aksenovs eigene Rolle.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

brodeln, und sei es in Form eines Glaubens an Abstürze außerirdischer Raumschiffe. Diese zwiespältige Rolle in einem Herzen vereint zu haben, einerseits alles Mögliche zu glauben (und also zu hoffen), andererseits auch den wissenschaftlichen Materialismus gelten zu lassen, bezeichnet Aksenov auch metaphorisch mit den Worten „наша общая молодость“. Wenn er sich von dieser „Jugend“<sup>62</sup> nun verabschiedet, so schlägt er sich deutlich auf die Seite des opponierenden Erzählers, der sein Glaubenwollen offen und in menschenbeeinflussender Weise lebt. In dieser Hinsicht muß die durch *Zolotaja naša železka* manifestierte Entscheidung, zu er- und bekennen, daß Glauben ein wichtigerer Bestandteil des Menschen sei als wissenschaftlicher Materialismus, der durch *Ožog* manifestierten Entscheidung, einen bestimmten Glauben zu bekennen, vorausgehen. Es wäre einmal interessant, von Aksenov zu erfahren, ob die Niederschrift der Bücher II und III von *Ožog* nicht nach dem Abfassen von *Zolotaja naša železka* erfolgt sei.

##### 4.1.2 Das Erzählkonzept

Dem Figurenkonzept von *Zolotaja naša železka* liegt ein Antagonismus zu Grunde. Gegen den „Autor“ tritt scheinbar ein ‚Antiautor‘ auf, *Memozov* mit Namen, der nichts unversucht läßt, die Erzählung des „Autors“ zu stören. So kommentiert der angepaßte Erzähler in einer Fußnote: „Автор вновь выражает свое недоумение и опаску – для чего приехал Мемозов в Пихты и не посягает ли он на главное – на самую повесть, на Железку?“<sup>63</sup> Interessant ist, daß in der Formulierung „посягает ли он на главное – на самую повесть, на Железку“ ‚Железка‘ und ‚повесть‘ gleichgesetzt werden. Daß *Memozov* den Gang des Erzählens in verschiedener Weise stört und daß er dem Erzähler alias *Kitousov* die verschiedensten Zugeständnisse abringt, ist unbestritten. Wie aber sind die Figuren genau gestaltet? Kustanovich schreibt:

Memozov is a new type of Aksenov villain, whose most important function is not political but artistic. He turns out to be not only the nemesis of the positive characters, but the polar opposite of the narrator, who is presented as the author of the novella. As the "anti-author" Memozov intends "to take root like a foreign body in this story... to steal into it like an inimical flying saucer [...]... to pass along the threads of the idyllic plot like a greedy rodent... to tangle the heroes' orbits".<sup>64</sup> While the author is occupied with creative work Memozov tries to ruin it, to destroy the novel's plot and corrupt its characters. Like the villains in other works, Memozov represents an external force hampering the creative process; but he is also an internal factor, perhaps even the author's alter ego, capable of affecting the author's artistic activity.<sup>65</sup>

Mit allem Nachdruck muß man das korrigieren, denn die Einschätzung, *Memozov* sei ein „Feind“, der die kreative Arbeit des ‚guten‘ „Autors“ zerstören wolle, entspringt

<sup>62</sup> ..., die, was seine Person betrifft, mit seiner tatsächlichen Jugend, den Twens, zusammengefallen ist,...

<sup>63</sup> Aksenov 1980c, S. 120.

<sup>64</sup> Kustanovich zitiert eine englische Übersetzung.

<sup>65</sup> Kustanovich 1992, S. 103.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

der Perspektive eines an das sowjetische System durch und durch angepaßtem Erzählers (des „Autors“). Woher weiß man von der Bösartigkeit von *Memozovs* Fähigkeiten? Nur durch die Erzählerwertungen, mithin durch Perspektive und Standpunkt des Erzählers I, und dieser ist nur im Sinne des Sozialismus ein positiver.

Der Erzähler behauptet zu Beginn von *Zolotaja naša železka*:

Довольный автор уже собирался начать спокойное повествование от третьего лица, как вдруг заметил на транс фигуру в кожаной крылатке, фигуру своего неважного и неприятного знакомого молодого „авангардиста“ Мемозова, который за последние несколько лет умудрился пробить три бреши в его творческой цитадели. [...] / Что влечет этого неприятного завсегдатая буфетной залы Общества Деятелей Искусств в талское сибирское путешествие? Везь не собирается же он в самом деле написать повесть о Железке? / Тягостное беспокойство на какое-то время охватило автора, но люди были уже задраны, пора начинать, и он смакудушничал, ухватился за испытанное оружие, за „я“, и затупел как бы от лица старшего научного сотрудника Вазима Аполлинариевича Китусова и в то же время как бы от себя.<sup>66</sup>

Was hier passiert, ist nicht, daß die Figur *Memozov* zu einem ‚Antiautor‘ (zum opponierenden Erzähler auf Niveau 2) wird, sondern daß der Erzähler sich auf die Ebene der Figuren (Niveau 1) hinabbegeben, deren eine *Memozov* ist. Auf dieser Kommunikationsebene ist *Memozov* ein Opponent mit einem „дьявольский зрачок“, gegen den der Erzähler den Standort des erlebenden Ichs einnimmt. Der Erzähler glaubt also, sich feindlich gesonnener, „teuflischer“ Figuren mit dem Modus des Ich-Erzählers (mode subjectif) erwehren zu können, während die Distanzposition des Erzählers (mode objectif) „ruhigem Erzählen“ (спокойное повествование) vorbehalten bleiben soll. Damit hat allein die Existenz einer intriganten Figur den Erzähler zu Zugeständnissen bewegen müssen: Gegen die angeblich schon mehrfach geschehenen Gemeinheiten *Memozovs* (Мемозов, который за последние несколько лет умудрился пробить три бреши в его творческой цитадели)<sup>67</sup> glaubt sich

<sup>66</sup> Aksenov 1980c, S. 7.

<sup>67</sup> Hierzu gibt es Ausführungen bei Mozejko (in Mozejko 1986, S. 215f.). Er weist darauf hin, daß *Memozov* bereits mehrmals in den Prosasketchen auftrat, die Aksenov für die Rubrik ‚Humor‘ der *Literaturnaja gazeta* schrieb. Und zwar ist *Memozov* dort der, der er auch in *Zolotaja naša železka* ist: Eine den „Autor“ und sein Erzählen störende Figur. Dann meint Mozejko, daß die Aussagen *Memozovs* über sich selbst, warum er so handelt, auf die Nebenfigur *Foma* in *Kollegi* zurückgehe, welche dort mit einer anderen Nebenfigur einen Disput über „Realismus oder Abstraktionismus“ führt. (Wegen der Namensgleichheit eine Anspielung auf die Diskussionen *Foma Fomic's* in Dostoevskijs *Selo Stepančikogo i ego obitateli* [1859]. Man sollte den Disput in *Kollegi* vielleicht mit Vorsicht behandeln, wenn die Parallele zu Dostoevskis Werk eine Aussage machen soll, denn *Fomas* Diskussionen sind in ihrer Art recht fragwürdig.) Mozejko folgert: „The ‚three breaches‘ may refer exactly to the above-mentioned works: *The Steel Bird*, *The Tare of Empty Barrels* and *Always for sale*.“ In den drei Werken kommt jedoch kein *Memozov* vor. Es sind auch nicht, wie Mozejko meint, die ersten drei Werke, in denen Aksenov phantastische Elemente benutzte. Wenn es „drei Breschen in der Zitadelle“ gibt, dann deshalb, weil *Memozov* in der Rubrik ‚Humor‘ der *Literaturnaja Gazeta* dreimal gegen den „Autor“ gewonnen hat (hinzuzufügen ist: ...aber n-Mal verloren - ich konnte leider nicht eruieren, wie oft). Mozejko stellt aber ganz richtig fest: „the function of *Memozov* is to disrupt the mimetic ‚normalcy‘ of a literary work in question.“

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

der Erzähler nur mit Hilfe der Subjektivität und der Verschmelzung differenzierbarer Kommunikationsebenen in einer ‚Person‘ retten zu können. Mit der Subjektivität rettet sich der Erzähler aber in einen Bereich, in dem gerade *Memozov*, wie der Gang des erzählten Geschehens zeigt, ein Meister seines Faches ist. Denn durch (s)eine Séance steuert er am Ende von *Zolotaja naša železka* die „Subjektivitäten“ der erzählten Figuren und des Ich-Erzählers derart, daß die Stadt ihrer Träume und Arbeit, Железка, davonfliegt. So hat allein die Existenz eines - in den Augen des Erzählers I - echten, weil gefährlich „avantgardistischen“ Opponenten die Absicht des Erzählers, Distanz zu wahren und ein ruhiges Erzählen zu verfolgen, zum Kippen gebracht.<sup>68</sup> Eine Absicht, die dadurch nicht avantgardistisch erscheint: konventionell, gewöhnlich, ruhig (adynamisch) - ein typischer Produktionsroman.<sup>69</sup> Es ist also nicht richtig, daß, wie Kustanovich es sieht, die Seite des Erzählers („Autors“) eine positive, zu affirmierende Wertungsposition für den Leser, der natürlich etwas Ungewöhnliches, Spannendes (Dynamisches) und (bis zu einem gewissen Grade) Konventionsbrechendes lesen möchte, beinhaltet. Der Standpunkt des Erzählers erfüllt diese Erwartungen nicht; *Memozov* erfüllt sie. Der „Autor“, der Erzähler I, vertritt vielleicht den Wertehorizont des politisch korrekt intendierten Lesers, die Identifikationsfigur des tatsächlichen Lesers ist jedoch *Memozov* inmitten des vom „Anti-Autor“, dem Erzähler II, erzählten Geschehens.

Erzähltechnisch weist der Beginn von *Zolotaju naša železka* somit zwei Besonderheiten auf: Erstens ist er eine Metalepsis (der Erzähler steigt ins erzählte Geschehen hinab)<sup>70</sup> mit einem metafiktionalem Aspekt (der Erzähler begründet seinen Erzählmodus). Zweitens ist in diesem Beginn bereits das Figurenkonzept offenbar. Das erlebende Ich und der Ich-Erzähler sind nicht der ‚Held‘ des Romans, sondern der ‚positive Held‘, mit dem sich zu identifizieren intendiert ist, ist eine erzählte Figur, die der Erzähler als schädlichen Opponenten bezeichnet.<sup>71</sup> Damit läuft

<sup>68</sup> Worauf die in den Überschriften der vier Teile ausgedrückten Raumverhältnisse verweisen. Die vier Teile des Romans ‚kippen‘ in ihren Überschriften von oben nach unten und von außen nach innen. Vgl. Kapitel 4.1.1.

<sup>69</sup> ... was im Übrigen ja auch das erzählte Geschehen noch weiter verdeutlicht. Auf Seite 8 von *Zolotaja naša železka* ist bereits deutlich die Technikverherrlichung der Produktionsromane zu sehen. Die abgelegene Forschungsstadt Železka ist nach ihrer Beschreibung durch und durch nach sowjetischem Muster gebaut zu denken. - Die Einsicht, daß *Zolotaja naša železka* eine Parodie auf den Produktionsroman ist, stammt von Nina Kolcsnikoff („Our golden Hardware‘ as a parody“ in Mozejko 1986, S. 193-204).

<sup>70</sup> Darin ähnlich den Kapiteln II, 12f. von *Ožog*.

<sup>71</sup> Dalgård 1982, S. 89f., S. 93, liest es richtig. Er betont die erfrischende ‚Irrationalität‘, die *Memozov* in das Geschehen einbringt, „to rouse [...] fossilised brains“. - Efimovs Sichtweise geht einmal in diese Richtung, wenn sie über die Beurteilung *Memozovs* durch den Erzähler als „demonic“ schreibt: „The writer intentionally places an emphasis on demonism in his portrait of the anti-hero, but after numerous repetitions the reader begins to perceive this emphasis as a purposefully [!] grotesque rendering of a mephistophelean archetype.“ Efimov 1991, S. 113. An anderer Stelle urteilt sie: „The author’s sleight of hand consists in using the grotesque to cast doubt on *Memozov’s* demonic features even though they are directly indicated by the narrator [!] and even though the anti-hero remains the spiritual soulmate of the previous demonic characters. This kinship is indicated by hidden features, which are intelligible only through intertexts.“ (S.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

das Figurenkonzept der traditionellen Auffassung zuwider, der Erzähler müsse die Ansichten und Meinungen des Autors vertreten, er könne der Autor sein und er stehe auf der moralisch ‚richtigen‘ Seite. Ein camoufflierter Erzähler, der letztendlich auf der moralisch ‚falschen‘ Seite steht, ist in der Satiretheorie als Persona, als satirische Maskerade auf dem Kommunikationsniveau 2, begriffen worden. Mit Fug und Recht setzt der parodistisch-satirische Angriff Aksenov gegen den Produktionsroman nicht allein beim erzählten Geschehen an, sondern beim typischen, prokommunistischen Erzähler, an dem das „richtige Bewußsein“ des Autors (партийность) abzulesen die sowjetische Literaturkritik gewöhnlich vornahm. Die Persona-Maskerade ist um so effektiver, als unter Rechtfertigungsdruck immer auf die ‚richtigen‘ Wertungen des Erzählers verwiesen werden kann; umgekehrt camouffliert der Persona-Erzähler von vornherein eine ‚satirische Lesart‘, so daß der Roman ‚vordergründig‘ ideologisch korrekt erscheint - ein Plus gegenüber sowjetischen Zensoren, das offensichtlich auch bei westlichen professionellen Lesern wirkt.<sup>72</sup> Es wird also erwartet, daß sich der Leser entgegen des Standpunkts des Erzählers mit einer erzählten Figur identifiziert, und darüberhinaus noch unter der erschwerten Bedingung, daß diese Identifikationsfigur nicht den Wertehorizont des zeitgenössischen, ‚durchschnittlichen‘ Lesers hat und literaturgeschichtlich nicht in das ‚Bild‘ vom Opponenten eines Produktionsromans paßt, sondern eine tiefgreifende und irritierende Auffassung von Opposition vertritt. Damit steht auch in *Zolotaja naša železka* wie bereits in *Ožog* die durch subjektive Geistesleistung erreichte Umbewertung gesellschaftlicher Werte hin zu einer völlig differierenden Wirklichkeits(neu)konstruktion im Mittelpunkt des Erzähl- und Figurenkonzeptes.

Aufgrund dieser Überlegungen sind noch einige andere Aspekte an Kustanovichs oben zitierte Einschätzung zu bemängeln. Er glaubt dem Erzähler, daß „Memozov intends ‚[...] to pass along the threads of the idyllic plot [...]‘“. Doch wieso zerstört *Memozov* einen „idyllic plot“? Was für ein Roman wäre denn entstanden, wenn der Erzähler ‚seinen‘ „idyllic plot“ ungestört realisiert hätte? Unzweifelhaft ein Produktionsroman.<sup>73</sup> ‚Idyllic‘ meint also nicht eine antik-barocke Schäferidylle, sondern

---

121f.) Leider begibt sich Efimov mit dem zweiten Teil der zitierten Aussage und mit ihrer weiteren Charakterisierung von *Memozov* (S. 116-121) auf das Glatteis jener Intertextualität, die Kustanovich vorgeführt hat, und urteilt: „he [*Memozov*] turns out to be a modern variant of the old totalitarian Stalinist.“ (S. 118) Das ist leider falsch.

<sup>72</sup> Auf diese ‚Maskerade‘ der Erzählerposition sind nicht nur Kustanovich und Efimov, sondern ist auch Raskin 1988, S. 74f., hereingefallen. Sie liest *Memozov* (sie schreibt „Mimozov“) als Aksenovs „gerechte Strafe“ (nemesi). Den Gedanken einer Nemesis hat auch Kustanovich 1992, S. 103 (vgl. zu Beginn dieses Kapitels). Beide Autoren haben ihn wahrscheinlich aus der Biographie des Sammelbandes von 1986 (Johnson in Mozejko 1986, S. 44).

<sup>73</sup> So Kolesnikoff in Mozejko 1986, S. 193-204, insbesondere S. 195 und S. 198. Außerdem: „The reference to the reader, and to the fictional nature of the world of characters, the introduction of the anti-author - all these devices ‚lay bare‘ the illusion of mimetic art and criticize naive concepts of art as a mirror to the world. The meta-fictional parody [...] tarnishes the essential of the theory of Socialist Realism, which postulates ‚a truthful, historically concrete representation of reality in its revolutionary development‘. [...] And if the parody *sensu strictu* satirized the literary norms of the industrial novel, the meta-fictional parody brought into question the basic ideological premise of Socialist Realism: art as reflection of reality.“ (S. 203)

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

eine ‚sozialistische (Produktions-) Idylle‘ und damit soviel wie: ‚im Sinne und in Übereinstimmung mit den Vorgaben des sozialistischen Realismus betreffs Идейность und Perspektive‘.<sup>74</sup> Kustanovich schreibt, der Autor „is occupied with creative work“ und „Memozov tries to ruin it“. Das behauptet er wohl, damit auch der Roman *Zolotaja naša železka* in sein Schema einer Figurenopposition paßt, die aus Kreativität verkörpernden (der „Autor“ und die in Железка arbeitenden Figuren)<sup>75</sup> einerseits und Totalitarismus verkörpernden (*Memozov*)<sup>76</sup> Figuren andererseits bestehe. Aber die Kreativität verkörpernden Figuren arbeiten in *Zolotaja naša železka*, anders als in *Ožog*, im Sinne des Systems. Und auch *Memozov* verkörpert Kreativität, denn das Ergebnis seiner Kreativität ist ja nur durch die Brille des ‚sowjetischer‘ Bewertung unterliegenden „Autors“ negativ.<sup>77</sup> Worin ist *Memozov* überhaupt totalitär? Ein Gegensatz besteht allein zwischen Kreativität, die im Sinne des sowjetischen Systems eingesetzt wird, und Kreativität, die gegen das System arbeitet. Wenn es heißt, „Memozov tries [...] to destroy the novel’s plot“, dann zeigt das doch, daß dem Erzählkonzept die Intentionalität zu Grunde liegt, daß nicht nur der Konflikt auf einer thematischen Ebene, d.h. in der Art der Tauwetterliteratur, wichtig sei, sondern daß die grundlegende Zerstörung, Um- und Neubewertung der sozialistischen Wirklichkeit vollzogen werden muß. Es verweist darauf, daß Wirklichkeit eine geschaffene Konstruktion ist, und zwar im Falle der sowjetischen Staatsideologie, eine absichtlich geschaffene und mit Verleumdungen (und Schlimmerem) gegen Andersdenkende aufrechterhaltene Konstruktion.

Wenn Kustanovich an anderer Stelle schreibt,

we singled out three types of participants in the main conflict as the crucial motive forces in the conflict’s development: [1.] the protagonist, who represents creativity and is the hero in the context of Aksenov’s works; [2.] his antagonist, the villain, who stands for a totalitarian force suppressing creativity; and [3.] a feminine figure or entity (not necessarily human) with a complex symbolic constitution whose main function is to induce love and harmony<sup>78</sup>

dann kann man in Bezug auf *Ožog* und *Zolotaja naša železka* spezifizieren, daß es falsch ist, daß es einen kreativen Helden und einen ihn unterdrückenden Gegner gibt, sondern daß beide kreativ sein können, wobei die entscheidende Frage ist, auf welcher Seite die Kreativität wirkt - ob nämlich für oder gegen das System. Das zeigte bereits *Ožog*, denn das Scheitern des Neubeginns der fünf zentralen Figuren mit dem Patronym *Apollinarijevič* bestand gerade darin, daß ihre Kreativität mittels der Verräterfiguren Teil des Sowjetsystems werden konnte. Das, was für die aufrechten fünf ‚Helden‘ - so die Darstellung - zu scheitern bedeutet, ist nicht der

<sup>74</sup> Vgl. Wilpert 1979, S. 767.

<sup>75</sup> ..., die aber ganz typischen Berufen der sowjetischen Intelligencija angehören! Wo ist da die ausgesprochene, o p p o s i t i o n e l l gedachte Kreativität?

<sup>76</sup> Kustanovich 1992, S. 36: *Memozov* als „representing totalitarian force“.

<sup>77</sup> Was z.B. Kustanovich (1986, S. 113f.) zur Charakterisierung *Memozovs* zusammenstellt, das erfährt man nur vom „Autor“ (Erzähler) selbst! Dabei denkt Kustanovich, verleitet durch den Biographismus, den fiktiven Erzähler stets als Autor.

<sup>78</sup> Kustanovich 1992, S. 122.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Umstand, daß sie ihr Schaffen nicht frei leben können, sondern die Erkenntnis, daß ihre Schaffenskraft vom ihnen verhaßten System funktionalisiert werden kann. Erst dieser Vorgang und die Rolle, die die fünf Figuren mit den Wortwurzeln ‚Silber‘ darin einnahmen, machen sie im Blick der fünf zentralen Figuren zu Verrätern. Was Kustanovich entdeckt hat, ist ein anderer Schematismus. Nämlich die Existenz dreier, sich wiederholender Figurenfunktionen. Die Entdeckung besteht also darin, daß in mehreren Werken Aksenovs ein ‚Held‘ und ein ‚Antagonist‘ auftreten und daß diese männlich sind (Nr. 1 und 2 im obigen Zitat), während es auch Weiblichkeit gibt (Nr. 3), die jedoch nicht Teil des ‚Kampfes‘ von Held und Antagonist ist, sondern Liebe und Harmonie zeitigen soll. Daß heißt, mehreren Werken Aksenovs liegt ein Figurenkonzept zu Grunde, das selbst wieder nach einer bestimmten, wiederkehrenden und andere Konzepte bestimmenden, grundlegenden Konzeption gebaut ist. Diese Konzeption ist ein festes Muster, welches ich folgendermaßen rekonstruiere:

	Figuren	Wertigkeiten		Sphäre
männlich	Held (Nr.1)	<i>Gott, gut</i>	[Nicht-Liebe, Disharmonie]	[himmlisch; Noesis]
	Antagonist (Nr. 2)	<i>Teufel, böse</i>		
weiblich	[Frau oder Objekt] (Nr. 3)		Liebe, Harmonie	[irdisch; Physis]

Die Angaben in eckigen Klammern sind Schlußfolgerungen aus den Angaben, welche nicht in eckigen Klammern stehen und welche die Situationen der Texte repräsentieren. Die Kursiva markieren Ausdeutungen.

Die Implikationen des Konzeptionsmusters hinsichtlich konkreter Texte sind die folgenden. Das Geschlecht der Figuren charakterisiert ihre Zugehörigkeit zur himmlischen (geistlichen, geistigen) Noesis oder irdischen (profanen, dinglichen) Physis. Liebe und Harmonie sind irdisch und kein Teil geistigen (geistlichen) Ringens. Moralität ist ein geistiger (geistlicher) Konflikt und männlichen Figuren vorenthalten: Weiblichkeit hat keinen Anteil an moralischen Kämpfen. Da Weiblichkeit irdisch ist, ist sie nicht allein als Frauenfigur, sondern auch als Objektgröße (entity) realisierbar. Weiblichkeit ist Liebe und Harmonie, Männlichkeit ist Opposition, Antagonismus und ‚Kampf‘. Die drei Figurentypen (Nr. 1-3) können zum Beispiel *Monogamov*, *Kampaneec* und *Caplja* in Aksenovs *Caplja* sein.<sup>79</sup> In *Ožog* sind es die fünf zentralen Figuren, *Čepcov & Co.* und *Alisa*.<sup>80</sup> In *Zolotaja naša železka* sind sie

<sup>79</sup> Vgl. Kustanovich 1992, S. 217ff.

<sup>80</sup> Zu *Alisa* vgl. auch Kapitel 3.2.2.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

*Memozov*, *Kitousov* und *Železka*.<sup>81</sup> Die Dreierkonstellation des Konzeptionsmusters scheint außerdem in anderen Werken aufzutreten, aber durchaus nicht in allen.<sup>82</sup> Aber wie in *Ožog* und *Zolotaja naša železka* ist sie eingebunden in werkeigene Figurenkonzepte, die noch erarbeitet werden müssen.<sup>83</sup>

Die Konstruktion der Wirklichkeit, mithin des erzählten Geschehens wird im Erzählkonzept dadurch offenbart, daß ‚die Wirklichkeit‘ des Textes keinem homogenen Erzählerstandpunkt gegenüber dem Adressaten unterliegt, weil sich zwei Erzähler das erzählte Geschehen streitig machen. Zu Beginn von *Zolotaja naša železka* ist der Streit um die ‚richtige‘ Wirklichkeit eine Abneigung des Erzählers gegen den vermeintlich oppositionellen *Memozov*. Diese Abneigung des Erzählers gegen *Memozov* wird sogleich in Kapitel 1, 2 ‚bestätigt‘, weil sich *Memozov* unverzüglich daranbegibt, das Herz *Margaritas*, des Ich-Erzählers Frau, zu erobern. Der Streit beginnt also als Eifersuchtsintrige auf dem Niveau des erzählten Geschehens, in der es darum geht, wer die größere Aufmerksamkeit und den größeren Zuspruch *Margaritas* erwirbt. Eine dramatische Darbietung verschiebt den Streit auf das Niveau des Erzählvorganges; so darf man die dramatische Darbietung wenigstens im Nachhinein (um)bewerten.<sup>84</sup> Das Eheverhältnis *Margarita* : *Kitousov* ist zu diesem Informationsstand offensichtlich stark zerrüttet: *Rita* macht keinen Hehl daraus, daß sie das Verhalten ihres Mannes abgeschmacket findet (Глубоко копаешь, Китоус!, А ты не графоманишь, Китоус?); *Kitousov* scheint stark zu trinken (Ребята, больше Китоусу не наливайте). *Memozov* rennt also bei *Rita* offene Türen ein.<sup>85</sup> Aus den erläuterten Gründen hat es *Memozov* auch gegenüber *Kitousov* selbst leicht: *Kitousov* ist sich seiner Sache, seines Standortes und -punkts nicht sicher; so muß der Ich-Erzähler schon bald ein Kapitel der Frage widmen, ЧТО ЖЕ Я ЗА ЧЕЛОВЕК ТАКОИ (Kapitel 1, 5). Und schließlich rückt *Memozov* selbst ins Zentrum der Darstellung, denn er weiß sich zu inszenieren: „Мемозов выждал, когда все пассажиры вытекли из чрева, и выскочил на площадку трапа последним. Здесь он некоторое время [...] задержался, давая возможность оглянувшимся внимательно себя разглядеть.“<sup>86</sup> Und auch der Erzähler<sup>87</sup> selbst muß in diesem Moment

<sup>81</sup> Die Zuordnung von *Memozov* und *Kitousov* ist gegenüber *Kustanovich* entsprechend der vorherigen Überlegungen berichtigt.

<sup>82</sup> *Kustanovich* (1992, S. 104 und S. 122) hat sie bereits auf fünf von elf Werken eingeschränkt.

<sup>83</sup> Es bleiben auch zu *Ožog* und *Zolotaja naša železka* noch viele Fragen offen, die die vorliegende Arbeit nicht klären kann. Fallen zum Beispiel die Verräter in *Ožog* unter Figurentyp Nr. 1 oder unter Nr. 2 oder weder unter den einen noch unter den anderen, sondern unter einen dritten? Das verbesserte *Kustanovichs*che Konzeptionsmuster hat vorerst nur eingeschränkte Gültigkeit. Über die Existenz und die Art von Parallelen zwischen Figurenkonzepten von *Aksenovs* Werken und damit über eine verbindende Konzeption (sei sie bewußt vom Autor geplant oder unbewußt in das *Euvre* eingeflossen) ist noch nicht das letzte Wort gesprochen.

<sup>84</sup> Im Nachhinein, weil, wie bereits im letzten Kapitel erläutert, die Stellung der dramatischen Darbietung als Vorgang auf Niveau 2 nicht eindeutig, wenn auch aus dem späteren Text wahrscheinlich ist.

<sup>85</sup> *Aksenov* 1980c, S. 12.

<sup>86</sup> *Aksenov* 1980c, S. 46.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

*Memozov* betrachten, denn er gibt eine genaue Beschreibung dessen, was die, welche *Memozov* betrachten, sehen (u.a.: его фигура [...] являла собой вид демонический и динамический). Es sei nur angemerkt, daß es sich um einen ganz an filmischen Schnitttechniken orientierten Erzählvorgang handelt: Die Beschreibung wird in dem Moment angesetzt, in dem die Figur in einer entsprechenden ‚Pose‘ und ‚Szene‘ verharrt; die Beschreibung wird nur von Äußerlichkeiten, Lichteffekten und Eindrücken, die erweckt werden, gegeben. *Memozov* rückt weiter ins Zentrum des Erzählvorganges, wenn es heißt: „Новый материк лежал под ногами конкистадора и сюрреалиста. Мало ли, что болтают обо мне в кофейном ОДН<sup>88</sup> – не слушайте! // МЕМОЗОВ // Знаю, знаю, есть такие злыдни, что распускают слухи о моих неудачах в кооперативе ‚Павлин‘ – не верьте!“<sup>89</sup> Die erlebte Rede, mit der *Memozov* als Konquistador und Surrealist (!) bezeichnet wird, geht in graphisch nicht angezeigte direkte Rede mit einer Ermahnung an den Adressaten oder einer Ermahnung an die ihn Betrachtenden über, Gerüchten über *Memozov* keinen Glauben zu schenken. Diese direkte Rede ist als innere und als äußere denkbar (auch der hiesige Gebrauch der dramatischen Darbietung läßt das offen). Ist sie äußere, dann hat *Memozov* wirklich etwas gesagt; ist sie innere, dann hat *Memozov* es nur gedacht. Diese Indifferenz erst ermöglicht eine beabsichtigte Verwirrung, wie noch erläutert werden wird. Die direkte Rede gebraucht den Modus subjectif (Ich). Dadurch, daß dieser Modus im nächsten Kapitel (I, 8) fortgeführt wird, daß auch thematisch weitere Ermahnungen folgen und daß schließlich auch die Überschrift des Kapitels auf *Memozov* verweist, ist es klar, daß der Ich-Erzähler in Kapitel I, 8 die erzählte Figur *Memozov* vertritt. *Memozov* hat also nicht einmal acht Kapitel gebraucht, um die Subjektivitätsposition des Erzählers zu erobern.<sup>90</sup> Und das, obwohl der angepaßte Erzähler zu Beginn von *Zolotaja naša železka* behauptet hatte, das ‚Ich‘ sei seine „erprobte Waffe“ (испытанное оружие). Jedoch die Formulierung, daß der angepaßte Erzähler „sich an (diese) Waffe klammern“ wolle (ухватился за [...] оружие, за „я“), hätte den Leser stutzen lassen sollen: Der angepaßte Erzähler war sich seiner gar nicht so sicher. Ab Kapitel I, 8 gibt es im Erzählvorgang zwei Ich-Erzähler: Ich<sub>1</sub> = *Kitousov* und Ich<sub>2</sub>, welcher auch *Memozov* vertritt, - den angepaßten Erzähler und seinen Opponenten. Der Opponent erklärt offen, programmatisch und kämpferisch:

Мне нужны новые биологические, психические, пластические материалы. Мне нужно новое поле для эксперимента и потом я уезжаю в этот экспериментальный горютишко с бескрылым похужлым провинциальным именем Пилты, к полножью этой пресловутой Железки. Для начала я внедряюсь как инородное тело в эту повесть, ворвусь в нее враждебной летающей тарелочкой, пройдусь жандым

<sup>87</sup> *Der Erzähler* Die gegebenen Überlegungen sind allerdings davon abhängig, ob man das Zitierte als Darstellung des Opponenten oder, von einem späteren Informationsstand zurückblickend, als Darstellung des angepaßten Erzählers liest.

<sup>88</sup> Abkürzung der Künstlergenossenschaft in ‚Железка‘.

<sup>89</sup> Aksenov 1980e, S. 46f.

<sup>90</sup> *zu erobern*: Das ist erzähltechnisch als Erzähler II faßbar. Die Identität von *Memozov* und Erzähler II ist nicht zwingend; vgl. Kapitel 4.1.1.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

грызуном по ниточкам и.и.лического сюжета, влиянием своего мощного магнитного поля перепутаю орбиты героев; потом посмотрим, похолочем на незадачливом автором.<sup>91</sup>

Doch die Bastion des Er-Erzählers zu knacken, die Objektivität des erzählten Geschehens (mode objectif) zu (zer)stören, ist nicht leicht - der Opponent und *Memozov* brauchen dafür immerhin die Teile II und III von *Zolotaja naša železka*.

Es sei außer Acht gelassen, daß *Memozov* es sehr geschickt versteht, die erzählten Figuren - jede auf ihre Art - in Verwirrung und Pein zu werfen, sei es, daß der Erzähler (I) neben seinen spezifischen Geschehnissen (Wissenschaftsleben, Bau, Aufbau und Verherrlichung von Железка etc.) berichten ‚muß‘, wie *Memozov* bei bestimmten erzählten Figuren Eifersüchte schürt und neue, unwissenschaftliche Hoffnungen weckt, oder sei es, daß *Memozov* einfach gähnende Langeweile verflüchtigt und damit zugleich - welch' horazischer Zusammenhang! - das sozialistisch-realistische Idyll (и.и.лический сюжет) beseitigt. *Memozov* versteht es, um das, was einmal ‚wirklich‘ geschehen war, zu streiten. Das ist erzähltechnisch möglich, weil das erzählte Geschehen vom Erzählvorgang aus betrachtet vergangen ist. Ist der Erzähler derart personalisiert wie in *Zolotaja naša železka*, dann erscheint das erzählte Geschehen als graphisch nicht angezeigte direkte äußere Rede des Erzählers an den Adressaten, daß heißt, als eine Art Erinnerungsbericht unter vier Augen. Selbst der Mode objectif ist damit von vorneherein subjektiviert - jedenfalls auf dem Niveau des Erzählvorganges. Für den angepaßten Erzähler erweisen sich also drei Faktoren als besonders ungünstig im Hinblick auf seine Verteidigung gegen den Opponenten. Erstens sein starker, oft metafikcional-metaleptischer Standpunkt. Ausgerechnet das, was ihm eine ausgesprochene Stärke zu sein scheint, erweist sich als Schwäche. Zweitens sein spezifischer ‚Erzählstil‘, der im Zusammenhang mit dem ersten Punkt sehr deutlich aus dem erzählten Geschehen heraustritt und ‚i h n‘ (seine ‚Person‘) hervortreten läßt. Sein Erzählen machen nämlich indifferierende Wendungen und Eingeständnisse zu Beginn von Absätzen aus wie zum Beispiel „Скоро-ли-нескоро“ (S. 49), „Оказалось, что“ (S. 61) „например“ (S. 69) „Так или иначе“ (S. 65) oder „Ну хорошо...“ (S. 110). Drittens die Indifferenz, die zwischen graphisch nicht angezeigter direkter innerer und graphisch nicht angezeigter direkter äußerer Rede von erzählten Figuren sowie von erzählten und erzählenden Figuren herrscht. Erst dadurch, daß die graphisch nicht angezeigten direkten inneren Reden von erzählten Figuren die graphisch nicht angezeigten direkten äußeren Reden von erzählenden Figuren sein können,<sup>92</sup> ist es einer erzählten Figur wie *Memozov* möglich, im Mode objectif als opponierender Erzähler zu erscheinen. Dabei wird die Identität von *Memozov* und opponierendem Erzähler im Mode objectif nie behauptet; das ist auch gar nicht nötig, weil die Verwechselbarkeit der Senderinstanzen ausreicht, eine entsprechende Identitätsrezeption zu ermöglichen.

<sup>91</sup> Aksenov 1980c, S. 47f.

<sup>92</sup> Vgl. das vorletzte Zitat.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Welche Verständnismöglichkeiten der Textinterferenztypen gibt es im Zusammenhang mit der Existenz von zwei Erzählern überhaupt? Man kann die graphisch nicht angezeigten direkten Reden dem *erzählten Geschehen* zugehörig und (1.) als *äußere* auffassen: Es unterhalten sich erzählte Figuren im Grunde laut. Dann hat der Erzähler diese äußeren Reden nur unmarkiert wiedergegeben, wodurch sie als durch sein Erzählerbewußtsein gespiegelt erscheinen - das erzählte Geschehen ist subjektiviert, es ist eine Erinnerung des Erzählers, die ‚in Wahrheit‘ auch anders gewesen sein könnte. Man kann die graphisch nicht angezeigten direkten Reden dem *erzählten Geschehen* zugehörig und (2.) als *innere* auffassen: Die Äußerungen laufen nur in den Gedanken der Figuren ab. Dann ist das erzählte Geschehen durch die zahlreichen „Gedankenströme“ (stream of consciousness) ebenfalls subjektiviert. Man kann die graphisch nicht angezeigten direkten Reden dem *Erzählvorgang* zugehörig und (3.) als *äußere* auffassen: Es unterhalten sich fiktive Erzähler. Das Vorhandensein einer solchen Gesprächs- ‚Szene‘ können die dramatischen Darbietungen belegen. Dann erscheint das erzählte Geschehen allzusehr als (subjektiv erinnerte) Geschichte, denen andere Geschichten und Erinnerungen gegenüberstehen können. Man kann die graphisch nicht angezeigten direkten Reden dem *Erzählvorgang* zugehörig und (4.) als *innere* auffassen: Alles Erzählen ist ein psychischer Vorgang des Erzählers. Dann ist der Opponent ein eingebildeter - der Erzähler ist schizophren. Das Erzählen unterläge einer das Subjekt zerstörenden Krankheit. Obwohl alle vier Möglichkeiten Lesarten des Textes sein können, so erwirkt der unspezifizierte Gebrauch der Darstellungstechnik der graphisch nicht angezeigten direkten Rede, daß vor allem so (im Hinblick auf das Geschehen) ‚wahrscheinliche‘ Kombinationen von Möglichkeiten wie 1 / 3 oder 2 / 3 rezipiert werden. In jedem Fall bleibt das erzählte Geschehen wegen des figurenindifferenten Gebrauchs der Darstellungstechnik eine Geschichte im Sinne eines *subjektiven* Produkts.

Eine neue Qualität erreicht der Streit zwischen den Erzählern, nachdem sich der Opponent in Kapitel II, 4 als abergläubischer Autor bezeichnet hat.<sup>93</sup> Der Opponent ist also auch ein Autor! Er hat bereits ein Teil des erzählten Geschehens erzählt (Странные эти рассказы), nämlich den Raumschiffabsturz und die Wunder in den Kapiteln I, 1-4, und wird wohl auch Weiteres erzählen. Zudem entwickelt er gegen das erzählte Geschehen des Angepaßten Einwände und Varianten. Der angepaßte Erzähler versucht, Einwänden ‚erinnernd‘ zu begegnen und sie in das von ihm erzählte, ‚damalige‘ Geschehen zu integrieren, um ihnen damit die Schärfe der Andersartigkeit zu nehmen. Denn wenn sich herausstellte, daß er die Sachverhalte, die der Opponent betreffs des erzählten Geschehens anführt, nicht kennen würde, würde er zugeben, daß er sich in der ‚damaligen‘ Wirklichkeit, von der er erzählt und für die er als (Zeit-) Zeuge eintritt, gar nicht auskennt, ja in letzter Konsequenz, daß er sie also gar nicht oder gar nicht selbst erlebt hätte. Damit wäre das erzählte Geschehen - in den Augen des angepaßten Erzählers - zu demjenigen degradiert, was es - in unseren

<sup>93</sup> Aksenov 1980c, S. 55f.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Augen - ist, nämlich fiktiv. Gerade daß der Erzähler sich um den Standpunkt bemüht, das erzählte Geschehen sei faktisch, charakterisiert ihn als an Konventionen des Realismus ‚angepaßten‘ Erzähler. Ein Beispiel: Wenn in Kapitel II, 6 der angepaßte Erzähler seinen Bericht davon gibt, wie *Velikij-Salazkin* mit der Schaufel zum Zwecke der Gründung von Железка in den Torfboden sticht, dann begegnet dem Leser folgender Absatz: „Стоп - стоп, погодите! Да кто ж тут у нас фотограф? Конечно, Кимчик, где он? Да он от комаров бегаёт. Да он и фотографировать-то не умеет. Кимчик на сухофруктах спит, ребята. Эй, Кимчик, чего ж ты в нас видонскателем целишься?“<sup>94</sup> Es ist der opponierende Erzähler, der den Angepaßten unterbricht und ihn direkt anspricht: Wo war der Photograph, der diesen wichtigen Augenblick festgehalten hat?<sup>95</sup> Dann gibt er seine eigene Version: Der Photograph schief! In das erzählte Geschehen eingeflochten ist ein Dialog zweier Erzähler in graphisch nicht angezeigter direkter äußerer Rede. Es kann, um den zitierten Dialog anders zu lesen, *Velikij-Salazkin* sein (oder eine andere erzählte Figur), der (die) im letzten Moment vor dem entscheidenden Spatenstich an ein Photo der historischen Szene denkt. In das erzählte Geschehen eingeflochten ist dann ein Dialog zweier erzählter Figuren in graphisch nicht angezeigter direkter äußerer Rede. Die zwei Dialogmöglichkeiten werden durch die Indifferenz der Darstellungstechnik betreffs ihrer Zugehörigkeit zu Kommunikationsniveaus bewirkt. Es ist ein Problem des Gebrauchs von Textinterferenzen bei gleichzeitiger deutlicher Ausgestaltung der Erzählerposition(en). Dem Erzählkonzept liegt also in dieser Phase des Streites zwischen den beiden Erzählern ein ‚doppeltes Lesen‘ zugrunde - es gibt zwei Möglichkeiten vom dem, was im Text passiert, die beide zugleich wahr sein können. So ist auch der Wirklichkeitsstatus betreffs der Informationswirklichkeit zum bewußten Informationsstand ein doppelter: Entweder erzähltes, (empirisch) gesichertes ‚Faktum‘ (man sucht den Photographen; der Erzähler ist Zeuge) oder metafiktionaler, (intelligibel) hinterfragender Dialog (der Erzähler hat den Photographen vergessen; der Opponent berichtigt ihn). Das auf das Zitat folgende erzählte Geschehen greift die Frage nach dem Photographen auf; es ist *Kim Morzicer*, er wird nicht nur als Photograph, sondern auch als Dichter und Sänger gelobt. Gemäß der erläuterten ‚Doppelbödigkeit‘ können die Worte „Насчет сухофруктов тоже натяжка – никогда он на них не спал. Карманы ими набивал, это верно“<sup>96</sup> auf den Erzählvorgang (der Erzähler rechtfertigt *Morzicer* vor dem Opponenten) oder auf das erzählte Geschehen (*Morzicer* rechtfertigt sich für sich oder vor anderen erzählten Figuren) bezogen werden. Es entsteht ein Witz der bereits bekannten Art, nach der der angepaßte Erzähler eine allegorische Redewendung (спать на сухофруктах) nur in konkreter Weise begreift.

Man kann resümierend sagen, daß der angepaßte Erzähler seine Erzählung dadurch zu ‚retten‘ versucht, daß er die Einwände des Opponenten in sein erzähltes

<sup>94</sup> Aksenov 1980c, S. 66.

<sup>95</sup> Notabene: Im Sinne eines modernen Realismus wäre ein Photo gerade der rechte Beweis für die Faktizität der Erzählung.

<sup>96</sup> Aksenov 1980c, S. 66.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Geschehen integrieren will, wobei er gleichzeitig dem Leser die Möglichkeit zu belassen trachtet, den Dialog des Erzählvorganges als erzähltes Geschehen aufzufassen. Seine Hoheit über die Darstellungstechniken rettet den Angepaßten zu diesem Informationsstand noch; er hat dennoch an Autorität verloren. In Bezug auf des erzählten Geschehens, also in Bezug auf dargestellte damalige Wirklichkeit, die als wahr und richtig behauptet wird, hat sich für den angepaßten Erzähler die argumentative Lage zum zuletzt besprochenen Informationsstand verschlechtert. Im Kontrast mit derjenigen Wirklichkeit, auf die der Opponent Bezug nimmt, ist ‚seine‘ Wirklichkeit nun eine anzweifelbare, von Unrichtigkeiten und subjektiven Verdrehungen durchsetzte. Anders gesagt: Angepaßter Erzähler und Opponent nehmen zwar auf dieselben *h i s t o r i s c h e n* Ereignisse (die empirischen ‚Fakten‘) Bezug, aber ihre Wirklichkeiten (die intellegiblen Verknüpfungen der Fakten zu e i n e m ‚Gesamtbild‘) sind offensichtlich zwei verschiedene. Den Text von *Zolotaja naša železka* durchziehen also als Thema des Erzählvorganges die Opposition zweier Wirklichkeiten. Dadurch offenbart das Konzept des Romans, daß Wirklichkeit immer eine Konstruktion auf der Basis gegebener Fakten ist. Ja mehr noch: Wie Kapitel II, 6 zeigt, ist es bereits eine Frage der Wirklichkeitskonstruktion, was als Faktum zu gelten hat und was nicht, bzw. was als Faktum zugelassen werden kann und was nicht. Beide Erzähler berühren in ihrem ‚Streit‘ nämlich folgende ragen: Gab es einen Photographen? Hat er ein Photo gemacht oder nicht? Wo ist dieses Photo jetzt und was bedeutet es uns heute? Die Behandlung der Frage nach dem Wesen der Wirklichkeit, pragmatisch dargestellt an der Frage nach dem Wesen der Fakten, ist modern. Sie orientiert sich an der zum Roman *Zolotaja naša železka* zeitgenössischen Diskussion über den Geltungs- und Referenzbereich der empirisch orientierten Naturwissenschaften, die in den sechziger und siebziger Jahren dieses Jahrhunderts mit Beiträgen von Wittgenstein, Popper, Kuhn, Quine u.a. geführt wurde. Das Ergebnis dieser Diskussion kann man in etwa so wiedergeben: Empirie bildet objektive Wirklichkeit nicht ab, nimmt aber referentiell auf objektive Wirklichkeit Bezug, wobei die jeweils gerade gültige Theorie von dem, was Empirie sei, wie von dem, was beobachtet wird, mitbestimmt, was Wirklichkeit ist. Das genau ist das Wirklichkeitsmodell, das von Aksenov konzeptuell in *Ožog* wie in *Zolotaja naša železka* vertreten wird. Mit dem subjektiven Faktor des jeder Empirie prädominanten Intelligiblen widerspricht dieses Wirklichkeits- und Erkenntnismodell dem empirischen Objektivismus des historischen Materialismus. Da das Thema des Erzählvorganges die Opposition zweier Wirklichkeiten und zweier davon ableitbarer, antagonistischer Wirklichkeitsmodelle ist, erstaunt es nicht, daß der Konflikt von angepaßtem Erzähler und Opponenten nicht in einem Happyend, sondern in zuge-spitztem, krassen Gegensatz mündet.

Beide Erzähler beginnen bald, sich offener und mit Vorwürfen zu streiten (vgl. Kapitel II, 9 und 10). Wenn der angepaßte Erzähler am Ende von Teil II seine Dominanz behaupten kann, dann nur deshalb, weil er das letzte Wort behält - das Erzählen selbst ist jedoch nurmehr eine Geschichte geworden und diese Geschichte ist höchst zweifelhaft: „В заключение исторического дивертисмента мы преподносим

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

читателям приз святочную историю), за достоверность которой ручается ее автор – шофер единственного в городе такси Владимир Батькович Телескопов.<sup>97</sup> Einmal abgesehen von dem für einen systemtreuen Erzähler ungewöhnlichen Thema der „Geschichte“ (святочная история), die im letzten Kapitel von Teil II gegeben wird, urteilt der Erzähler über diese „Geschichte“ abschließend so: „История, конечно, вздорная и рассказана она человеком ненадежным, когда он не за рулем,<sup>98</sup> но вот что страшно: оказался еще один свидетель – Валим Аполлинариевич Китоусов.“ Daß der Erzähler zuerst ‚fälschlich‘ (denn er erzählt sie ja) behauptet, die Geschichte wäre von *Teleskopov* (автор) erzählt worden, hat einen Hintersinn: Wenn er sich am Ende der Geschichte selbst als Zeugen benennt, so entsteht der Eindruck, das erzählte Geschehen wäre von z w e i ‚Personen‘ unabhängig voneinander beobachtet worden und könne somit trotz seiner ‚Merkwürdigkeiten‘ nicht falsch sein.

In Teil III von *Zolotaja naša železka* gewinnt der Opponent immer mehr Anteile an der Erzählzeit: Der offene Streit zwischen den Erzählern über das erzählte Geschehen scheint absent zu sein - ‚tatsächlich‘ hat der angepaßte Erzähler seinen Erzählerstandort im erzählten Geschehen verloren. Der Opponent verfährt mit den erzählten Figuren nach seinem Gusto: Das offenbart sich etwa darin, daß der stets sehr positiv und als Mann der ersten Stunde beschriebene *Kim Morzicer* von einer Figur der Nomenklatura, dem ‚Betonkopf‘ *Boršov*, auf seiner Arbeitsstelle abgelöst wird.<sup>99</sup> Das ist das, was im realen Leben der UdSSR geschehen mag; aber es ist nicht das, was in einem Produktionsroman geschieht. Es ist also ein Vorgang, der parodistisch-satirisch zum Produktionsroman und zum „ruhigen Erzählen“ steht, weshalb die in *Zolotaja naša železka* zu findende Darstellung vom Opponenten gegeben sein muß. Für Teil III und IV des Romans ist damit informell das anzusetzen, was sich bereits schon in Teil II abgezeichnet hatte: Um der Konfusion und den Widersprüchen im erzählten Geschehen zu entgehen, muß der Adressat die gegebenen Darstellungen dem angepaßten Erzähler oder dem Opponenten zuordnen. In Teil III und IV von *Zolotaja naša železka* tritt die Schwierigkeit hinzu, daß angepaßter Erzähler und Opponent nicht durch eine doppelte Lesart, d.h. durch ihren Streit auf dem Niveau des Erzählvorganges deutlich erkennbar werden. Die unterschiedlichen Bewertungspositionen sind nun dem erzählten Geschehen implizit; sie werden zu Themen der erzählten Figuren. Da ist es fast egal, ob der angepaßte Erzähler oder der Opponent *Memozovs* Reden und Taten mehr Raum geben; entscheidend ist, daß *Memozov* mehr Raum im erzählten Geschehen erhält. Der Verlust der Subjektivitätsposition, in der Subjektivität als Zeitzeugnis einer integren Person aufgefaßt wird, bedeutet so auch den Verlust ‚objektiver‘ (textueller) Wirklichkeit. Egal, wer erzählt, es ‚gewinnt‘ allein *Memozov*, sei es, daß der Erzähler I diese Zugeständnisse machen muß, oder sei es, daß der Erzähler II die ‚Geschichte‘ führt.

<sup>97</sup> Aksenov 1980c, S. 87.

<sup>98</sup> Gemeint ist *Teleskopov*.

<sup>99</sup> Aksenov 1980c, S. 98ff.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Und damit hat nicht eine die erzählte Welt verobjektivierende Figur des Erzählvorgangs die Oberhand erhalten, sondern ein Subjekt aus jener Welt selbst.

Dabei ist die genaue Darstellungsweise der erzählten Welt natürlich nicht gleichgültig. So wird zum Beispiel in Kapitel III, 2 und 3 *Kim Morzicers* Auffassung von Avantgarde dargestellt. *Kim* möchte innerhalb des Systems etwas verändern und etwas Besonderes erreichen. Da gilt ihm die Existenz einer besonderen Art von Café als eine solche Veränderung. Der Nachteil an seiner Auffassung von Avantgarde ist, daß eine gegenüber dem System bloß ‚veränderte‘ Nische vom System selbst verhindert werden kann.<sup>100</sup> Dementgegen kann *Memozov* in einer langen direkten Rede eine andere Auffassung von Avantgarde geben: Avantgarde ist, ganz anderes zu sein und in Taten und Träumen das bisherige Leben zu zerstören.<sup>101</sup> Allein deshalb schon, weil sich *Memozovs* Rede und das vorher erzählte Geschehen im Hinblick auf eine Mitteilungsabsicht, nämlich der, der Versuch, das System von innen zu verbessern, sei zum Scheitern verurteilt, ergänzen, ist es natürlich nicht gleichgültig, ob der angepaßte Erzähler oder der Opponent das erzählte Geschehen darstellen. Darüberhinaus ist es nicht gleichgültig, ob der angepaßte Erzähler oder der Opponent das erzählte Geschehen darstellen, weil es, während *Memozovs* Selbstdarstellungen mehr Raum gegeben wird, der opponierende Erzähler versteht, die anderen Figuren durch entsprechende Beschreibungen schlecht zu machen oder lächerlich erscheinen zu lassen, während *Memozov* als überragend dasteht. So heißt es zum Beispiel: „Запущенная, но просторная однокомнатная квартира Морзицера [...] наполнилась глухими шагами последней трети Ха - Ха. Паутинку провинциального сплина прервал огнедышащий Мемозов с легким, как стрекоза, гоночным велосипедом за спиной.“<sup>102</sup> So hat sich der Leser beständig zu fragen, ob die gegebenen Darstellungen im Mode objectif nun auf das Paar *Memozov : Opponent* oder auf das Paar *Kitousov = Angepaßter* zurückgehen. Eine entsprechende Identitätsrezeption von *Memozov : Opponent* ist zu diesem Informationsstand einfach nötig, um einer Konfusion in den Bewertungen erzählter Figuren zu entgehen. Wird die Identitätsrezeption von *Memozov : Opponent* vollzogen, ist die obige Einschätzung von *Kim Morzicer* und *Memozov* auf den Opponenten zurückführbar, die zu Beginn von *Zolotaja naša železka* gegebene Einschätzung von *Kitousov* und *Memozov* auf den angepaßten Erzähler. Wird die Identitätsrezeption von *Memozov : Opponent* in Teil III nicht vollzogen, besteht in der Bewertung der erzählten Figuren am Ende von *Zolotaja naša železka* und in der Bewertung der erzählten Figuren zu Beginn des Romanes ein unlösbarer Widerspruch.

In der Endphase des Konfliktes der beiden Erzähler werden ihre unterschiedlichen Darstellungen oft als Gleichzeitigkeiten behauptet (Между тем)<sup>103</sup> - so sehr unterscheiden sich zum Teil die erzählten Geschehnisse. In die bisher realistische Infor-

<sup>100</sup> *Kim* wird in absentia durch *Boršov* ersetzt.

<sup>101</sup> Aksenov 1980c, S. 102f.

<sup>102</sup> Aksenov 1980c, S. 101.

<sup>103</sup> Zum erstem Mal wird das auf S. 119 deutlich.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

mationswirklichkeit mit verschiedenen Wirklichkeitsstatus mischt sich zum ersten Mal eine phantastische Informationswirklichkeit, in der ein erlebendes Ich als Zwitterwesen zwischen Vogel und Person in einer surrealen ‚Zwitterwelt‘ zwischen der eines Vogels und der eines Menschen auftritt (Kapitel III, 6). *Memozov* scheint in den darauffolgenden Informationsständen der Zauberei fähig:

Вдруг телефонный звонок, на этот раз внутренний, прервал размышления академика [Великого-Салазкина]. / – Бон суар, покровитель, доктор Перикл? Говорит Мемозов! [...] Эй, осторожнее, Карузо! / И сразу же после этих слов распахнулись двери, и в святая святых въехал автор звонка из проходной.<sup>104</sup>

Oder: „Мемозов чиркнул молнией на заднице, извлек и торжественно поставил на конференц – стол четвертинку перцовой водки, чиркнул второй и извлек слегка расплющенный сырок. Ну вот, прошу!“<sup>105</sup> Oder:

Девятый вал за окном уже налился как гигантский волдырь и розовым отсвечивал в расширенных глазах свангардиста. / – Я меднум? – без особого удивления спросил академик и прикрыл глаза. / Он во-время прикрыл, ибо именно в этот момент гигантский дубовый стол словно под действием эффекта Пантеи сделал полный оборот, и в углу, за спиной Мемозова возникли неясные очертания чего-то одушевленного.<sup>106</sup>

Das sind die bereits bekannten Widersprüche zur realistischen Informationswirklichkeit, die eine phantastische Informationswirklichkeit generieren. Der Witz in *Zolotaja naša železka* ist gegenüber *Ožog*, daß die phantastische Informationswirklichkeit des oben zitierten Geschehens als realistisch-faktische Informationswirklichkeit mit dem Wirklichkeitsstatus ‚Zauberei *Memozovs*‘ eingeschätzt werden kann. Die Zuordnung dieses Wirklichkeitsstatus wäre - und hier liegt der Witz - aber letztendlich ebenso absurd und für das Verständnis problematisch wie die Annahme, es werde phantastisch-surreale Wirklichkeit selbst dargestellt. Denn ‚Zauberei *Memozovs*‘ - wie soll sie letztendlich funktionieren? Sind es Tricks, die *Memozov* anwendet, oder ist es ‚wirklich‘ Zauberei? Hat sich der Tisch nun gedreht oder nicht? Die Annahme, daß dem irgendein Trick zu Grunde liegt, hilft letztendlich nicht viel, wenn man nicht entscheiden kann, ob der Trick darin besteht, daß sich der Tisch zwar drehte, aber *Memozov* nicht z a u b e r t e, sondern geheime Hilfsmittel benutzte, oder ob der Trick darin besteht, daß sich der Tisch zwar nicht d r e h t e, aber *Velikij-Salazkin* und der Erzähler sehrwohl dies vermeinten und es dem Leser bezeugen. Denn das Problem der Darstellung liegt wirklichkeitsinformell darin, daß der Erzähler die Wahrheit des Geschehens vom sich drehenden Tisch so und nicht anders behauptet. In der eingeplanten Möglichkeit der Zuweisung des Wirklichkeitsstatus ‚Zauberei *Memozovs*‘ liegt der Versuch, die phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit f a k t i s e h werden zu lassen. Denn durch die genannte Zuweisung bekommt die phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit einen ‚vernünftigen‘ Status innerhalb der realistisch-faktischen Informationswirklichkeit. Doch im

<sup>104</sup> Aksenov 1980c, S. 134.

<sup>105</sup> Aksenov 1980c, S. 135.

<sup>106</sup> Aksenov 1980c, S. 136f.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

vorliegenden Fall ist dieser ‚vernünftige‘ Status ein ‚unvernünftiges‘ Paradox: Es besteht darin, daß die Prädikation ‚Zauberei *Memozovs*‘ letztendlich genau das wieder ins Kalkül einführt, was durch ihre Zuweisung ausgeschlossen werden sollte - die unerklärbare Phantastik des Erzählten. Vorausgreifend sei festgestellt, daß der Streit zwischen den Erzählern in eine surreale Spirale mündet. Weil als Urheber der Vorgänge in der surrealen Spirale *Memozov* erscheint, ist die phantastische Informationswirklichkeit mit dem Opponenten verbunden. Eine Montage von Informationswirklichkeiten findet in dem Maße statt, wie der Opponent die Darstellung seiner Wirklichkeit durch phantastische Elemente anreichert, sie damit zu einer phantastischen Informationswirklichkeit ausbaut und sie der Darstellung der Wirklichkeit durch den angepaßten Erzähler in Teil IV des Romans gegenüberstellt. Das ist keine ‚Flucht in die Phantasie‘ (keine ‚Flucht‘ in eine phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit), sondern ebenfalls der Versuch, eine phantastisch-faktische Informationswirklichkeit rezipierbar zu machen, in der ‚klar‘ ist, daß im Teil IV zwei ‚echte‘ (konstruierte) Wirklichkeiten aufeinanderstoßen. Das Produkt der Montage von realistisch-faktischer Informationswirklichkeit und phantastisch-fiktiver Informationswirklichkeit ist eine phantastisch-faktische Informationswirklichkeit, in der es Zauberei wirklich gibt.

In Teil III hat der opponierende Erzähler damit das vollzogen, was *Memozov* im Gespräch mit *Kim Morzicer* als wirkliche Avantgarde bezeichnet hatte: Ganz anders zu sein. „Ах, вы, мокрицын хвост, вы все понимаете в буквальном, безнадежном смысле.“, hatte er diagnostiziert, und als Medizin sich selbst empfohlen: „Мемошов откроет кое-кому глаза на истинные ценности трехмерного пространства.“<sup>107</sup> Wenn sich in Teil II von *Zolotaja naša železka* die Erzähler über die ‚Fakten‘ vergangener Ereignisse und deren Interpretation gestritten hatten, dann beginnt der Opponent in Teil III das Gegenwartsgeschehen selbst zu verändern. Wenn es dem Leser in Teil II so vorgekommen sein mag, als ob zwei sich Erinnernde über die im Grunde selbe Wirklichkeit stritten, bloß daß diese Wirklichkeit vergangen und deshalb von den Streitenden schlecht erinnert würde, dann kann er dem erzählten Geschehen in Teil III diesen Wirklichkeitsstatus nicht mehr zuschreiben. Das erzählte Geschehen unterliegt mehr und mehr einer phantastischen Informationswirklichkeit, die als Zauberei zu begreifen keine ‚eigentliche‘ Erklärung, d.h. keine sinnvolle Statuszuweisung im Rahmen einer realistisch-faktischen Informationswirklichkeit ist. Der Opponent bemüht sich in Teil III erfolgreich, die Wirklichkeit des Textes grundlegend zu unterwandern, indem er ihr ein ganz andere Wirklichkeit gegenüberstellt oder hinzufügt, indem er also der realistischen Informationswirklichkeit des angepaßten Erzählers eine phantastische hinzufügt. So „öffnet *Memozov*“ dem Leser „die Augen für die wirklichen Bedeutungen des dreidimensionalen Raumes“, die, nachdem der Opponent verschiedene erzählte Figuren als erlebende, erinnernde Ichs geführt hatte (*Slon, Sabler, chozjaka* u.a.), in einen Trubel surrealer Einfälle münden. Wie z.B.:

---

<sup>107</sup> Aksenov 1980c, S. 102.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

[...] Вот звонят! Сейчас увидите – Кимчик явится с сюрпризом. [...] / Главный сын Кучка ринулся открывать и вернулся разочарованным: / Нет, это не Кимчик. Это просто животные пришли. / В дверях топтались, стравивая снег, пудель Августин, сенбернар Селиванов и ворон Эрнст. Тщательно вытерв лапы, Августин и Селиванов вошли в комнату и улеглись на шкуру белого медведя.<sup>108</sup>

Die erzählten Figuren schauen auf die Tiere, die Tiere auf die erzählten Figuren. Die Abstrusität des Vorganges scheint niemand begriffen zu haben, im Gegenteil, es findet sich folgende Reaktion: „Визит животных всех успокоил, ведь все действительно немного взволновались: шутка со ‚вздором‘ и ‚дураками‘ была не похожа на кимовскую затею, Кимчик никогда не придумывал ничего злобешего.“<sup>109</sup> Man war also besorgt, daß der „Spaß“ mit den Tieren tatsächlich von *Kim Morzicer* hätte stammen können. Warum? Weil dann *Kimčik* von dem gefährlichen *Memozov*schen Virus surrealer „Späße“ befallen wäre? Wie dem auch sei, man hat nicht bemerkt, daß man, bereits unrettbar verloren, an die Tatsächlichkeit der seltsamsten Ereignisse glaubt. An die Art des Erscheinens der Tiere ebenso wie an den vorherig erzählten „Spaß mit (den Worten) ‚вздор‘ und ‚дураки‘“. Diese Ereignisse als „Späße“ darzustellen, ist der Versuch, ihnen im Rahmen einer realistisch-faktischen Informationswirklichkeit einen Wirklichkeitsstatus zuzuweisen. Das gelingt den erzählten Figuren vorerst auch, und zwar deshalb, weil sie die „Späße“, derer *Velikij-Salazkin* schon etwas überdrüssig ist, auf *Memozov* fokussieren können:

Вдруг вентиляция бурно и издевательски захохотала, а мусоропровод заклокотал в хохотальных рытаниях. / – На свалку! Вы все торопитесь на свалочку! [...] забормотали эти коммунальные системы, кем-то поставленные на службу недоброму делу. / – Да это же мемозовская хохма,<sup>110</sup> – смущенно догадался Великий - Салазкин. – Ничего, а? Остро, правда? / – Халтур-ра! – Прокаркал ворон Эрнст прямо в вентилятор. / С Мемозовым мы вас по-прежнему не поздравляем, В - С, надулись киты.<sup>111</sup> – Похоже на то, что он объявил войну нашей Железке.<sup>112</sup>

Tatsächlich, *Memozov* scheint Железка „den Krieg erklärt“ zu haben. Entsprechend endet Teil III in einem Feuerwerk phantastischen Durcheinanders (Kapitel III, 13-14). Dazwischen tritt der angepaßte Erzähler wieder auf, dem die Führung der Geschichte derart aus der Hand geraten war, daß der Eindruck seiner Abwesenheit entstand. Folgerichtig erzählt er von sich: „Ну вот... Перед тем, как завершить третью часть повествования, нам следует во избежание каких-либо упреков сказать, что в самый разгар пургана-бурогана<sup>113</sup>, когда ничто в округе не делало и не крутило колесами, в Пихты при помощи ерундового произвола

<sup>108</sup> Aksenov 1980c, S. 166f.

<sup>109</sup> Aksenov 1980c, S. 167.

<sup>110</sup> War schon darauf hingewiesen worden, daß *Velikij-Salazkin* manche Wörter falsch betont und daß seine Betonungsstelle durch einen Großbuchstaben markiert wird?

<sup>111</sup> *kity*: „die Wale“ - hier sind die anwesenden Bewohner von Железка gemeint.

<sup>112</sup> Aksenov 1980c, S. 167.

<sup>113</sup> *purgan-burogan*: Eine scherzhafte, lautmalerische Bildung aus ‚nypra‘ „Schneesturm“ und ‚bypaн‘ „Schneegestöber“.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

прибыл для спасения повести автор.“<sup>114</sup> Wenn der angepaßte „Autor“ im dicksten Schneegestöber wieder in Пихты einlandet, dann kann „Schneesturmgestöber“ (в самый разгар пургана-бурогана) auf die tatsächliche Wetterlage des erzählten Geschehens sowie metaphorisch auf das Durcheinander infolge surrealen Erzählens bezogen werden. Wie bereits angedeutet, wird der angepaßte Erzähler seine Erzählung dadurch retten, daß er seinen Opponenten mit dessen eigenen Waffen schlagen wird. Die Tatsache, daß der Angepaßte die Methoden des Opponenten verstanden hat und sie nun selbst anwenden wird, drückt er bereits in der Darstellung seines Wiedererscheinens aus. Doch zunächst setzt der Opponent in Teil IV von *Zolotaja naša železka* noch zu einem finalen Schlag an, indem er *Memozov* erklären läßt:

Я презираю логос и антилогос, ангела и демона, жуть и благодать. Есть только я, ошнокий и великий очаг энергии, и вы во мне, как мои антиперсонажи, как моя собственность, и я делаю с вами, что хочу, вопреки пресловутой логике, здравому смыслу и сюжету повести. Для начала поднимайтесь вместе со стульями. Ап! // И мы все повисли в воздухе, в его сне – не в нашем собственном, повисли на разной высоте и под разными углами наклона.<sup>115</sup>

Der Opponent behauptet die Position des extremen Rationalismus, daß nämlich die Wirklichkeit und ihre Widersprüche (логос и антилогос, ангела и демона, жуть и благодать) sowie die erzählten Figuren allein in ihm selbst existierten (вы во мне; есть только я) und daß er also konsequenterweise mit den Figuren anstellen könne, was er wolle. Darin liegt ebenso ein Anklang an eine gottgleiche, dämonische Machtposition (я делаю с вами, что хочу, вопреки пресловутой логике, здравому смыслу и сюжету повести) wie an menschliche Hybris. Ebenso, wie er hier die erzählten Figuren samt Stühlen in die Luft steigen läßt, wird er später *Железка* selbst vor den hilflosen Augen der Forscherfiguren in die Luft steigen und verschwinden lassen: „Железка! Дабль-фью! Серебристая цапля! Прощальная вибрация любимого металла... // А теперь прощайтесь со своими мечтами! // Ну вот и все: пришла пора прощаться...“<sup>116</sup> Und doch kann der angepaßte Erzähler *Железка* retten. Denn er hat zum Informationsstand des letzten Zitats dem Opponenten bereits dreimal ein Wörtchen untergeschoben, das weitreichende Folgen zeitigt: Es ist das Wort „сон“, das in der Überschrift des Teiles IV, in der Überschrift des Kapitels IV, 2 und in der oben zitierten Erzählerrede, die die Folgen des Befehls *Memozovs* darstellt (в его сне – не в нашем собственном), auftritt. Es beinhaltet die Zuweisung des Wirklichkeitsstatus ‚Traum‘ gegenüber den phantastischen Ereignissen, die für den Leser die Einschätzung zeitigt, die Macht *Memozovs*, alles davonliegen zu lassen und dadurch zu zerstören, sei letztendlich gar nicht ‚wirklich‘ vorhanden, sondern ‚nur‘ sein Traum. ‚Im Grunde‘ passierte also irgendetwas anderes mit *Железка* oder wahrscheinlich gar nichts. Im Streit zwischen den Erzählern, im Streit um Empirismus oder Rationalismus, ist das Argument des angepaßten Er-

<sup>114</sup> Aksenov 1980c, S. 174.

<sup>115</sup> Aksenov 1980c, S. 178.

<sup>116</sup> Aksenov 1980c, S. 178.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

zählers damit folgendes: *Memozov* hat seine Möglichkeiten, auf Wirklichkeit intelligiblen Einfluß zu üben, überspannt; wer die Allmacht des Geistes und den Allursprung der Wirklichkeit aus seinem Geiste behauptet, der leugnet die Wahrnehmbarkeit der uns umgebenden Welt und lebt in einem beständigen Traum. Und noch etwas führt er gegen *Memozov* an, wenn er dem „в его сне“ ein „не в нашем собственном“ entgegenstellt. Zum einen sind Wirklichkeitskonstruktionen ein sozialer, kollektiver, man möchte mit Habermas sagen: diskursiver Vorgang (die Betonung liegt dann auf dem Gegensatz *его* - *наш*); wer diesen Zusammenhang wie *Memozov* leugnet, wird zum sozial- und weltfremden Träumer. Zum anderen kann jeder träumen (die Betonung liegt dann auf dem Gegensatz *его* - *собственный*); *Memozovs* Traum steht die Gleichwertigkeit des Traumes einer jeden anderen Figur gegenüber. Genau Letzteres befähigt den angepaßten Erzähler, in seinem empirischen Standpunkt geläutert, den destruktiven „Träumen“ *Memozovs* bzw. des Opponenten seinen eigenen, konstruktiveren „Traum“ vom Ende des Romans gegenüberzustellen. Dazu gehört, wie bereits zitiert, das erneute Herabfallen eines Eisenstückchens (*железка*) aus ‚heiterem‘ Himmel. Wegen der sozialen Implikation erzählt der angepaßte Erzähler das Folgende in der 1. Person Plural: „Разом вспыхнул вокруг нас голубой морозный простор, и мы почувствовали себя на нашем холме над нашей Железкой.“<sup>117</sup> Das Aufliegenlassen der Protagonisten des angepaßten Erzählers verdeutlicht räumlich durch die größere Nähe zum Himmel das modifizierte Erkenntnismodell des angepaßten Erzählers. Ebenso, wie Erkenntnis ein Vorgang zwischen *Noesis* und *Physis* ist, schweben die Protagonisten am Ende von *Zolotaja naša železka* zwischen Himmel und Erde über ihrer geliebten Stadt *Железка*. Mit Erreichen dieses Standpunkts ist der Roman gerettet: „Начнем по-новой [!] наш сюжет! крикнул академик и вонзил лопату в мерзлый грунт пятнадцатилетней давности. / И все мы вслед за мной вонзили в наш грунт наши лопаты, и на этом сон Мемозова кончился – прорвались!“ Und auch der Opponent ist ‚besiegt‘ und seine einstige (Selbst-) Dämonisierung zu einer armseligen Figur degradiert: „Доверительности ради, сообщаю читателям, что встретил своего анти-автора в Зимоярском аэропорту возле туалетной залы. [...] он попросил у меня трояк: нехватает дескать на билет. Как будто ничего и не было между нами! Что ж, подумал я, пусть летит подальше – для хорошей повести и трех рублей не жалко.“<sup>118</sup>

Resümierend kann man im Hinblick auf den Gebrauch zweier Informationswirklichkeiten sagen, daß die beiden Informationswirklichkeiten einerseits im Erzählvorgang und erzählten Geschehen funktionalisiert werden und daß andererseits dadurch das Verfahren, zwei Informationswirklichkeiten als bedeutungstragende Elemente, die komplementär auf zwei Erzähler bzw. Figuren distribuiert sind, innerhalb der erzählten Welt zu gebrauchen, offengelegt wird. Während die Montage von Informationswirklichkeiten in vorherigen Werken *Aksenovs* Teil eines autarken

<sup>117</sup> *Aksenov* 1980c, S. 181.

<sup>118</sup> Für dieses und das vorherige Zitat: *Aksenov* 1980c, S. 187.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

ästhetischen Konzepts ist, ist sie in *Zolotaja naša železka* funktionaler Teil des Figurenkonzepts. Der Gebrauch zweier Informationswirklichkeiten selbst ergibt sich aus einer erweiterten epistemologischen Auffassung von Wirklichkeit und ihrer Konstruktion, aus einer erweiterten, interdependenten Auffassung von den Möglichkeiten und Weisen der Erkenntnis von Wirklichkeit mittels Empirie und Rationalität sowie aus dem Niederschlag dieser Auffassungen im Erzählkonzept von *Zolotaja naša železka*. Es liegt nahe zu schließen, daß auch die Montage zweier Informationswirklichkeiten in vorausgehenden Werken - wie z.B. in *Randevu* - durch ebendiese epistemologische Konzeption motiviert worden ist. Buch II und III von *Ožog* folgen, was die Funktionalisierung der Informationswirklichkeit unter dem Erzählkonzept angeht, derselben Konzeption wie *Zolotaja naša železka*. In *Ožog* besteht aber ein zusätzlicher, gegenüber *Zolotaja naša železka* neuer Aspekt, daß beim Gebrauch zweier Informationswirklichkeiten die phantastische auf Gott verweist. Das ist auch bereits in *Zolotaja naša železka* angeklungen, wenn Eisenfindling, Raumschiffabsturz und Wundergeschichten als ‚himmlische‘ Phänomene durch den Text zusammengestellt werden. In *Ožog* wird es jedoch erstmals konsequent vertreten und begründet dort, warum der *Mundus intelligibilis* dem *Mundus sensibilis* prädominant sei. Zu dieser Einschätzung vom Verhältnis beider Erkenntnisphären ist Aksenov sicherlich durch die anscheinend ganz und gar freien Entfaltungsmöglichkeiten der menschlichen Phantasie gelangt. Und durch sein offenes Bekenntnis zum christlichen Glauben, dem natürlich eine veränderte Auffassung von Gott, Welt und Mensch zu Grunde liegt.

##### 4.1.3 Die Informationsvergabe

Wie in *Ožog* so liegen auch in *Zolotaja naša železka* čechovsche Informationsvergaben vor. Eine ‚čechovsche Informationsvergabe‘ ist eine Parallelisierung zweier Informationsketten, die Teil zweier Beziehungen A und B waren, derart, daß eine Unbekannte x in der Beziehung B durch Rückschluß aus der in der Beziehung A bekannten Information zum der Unbekannte  $x_B$  gleichartigen Argument  $y_A$  gelöst werden kann. Wie man am zweiten und sechsten Absatz von Kapitel II, 6 sieht, reden Angepaßter und Opponent von sich in der dritten Person, so daß das „von sich“-Reden von Erzählern überhaupt in Frage steht. Aber unter der Annahme, daß dem so sei, ergibt sich der ‚Kampf‘ *Memozovs* gegen *Kitousov* und entsprechend das Ringen zweier Erzähler um das erzählte Geschehen. Das Verhältnis von *Memozov* zum opponierenden Erzähler ist zu diesem Informationsstand ein X-Faktor, den auf der Basis des Verhältnisses *Kitousov* : *angepaßter Erzähler* zu füllen der Leser berufen ist. Später gibt es weitere Argumente, warum der opponierende Erzähler und *Memozov* gleichgesetzt werden können. Diese laufen im wesentlichen darauf hinaus, daß der Opponent das im Erzählvorgang umsetzt, was *Memozov* jeweils vorher als richtig zu tun verkündet hatte. Dennoch ist im Verhältnis *Memozov* : *Opponent* eine Gleichsetzung eine fakultative Leistung des Lesers. Und zwar deshalb, weil der Opponent, wenn er jetzt als Ich-Erzähler auftritt, seinen Standort außer in das er-

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

lebende Ich niemals in *andere* erzählte Figuren verlegt und schon gar nicht in *Memozov* selbst. Eigentlich sollte es paradox erscheinen, daß ausgerechnet die Figur, von der behauptet wird, sie sei kein ‚kollektiver Typ‘, sondern ein Individuum,<sup>119</sup> niemals von ‚ihrem‘ Erzähler im Mode *subjectif* geführt wird. Der Opponent dürfte im Prinzip ‚Ich = *Memozov*‘ behaupten, ebenso wie er auch als Ich-Erzähler auftritt. Offensichtlich ist es aber konzeptuell vorgesehen, daß nur der Leser die Gleichsetzung von *Memozov* mit dem Opponenten vornimmt. Das ist rudimentär das Verfahren, welches in *Ožog* so meisterlich gehandhabt wird - das Rezeptionsangebot der Identität. Darüberhinaus, so kann man argumentieren, reicht es ja dem Opponenten, wenn der *angepaßte* Erzähler seinen Standort als Ich-Erzähler in andere Figuren verlegt, weil es damit die Individuation der geführten Figuren vorantreibt. Eine stärkere Individuation widerspricht aber der Forderung des sozialistischen Realismus nach dem typischen Helden;<sup>120</sup> und damit widerspricht der angepaßte Erzähler um so mehr seiner eigenen Einstellung und ursprünglichen Absicht, einen „ruhigen“, sozialistischen Produktionsroman zu schreiben, je häufiger er andere erlebende Ichs in ‚sein‘ Erzählen einbaut. Außerdem will der Opponent erreichen, daß die von ihm forcierte phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit als ‚tatsächliche‘, ‚wirkliche‘ und also faktische anerkannt wird. Eine Ich-Position würde zu sehr die Subjektivität der ‚neuen‘ Wirklichkeit betonen. Wenn die Identität von Opponent und *Memozov* vollzogen wird, dann erwirken die gleichzeitigen Zweifel, die an dieser Identität und der Existenz eines zweiten Erzählers entstehen können, daß die Wahrhaftigkeit und Möglichkeit des Vorganges selbst in den Vordergrund tritt (Konzept des *Обнажение приема*). Wenn die Identität von Opponent und *Memozov* nicht rezipiert wird, dann gestaltet sich der Text metaleptisch, nämlich so, daß die erzählte Figur *Memozov* sowohl gegen die erzählten Mitfiguren wie gegen die erzählende Figur selbst opponiert. Auch so wird der Blick des Lesers auf das Verfahren gewendet, indem die metaleptischen Passagen das Verhältnis von Erzähler und erzählter Welt in den Vordergrund heben, gleichzeitig von Zweifeln auch an dieser Auffassung von den textuellen Gegebenheiten unterstützt. Denn spricht nicht der Erzähler selbst von *Memozov* als von einem Antiautor? Und spricht nicht *Memozov* selbst oft auf dem Niveau des Erzählvorganges? Welches Kommunikationsniveau betreffen sonst die dramatischen Darbietungen? Wenn in den dramatischen Darbietungen dieselben Figuren, die auch im erzählten Geschehen agieren, metaliktional sprechen, so tun sie es gleichzeitig auf dem Niveau des Erzählvorganges. Nach den dramatischen Darbietungen zu urteilen, gibt es sogar mehr als zwei Erzähler, so zum Beispiel noch *Margarita*, *Kitousovs* Frau. Prinzipiell könnte jede weitere Figur etwas zur ‚Geschichte von *Же.тезка*‘ beitragen; das würde durchaus in die ‚Argumentation‘ des Opponenten von dem, was vergangenes Geschehen ist und welche Stellung es gegenüber ‚der Wirklichkeit‘ hat, passen.

<sup>119</sup> Vgl. Aksenov 1980c, S. 119.

<sup>120</sup> ..., einmal davon abgesehen, daß mit ‚typisch‘ das ‚Wie es sein soll‘ und nicht so sehr das Bezeichnende bereits vorhandener Realität gemeint wäre,...

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Eine weitere čechovsche Informationsvergabe betrifft die Gründung Железка's. Durch die Episode um den Tunguskaer Meteoriten zeigt der Erzähler seine Überzeugung, daß intelligentes Leben außerhalb der Erde angenommen werden kann und daß diese Intelligenz Kontakt aufnehmen möchte und dabei Spuren (Zeichen) hinterläßt. Durch die drei Wunderepisoden und ihre Erläuterung zeigt der Erzähler weiterhin, daß die Spuren gefunden und ‚gelesen‘ (gedeutet) werden können, weil sie zwar mit Veränderungen oder vermittelt, aber immerhin überdauern. Auf die Episode um den Eisenföndling bei der Gründung von Железка soll nun der Leser jene vorher entwickelte Mitteilungsabsicht übertragen.<sup>121</sup> Es gibt zwei Informationsketten. Die eine umfaßt den Raumschiffabsturz und die drei Wunderberichte in Kapitel II, 1-4.<sup>122</sup> Sie zeigt, daß das, was auf der Erde als Wunder gilt, durchaus einen unwundersamen Hintergrund hat, weil die sogenannten Wunder als Energiereste des abgestürzten Raumschiffes gelten. Sie zeigt darüberhinaus, daß konkreten, beobachtbaren, aber unerklärbaren Phänomenen eine himmlische (‚Wunder‘-liche), das heißt i n t e l l i g i b l e und betreffs des ja unbekanntes ‚wirklichen‘ Erscheinungsggrundes der Phänomene b e l i e b i g e Erklärung gegeben wird. Daß die drei Wunderepisoden als Informationssituationen für eine epistemologische Aussage gelten sollen, zeigt die Episode des Raumschiffabsturzes, der durch seine umgekehrte Perspektive - die Hilflosigkeit der *Blintons* betreffs der von ihnen auf der Erde beobachteten, unverständlichen Ereignisse - genau d a s betont. Genauso hilflos stehen die Menschen vor den von ihnen beobachteten Ereignisse (im Sumpf jäh auftauchende Inseln, unbekanntes Augenpaare, tanzende Zauberblumen), die der Erzähler nicht nur auf himmlische Einflüsse zurückführt, nämlich auf die umherirrende Restenergie des abgestürzten Raumschiffes, sondern die er auch in der Art von Wundergeschichten vorgetragen hatte.<sup>123</sup> Die andere Informationskette ist die Gründung von Железка in Kapitel II, 6. Wie die auftauchenden Inseln, unbekanntes Augenpaare und tanzende Zauberblumen ergräbt *Velikij-Salazkin* ein Eisenstück in Form eines Dosenöffners. Der X-Faktor, der hier ausgespart wurde und der vom Leser gelöst werden kann, ist die Frage, wie man die Erscheinung des Eisenstückes zu interpretieren habe. Suggestiv spricht der Erzähler nur beim ersten Mal von einem „маленькая железочка, похожая на консервный ножик“,<sup>124</sup> in allen späteren

<sup>121</sup> Die insgesamt fünf Passagen erwecken den Eindruck, in Richtung auf eine Montage konzipiert zu sein, da sie zusammen (wenigstens aber die ersten drei), einen abgegrenzten Bereich von Text einnehmen.

<sup>122</sup> Da die Episode um den Raumschiffabsturz und die drei Wunderepisoden einerseits durch Kapitel- und Segmentgrenzen als ‚einzelne Szenen‘ voneinander abgegrenzt, andererseits durch ihre Aufeinanderfolge zusammengestellt sind, erscheinen sie wie montiert. Jedoch stellen sie keine klassische Montage in der Art von *Éjzenštejn* dar. Ihr ‚Gesamtsinn‘ ergibt sich daraus, daß sie vermittels einer großen Interpunktion zusammengefaßt werden können.

<sup>123</sup> Und zwar nicht in der Art von Heiligenlegenden oder ähnlichem, also nicht in der Art von c h r i s t l i c h e n Wundergeschichten, sondern in der Art von denjenigen ‚modernen‘ Wundergeschichten, die nun einmal unter den Menschen kursieren. Deshalb ist die Wiedergabe dieser ‚Berichte‘ zugleich ein Wiedergabe von Gerüchten, an deren Ende der Erzähler jeweils noch seine Zweifel an der Glaubwürdigkeit der bezeugenden ‚Personen‘ kundtut.

<sup>124</sup> Aksenov 1980c, S. 67.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Fällen jedoch vom „консервный ножик“. Der Erzähler hilft also dem ‚Wunder‘ bei der Gründung von Железка dadurch nach, daß er das Eisenstückchen sofort als Artefakt, und damit als milieufremd bewertet. Wie die (allerdings noch kurze) Rezeptionsgeschichte von *Zolotaja naša železka* belegt, ist der X-Faktor durchaus ‚richtig‘ aufgelöst worden: Das Eisenstück ist ein Artefakt; es ist ebenso ein Teil des Raumschiffs gewesen, das dereinst abstürzte, wie der Tunguskaer Meteorit (Kapitel II, 1).<sup>125</sup> Und man kann hinzufügen: Es ist ebenso die Folge der Restenergie des Raumschiffes wie auftauchende Inseln, unbekannte Augenpaare und tanzende Zauberblumen (Kapitel II, 2-4). Durch diese besondere Informationsvergabe erhält die Gründungsepisode von Железка, bei der ein ‚Wunder‘ geschah, eine weiterreichende Bewertung und Erklärung. Das Phänomen des Eisenfindlings greift in seiner weiterreichenden Erklärung nämlich auf kosmische, ‚überirdische‘ Ursachen zurück; die Erklärung ist damit ein rationales Problem, das auf einer Glaubensfrage (Gibt es außerirdische Raumschiffe?) beruht. Das ist auch die Erkenntnisstruktur christlichen Glaubens: Unter der Annahme, es gebe Gott, werden unerklärliche Phänomene als Zeichen (Wunder) Gottes gelesen. Textuell verhält es sich so, daß das, wovon der Text in der dargestellten Welt spricht (Phänomene und deren überirdische Erklärung), der Leser gleichzeitig zum Verständnis des Textes vollziehen muß: Um das Eisenstückchen zu erklären, muß er die Möglichkeit der fiktiven und dennoch behaupteten - Wahrheit des Raumschiffabsturzes<sup>126</sup> zulassen und zur Erklärung heranziehen. Was der Text also behauptet, muß der Leser zugleich aktiv vollziehen. Der Text wird damit zu einem Zeugnis dessen, was er behauptet.

Sehr richtig hat Kustanovich gesehen, daß der Erzähler, wenn er über Железка spricht, die Stadt immer wieder mit den Attributen eines weiblichen Wesens, mithin eines Mädchens belegt.<sup>127</sup> Ebenso richtig ist:

At first the nature and the function of Double-Few are unclear. We know only that the elusive particle is sought by the scientists with great energy and persistence. Later in the text the author provides us with clues which may help to decode the meaning of Double-Few. One of the scientists, Pavel Slon, tells his friend Vadim Kitousov [i.e. the author!] the story of a heron, an elusive bird who flew at night from the Soviet Union to Poland. (Pavel lived at that time in a guest house near the Polish border.)<sup>128</sup> the bird evoked in Pavel „the sensation ‚of the whole world,‘ that volatile aroma that evaporates in an instant, which only

<sup>125</sup> So liest es z.B. Kustanovich 1992.

<sup>126</sup> Wie im christlichen Glauben beinhaltet die Darstellung des Raumschiffabsturzes zwei Argumente: Erstens die Affirmierung der Existenfrage (Ja, es gibt Raumschiffe!) und zweitens deren Implikation mit der menschlichen Welt (Es gibt Raumschiffe und diese versuchen auf der Erde zu landen!).

<sup>127</sup> Kustanovich 1992, S. 157f. Vgl. Aksenov 1980c, S. 8. Der Eindruck von Personalität einerseits und von Heiligkeit andererseits wird (1.) durch den Gebrauch der Majuskel am Beginn der obliquen Formen des Personalpronomens ‚она‘ (als graphische Hervorhebung sonst nur bei ‚он‘ zur Bezeichnung Gottes gebräuchlich), (2.) durch den konsequenten Gebrauch des Personalpronomens ‚она‘ in Bezug auf die Stadt Железка unter Vermeidung solcher Wendungen wie ‚этот город‘ und natürlich (3.) durch die Thematik (если вы Ее любите, etc.).

<sup>128</sup> Hierin findet sich eine Parallele zu *Ožog*: Das Bild des Reiher, der die UdSSR über Litauen mit dem übrigen Europa verbindet.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

young nostrils catch, and not even all of them can“ (157)<sup>129</sup>. [...] Vadim remarks that the heron reminds him of Double-Few.<sup>130</sup>

Was unzweifelhaft in *Zolotaja naša železka* dargestellt wird, ist, daß sich die erzählten Wissenschaftlerfiguren deshalb in Железка versammelt haben, weil sie alle nach demselben ‚Urgrund‘ suchen. Der Gedanke der Wissenschaftler, es gäbe einen ‚Urgrund‘, nämlich ein Element oder eine Formel, auf das oder auf die sich alle Erscheinungen der Welt zurückführen ließen, drückt sich in ihrer Suche nach dem Дабль-фью aus.

Later Pavel and Vadim come to the conclusion that they have all come here, to Sibiria, in search of something they have not yet found, something as enticing and as elusive as the heron and Double-Few. To catch it, they built Ironburg. In the end, Double-Few is indeed captured in the powerful accelerator at Ironburg. Ironburg and Double-Few, therefore, are seen as a source and its product respectively. Veliky-Salazkin exclaims at one point, „Oh, Double-Few in Mother Ironburg’s nipples!“ [...]; and Pavel says to Vadim, „Don’t you touch her [Ironburg]. She’s our mother“ [...]. Thus Ironburg is the mother who produces milk, Double-Few, to nurture her children, the Apollinarieviches - the children of Apollo.<sup>131</sup>

Für die vom angepaßten Erzähler protegierten sowjetischen Wissenschaftler gilt erstens, daß Железка ein weibliches Wesen ist, und für einige Wissenschaftler, wie Kustanovich richtig herausstellt, eine Art Mutter. Zweitens wird ein Urelement genannt, daß die Wissenschaftler in Железка suchen, und dieses Element heißt in *Zolotaja naša železka* „Дабль-фью“. Drittens soll dieses Element die Lösung für alle Probleme und alle Hoffnungen der erzählten Wissenschaftlerfiguren sein; es ist also eine Projektionsfläche für die Figuren, die offensichtlich ein Bedürfnis nach einer abschließenden, allgemeingültigen, weltumspannenden und weiterklärenden ‚Substanz‘ oder ‚Idee‘ haben. Das im vorletzten Zitat erwähnte Erlebnis Pavel Slons scheint aber ein anderes zu sein, wenn auch Vadim Kitousov, der angepaßte „Autor“, eine Parallele in einem bestimmten Aspekt des Vorhabens in Железка und des Erlebnisberichtes Slons herstellt: „ Смешно сказать, тихо проговорил он [Китосов], не это<sup>132</sup> вроде бы похоже на нашу Дабль - фью. Надо бы с Вэжом поделиться. Не находишь? Знаешь, Паша, я хотел бы тебе дать почитать кое-какие подстрочники... ты бы...“<sup>133</sup> Der Gedanke, daß hier etwas Paralleles passiert, wird von Kitousov nicht weiter verfolgt, da er sich wohl einerseits dazu nicht fähig fühlt (Надо бы с Вэжом поделиться) und andererseits selbst ein ihn emotional dominierendes Anliegen an Slon hat, so daß er für Slons Gedanken nicht offen ist. Dieses Ablenken vom Slonschen Thema hält den Leser zum Weiterdenken an. Worin also genau gehen Reiherflug und Дабль-фью parallel? Sie gehen darin überein, daß sie dem betrachtenden bzw. suchenden Subjekt ein besonderes Erlebnis (ощущение „всего мира“) vermitteln bzw. vermitteln würden:

<sup>129</sup> Kustanovich zitiert eine englische Übersetzung; die Textstelle ist Aksenov 1980c, S. 116.

<sup>130</sup> Kustanovich 1992, S. 161.

<sup>131</sup> Kustanovich 1992, S. 161f.

<sup>132</sup> это: das Erlebnis des Reiherers, Pavels Erlebnis.

<sup>133</sup> Aksenov 1980c, S. 116.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

На несколько лет я забыл про эту птицу, а вот сейчас, старик, скоро мне уже сорок, и я все чаще думаю о ней. Мне хотелось бы внедриться в ее гено-код, старик, отыскать ту хромосому, которая не давала спать мне и Леше - сторожу и вызывала ощущение „всего мира“, этого летучего, мгновенно испаряющегося аромата, который могут поймать только юные ноздри, да и то не всякие...<sup>134</sup>

Das Erlebnis des Reihers<sup>135</sup> gibt der Suche des Wissenschaftlers *Slon* voraus. Das jugendliche (поймать только юные ноздри) Erlebnis des Reihers und das Erlebnis des „ощущение ‚всего мира‘“, der Ganzheit, ist regelrecht der Grund für die spätere wissenschaftliche Suche des fast vierzigjährigen *Slon* (Мне хотелось бы внедриться в ее гено-код [...], отыскать ту хромосому, которая не давала спать мне и Леше; скоро мне уже сорок). Dabei ist es *Slons* unausgesprochene Annahme, daß das Erlebnis der Ganzheit auf ein einzelnes physikalisches Element (отыскать ту хромосому) zurückführbar wäre. Dadurch jedoch, daß *Slon* im selben Atemzug von einem „sich augenblicklich verflüchtigen Aroma“ (мгновенно испаряющегося аромата) spricht, erscheint sein Trachten, dieses flüchtige Erlebnis durch Rückführung auf es erzeugende Mikrobestandteile zu wiederholen, noch unsinniger. Wenn dieses seltsame, ‚unfaßbare‘ Erlebnis der späteren Suche *Slons* vorausgeht, dann auch unter dem besonders interessanten Aspekt, daß damit das Ergebnis der Suche des Wissenschaftlers *Slon* bereits einmal dem jugendlichen *Slon* vorgelegen hatte. Daß sich *Slon* also letztendlich auf eine Suche begibt, weil er einen Verlust kompensieren will, kann man verschieden auslegen: Sei es, daß man es auf die Wissenschaft generaliter beziehen möchte, sei es, enger auf die Figur *Slons*. Informell gilt es für das Verhältnis von Reiherflug und Дабль-фью, daß sie durch ihre Funktion, die sie in zwei Informationsketten einnehmen, diese beiden Informationsketten verknüpfen. Denn in beiden Informationsketten, sowohl in der mit Bezug auf Sinn und Zweck Железка's als auch in der mit Bezug auf *Slons* Erleben, sind der Reiherflug und Дабль-фью jeweils dasjenige Textelement, das als auslösendes Objekt die Empfindung der „ganzen Welt“ hervorruft bzw. wiederholt hervorrufen soll. Denn letzteres hatte *Slon* ja als Motivation seiner Forschung auf Железка angegeben, wenn man die oben erwähnte umgekehrte Abfolge von Suche und Ergebnis im Leben *Slons* in Betracht zieht. Daß aber die Suche der Wissenschaftler in Железка letztendlich einer Ganzheitsempfindung gilt, nämlich der „Wahrnehmung der ‚ganzen Welt‘“ (ощущение „всего мира“), ist eine Information, die sich nur aus dem Füllen des X-Faktors ‚Ergebnis im Falle des Auffindens von Дабль-фью‘ in der Informationskette ‚Sinn und Zweck von Железка‘ mit Hilfe der Informationskette um *Slons* jugendliches Erlebnis ergibt.<sup>136</sup> Zwar war auch

<sup>134</sup> Aksenov 1980c, S. 116.

<sup>135</sup> Dalgård mißversteht (1982, S. 87; zu *Ozog* ebenfalls, wie S. 104f. belegen), wenn er dieses besondere Erlebnis mit dem karnevalesken ‚Moment‘ gleichsetzt, in dem „all laws and norms are set aside“. *Slons* Erlebnis nimmt nicht Bezug auf ethische und soziale Grenzen (wie die mittelalterliche Karnevalskultur), sondern ist ein Moment umfassender Erkenntnis (wie z.B. in der Mystik).

<sup>136</sup> Es gibt im Text des Romanes einen Satz (zugleich Absatz), der auf die gesuchte Ganzheitsempfindung hinweist, nämlich in der Beschreibung von Железка durch den Erzähler gegen

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

bereits in anderen Textstellen zum Ausdruck gekommen, daß die Wissenschaftler in *Железка* teils sehr verschiedene, individualisierte, teils für ein wissenschaftliches Projekt überzogene Hoffnungen in Bezug auf, was ihr Projekt als Ergebnis zeitigen würde, hegten. Doch nur die Informationskette um den Reiherflug, exemplarisch bezeugt durch *Pavel Slon*, schreibt *Железка* und der Suche nach *Даб.ль-фью* einen umfassenderen Sinn und Zweck zu. So entsteht eine dritte *čechovsche* Informationsvergabe in *Zolotaja naša železka*.

Wenn hier gesagt worden war, die dritte *čechovsche* Informationsvergabe schreibe *Железка* und der Suche nach „*Даб.ль-фью*“ einen u m f a s s e n d e r e n Sinn und Zweck zu als die individuellen Vorstellungen einzelner erzählter Figuren es täten, dann aus dem Grunde, daß die dritte *čechovsche* Informationsvergabe noch eine weitere Unbekannte aufweist, deren Lösung zeigt, welches erkenntnistheoretische Modell *Zolotaja naša železka* zu Grunde liegt. Es wurde bereits gesagt, daß *Железка* der Ort sei, an dem die Suche nach dem Stoff *Даб.ль-фью* stattfindet. *Железка*, eine Stadt, ein Raum, wird dabei als Frau attribuiert und von manchen Figuren sogar als „Mutter“ tituiert. Ebenso wie das gesuchte *Даб.ль-фью*, das als beobachtbares, auffindbares Objekt die Empfindung der „ganzen Welt“ wiederholt hervorrufen soll, einen Raum besitzt, an dem seine Entdeckung geschehen soll, so muß auch der Reiherflug, der *Slons* Erlebnis initiierte, einen solchen Raum besitzen. Wenn man die Charakteristika dieses Raumes als Unbekannte, als x-Faktor begreift, kann man sie durch das, was uns von *Железка* her bekannt ist, füllen: Das Agieren des Reihers und das sich daraus ergebenden Erleben *Slons* finden auch in einem Raum statt, der die Attribute einer Frau, für manche auch die einer Mutter besitzt; dieser Raum ist also weiblich, vielleicht sogar ein weibliches Wesen; er hat für seine Bewohner quasi-heiligen Status und ist Konstitutionsbedingung des quasi-mystischen Erlebnis des „ощущение „всего мира““, insofern er ja Lebensraum des das Erlebnis auslösenden Reihers bzw. des das Erlebnis wiederholt auslösen sollen den *Даб.ль-фью* ist. Man kann folgendes erkenntnistheoretisches Modell aufstellen:

---

Ende von Kapitel III, 4: „Такова была основополагающая мысль китов — наука одна!“ (Aksenov 1980c, S. 113) Mit „*киты*“ werden die Bewohner von *Железка* bezeichnet. Dieser Verweis auf die von den Figuren gesuchte Ganzheitsempfindung wird jedoch erst deutlich, wenn man die Unbekannte bereits gelöst hat. Dann kann er als ‚Bestätigung durch den Autor‘ für die Richtigkeit des informellen Vorganges herangezogen werden. Vorher wird der zitierte Satz nämlich auf die Gebäudegestalt von *Железка* bezogen, die im Absatz vorher so ausführlich erläutert wird. Die wechselhafte ‚Position‘ des zitierten Satzes (Absatzes) wird durch unterschiedliche Interpunktion und Informationszusammenfassungen erreicht.

## 4. Zwei weitere Entwicklungen

	Wissenschaftler insgesamt	Figur Pavel Slon
<i>rein rational-intelligibler Aspekt, [männlich gedacht], Vollzug in der Wahrnehmung des Subjekts</i>	[ощущение „всего мира“], verschiedene Einzelvorstellungen von dem, wozu Дабль-фью der Schlüssel sein wird	ощущение „всего мира“
<i>ein Element des u.g. Raumes, aber gleichzeitig ein Zeichen, das die o.g. Wahrnehmung auslöst, also ein wahrnehmbares und denkbares Element zugleich, [männlich oder weiblich]</i>	gesuchtes Element Дабль-фью <sup>137</sup>	Reiher (уапля), Reiherflug
<i>weibliches Wesen, vor allem aber ein Raum und damit ‚objektive‘ Bedingung der beiden obigen Aspekte</i>	Железка als Frau / Mutter	[Frau, Mutter, kleinster gemeinsamer Nenner: ein weibliches Wesen als Raum oder ‚Hüterin‘ eines Raums]

Die Angaben in eckigen Klammern sind Schlußfolgerungen aus den Angaben ohne eckige Klammern, welche die Situation des Textes repräsentieren. Die Kursiva in der linken Spalte markieren die Ausdeutungen in erkenntnistheoretischer Hinsicht.

Nicht zufällig korrespondiert dieses Modell mit der im letzten Kapitel aufgestellten Figurenkonzepktion. Es wird jetzt deutlicher, warum die Figurenkonzepktion neben einem zwischenmännlichen Antagonismus auch noch eine weibliche Sphäre besitzt, die diesem Antagonismus nicht unterliegt. Die weibliche Sphäre ist als Raum Konstitutionsbedingung des männlichen Antagonismus; in erkenntnistheoretischer Hinsicht vertritt sie die Welt der Objekte, diejenige Welt, auf die sich Empirie und Rationalität beziehen.<sup>138</sup> Insofern steht sie jenseits moralischer Wertungen wie ‚gut‘

<sup>137</sup> Aus der Stellung innerhalb dieses Systems ergibt sich auch der seltsame Name Дабль-фью: Es ist „doppelt“ in seiner Position zwischen Denkbarem und Sichtbarem; unter Rückführung auf das englische ‚double-few‘ („Doppelt-Paar“) sagt es zweimal dasselbe aus (sozusagen aus verschiedenen ‚Blickwinkeln‘, die seiner Position im Erkenntnismodell entsprechen könnten); als Wortschöpfung entspricht es in seiner Struktur dem <W>, da es aus zwei Einzellelementen komponiert ist, deren Zusammenfügung einen sie überschreitenden Sinn ergibt. Das ist das aus der Gestaltpsychologie bekannte Prinzip der Übersummativität der Gesamtgestalt gegenüber ihren Einzellelementen. Дабль-фью‘ macht keinen Sinn an und für sich, sondern wie das <W>, das seine Bedeutung erst innerhalb eines graphischen und eines damit korrespondierenden phonologischen Systems erhält, kommt Дабль-фью‘ eine Bedeutung nur durch seine Stellung innerhalb des epistemologischen Konzepts zu.

<sup>138</sup> Wenn man hierzu die Passage um *Sanja Gurčenkos* Flucht aus Magadan nach Alaska, welche in *Ožog* dargestellt ist, hinzunimmt, so hat anscheinend nicht einmal Gott absoluten bzw.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

und ‚böse‘, die durch die antagonistischen Figuren vertreten werden. Die drittoberste Zeile der obigen Tabelle enthält die von den erzählten Figuren gesuchten oder beobachteten Elemente, die eine wichtige Stellung zwischen der denkbaren und sichtbaren Welt einnehmen: Sie sind ein Zeichen, das Beweis sowohl für die eine wie für die andere Welt ist. Wie jedes andere Zeichen auch haben sie eine materielle Basis und eine bestimmte Bedeutung. Bedeutung und Materialität sind zueinander arbiträr, was die Möglichkeit eröffnet, daß das Zeichenobjekt weiblichen oder männlichen Geschlechts sein kann. Das Zeichen ‚beweist‘ aber auch die Rationalität des Subjekts (zweitoberste Zeile der Tabelle), die nicht als problematische Subjektivierung verstanden wird, sondern als Möglichkeitsbedingung eines überindividuellen Gesamtheitserlebnisses. Dieses Gesamtheitserlebnis, das *Опытание „всего мира“*, hat also mystizistischen Charakter und verweist so auf Gott. Das Erkenntnismodell in *Zolotaja naša železka* stammt, obwohl in *Zolotaja naša železka* davon nicht die Rede ist, somit aus christlichem Gedankengut. Das erklärt auch, warum der intelligiblen Welt (Noesis) das Attribut der Männlichkeit zukommt, während die sensuelle Welt (Physis) mit dem Attribut der Weiblichkeit belegt ist. Denn diese Aufteilung der Geschlechter entspricht den patriarchalischen Vorstellungen des Christentums, wie es in seinem Traditionalismus und durch die Tradition der Patristik auf uns gekommen ist. Die Tradition der Patristik ist in der Ostkirche wesentlich lebendiger geblieben; ebenso der Einfluß der platonischen Lehren. Eine strenge Aufspaltung der Erkenntnis, die zwei Aspekte menschlichen Denkens und Erkennens als Zugang zu zwei selbständigen Welten begreift, ist platonisches Gedankengut.<sup>139</sup> Man darf also sicherlich behaupten, daß das Erzählkonzept von *Zolotaja naša železka* in seinem erkenntnistheoretischen Modell auf die Traditionen der Ostkirche zurückgreift. Allerdings sind alle genannten Aspekte auch in der Geschichte der katholischen Konfession vertreten. Durch die Herauslösung aus dem christlichen Kontext - ursprünglich wohl wegen der Zensur, wie ich vermute - entsteht jedoch ein optimistisches Bild von den noetischen Fähigkeiten des Menschen, das ein für unsere heutige Zeit ungewohntes Vertrauen auf die positiven Möglichkeiten des menschlichen Verstandes spiegelt.

Ganz ähnlich zu *Ožog* gibt es in *Zolotaja naša železka* das Bild des Reiher.<sup>140</sup> Der Reiher ist mit der erzählten Figur *Pavel Slon*, aber auch mit Europa verbunden:

---

direkten Einfluß auf den weiblichen Raum, der in *Ožog* zudem mehr als Erde und Natur, nicht so sehr als konkreter, umgrenzter Raum gedacht ist. Zum Beispiel sind die Natur, die Erde, die Frauen Trägerinnen des „Geheimnis des Lebens“, nicht etwa Gott. Da das Geheimnis des Lebens aber nicht nur Geburt und Erschaffung von Leben bedeutet, sondern auch Tod und endgültige Vernichtung, führt Gott mit der Erde (mit der Natur - ergo: auch mit den Frauen?) einen Kampf um die Überdauerung des Menschen und um die Überdauerung der menschlichen Errungenschaften (z.B. um und vermittelt der Kunst). Vgl. die Passagen mit dem Kampf der Götter und Giganten in *Ožog*.

<sup>139</sup> Vgl. Platons Höhlengleichnis im 7. Buch der *Politeia*.

<sup>140</sup> Dalgård 1982, S. 79, kann belegen, daß ‚das Erlebnis mit dem Reiher‘ auf ein Erlebnis Aksenovs zurückgeht.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

В кабинете профессора Слона было много неожиданных и, казалось бы, не относящихся к генетике предметов: барабанная установка для институтского джаза, вратарская маска, вымпел лейб-гвардии гусарского полка... но центральное место занимал огромный фотопортрет странной птицы цапли, которая стояла, поджав ногу, среди болотистой Европы, со смущенным и милым выражением своего дурацкого лица.<sup>141</sup>

Dreierlei ist auffällig: Erstens, daß der Reiher „mitten im sumpfigen Europa“ steht. Selbst wenn ‚Европа‘ totus pro parte für einen bestimmten Teil Europas steht (etwa für Litauen oder Polen), bleibt die Frage, wo Europa sumpfig sein soll. Zweitens, daß der Reiher eher einen Vergangenheits- denn einen Gegenwartsbezug für *Slon* hat (фотопортрет). Drittens, daß der Reiher für *Slon* gewisse Ähnlichkeiten mit einem weiblichen Wesen zu haben scheint, weil *Slon* sein Photo dort präsentiert, wo sich ‚gewöhnlich‘ die Photos der Ehefrauen befinden (auf einem zentralen Platz - dem Schreibtisch? - im Arbeitszimmer), und weil der Reiher einen menschlichen Ausdruck hat (со смущенным и милым выражением своего дурацкого лица). Das alles wird noch einmal anhand einer anderen Informationssituation verdeutlicht:

– Красивая птица, – промямлил Валим, глядя на тускло серебристый отлив оперенья, на длинную ногу и виновато опущенный клюв болотной прималонны. / – Ага! Я знал, что тебе она понравится! – вскричал Павел и швырнул на стол кипу фотографий: прогулка цапли просто так, прогулка цапли кое-зачем, разглядывание кое-чего, охота и поедание кое-кого и, наконец, цапля в полете – крупный план, средний и общий – над низким туманом, из которого поднимаются круглые кроны дерев сытой и влажной Восточной Европы.<sup>142</sup>

Der Reiher ist also nicht nur ein Sumpfbewohner und Bewohner Europas, sondern, wie spezifiziert wird, ein Bewohner Osteuropas (круглые кроны дерев сытой и влажной Восточной Европы). Bis zu diesem Informationsstand haben wir es noch mit einem Reiher als einem Vogel zu tun. Doch das ändert sich in Kapitel III, 5. Vorher, am Ende von Kapitel III, 4, läßt der Erzähler *Slon* noch eine Erklärung geben:

Она романтична никак не менее чайки, она, если хочешь, тianственна,<sup>143</sup> как твоя Маргошка и бабственна, как моя Наталья, но как она, бедная, робка и не уверена в себе, как она стыдится своих ног и клюва, своих лягушек, танцующих данс-макабр в ее тесном элегантном желудке.<sup>144</sup>

Hier werden autoreferente und heteroreferente Bezüge hergestellt, und zwar in der Art, daß *Slon* behauptet, den von ihm genannten weiblichen Wesen und ihren Eigenschaften (романтичная чайка, тianственная Маргарита, бабственная Наталья) sei sein Reiher gleichwertig. Der Vergleich mit der „Möwe“ (чайка) verweist insbesondere auf Čechovs Theaterstück und dort auf *Nina*. In allen drei Fällen wird also eine ‚Erklärung‘ gegeben, nämlich die, daß *Slons* Reiher a u c h eine

<sup>141</sup> Aksenov 1980c, S. 113.

<sup>142</sup> Aksenov 1980c, S. 114.

<sup>143</sup> *tianstvenna*: *Margarita* trägt das Attribut ‚tianственная‘ zu sein, was auf einen ‚Erzählerfehler‘ (Scheibfehler) des angepaßten Erzählers vom Beginn des Romans zurückgeht.

<sup>144</sup> Aksenov 1980c, S. 114.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Frau sei<sup>145</sup> wie *Nina, Margarita* und *Natal'ja*. Diese ‚Erklärung‘ wird gelesen, wenn man die drei Aussagen *Slons* nicht im Hinblick auf die zugesprochenen Attribute (Quantoren) deriviert, sondern im Hinblick auf die Existenzbehauptungen (Existenzquantoren). Denn logisch gestaltet sich jede der drei Aussagen so: Es existiert ein  $x$  als Element der Menge ‚Frauen‘ für das gilt,  $x$  ist ‚Natal'ja‘ und  $x$  ist ‚babstvennaja‘. Dem Existenzquantor wohnt die Bedingung, Element der Menge der Frauen zu sein, inne. Die Frauheit des Reihers wird am Ende von *Slons* ‚Erklärung‘ von ihm folgerichtig mit dem Tier Reiher verbunden: „как она, бедная, рубка и не уверена в себе, как она стыдится своих ног и клюва, своих лягушек, танцующих ланс - макабр в ее тесном элегантном желудке“. Es ist die Vorstellung von einem jungen Mädchen, und zwar von demjenigen jungen Mädchen, das *Slon* „damals“ getroffen hat, wovon er in Kapitel III, 5 berichtet. Zugegeben, daß es sich um ein junges Mädchen handelt, das der Reiher ist, erfährt man erst in Kapitel III, 5.<sup>146</sup> Dennoch wird mit der ‚Erklärung‘ *Slons*, der Reiher sei eine Frau, der Übergang in einen Bildbereich vollzogen, wobei der Reiher in den ihm zugesprochenen Attributen sowohl anthropomorphiert (как она, бедная, рубка и не уверена в себе, как она стыдится своих ног; танцующих ланс - макабр; элегантном) als auch themomorphiert (клюва, своих лягушек; желудке) wird. Diese Art von ‚Verwechslung‘ von Bild- und Realbereich ist umso leichter möglich, als ‚паня‘ im Russischen ‚femininen‘ Geschlechts ist. Der Reiher ist dadurch im Text zugleich das, für das er steht und erscheint (auch wenn es erst später ausführlicher genannt wird); er ist nicht nur ein Tier, sondern ist zugleich eine Frau. Und es wird der Übergang in den Bildbereich dadurch vollzogen, daß der letzte Gliedsatz eine Bildeinheit ist (лягушек, танцующих ланс - макабр в ее тесном элегантном желудке). In klassisch Aksenovseher Manier ist diese Bildeinheit, die den Übergang in den Bildbereich notwendig generiert, nicht ein Tropus, sondern eine Sequenz phantastischer Informationswirklichkeit.

Die Morphologie des Bildes selbst, die in Kapitel III, 5 entwickelt wird, ist in ihren wesentlichen Zügen die, die bereits in *Ožog* betreffs des Reihers eruiert wurde. *Slon* lebte, als er den Reiher ‚sah‘, in einem Erholungsheim im Baltikum (я жил в Прибалтике, на песчанной косе. Получил койку в так называемом нансенюате швейников).<sup>147</sup> Weil er auf einer „Nehrung“ lebte, kommt als Ort seiner Anwesenheit nur die Kurische Nehrung in Betracht, die 1972 zum Teil zur Litauischen SSR,<sup>148</sup> zum anderen Teil zur Калининградская область gehörte. Er floh dorthin, so spekuliert er unter anderem, wegen seiner Frau (от наташкиного бабизма сбежал в очередной раз); aber er blieb dort wegen seines Erlebnisses:

<sup>145</sup> Daß er auch eine Frau sei (und nicht ein Mann), ergibt sich natürlich aus seinem grammatikalischen Geschlecht.

<sup>146</sup> Aber es heißt im obigen Zitat: Eine Frau, die „она стыдится“, und das macht wohl eine junge Frau.

<sup>147</sup> Aksenov 1980c, S. 114.

<sup>148</sup> Litauen steht in *Zolotaja naša železka* ebenso wie in *Ožog* für ein einerseits urwüchsig-natürliches, andererseits europäisches Land. Vgl. Kapitel III, 12, d.i. Aksenov 1980c, S. 168ff.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Пансионат этот стоял на отшибе на плоском дугу, окаймленном большими деревьями, а за ними сквозил туман и гниль какая-то. Казалось бы, полная и удушающая глухомань, но, странное дело, по ночам меня охватывало волшебное, может быть, даже поэтическое ощущение „всего мира“. / По ночам, изнемогая от запаха прелых грибов, я выходил на терраску и слышал крики какой-то птицы, глухие, тревожные и как будто стыдливые, а потом доносился шум больших крыльев, и совсем рядом, в темноте, я чувствовал чей-то тяжелый, неуклюжий, но неудержимый полет. Это была цапля, старик. По ночам она зачем-то летала в Польшу. / Это я узнал позже, а в первые ночи я просто слушал ее крики, ее полет и чувствовал какое-то восторженное волнение, предельность и сырость жизни, природы, кипень листвы во всей Европе, от Урала до Гибралтара, и все ее снятые города, гулкие ночные улицы и невыразимую тианственную, – старик, женственность ночи.<sup>149</sup>

Ebenso wie in *Ožog* ist der Reiherflug ein Bild der Verbindung der Länder Europas. Der Reiher fliegt in der Nacht nach Polen (über die Grenze der UdSSR); er evokiert Vorstellungen von den Städten Europas (wo das Leben brandet); er ist eine Frau, verbunden mit Erlebnissen in der Nacht (so aufregend, geheimnisvoll). Ebenso wie in *Ožog* knüpft das Bild des Reihers durch sein grammatikalisches Geschlecht, aber auch durch die folklorisierende Auffassung des Reihers als Metapher für eine junge, schöne, aber noch ein wenig linkische Frau an Vorstellungen von Europa als Frau an. Ebenso wie in *Ožog* verwandelt sich der Reiher im Verlaufe einiger Tete-à-têtes in ein Mädchen. So werden Bezeichnetes und Bezeichnendes identisch - eben ein Bild. Beim ersten Aufeinandertreffen von *Slon* und Reiher heißt es noch: „Рано утром, в тумане, она возвращалась из Польши [...], и однажды я вышел ее встречать“, wobei der Reiher „nahe an ihm vorbeifliegt“ (Она пролетала совсем близко) und „клев, то есть рот, сложен у нее в глуповатую и застенчивую улыбку, а взгляд ее говорит – ах, я знаю, как ужасны мои ноги, [...] ах, я несчастна!“<sup>150</sup> Hier scheint wirklich ein Reiher gemeint zu sein, doch in der Gleichsetzung von „Schnabel“ und „Mund“ ist der Vogel anthropomorphiert (sowie durch глуповатую и застенчивую; ужасны мои ноги; несчастна). Doch nach mehreren Treffen (С тех пор я встречал ее не раз, может быть, каждый день. Скажу больше, старик, я искал встреч) heißt es: „А ночью я ее, к сожалению, не видел, а слышал лишь крики [...]. Может быть, в Польше у нее был друг, и она летала на рандеву? Вообрази себе любовный акт цапли, старик.“<sup>151</sup> Das zeigt, daß die Beziehung *Slons* zum Reiher eine rein platonische ist. Aber es zeigt auch, daß die Beziehung weniger und weniger die zu einem Tier als die zu einem Menschen geworden ist. Und dann heißt es: „Однажды, ближе уже к осени, я встретил ее на автобусной остановке.“ Sofort nimmt der Ich-Erzähler (alias *Slon*) diese Behauptung mit den Worten zurück: „Успокойся, мой друг, это шутка, гипербола, художественное преувеличение.“ Dennoch war es kein eigentlicher Scherz, sondern die logische Konsequenz des Bildes. Im folgenden Absatz wird zudem das Antreffen des „Mädchen - Reihers“ (увидел в углу нонурое

<sup>149</sup> Aksenov 1980c, S. 115.

<sup>150</sup> Aksenov 1980c, S. 115.

<sup>151</sup> Hier und im Folgenden wird zitiert Aksenov 1980c, S. 116.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

существо, девочку - цаплю; в глазах [ее] вот все это и было - там жила цапля) an einer Bushaltestelle genau beschrieben. Wieder sind es die beobachtbaren Attribute, die die Identität erzeugen (под голенастыми ногами, с ее стыдом etc.). Das Ende ist: „Что же получаюсь? Да ничего [...]. Она уехала, а вскоре я уехал.“ Wenn *Slon* einen Vogel gesehen hätte, könnte er von ihm wohl schlecht sagen, der Vogel würde „wegfahren“ (уехать - zu Ergänzen ist möglich: ‚mit dem Bus‘, ‚von der Bushaltestelle‘, ‚aus dem Erholungsheim‘, ‚aus dem Ort‘, ‚von der Nehrung‘).

An anderer Stelle, an der Wissenschaftler miteinander im Gespräch sind, wird der Zusammenhang, aber auch der Unterschied zwischen Reiher und Железка thematisiert:

Я знаю, почему тебя волнует цапля. Ты ищешь то, что до сих пор не нашел, сказал Валим. / Да ведь и ты тоже ищешь безусловное, сказал Павел. / У нас много общего, но есть и различия, иначе бы... / Что иначе? / Да ничего. / Я с тобой согласен, есть много разного, но поиск нас сближает. / Что ж, нас тут сотни, и каждый ищет свое. Для этого и Железку построили, слава Ей! / - О, нет, Железку ты не трогай. Это наша мать. / Но мы же все-таки сами ее сделали. / Мы сделали ее так же, как дети делают матерей. Разве плод, зарождаясь, не исходит из женщины мать? / С порога на друзей смотрела, улыбаясь, милая внушительная мама. / А вы как считаете, мама? Вы с ним согласны? / - Ох, мальчики, я блестящая.<sup>152</sup>

Der Reiher ist etwas, das ebenso wie Железка ein Zeichen für ‚etwas anderes‘ ist, ‚etwas anderes‘, was noch nicht gefunden wurde (Ты ищешь то, что до сих пор не нашел.) und was nicht festgehalten werden kann (ты тоже ищешь безусловное). Es ist etwas Metaphysisches, wobei der Vorgang der Suche vielen Menschen gemein ist (У нас много общего; нас тут сотни, и каждый ищет свое), wenn auch die Vorstellungen vom Gesuchten differieren, ja differieren müssen (есть и различия, иначе бы...). Im Unterschied zu Железка ist der Reiher jedoch nicht von Menschen gemacht, sondern ein ‚natürliches‘ Zeichen. Ich möchte betonen, daß Железка ein Artefakt ist, das ein künstliches Mittel zum Zweck der Suche sein soll (Для этого и Железку построили, слава Ей!; но мы же все-таки сами ее сделали). Die Wissenschaftler verehren ihr selbstgeschaffenes Objekt-Artefakt (О, нет, Железку ты не трогай. Это наша мать.). Aber genau das ist falsch. Diese Wertung wird in der zitierten Passage durch zweierlei ausgedrückt. Erstens durch die Beziehung der Wissenschaftler zu Железка, einem Artefakt, die eine einem Artefakt unangemessene libidinöse und tabuhaltige (Железку ты не трогай) Mutter-Kinder-Beziehung (Это наша мать) ist. Wenn die Verehrung der „Mutter“ durch die Wissenschaftler zugleich einen religiösen Status enthält, dann wird durch die ausgedrückte Mutter-Kinder-Beziehung die insgesamt dargestellte Religiosität betreffs Железка die eines Fruchtbarkeitskultes. Aus einem christlichen Blickwinkel, wie ich ihn allerdings nur heteroreferent durch *Ožog* belegen kann,<sup>153</sup> ist damit der

<sup>152</sup> Aksenov 1980c, S. 137f.

<sup>153</sup> Vgl. aber einmal bei Efimov (1991, S. 109-115), was man (autoreferent) Christliches zu *Zolotaja naša železka* insbesondere aber von *Memozov* sagen kann.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Bau von und die Beziehung der Wissenschaftler zu Железка Abgötterei. Zweitens wird die Falschheit der Beziehung der Wissenschaftler zu Железка durch den Satz „Мы сделали ее [Железку] так же, как дети делают матерей“ beschrieben. Die Falschheit kommt darin zum Ausdruck, daß die gewöhnlich gesehene Beziehung von Müttern und Kindern ja genau verkehrt beschrieben wird: Nicht die Mütter „machen“ Kinder, sondern die Kinder angeblich Mütter. Dieses Paradox wird durch den Nachsatz aufgelöst: „Разве плод, зарождаясь, не делает из женщины мать?“ Es ist ein Aphorismus, der mit der Benennung einer Frau als Mutter spielt. Natürlich werden ‚in der Sprache‘ Frauen erst dann zu Müttern (und Männer erst dann zu Vätern), wenn Kinder geboren werden. So gesehen „machen“ die Kinder die Mütter, weil erst die Geburten von Kindern erlauben, die Frauen zu Müttern umzubenennen. ‚In der Wirklichkeit‘ jedoch „machen“ (= bekommen) natürlich weiterhin die Frauen (und die Männer) die Kinder, weshalb die zufällig anwesende „Dame“ auch nur über die Spitzfindigkeiten der Wissenschaftler lächeln kann. Mit den Worten „Ох, мальчики, я бездетная“ distanziert sie sich von dem Ansatz der diskutierenden Wissenschaftler (мальчики), indem sie gleichzeitig darauf verweist, worauf es letztendlich ankommt: Ob man nämlich nun Kinder geboren hat oder keine.<sup>154</sup> Auf das Projekt Железка bezogen bedeutet das, daß es eine ‚Verdrehung‘ der ‚Wirklichkeit‘ ist - eine ‚Verdrehung‘ von etwas, was ohnehin schon ein Konstrukt ist. ‚Verdrehung‘ meint also, daß die Wissenschaftler entgegen des ‚gesunden Menschenverstands‘ von dem, was ‚wirklich‘ ist und worauf es ankommt, arbeiten. Anstatt den Reihier erneut zu suchen (anstatt sozusagen Kinder zu bekommen),<sup>155</sup> anstatt also ihre Forschungen an den Zeichen weiterzuführen, an den die gesuchten mystischen Erlebnisse bereits einmal auftraten, anstatt also halbwegs einer persönlich erfahrenen ‚Faktenlage‘ zu folgen, wollen die Wissenschaftler auf ‚künstlichem‘ Wege zu Erlebnissen und Ergebnissen gelangen, die auf dem eingeschlagenen, physikalischen Wege wohl überhaupt nicht zu erreichen sind (неуловимое). Das ist eine fundamentale Kritik an der empirisch orientierten Wissenschaft in toto; in punctis an der empirisch-materialistisch orientierten Wissenschaft der UdSSR, weil die Wissenschaftler nur an ‚empirischen Fakten‘, an der sichtbaren Welt, zudem erzeugt in ihrem künstlichen Labor, Железка, interessiert seien, wobei sie ‚im Grunde‘ doch nur ihre Erlebnisse bzw. Slon seine „Erlebnis-Wahrnehmung“ (ощущение) mit Hilfe ihrer bzw. seiner Forschung wiederholen möchten. Die ‚intelligiblen Fakten‘, die denkbare Welt, die ihre und seine Erlebnisse und derbezüglichen Erkenntnisse konstituiert, interessiert sie bzw. ihn nicht. Damit steht, gemessen an ihrem beabsichtigten Ziel, die Forschung der Wissenschaftler in Железка vollkommen falsch da.

Das Bild des Reihiers ist in Bezug auf seinen europäischen Aspekt vielfältig auslegbar. Man kann darin die Hoffnungen auf ein europäisches Leben sehen. Es kann auch für die innig-liebevollen (ausgedrückt dadurch, daß der Reihier ein

<sup>154</sup> Man könnte ihre Worte, zudem noch so auslegen: Nicht nur sie sei noch kinderlos, nein, auch die Wissenschaftler seien es.

<sup>155</sup> Nicht zufällig wohl gibt es in Железка keine Kinder.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Mädchen ist), aber gedachten Beziehungen der Männerfiguren zu Europa stehen. Somit ist es ein Zeugnis des Westlertums Aksenovs. Auch der Aspekt der relativen Jugendlichkeit der Verbindung Rußlands mit Europa (seit Peter dem Großen), sowie die vermittelnde Rolle, die das Großfürstentum Polen-Litauen kulturell zwischen Rußland und Europa spielte, ist darin enthalten. Das Bild des Reiher kann darüber hinaus zu einer spezifizierenden Füllung des erkenntnistheoretischen Modells und des Konzeptionsmusters herangezogen werden, das weiter oben zu *Zolotaja naša železka* entwickelt worden ist. Und zwar läßt das Bild des Reiher auch Aussagen über den Raum zu, der Konstitutionsbedingung des Zeichens ‚Reiher‘ ist. Es ist der Raum, in dem der Reiher lebt: In einer engeren Sicht Litauen und Polen, in einer weiteren Sicht Europa, das der gemeinsame Nenner von Rußland, Litauen, Polen und der anderen Länder, über die der Reiher fliegt,<sup>156</sup> ist und das ein ‚weibliches Wesen‘ ist, nämlich hinsichtlich des grammatikalischen Geschlechtes und hinsichtlich der antiken Mythen- und moderneren Bildtradition.<sup>157</sup> Und zwar ein Europa ohne die beengenden Grenzen des Kalten Krieges. Der Raum des Reiherflugs, Europa, ist dabei kein Objekt aus Stahl und Beton, wie es *Железка* mit seinen unterirdischen Gängen ist.<sup>158</sup> Europa ist ebenso wie das Bild des Reiher eine Mischung aus Bestandteilen der denkbaren und sichtbaren Welt. Und das Bild des Reiher selbst unterliegt ebenfalls diesem erkenntnistheoretischen Dualismus: Der Reiher ist ein Objekt der sichtbaren Welt, ihn gibt es ‚wirklich‘, er ist ein Vogel oder ein Mädchen; der Reiher ist auch ein Objekt der denkbaren Welt (eine Metamorphose, ein umgestaltbares Wesen), und ‚dort‘ ist er nicht weniger wirklich, ein Wesen, das die Länder Europas durch seinen Flug verbindet wie die denkbare Welt die sichtbare Welt verbindet. Dieses doppelte Dasein konstituiert den Reiher erzähltechnisch als Bild und im erkenntnistheoretischen Modell von *Zolotaja naša železka* als Zeichen, das sowohl ‚nach oben‘ in die denkbare Welt und ‚nach unten‘ in die sichtbare Welt verweist, weil es wie jedes andere Zeichen materiell und intelligibel zugleich ist.

Resümierend kann man nun sagen, warum in *Ožog*, in *Zolotaja naša železka* und in anderen Werken Aksenovs die Montage und Existenz von verschiedenen Informationswirklichkeiten so wichtig ist und warum in *Ožog* und *Zolotaja naša železka* Frauenfiguren einerseits von den Männerfiguren hehr und erhöht charakterisiert werden, andererseits aber vom Erzähler liederlich und nieder dargestellt werden. Die Existenz von verschiedenen Informationswirklichkeiten ist wichtig, weil sie - wie das Bild seine Bildelemente - den Text in disparate ‚Phänomene‘ aufteilt, deren Widersprüchlichkeit erst eine spezifische Denkleistung erfordern. Der Text insgesamt wird zu einem ‚Zeichen‘, das wie das Bild auf die sichtbare und denkbare Welt

<sup>156</sup> Diese anderen Länder werden in *Zolotaja naša železka* nicht genannt, sondern nur in *Ožog*. Aber nicht nur Ornithologen dürfte bekannt sein sein, daß der Reiher sehr viel weitere Strecken auf seinen Wanderungen in die Winterquartiere zurücklegt, als die Strecke Litauen - Polen darstellt. Man kann also auf die „anderen Länder“, die der Reiher durchquert, schließen.

<sup>157</sup> Gemeint ist hier der Mythos von Europa mit dem Stier.

<sup>158</sup> *Железка* wird vom Erzähler am Ende von Kapitel III, 4 kurz vor der Darstellung des Bildes vom Reiher genauer beschrieben. Aksenov 1980c, S. 112f.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

zugleich verweist. Die beiden Weltsphären zu vereinigen, zu harmonisieren und das Zeichen zu lesen ist wie beim Bild eine Leistung des Lesers.<sup>159</sup> Wenn man also die Texte von *Ožog* und *Zolotaja naša železka* als eine widersprüchliche, aber sichtbare ‚Welt der Objekte‘ auffaßt, dann ist die Leistung des Lesers, wie bereits auch schon mehrfach erläutert, dieser ‚Objektwelt‘ seine ‚Geisteswelt‘ überzustülpen, die die Widersprüche beseitigt, Objekte zu Sinn verbindet und den Text damit letztendlich überhaupt erst rezipierbar macht. Die Montage von Informationswirklichkeiten wird benutzt, um gezielt ganz bestimmte Ergebnisse in des Lesers ‚Geisteswelt‘ zu zeitigen. Es bleibt späterer Forschung vorbehalten, die Bedeutung und Komposition der Sequenzen der verschiedenen Informationswirklichkeiten ebenso einmal von ihrem ‚Bildbereich‘ und dessen Morphologie aus zu analysieren, wie man beim Bild die Bedeutung und Gestaltung seiner Elemente aus dem Bildbereich heraus eruiert (und nicht etwa aus dem Realbereich heraus).<sup>160</sup>

Betreffs des in *Zolotaja naša železka* und *Ožog* dargestellten Verhältnisses der Männer- zu den Frauenfiguren gilt ebenfalls der Dualismus zweier Erkenntnisphären. Wenn die Protagonisten die Frauenfiguren (*Alisa* in *Ožog* und *Margarita* in *Zolotaja naša železka*) überaus verehren und überhöhen, wenn aber die Frauenfiguren nach Darstellung des Erzählers ‚in Wirklichkeit‘ (nach seiner supervisierenden Bewertung) wenig gute Eigenschaften besitzen, dann deshalb, weil sich der Erzähler in seiner Darstellung an der Objektwelt orientiert, während sich die Liebe der Männerfiguren zu den Frauenfiguren an der Geisteswelt der Männerfiguren orientiert.<sup>161</sup> Mit

<sup>159</sup> Man muß betonen, daß dem Bild ein Problem der Semantik seiner Elemente zu Grunde liegt, als es ja im Bildbereich durch den Leser ein anderes Verständnis von ‚Reiher‘, ‚Mädchen‘ und deren Attributen gibt, als üblicherweise und normalsprachlich den Wörtern ‚Reiher‘ und ‚Mädchen‘ zukommt. Der Vorgang, einen Teil von Text als Bild zu begreifen, ist eine Denkleistung des Lesers, wobei diese Denkleistung ihre textuellen Gründe in einem ‚andernfalls‘ widersinnigen Gebrauch der Wörter hat.

<sup>160</sup> Der Gedanke ist also, das Phantastische nicht als ‚das Andere‘ auszugrenzen, sondern es vielmehr - wie beim Bild den Bildbereich - derart ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken, daß ihm (zunächst - hinterher mag es sich als falsch erweisen) eine Durchkomposition und gezielt ausgearbeitete Morphologie von Seiten des Erzählers unterstellt wird. Diesen Gedanken hatte auch schon Raskin 1988, S. 47, wenn sie ihr Vorgehen bei der Analyse der Romane eines Autors und deren ‚Gehalts‘ an „fantasmagoric realism“ wie folgt postuliert: „exposing and illustrating the elements of fantasmagory“, „presenting a similarly organized inventory of fantasmagoric devices“. Leider bleibt sie die Inventarisierung schuldig. Das Kapitel ihrer Arbeit, das „Types of fantasmagory“ (a.a.O., S. 88-98) betitelt ist, beinhaltet keine Analyse der Typen des Phantastischen, sondern eine Besprechung von Aspekten betreffs „impossible events“, „time warp“, „space“, „plot“, „ending“, „characters“ (die natürlich mit Phantastischen verbunden sein können, worauf Raskin dann verweist). Ihre Illustration des Phantastischen fällt zu knapp und oberflächlich aus: Zu wenig Beispiele aus zu vielen verschiedenen Romanen, als daß eine Typisierung oder ein „in gleicher Weise organisiertes Inventarium“ entstehen könnten. Eine Diskussion von phantastischen Elementen findet zu Aksenov Romanen *Zolotaja naša železka*, *Ožog*, *Ostrov Krym*, *Skaži izjum*, *Apel'siny iz Marokko* gar nicht statt (a.a.O., S. 57ff.); nur anhand von *Zvezdnyj bilet*, *Kollegi* und *Pora, moj drug, pora* nimmt sie auf ihre Theorie des Phantasmagorischen Bezug (vgl. dazu Kapitel Einleitung).

<sup>161</sup> Das ist auch der psychologische Hintergrund, warum die Männerfiguren unterschiedslos *Железка* oder Frauen lieben können und warum sie *Железка* wie eine Frau lieben können. Beides, Frauen und *Железка*, sind der (weibliche) Objektbereich, der durch die (männliche)

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

anderen Worten: Die Männer lieben die Frauen deswegen, weil die Männer den Frauen all das Gute ‚andichten‘; im Grunde sind die Frauen liederliche Wesen. Für *Ožog* war das bereits ausführlich gezeigt worden. Betreffs *Zolotaja naša železka* soll nur auf die Darstellung der *Margarita* verwiesen werden. *Kitousov* schwärmt in den höchsten Tönen von *Margarita*, wenn auch in seiner wissenschaftlichen Art, die karriert ist und dadurch oft lächerlich oder ironisch wirkt.<sup>162</sup> Ungeachtet dessen ist es die gegebene Darstellung, daß *Kitousov* seine Frau liebt, wenn er sie überschwenglich lobt, eifersüchtig auf *Memozov* ist oder sich freut, daß sie ihrerseits eifersüchtig ist.<sup>163</sup> Dementgegen stehen die *Repliken Margaritas*, die sie in den dramatischen Darbietungen auf *Kitousovs* Reden gibt. Sie zeigen, daß *Margarita* das Verhalten ihres Mannes ablehnt und daß sie seiner Reden, die sie als Aufschneidereien empfindet, müde ist oder sie ignoriert.<sup>164</sup> Ebenso steht dem das *Verhalten Margaritas* entgegen, deren Herz von Anfang an für *Memozov* schlägt.<sup>165</sup>

Im amerikanischen Sammelband mit Aufsätzen zu *Aksenov*<sup>166</sup> ist mehrfach davon die Rede, daß *Железка* eine Parallele zur „Прекрасная дама“ in Briefen und Gedichten *Aleksandr Bloks* sei. Diese Ansicht entspringt einem in diesem Sammelband abgedruckten Aufsatz von *Ėtkind*, wo es heißt:

„Железка“ появляется как некая богиня — она не названа, достаточно торжественного местоимения с заглавной буквы [...]. Эти „религиозные“ обороты напоминают более всего, как Андрей Белый и Александр Блок писали друг другу в начале века

---

Geistesleistung erst mit Sinn und Funktionen ‚beladen‘ wird und gegen den die Männerfiguren ihre Geistesleistungen projizieren wie ein Dia gegen eine weiße Wand. Vgl. für die Gleichsetzung von *Железка* mit einer Frau und die Liebe zu ‚ihr‘ noch einmal *Aksenov* 1980c, S. 62ff., 78-80.

<sup>162</sup> Vgl. dazu auch *Ėtkind*, Ė.: „Танственная проза“ in *Mozejko* 1986, S. 241ff., bzw. die Übersetzung dieses Aufsatzes „Mystianic prose“ in *Mozejko* 1986, S. 165-180, hier S. 171-175.

<sup>163</sup> Vgl. zum Beispiel *Aksenov* 1980c, S. 8, 111f., 117-119. Gleichzeitig behandelt er sie (verbal) infantil, worauf bereits *Ėtkind* (in *Mozejko* 1986, S. 170f.) hingewiesen hat. Der Verhaltenskatalog *Kitousovs* entspricht damit einem bis in die siebziger Jahre auch im Westen typischen Rollenverhalten der Männer gegenüber Frauen (wozu unter anderem der Glaube zählt, Eifersucht wäre Liebe; vgl. *Aksenov* 1980c, S. 111f.).

<sup>164</sup> Vgl. die dramatischen Darbietungen und zum Beispiel *Aksenov* 1980c, S. 74f. Der Erzähler gibt die abgekühlte Liebe indirekt zu: S. 28, - das gesperrt gedruckte Wort „танственный“ verrät, so *Ėtkind* (in *Mozejko* 1986, S. 173f.), was von der romantischen Liebe übriggeblieben ist. So betrachtet, scheinen die emotionalen Ausbrüche, die *Memozov* später in *Kitousov* betreffs *Margarita* erzeugen wird, allemal besser als die biologische Gleichgültigkeit des Status quo (von S. 28).

<sup>165</sup> Vgl. *Aksenov* 1980c, S. 8: „Вообразите, бука Рита вместо обычного своего сигаретного презрительного и танственного, имсно танственного, а не танственного молчания оживленно беседует с чужим мужчиной, кивает ему головой, понимающе улыбается ртом, вырабатывает целые периоды устной речи, да еще подбрасывает милой ручкой — поясняет сказанное пленительным жестом и даже ее неизменная сигаретка весело участвуют в диалоге. Чем же ее так расшевелил Мемозов?“ - Aus dieser Passage schließt *Ėtkind* auf eine infantile Behandlung *Margaritas* durch *Kitousov*. Leider ist die Passage in Hinblick auf eine prinzipielle Infantilisierung *Margaritas* nicht besonders eindeutig, da der Gebrauch der sonst gegenüber Kindern benutzen Wendungen und Wortformen durch den Ärger *Kitousovs* über *Margaritas* ‚Mißverhalten‘ motiviert ist.

<sup>166</sup> *Mozejko* 1986.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

торжественно-мистическис письма о Вечной Женственности, которую Блок следом за Вл. Соловьевым – называл „Дева, Заря, Купина“<sup>167</sup>

Es mag sein, daß Aksenov mit „Железка“ einen Bezug zu Blok herstellen wollte. Es stimmt auch, wie bereits weiter oben festgestellt wurde, daß die Beziehung der Figuren zu Железка eine Beziehung wie zu einer weiblichen Gottheit, also eine religiöse ist. Aber es wurde ebenfalls festgestellt, daß das Feminine in *Zolotaja naša železka* durch Erkenntnismodell und Figurenkonzept ‚gestürzt‘ wird: *Zolotaja naša železka* besitzt eine Hierarchie der Erkenntnis, ausgedrückt durch ein Oben-Unten-Verhältnis und verbunden mit der Geschlechterdichotomie von Männlich (= Oben) und Weiblich (= Unten).<sup>168</sup> Das Feminine ist der Objektbereich der Welt, auf den maskuline Intellektualität empirisch Bezug nehmen kann (aber nicht muß), und es ist ein Raum auf der Erde, den die Zeichen, die auf Göttliches (Männliches) verweisen, brauchen, um zu existieren und zu ‚wirken‘. Durch dieses Konzept wird eine Bewertung der religiösen Beziehung bestimmter Männerfiguren zu Железка vorgenommen: Железка nämlich steht unten auf der Erde, ist weiblich und ein Objekt, das den Raum für die Aktionen (und Projektionen) der Männer bereitet. Wenn bestimmte Männerfiguren Железка als Göttin verehren, so ist das damit konzeptuell als falsch bewertet. Es ist maskuline Abgötterei.

### 4.2 Der Roman *Poiski žanra* (1976-1978)

#### 4.2.1 Ästhetische Organisation und Informationsvergabe

*Poiski žanra* (1986, verfaßt 1976-1978)<sup>169</sup> ist stringenter ästhetisch organisiert als *Zolotaja naša železka* oder *Ožog*. *Poiski žanra* umfaßt sieben Kapitel: (1) „НОЧЬ НА ШТРАФНОЙ ПЛОЩАДКЕ ГАИ“, (2) „УСЛУГА ЗА УСЛУГУ“, (3) „ВНЕ СЕЗОНА“, (4) „АВТОСТОИ НАШЕИ МИЛЮИ МАМАНИ“, (5) „МОРЕ И ФОКУСЫ“, (6) „СЛОВЕСНИИ ПОРТРЕТ С БАКЕНЪАРДАМИ“ und (7) „ДОЛША“. Zwischen die sieben Kapitel sind sechs „Szenen“ (сцена) genannte, kürzere Kapitel eingeschoben: (1) „СЦЕНА. НОМЕР ПЕРВЫИ: ПО ОТНОШЕНИЮ К РИФМЕ“,<sup>170</sup> (2) „СЦЕНА. НОМЕР ВТОРОИ: САВАСАНА. ПОЗА АБСОЛЮТНОГО ПОКОЯ“,<sup>171</sup> (3) „СЦЕНА. НОМЕР ТРЕТИИ: УНИВЕРСИТЕТСКИИ ЧЕЛОВЕК“,<sup>172</sup> (4) „СЦЕНА. НОМЕР ЧЕТВЕРТЫИ: ГЛЯДЯ

<sup>167</sup> Etkind in Mozejko 1986, S. 241f.

<sup>168</sup> Vgl. die Schlußepisode des Romanes, wo das Eisenstück durch *Memozovs* Intellekt zunächst in den Himmel verschwindet und von dort wiederkehrt. (Notabene: Der Urheber der Rückkehr ist zweifelhaft: Es ist der Erzähler, der ‚seine‘ Geschichte rettet, oder es ist Gott bzw. Noesis, der bzw. die ‚so etwas‘ vermag.)

<sup>169</sup> Zu weiteren Informationen vgl. Kapitel 6.1.

<sup>170</sup> Aksenov 1986, S. 35-37.

<sup>171</sup> Aksenov 1986, S. 63f.

<sup>172</sup> Aksenov 1986, S. 84f.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

НА ДЕРЕВЬЯ”<sup>173</sup> (5) „СЦЕНА. ПОМЕР ПЯТЫИ: „РАБОТА НАД РОМАНОМ В ВЕНЕЦИИ““<sup>174</sup> und (6) „СЦЕНА. ПОМЕР ШЕСТОИ: „БЕГЛЕЦ““<sup>175</sup>. Außer Szene 5 sind die Szenen kaum mehr als zwei Seiten lang. Während die Kapitelüberschriften in - verglichen mit dem Fließtext - vergrößerten Majuskeln gehalten sind, sind die Überschriften der Szenen in normalgroßen Majuskeln gehalten. Vor den Szenen ist kein Seitenumbruch, aber jeweils hinter den Szenen, zum neuen Kapitel hin. Diese Organisation bewirkt, daß die Szenen als Unterkapitel aufgefaßt werden und als eine Art Anhang zum jeweils vorhergehenden Kapitel. Wenn diese Auffassung richtig ist, dann besitzt Kapitel 7, das letzte Kapitel, keinen solchen ‚Anhang‘, wodurch Kapitel 7 den Eindruck vermittelt, es stünde außerhalb einer paarigen Anordnung von Kapiteln mit jeweils einer Szene. Kapitel 7 erhält dadurch etwas Epiloghaftes.

Anders als in *Zolotaja naša železka* besitzen die Überschriften keinen eigenen Zusammenhang; anders als in *Ožog* sind sie nicht in das erzählte Geschehen integriert. Sie sind ‚klassische‘ Überschriften: Mit jedem neuen Kapitel ist ein Wechsel in Zeit und Raum verbunden. Jedes Kapitel wirft episodenhaft ein eigenes ‚Schlaglicht‘ auf die Reise *Pavel Durovs* in seinem Auto durch die UdSSR.<sup>176</sup> Die Episodenhaftigkeit ist auch dadurch begründet, daß das erzählte Geschehen je Kapitel ein abgeschlossenes ist. Deshalb wohl konnten zwei Kapitel ganz selbständig 1976 in zwei verschiedenen Zeitschriften erscheinen.<sup>177</sup> Die Episodenhaftigkeit von *Poiski žanra* läßt technisch an eine Parallele oder Weiterentwicklung von *Zatovarennaja bočkotara* denken. Wegen der Episodenhaftigkeit muß man also eher das betonen, was überhaupt den Zusammenhang zwischen den einzelnen Episoden erzeugt: Das sind die Figur *Pavel Durovs*, die Tatsache, daß er sich in jedem Kapitel auf einem Abschnitt seiner Reise befindet, das Auftreten einer kleinen ‚Zauberei‘ in jedem Kapitel und die sechs Szenen. Die sechs Szenen verbinden die Kapitel auf folgende Weise. Von *Pavel Durov* erfährt man recht schnell: „Я подумал [...] о пустоте и никчемности того странного жанра искусства, которым я вынужден заниматься на глазах небольшой кучки скучающих зрителей“.<sup>178</sup> Weil von ‚Zuschauern‘ (зрители) die Rede ist, liegt der Schluß nahe, *Pavel Durovs* ‚seltsame Kunstgattung‘ (странный жанр искусства) sei die dramatische oder bildende Kunst. Wenn also im Anschluß an Kapitel 1 die erste „Szene“ (сцена) erzählt wird, dann wird nahegelegt, *Pavel Durovs* Gattung sei die Bühne. Diese Rezeption wird durch die Ausgestaltung der sechs Szenen unterstützt. Durch Kursivierung von kürzeren Segmenten zu Beginn und Ende der Szenen erscheint gewisser Text als Didaskalien, von denen der Text, der gesprochen oder gespielt wird, zu

<sup>173</sup> Aksenov 1986, S. 115f.

<sup>174</sup> Aksenov 1986, S. 136-139.

<sup>175</sup> Aksenov 1986, S. 168-170.

<sup>176</sup> *Durov* ist nicht die erste erzählte Figur, die als „multiexperienced much-traveled hero“ Protagonist eines Aksenovschen Romans ist. Raskin 1988, S. 73f., fand eine solchen auch in der Figur *Gorizontov* aus *Ljubov' k električestvu*.

<sup>177</sup> Vgl. Kapitel 6.1.

<sup>178</sup> Aksenov 1986, S. 23.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

unterscheiden ist. Thematisch erscheinen die Kursivierungen ebenfalls als Didaskalien, denn in ihnen wird zumeist knapp skizziert, was ‚auf der Bühne‘ passieren soll. So heißt es in Szene 1: „*Павел Дуров импровизирует перед немногочисленной аудиторией знатиков*“ und „*Внезапно погас свет, что помогло Дурову избежать объяснения со зрителями*“,<sup>179</sup> in Szene 2: „*Павел Дуров импровизирует [...] ‚Пауза‘ und ‚Аплодисменты. Наконец-то! Аплодисменты? Свист. Крик: ‚Сапожники!‘*“,<sup>180</sup> in Szene 3: „*Почной паркинг. Зрители – спящие рефрижераторы*“ und „*Дуров тихо аплодировал зрителям: чудесная публика*“,<sup>181</sup> in Szene 4: „*Фокусы в городском парке. Музыкальное сопровождение – гарнизонный оркестр. [...] Дуров среди гуляющих*“ und „*Прогулка частично удалась [...] Обошлось без проверки документов...*“,<sup>182</sup> in Szene 5: „*В Клубе интересных встреч электролампового завода*“ und „*Однако свечки потухли и зал хранит. Тем не менее путевка*<sup>183</sup> *подписана. Штамп. Резолюция: к оплате 14 р. 75 к.*“<sup>184</sup> und in Szene 6: „*Выезжая из автомойки и отряхиваясь, Дуров наталкивается на старых друзей-музыкантов, с которыми вместе когда-то [...] глотал шпаги и вынимал из уха голубей*“ und „*В целом удалось, сказал начальник ДК ЖСК*<sup>185</sup> *‚Розы Гименя‘. Образ Дон Жуана [...] выдувается*“. <sup>186</sup> Die Kursivierungen behandeln thematisch offensichtlich mehr, als es Didaskalien gewöhnlich tun. Wenn *Durov* auf der Bühne tätig ist, dann nicht als Festangestellter, sondern als umherfahrender Gaukler oder Zauberer (glотал шпаги и вынимал из уха голубей), der in den Kulturstätten der Provinzindustriekomplexe gelegentlich einen Abend gestalten darf. Ebenso ‚spielt‘ er - wohl eher für seine eigene Unterhaltung - des Sonntags in den Parks. Der Erfolg ist leidlich (Свист: путевка [...] к оплате 14 р. 75 к);<sup>187</sup>

<sup>179</sup> Aksenov 1986, S. 35 und 37.

<sup>180</sup> Aksenov 1986, S. 63f.

<sup>181</sup> Aksenov 1986, S. 84f.

<sup>182</sup> Aksenov 1986, S. 115f.

<sup>183</sup> *putēvka*: Wie der Zusammenhang zeigt, bedeutet ‚путевка‘ hier soviel wie „Honoraranweisung“.

<sup>184</sup> Aksenov 1986, S. 136 und 139.

<sup>185</sup> *ДК ЖСК*: „Дворец культуры Жилищно-строительного кооператива“ - Vgl. Kovalenko 1995, S. 206 und 225.

<sup>186</sup> Aksenov 1986, S. 168 und 170.

<sup>187</sup> Denn, wie Dalgård 1982, S. 130f., feststellt, verdeutlicht jede Szene die Suche *Durovs* nach seinem (richtigen) Genre unter Bewertung durch die sowjetische Literaturkritik bzw. durch eine sowjetische Perspektive der Zuschauer. Wenn *Durov* in den Szenen ‚einseitig‘ den Schwerpunkt auf ‚l’art pour l’art‘ legt, begründet sich daraus sein Mißerfolg beim sowjetischen Publikum: „Art and reality merge in the final section, and this is outlined in the scenes. In the scenes [*Pavel Durov*] conducts avant-garde experiments without regard to reality, however, in section 7 art is part of life [...]“ (a.a.O., S. 134) Das ist nicht ganz richtig, denn auch in den anderen sechs Kapiteln (sections) ist Kunst (‚echte Zauberei‘) Teil des Lebens; vgl. weiter unten in diesem Kapitel. So hat zu den Kapiteln Dalgård selbst (S. 125) festgestellt, daß sie realistisch begannen und daß dann in den anfänglich realistischen Verlauf das Phantastische einbrach. Er schreibt dazu außerdem a.a.O.: „Some of these fantastic incidents may be motivated realistically e.g. the cars which come to life in section 1 - this could be a dream [...]. However, in the context it is in no way essential whether the occurrences are ‚real‘ or whether they take place in [*Pavel*

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

das Programm nicht fest einstudiert (импровизирует). Überhaupt wird die „Gattung“ (жанр) *Durovs* mit eher negativen Epitheta belegt, was durchaus in „the genre's unsuitability for the present time“ seinen Grund finden könnte.<sup>188</sup> Dann war die Gattung *Durovs* zu einer bestimmten Zeit einmal en vogue; Briker meint, in „the period of the thaw“.<sup>189</sup> Man kann es aber auch so sehen, daß die „Gattung“ (Gaukler, Künstler) als Beruf *Durovs* allgemein schlecht angesehen ist; Künstler ist eben kein Beruf wie Schlosser oder Beamter.

Es sind die Szenen in zweierlei Hinsicht Bindeglieder der episodenhaften Kapitel.<sup>190</sup> Wenn *Durov* (1.) ‚in den Kapiteln‘ über Land fährt und unterwegs ist, so geben die Szenen Antwort auf die Frage, womit er sein Geld verdient und was er macht, wenn er nicht fährt. Man kann also zwischen den Kapiteln als Bericht einer Reise und den Szenen als Schauspielaufführungen im weitesten Sinne unterscheiden. Es ergibt sich das Konzept, daß *Durov* herumfährt (Kapitel) und zwischendurch eine Aufführung gibt (Szene), wodurch die Szenen die Kapitel sinnig ergänzen. Wenn die Szenen (2.) durch ihre ästhetische Organisation und die Aussagen der Didaskalien im weitesten Sinne Aufführungen des Gauklers *Durov* sind, dann sind sie selbst zugleich die alltäglichsten Ereignisse: *Durov* bemüht sich etwa beim Hausverwalter um Unterstützung eines Abends und hält ihm einen Vortrag über das geplante Stück (Szene 6); Gespräche in „Venedig“ um *Durovs* neuen Roman werden dargestellt (Szene 5);<sup>191</sup> *Durov* monologisiert im Park über Bäume (Szene 4); verschiedene

---

*Durov's*] imagination. What is important is that they play a part in the creation of the grotesque principle of composition.“ Ganz richtig erkennt Dalgård, daß den phantastischen Passagen (1.) z.T. ein Wirklichkeitsstatus innerhalb einer realistischen Informationswirklichkeit gegeben werden kann, daß dieser Vorgang (2.) die passagenweise phantastische Informationswirklichkeit gar nicht beseitigt (sondern nur zu erklären versucht) und daß man (3.) die Montage von Phantastischem und Realem innerhalb eines Textes unter einem ‚höheren Prinzip‘ (hier: the grotesque principle of composition) auflösen muß.

<sup>188</sup> Briker, Boris: „*In Search of a Genre. The Meaning of the Title and the Idea of a Genre*“, in Mozejko 1986, S. 148-164, hier S. 157.

<sup>189</sup> Briker in Mozejko 1986, S. 156.

<sup>190</sup> Man hat die Szenen bis jetzt nicht als Teil der Fiktion gelesen, sondern als Aksenovs Reflexionen. „Just as Tolstoy interspaced his philosophy of history between the scenes of action in *War and Peace*, Aksenov here splits each of the episodes with philosophical commentary about his own genre“, Johnson in Mozejko 1986, S. 45f.; Briker in Mozejko 1986, S. 148f. Dalgård 1982, S. 125, urteilt, die sieben Kapitel stellten „reality“, die sechs Szenen hingegen „artistic depiction of reality“ dar. Warum das alles? Ich meine, daß Johnson und Briker auf die Fiktion hereingefallen sind. Denn das ‚Alltägliche‘ des Sprechtextes der Szenen besteht auch in den (möglichen) Bezügen zu Aksenov; die Didaskalien verweisen jedoch auf die Bühne. Auch wenn es damit so aussieht, als ob der Roman ‚reales Leben‘ als ein Bühnenstück verkaufen möchte, so ist und bleibt der Roman insgesamt (und damit auch das in ihm dargestellte ‚reale Leben‘) natürlich eine Fiktion. Der Vorgang ist, dasjenige, was durch seine Darbietung fiktiv erscheint, faktisch werden zu lassen.

<sup>191</sup> Johnson in Mozejko 1986, S. 46: „Scene V [...] is about Aksenov's work in Venice. In his 1976 work, *Round the Clock, Non-Stop*, Aksenov had used Venice as a paradigm of changing realities. In this work, he first explained that he had earlier had an imaginary view of Venice, then he went there and attained a new, ‚real‘ view. The synthesis of imagination and reality, he concludes, is a new, higher reality.“ (Leider ohne genaue Quellenangabe betrifft *Round the Clock, Non-Stop*)

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Erinnerungen *Durovs* an einen erschlagenen Professor (Szene 3);<sup>192</sup> eine bühnenartige Vorstellung<sup>193</sup> mit den Figuren *Artist* und *Jog* thematisiert die Stellung des Prosaikers (Szene 2); *Durov* spricht über den Reim (Szene 1). Und es gilt umgekehrt: Wenn den Kapiteln der Alltag des Unterwegsseins eigen sein soll, dann geschehen jedoch gerade in ihm die seltsamsten ‚Zaubereien‘: Der Geisterreigen auf dem Schrottplatz der Polizei (Kapitel 1), die turbulenten Folgen der Mitnahme zweier Damen (Kapitel 2), die Wiederbelebung eines toten Vogels (Kapitel 3), die ‚Errettung‘ einer ‚Waldfamilie‘ (Kapitel 4), das Auftauchen eines bulgarischen Eisberges am Strand des Schwarzen Meeres (Kapitel 5), die erfolglose Jagd der Miliz auf *Durov* (Kapitel 6) und das Erreichen des arkadischen ‚Tals‘ (Kapitel 7). Szenen und Kapitel sind ununterschieden in ihrem Gebrauch von phantastischen Elementen wie von Alltäglichkeiten; ebenso unentschieden ist damit die Frage, was Bühne und was Alltag ist.<sup>194</sup> Wenn die ‚alltäglichen‘ Kapitel zur Bühne *Durovscher* ‚Zaubereien‘ werden, dann sind die Szenen ‚auf der Bühne‘ in umgekehrter Weise alltäglich und banal. Diese Umkehrung in den Szenen verbindet die episodenhaften Kapitel.

Wenn mehrfach von ‚Zauberei‘ die Rede war, so führt das direkt auf die Suche der erzählten Figur *Durov* und so auf den Titel des Romans. Denn die Beziehung von ‚жанра‘ zu ‚поиск‘ in *Poiski žanra* kann als Genitivus objectivus und als Genitivus subjectivus aufgefaßt werden: Es ist die ‚Suche nach der (Kunst-) Gattung‘<sup>195</sup> wie die ‚Suche einer (bestimmten, besonderen) Gattung (Mensch)‘.<sup>196</sup> Beide Suchen

<sup>192</sup> Johnson in Mozejko 1986, S. 46: „Scene III is about the murder of Professor and poet Konstantin Bogatyrev in Moscow, which occurred in 1976 and deeply affected Aksenov. The murder story in this version is placed in Indiana in order to pass the censor.“ Und genau diese Unterschiede zum ‚realen Leben‘, aus welchen Gründen auch immer vollzogen, zeigen, daß Szene III eine Fiktion geworden ist, wie sehr auch immer ein Bezug zu einem faktischen Ereignis vorliegen mag. Im übrigen muß man betonen, daß zum Beispiel Szene III weder ein „philosophical commentary about his own genre“ (Johnson) darstellt, noch eigentlich ein a l l t ä g - l i c h e s Ereignis ist. Eine gemeinsame Funktion der Szenen ist nicht so leicht zu benennen.

<sup>193</sup> Die einzige ‚echte‘ Vorstellung innerhalb der Szenen, allein schon wegen der dramatischen Darbietung des Textes.

<sup>194</sup> Diese Aufteilung (*Phantastik und Bühne : Nichtphantastik und Alltag*) ist selbst wieder interessant und bemerkenswert. Es ist nämlich eine ganz gängige Auffassung, die sich darin ausdrückt, wenn man statt ‚Bühne‘ ‚Kunst‘ sagt, und hierbei ganz konkret und populär an Kinofilme, Fernsehfilme und Romane denkt. Wer würde bestreiten, daß in Romanen und Filmen einfach a l l e s möglich ist (so ‚phantastisch‘ es auch erscheint), im Leben aber nicht? Genau das ist es aber, was *Durov* in *Poiski žanra* durcheinanderbringt. Nach Dalgård 1982, S. 10, zu urteilen, läßt sich das ‚Durcheinander‘ der ‚üblichen‘ Grenzen zwischen Leben und Bühne auf Bachtins Karnevalstheorie zurückführen: „carnival was not pure art, for it straddled the borderline between art and reality and was, so to speak, life itself formed by play. It was life temporarily exposed to the freedom of carnival.“

<sup>195</sup> Der Anstoß zum Roman, der in dieser Auffassung des Titels enthalten ist, kann in einer sowjetischen Diskussion der siebziger Jahre gesehen werden, die die Synthese von Genres in der damaligen, zeitgenössischen Literatur zum Thema erhob. Dalgård 1982, S. 122; er beruft sich auf Märta Lisa Gyldengren: *Genrediskussionen i sovjetisk litteraturkritik ock V. P. Aksenovs ‚Poiski žanra‘* Svantevit [Århus] VI, 2 (1980).

<sup>196</sup> Dalgård 1982, S. 126, schreibt, weil *Durov* in seinem Auto beständig unterwegs ist: „The car is a symbol of man’s isolation, and the road is a symbol of life as a search.“ Deshalb folgert er richtig, *Durov* „travels around in search for a meaning in his genre (a meaning of life, the search

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

sind verbunden in der Figur *Durovs*, weil er der Akteur, der Suchende, ist. Briker liest den Genitivus objectivus-Titel *Poiski žanra* mal hetero-, mal autoreferentiell; er unterscheidet „the quest, or rather artistic experiment of the author, and Durov’s quest for his genre. [...] Durov’s ‚genre‘ and that of other artists is a multidimensional phenomenon, and, in one of its dimensions, it also subsumes the genre of Aksenov the writer.“<sup>197</sup> Jedoch ist der Unterschied zwischen einem objektivus- und einem subjektivus-Titel betreffs *Poiski žanra* gar nicht so sehr groß. *Durov* sucht immer wieder zu ‚zaubern‘, die Wirklichkeit durch ‚Tricks‘ positiv zu verändern. Er ist sich dabei seiner Art, das zu vermögen und angebracht zu tun, nicht immer so sicher, aber im Verlaufe seiner Suche („Reise“) wird er sicherer, und so bildet den Abschluß seiner Reise ein Treffen mit anderem ‚Zauberern‘ seiner Art (жанр) in einem entlegenen Tal (Kapitel 7). *Durov* sucht also nicht nur, seine Zaubereien, seine Kunst anzubringen, er ist damit selbst ein seltener Mensch - wenn man so will von ‚seltener Art‘ („оригинальный жанр“) -, denn „Gattung“ (жанр) und „Beruf“ (специальность) werden latent verwechselt.<sup>198</sup> All das kann man auch von Aksenov sagen, bzw. man kann es auf Aksenov beziehen, der es uns damit sagt.<sup>199</sup> Die Parallele zwischen Aksenov und *Durov* besteht aber vor allem auch in der Kunstauffassung: *Durov* ist stets bemüht, ein ‚echtes‘ Wunder zu erzeugen.<sup>200</sup> So erschafft er einen rosa Eisberg (Kapitel 5) oder berichtet von der Wiederbelebung des toten Vogels (Kapitel 3). Der Wirklichkeitsstatus dieser ‚phantastischen‘ Taten ist ‚wirklich‘ oder ‚wirkliches Wunder‘, ‚echte Zauberei‘, und nicht etwa ‚Zauberei‘ im Sinne von ‚Tricks‘: „the goal of Durov’s genre is the creation of a genuine miracle, not an illusory one“.<sup>201</sup> Das zeigen eindeutig die Reaktionen der beteiligten Figuren und die Darstellungen durch den Erzähler.

So entsteht für den Leser ein prinzipielles Problem ähnlich dem in *Zolotaja naša železka*, das dort aufgrund der Zauberei *Memozovs* entsteht. Nicht nur, daß es keine rosa Eisberge gibt (und schon gar nicht im Schwarzen Meer), sondern es ist klar, daß der Eisberg irgendwie ein Produkt *Durovs* sein muß:

Неожитанно я снова сильно разволновался. Мне показалось, что приближается содрогенная минута. Мне захотелось вдруг показать усталым детям что-нибудь из нашего „жанра“. Мне захотелось, чтобы на горизонте появился сейчас розовый айсберг. Мне неудержимо захотелось сделать это немедленно, но я боялся, что ничего не получится. / Розовый айсберг появился на горизонте и весьма отчетливо приблизился.<sup>202</sup>

---

for identity).“ (S. 129) Daraus ergibt sich wiederum für die Bedeutung des Titels: „However, ‚genre‘ is not simply art, it is also an image of man’s identity.“ (S. 132).

<sup>197</sup> Briker in Mozejko 1986, S. 149.

<sup>198</sup> Für weitere Details dazu vgl. Briker in Mozejko 1986, S. 149.

<sup>199</sup> Die Beziehungen zwischen *Durovs* und Aksenovs Жанр hat Dalgård (1982, S. 121-135) genau herausgearbeitet.

<sup>200</sup> Darauf hat bereits Efimov 1991, S. 247, hingewiesen: „he [Durov] finds the meaning of his genre -- not cheap tricks, but exploring true spiritual values.“

<sup>201</sup> Briker in Mozejko 1986, S. 150.

<sup>202</sup> Aksenov 1986, S. 135.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

Es wird letztendlich nicht gesagt, daß *Durov* den Eisberg produziert hat; aber er hat ihn sich hergewünscht - und wie bei jeder ‚echten‘ Zauberei reicht das. Es ‚reicht‘, um der phantastischen Informationswirklichkeit (rosa Eisberg im Schwarzen Meer) einen erklärenden Wirklichkeitsstatus (Herbeiwünschen; ‚Zauberei‘) innerhalb der realistischen Informationswirklichkeit zuzuschreiben. Damit ist das Dilemma perfekt, denn man weiß nun anscheinend Gegensätzliches betreffs der Informationswirklichkeiten: Der Eisberg ist ‚wirklich‘ dort, aber er ist zugleich aus einem Herbeiwünschen (‚Trick‘) des Zauberers *Durov* entstanden; das Phantastische ist ‚echte‘ Zauberei im Rahmen ‚normaler‘ Realität, aber echte Zauberei ist eben wieder etwas Phantastisches. Natürlich ist das gar kein Dilemma, sondern, wie die Geschichte ja vorführen will, kann eben etwas durch Herbeiwünschen (also auf ‚phantastische‘ Art und Weise) entstehen und zugleich wirklich da sein. Das ist der Übergang von einer phantastisch-fiktiven zu einer phantastisch-faktischen Informationswirklichkeit, welche unsere ‚normalen‘ Auffassungen von dem, was echt und was unecht, was Zauberei und was Realität sei, zerrüttet. Das Echte ist in *Poiski žanra* wie schon in *Ožog* und *Zolotaja naša železka* das Noetische, nicht etwa das Empirische, das wir<sup>203</sup> allein als Echtheitskriterium der Realität gelten lassen. Das Herbeigewünschte, das neuentstandene Etwas kann heteroreferentiell auf die Situation des Lesers gegenüber den (phantastischen) ‚Tricks‘ Aksenovs in seinen Texten übertragen werden. Sie sind Ausgeburt der Phantasie (sozusagen herbeigewünscht, weil fiktional) und doch sind sie für den Leser ‚wirklich‘ da (in Form von Textmaterial, aber auch in Form von ‚Inhalten‘),<sup>204</sup> und ebenso ist der Urheber und damit ihre schlüssige Erklärung klar: Aksenov. Und auch die mögliche Synthese gilt für die fiktive wie für die faktische Welt: Eine umfassendere Wirklichkeit entsteht. Dreh- und Angelpunkt der Synthese ist wie in *Zolotaja naša železka* der Wirklichkeitsstatus ‚Zauberei‘, der realistisch (Tricks) wie phantastisch (echte Zauberei) ausgelegt werden kann. Wenn in *Poiski žanra* eine realistisch-faktische Informationswirklichkeit und eine phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit, der ‚nur‘ der Wirklichkeitsstatus ‚Zauberei‘ zugeordnet werden kann, montiert werden, so entsteht eine umfassendere Wirklichkeit im Kopf des Lesers: Eine phantastisch-faktische Informationswirklichkeit (eine ‚reale Phantasiewelt‘ möchte man sagen), denn die phantastische Informationswirklichkeit hat ja einen Status innerhalb der realistischen Informationswirklichkeit sinnvoll erhalten, wenn auch keinen sinnvollen Status. Faktizität, Fiktionalität und Metafiktionalität, Autoreferenz und Heteroreferenz sind dadurch in *Poiski žanra* in idealer Weise verbunden worden, aber auch in einer Weise, die ‚üblichen‘ Auffassungen widerspricht. Aksenov hat seine anfangs eruierten ‚Versprechen‘, auf eine

<sup>203</sup> *wir*. Ich spreche hier von ‚wir‘, um anzuzeigen, daß die heutige Normalität des Geltungsbereiches des Empirischen auf einer gesellschaftlichen Übereinstimmung, die auf entsprechenden Diskursen und Einübungsvorgängen, welche ‚uns alle‘ von Kind auf bestimmen, basiert, beruht.

<sup>204</sup> ... sei es also betreffs der Tatsache, daß Texte in punctis die Wirklichkeit von Unmöglichkeiten fiktiv behaupten (‚Inhalt‘), oder sei es betreffs der Tatsache, daß Texte in toto als Manifestation der Phantasie und von Phantastischem gesehen werden können (Textmaterial),...

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

umfassendere Wirklichkeit Bezug zu nehmen und ihre Konstruktion möglich zu machen, eingelöst. Gleichzeitig vollzieht er in *Poiski žanra* zum dritten Male eine deutliche Absage an die monistische Wirklichkeitsauffassung des wissenschaftlichen Materialismus und des ebenfalls monistischen sozialistischen Realismus. Anders als in *Ožog*, aber ähnlich wie in *Zolotaja naša železka* ist die neu konstruierte, umfassendere Wirklichkeit Produkt eines Künstlers, nicht so sehr Leistung eines gläubigen Christen.<sup>205</sup>

Obwohl auch in den anderen Romanen Aksenovs erzählte Figuren mit künstlerischen oder ‚kreativen‘ Berufen im Zentrum stehen, kann nur *Poiski žanra* als echter Künstlerroman gesehen werden, weil in ihm die weiten Möglichkeiten der Kunst als Vertreterin der Phantasie am Beispiel *Durovs* thematisiert sind, wobei „The search by the artists of the New Wave of the 60s for a synthesis of various forms of art is embodied in the ‚genre‘ as a synthesis of various art forms.“ Denn es besteht in *Poiski žanra* wie in *Ožog* und *Zolotaja naša železka* vor allem eine Verbindung von (neuartiger) Literatur mit Jazz (durch die Figuren *Sablors* und *Sergejs*), aber auch mit anderen Künsten.<sup>206</sup> Aus dem Kapitel um den toten Vogel kann man dabei eine gewisse Kritik an der Kunst- und Lebensauffassung der Jazz-Musiker als Vertreter eines destruktiven Verhaltens ablesen. Wie Briker richtig feststellt, steht der gesuchte Жанр epistemologisch gleich zu Дабль-фью und Лимфа-Д, und damit gleich zum „Reiher“ in *Ožog* oder *Zolotaja naša železka*. Dabei ist es nicht richtig, wenn er ‚жанр‘ nur als abstrakte Kategorie auffaßt. Auch der Жанр hat die zweigestaltige Zeichenhaftigkeit der anderen Elemente der anderen Romane: Sei es, daß man es in engerem Sinne als künstlerisches oder gar nur literarisches Genre auffaßt, das einerseits in der Welt der Objekte besteht (als Text), andererseits in der geistigen Welt (als Formschema oder als Leseerlebnis), oder sei es, daß man ‚жанр‘ mehr als Merkmal einer bestimmten Gruppe von Menschen und ihrer Produkte sieht (wie in Kapitel 7 von *Poiski žanra*), die ebenso einerseits in der Welt der Objekte bestehen (als Menschen und Produkte), andererseits in der geistigen Welt (in den Funktionen Autor, Leser, fiktionaler Erzähltext oder ‚Phantasieprodukt‘). Richtig ist jedoch, daß der gesuchte Жанр anders als Пан.иш und die Objekte, die diejenigen Figuren in *Poiski žanra* suchen, denen *Durov* begegnet, kein bestimmtes Zielobjekt zu sein scheint. Wobei „bestimmtes Zielobjekt“ meint, daß ‚жанр‘ bis Kapitel 7 eine für *Durov* ganz und gar unbestimmte Gestalt hat.<sup>207</sup> Darin sind sich Жанр and Дабль-фью ähnlich, denn auch die Wissenschaftler in *Zolotaja naša železka* haben amorpheste Vorstellungen von der Gestalt der gesuchten Sache. Die Unbestimmtheit des Жанр ändert sich jedoch, wenn in Kapitel 7 die Suche *Durovs* erfolgreich endet. Hier offenbart sich dasselbe epistemologische Schema, dieselbe Konstruktion von Wirklichkeit, wie sie in *Ožog* und *Zolotaja naša železka* bereits vorlag: Der Ort, der das Auffinden des gesuchten Жанр ermöglicht, ist „das Tal“ (долина), eine (grammatikalisch) weiblich besetzte Größe; der Жанр entpuppt sich als eine bestimmte,

<sup>205</sup> ..., obwohl sich das natürlich nicht ausschließt.

<sup>206</sup> Briker in Mozejko 1986, S. 157 (Zitat), vgl. auch S. 160.

<sup>207</sup> Briker in Mozejko 1986, S. 152-154.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

*Durov* ähnliche Gruppe von Menschen mit wirklichkeitsverändernden Fähigkeiten. Letzteres begründet entsprechend des an *Zolotaja naša železka* aufgestellten epistemologischen Modells die Darstellung des rein rational-intelligiblen Aspektes in *Poiski žanra*, dessen Vollzug in der Wahrnehmung des Subjekts liegt. Es sind die Taten dieser besonderen Menschen, deren Ergebnisse (die ‚Zaubereien‘, das Phantastische) in zweifachem Sinne miterzählt werden, nämlich daß einerseits bekannt ist, daß sie Zaubereien jener besonderen Menschen sind, andererseits aber, daß sie ‚tatsächlich‘ und als ‚Fakten‘ in der erzählten Welt auftreten. Es heißt:

Что же, ребята, ведь если нас собралось так много, то мы здесь сможем наворочать невесть чего! Должно быть, у каждого накопилась куча идей и реквизит теперь у нас совершенный, а гибкость суставов и сила мышц отнюдь еще не утрачены! Если уж начинать, то начинать сейчас, иначе никогда не начнем. Все вместе мы сможем сотворить здесь настоящие чудеса, мы сможем эту долину обратить в рай! Мы обратим ее в рай и осядем здесь до конца жизни, а к нам будут приезжать люди со всего света. Они будут приезжать сюда и потреблять чудеса, как в Магесте они потребляют грязи. Они будут приезжать сюда и купаться в чудесах, дышать чудесами, есть чудеса, спать в чудесном и играть с чудесами, и уезжать отсюда они будут чудесными, и заряда чудесности будет хватать им на год, на два, на пятилетку, до следующего приезда. Мы здесь утвердим свой жанр на века и позаботимся о потомстве...<sup>208</sup>

Sowohl in der Bewertung als Zaubereien und „Wunder“ (чудеса), als auch als phantastisches Textfaktum, deren Versammlung an einem Ort eine wahre Wallfahrt auslösen würde, sind sie durch den Leser der intelligiblen Sphäre zuzuordnen. Denn die ‚Zauberei‘ und das „Wunder“ (чудеса) ist dargestellt als Fähigkeit von Menschen, die ‚Wirklichkeit‘, ja sogar die Welt der Objekte (мы сможем эту долину обратить в рай; Они [...] потреблять чудеса, как в Магесте они потребляют грязи) mittels ihres Willens (also auf intelligiblem Wege und nicht mittels von Maschinen) zu verändern. Bedenkt man jedoch die Passagen mit phantastischer Informationswirklichkeit, dann ist diese Phantastik als erzähltes Faktum des Textes nur wieder intelligibel verständlich, sei es, daß man betont, daß der Widerspruch von phantastischer Informationswirklichkeit und realistischer Informationswirklichkeit nur durch das Leserbewußtsein auf intelligiblem Wege gelöst werden kann, indem eine Interpretation für eine widersprüchliche Faktenlage gegeben wird, oder sei es, daß man argumentiert, daß das Phantastische als solches ein Nirgendwo und ein Nichts ist, jedenfalls wenn man einen sogenannten wissenschaftlichen (empirischen) Standpunkt einnimmt (Wo sind denn am Schwarzen Meer die rosa Eisberge? Zeigt sie uns doch!).

Die besonderen Menschen sind, nachdem sie durch eine Lawine in ihrem Tal verschüttet wurden (...и между скальных стен появилась и застыла на мгновение голова лавины; В следующее мгновение она пожрала меня),<sup>209</sup> nicht tot, sondern leben weiter: „...Трудно сказать, какие явления произошли в тысячи-

<sup>208</sup> Aksenov 1986, S. 180.

<sup>209</sup> Aksenov 1986, S. 184 und 185. Im Zitat ist nur von ‚ihm‘ (*Durov*) die Rede, aber im Zusammenhang des Textes werden alle Anwesenden verschüttet.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

тальной массе, похвалившей меня в всех моих товарищей, но ночью я оказался на поверхности."<sup>210</sup> Sie entdecken einen neuentstandenen Pfad, der auf einen Bergkamm führt: „Чувства ожили, когда мы с гребня хребта увидели другую долину. Оказывается, она соседствовала с нашей, но была огромна, как целая страна, и цвела под хороводом неведомых ночных светил. Восторг охватил нас, когда мы поняли, что это и есть истинная Долина."<sup>211</sup> Diese Entdeckung ist ein fast biblisches Paradies, in dem das „Wunder der Bäume“ (чудо дерев) existiert und in dem die „Luft der Liebe“ (воздух любви) herrscht, die sogar einen heranspringenden Löwen streichelzahn macht (появился лев; Мы гладили его).<sup>212</sup> Es ist ein Nirgendwo, ein phantastischer Raum, der sinnigerweise als „wahres / echtes TAL“ (истинная Долина) bezeichnet wird - im Gegensatz zu dem vorherig erzählten Tal des Kaukasus, in dem die Lawine die Auserwählten verschlungen hatte. Man weiß bereits wie das zusammenhängt: Das „echte TAL“ ist die erzählräumliche Realisation des intelligiblen menschlichen Erkenntnisbereiches (der Noesis), in dem die erhofften und erwünschten „Wunder“ möglich sein werden. Es ist nichtirdisch in dem Sinne, als es nicht zur Welt der Objekte (zur Physis) gehört; dennoch ist es ein wirkliches Objekt (ein wirklicher Ort), das (der) seine Wirklichkeit aus der Welt der Ideen bezieht, wie sie seit Platon bekannt ist.<sup>213</sup> Damit

<sup>210</sup> Aksenov 1986, S. 186.

<sup>211</sup> Aksenov 1986, S. 186f.

<sup>212</sup> Aksenov 1986, S. 200. Damit weist das erzählte Geschehen am Ende von *Poiski žanra* funktionale Parallelen zum erzählten Geschehen am Ende von *Ožog* auf. Die Abfolge des erzählten Geschehens ist jeweils (1) Untergang des / der Protagonisten, (2) Weiterleben trotz Untergang und (3) Wiedergeburt oder -existieren. Im Unterschied zu *Ožog*, wo Punkt 3 in einem neuen oder eben auch im alten Moskau stattfinden kann, wird in *Poiski žanra* sehr deutlich, daß sich Punkt 3 zwar in einem irdischen Raum, aber in einer durch und durch veränderten und neuen ‚Welt‘ (dem paradiesischen „TAL“) ereignet.

<sup>213</sup> Die Welt der Objekte ist in *Poiski žanra* positiv besetzt. Das hat Dalgård 1982, S. 127 und 134, herausgearbeitet. Erzählte Figuren, die *Pavel Durov* mitnimmt, eröffnet ihm ihre innersten Gedanken und *Durov* selbst findet die Natur am schönsten, wenn er und die Figuren in der Nähe von Wasser und insbesondere in die Nähe des Meeres kommen. Das Meer ist natürlich ‚unten‘ zu denken, während das TAL, das *Durov* sucht und findet, ‚oben‘ ist. So wird zwar die Positivität des Unten (des Meeres) vermittelt, aber zugleich auch die Höhe und Erhabenheit des Erkenntnis- und Paradiessuchers *Durov*, wenn er das TAL betritt. Oben und Unten, TAL und Wasser, passen in das bereits aufgestellte epistemologische Konzept; vgl. Kapitel 4.1.3. ‚Unten‘ (‚Raum‘, Welt der Objekte) ist das Meer und Wasser, *Ekaterina* und das Geheimnis des Lebens; ‚oben‘ ist das Tal und das TAL, *Durov* und das Geheimnis der Erkenntnis (der ‚echten Zauberei‘). Dalgård selbst führt a.a.O. an, wie „the real wonder of nature“ mit *Ekatarina* verbunden ist: Durch ihre Wiederbelebung des toten Vogels. (Notabene: Wieder ist Weiblichkeit bzw. eine Frauenfigur mit dem „Geheimnis des Lebens“ verknüpft, das Männerfiguren bzw. männliche Wesen nicht besitzen.) Der Vogel trägt Zeichencharakter wie der „Reiher“ (‚Mittelposition‘, fliegt über dem Meer und unter dem Himmel, wahrnehmbares und denkbares Element zugleich), denn er ist in *Poiski žanra* einerseits ein Vogel, der wunderhübsch singt, andererseits mit einer metallenen Stimme (eine Reminiszenz an „Стальная птица“). Er erscheint so fast als Artefakt - jedenfalls ist er durch die Art seiner Stimme ‚mehr‘ als ein normaler Vogel (wenigstens für die, die das Metallische daran wahrnehmen). Er ist ein ‚Artefakt‘ in dem Sinne, daß die spezifischen Qualitäten, die er für die Menschen besitzt, durch die Menschen (durch die ihnen eigenen Denk- und Wahrnehmungsgesetze) selbst gemacht sind. (Notabene: Der Vogel ist sonst natürlich Natura-

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

umfaßt in *Poiski žanra* der erzählte Raum auch die Darstellung eines Ortes, der konstituierende Bedingung der geistigen Welt ist, während in *Ožog* und *Zolotaja naša železka* der erzählte Raum nur konstituierender Platz für die Welt der Objekte ist, damit in ihm einzelne Objekte als Zeichen existieren können, die wiederum auf die sonst unräumliche, geistige Welt verweisen oder sie bezeugen. Wegen des religiösen Bezuges durch die Art der Darstellung des „TALs“ ist deshalb deutlich, daß „the search for a genre among Aksënov’s seekers [...] is a search for a spiritual essence in a spiritless world. The miraculous valley, the sum of these quests, is the paradise that people have lost sight of, but which Durov and his genre performers have once again attained.“<sup>214</sup> Die Fähigkeiten der besonderen Menschen, der Künstler à la *Durov*, werden in *Poiski žanra* also zu in einem sehr christlichen Sinne göttlichen Fähigkeiten.

##### 4.2.2 Das Erzählkonzept

Das Kapitel 7 (ДОЖИНА) von *Poiski žanra*, das eine Art Epilogkapitel ist, weil ihm keine Szene mehr folgt, zeigt *Pavel Durov*, wie er sich zufällig mit einem guten Dutzend gleichgesinnter ‚Gaukler‘ in einem Kaukasustal trifft, wo sie gemeinsam ein neues „ТАЕ“ finden. Wie kam *Durov* dazu, ausgerechnet in die hohen Berge zu fahren, da er doch nicht erwarten konnte, gerade dort auf die Gleichgesinnten zu treffen? Er kommt auf folgende Weise dazu: Er nimmt einen Hippie-Tramper (хинни; автоостанщик) mit, der auf dem Weg nach Moskau ist (До Москвы было не менее двух тысяч километров),<sup>215</sup> kein Geld hat und sich durch Dichten etwas dazuverdient. Dieser Hippie verkauft *Durov* ein Gedicht, dessen letzte beiden Zeilen, „На деревенской улице театр без стен и крыши, / Артист играет весело, а получает шиш“,<sup>216</sup> *Durov* motivieren, seine Richtung zu ändern (Странное дело, и

---

fakt.) - Wenn oben gesagt worden war, die Physis, die Welt der Objekte, werde in *Poiski žanra* positiv bewertet, so muß man das in zwei Richtungen spezifizieren: (1.) Physis ist positiv, aber dennoch gegenüber der Noesis und ihre Möglichkeiten abgewertet (Hierarchiestellung); (2.) die Bewertung der Physis hat in den drei Romanen eine Entwicklung zum Differenzierteren durchgemacht. In *Ožog* ist Physis negativ und als ‚Ort der Sünde‘ bewertet; in *Zolotaja naša železka* ambivalent bewertet, aber als zur Erkenntnis notwendiger Raum anerkannt; in *Poiski žanra* schließlich ist Physis ein eigener Bereich mit eigenen Möglichkeiten.

<sup>214</sup> Briker in Mozejko 1986, S. 163.

<sup>215</sup> Aksënov 1986, S. 173. Es wurde behauptet (Briker in Mozejko 1986), *Durov* sei an der zitierten Stelle des Textes bereits auf dem Wege „nach Hause“, nach Moskau, und würde „umkehren“. Das ist dem Text aber nicht zu entnehmen; was man sagen kann, ist, daß *Durov* sich zweitausend Kilometer von Moskau entfernt befindet, daß er kein klares Ziel seiner Fahrt hat (der Hippie gibt es ihm erst zufällig vor) und daß er sich wenigstens noch fünfhundert Kilometer nördlich der Berge befindet. Aksënov 1986, S. 176.

<sup>216</sup> Aksënov 1986, S. 174. Dalgård 1982, S. 131, hält folgende interessante Erklärung des Gedichts des Hippies namens *Arkadius* bereit: „Arkadius’ poem [...] brings [Pavel Durov] to realise, that art has to be free and without a framework, for reality has no boundaries.“ Und im Hinblick auf das Ende von Kapitel 7 und im Hinblick darauf, daß *Arkadius* nach Moskau trampeln möchte, um die ‚Mona Lisa‘ anzuschauen (Aksënov 1986, S. 173), führt Dalgård (a.a.O.) weiter aus: „The 15 conjurers cannot change the world into a paradise by their superficial means.“

#### 4. *Zwei weitere Entwicklungen*

действительно переменял направление и поехал в горную страну).<sup>217</sup> Diese Motivation erscheint jedoch ganz und gar unzusammenhängend, wie auch der Hippie es selbst bemerkt:

Я [Дуров] с трудом убедил его, что [...] стихи его мне просто-напросто очень нужны. / Для чего же они вам? / – Для того чтобы где-нибудь в горной деревне разбить театрик без кулис, без стен, без рампы и без крыши, чтобы играть там [...] и в конце концов попытаться понять, что из этого получится. Видишь ли, [...] тебя судьба мне послала с твоим глупым стишком. Как ни странно, ты определил теперь мое направление, и я теперь понял, куда еду. / Куда же, мэн? / – В горы. / Да у меня там про горы нет ни слова. Наоборот, море.<sup>218</sup>

Was also vorgeht, ist, daß *Durov* sich ‚seine eigenen Gedanken‘ macht; genauer gesagt, er konstruiert seine eigene Wirklichkeit, wozu ihm das Gedicht des Hippies eine mehr oder weniger genau wahrgenommene sensible Basis gibt. Diese Basis ist zudem nicht ausschließlich empirisch-materiell, sondern ebensogut ideell, denn das Gedicht hat als sprachliches Kunstwerk eben jenen Zeichencharakter, den schon Чапля oder Лабль-фью besaßen. Was passiert, ist also ‚Geistesgeschichte‘, nämlich assoziatives Fortspinnen der im Gedicht manifesten Gedanken des Hippies durch *Durov*. Dabei wird der genannte ‚Zeichencharakter‘ des Gedichtes des Hippies mehr konkret genommen, denn trotz oder wegen der Unerfindlichkeit des eigentlichen Grundes ist das Gedicht des Hippies *Durov* das konkrete Zeichen, sozusagen ein regelrechter Wegweiser, in die Berge zu fahren. Und nur dorthin, auch wenn im Gedicht vom Meer die Rede war (der Hippie: Да у меня там про горы нет ни слова. Наоборот, море).

Und so wird das Gedicht des Hippies *Durov* zur Verheißung, ein ‚Wunder‘ sei möglich:

Я повторял прищурковатые строчки и видел почему-то горбатую улицу горного села, тиккий вздыбленный горизонт, дома с плоскими крышами и нескольких зрителей в косматых шапках, каких, быть может, сейчас уже нигде и не найдешь, таких людей, которые в связи с незнанием языка и высокой орной терпимостью не будут вставать в подробности, задавать навалившие вопросы, выяснять первопричины, первоисточки и позволят наконец-то провести задуманный акт до конца и сотворить чудо.<sup>219</sup>

In mehrerer Hinsicht ist dabei ‚das Wunder‘ bereits geschehen: *Durov* hat sich seine Wirklichkeit geschaffen. Und diese Wirklichkeit wird in sozusagen zwei Stufen physisch existent, weil *Durov* sie zunächst ‚sieht‘ (видеть) und später im Text ‚tatsächlich‘ in ‚seinem‘ Kaukasustal bzw. seinem ‚TAL‘ (Долина) findet. Die Fahrt ins Gebirge entspricht dadurch in der Abfolge ihrer Funktionen der Fahrt aufs Land

---

Only by viewing reality with man at its centre can this be achieved. This is emphasised by the portrait of the Mona Lisa, in which the background is lifeless but the person is alive. The artist only understands reality when he has explored man's depths". Und zwar, wie ich hinzufügen darf, „man's depths“ im Sinne eines psychologischen Konstruktivismus: Der Mensch steht im Zentrum (s)einer Kunst, denn er steht im Zentrum (s)einer Wirklichkeit.

<sup>217</sup> Aksenov 1986, S. 175.

<sup>218</sup> Aksenov 1986, S. 174f.

<sup>219</sup> Aksenov 1986, S. 175f.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

in Buch III von *Ozog*. Wenn in ‚erster Stufe‘ von ‚sehen‘ die Rede ist, so hat dieses Sehen zwei Qualitäten. Erstens weiß man, daß *Durov* noch gar nicht in den Bergen ist, so daß die vorgestellte, ‚gesehene‘ Lokalität seine Imagination sein muß, von welcher auch die Rede ist (провести задуманный акт). Zweitens sieht *Durov* die Häuschen und Dächlein ‚wirklich‘, es gibt sie ‚wirklich‘ für ihn, jetzt, in dem Moment, unabhängig davon, wo er gerade ist - etwa in der Art, wie man einerseits weiß, daß ein erinnertes Ereignis einmal ‚wirklich‘ geschah, und wie es andererseits beim Akt des Erinnerns möglich ist, jenes Ereignis (noch einmal) ‚wirklich‘ zu erleben, jedoch gleichzeitig nicht so, daß es wie das erste Mal wäre. Im Zitat ist davon die Rede, man müsse es nur ‚zulassen‘ (позволить), den ‚imaginierten Akt zu Ende zu führen und ein Wunder zu vollbringen‘ (провести задуманный акт до конца и сотворить чудо), nämlich aus etwas Geistigem etwas ganz und gar Wirkliches werden zu lassen. Offensichtlich scheint jedoch diese Art der Wirklichkeit eine andere Qualität zu haben, als zum Beispiel ein Tisch ‚wirklich‘ ist. Deshalb ist ein besonderer Aspekt von *Poiski žanra*, daß das noetisch ‚wirkliche‘ Tal am Ende von *Durovs* Suche ein physisch ‚wirkliches‘ Tal wird. Noesis und Physis sind keine strikt getrennten Sphären, sondern semipermeabel: Daß Noesis Physis dominiert, bedeutet, daß das, was im Mundus intelligibilis ‚wirklich‘ existiert, auch im Mundus sensibilis (bald) in derselben Weise ‚wirklich‘ existiert. Damit gibt es nur eine Wirklichkeitsqualität, wenn auch verschiedene Wahrnehmungsqualitäten (intelligibel, sensibel). Es ist im Zitat eine Bewertung enthalten, welche Menschen zu so einem ‚Wunder‘ in der Lage sein werden. Das sind nicht die Intellektuellen oder die in literarisch-sprachlich-politischer Hinsicht auf irgendeine Weise vorgebildeten Menschen, die alles und jedes hinterfragen würden (владеть в подробности, задавать наводящие вопросы, выяснять первопричины, первоисточки), sondern es werden gerade die nicht vorgebildeten Menschen zum ‚Wunder‘ fähig sein, weil sie nicht verlernt haben, sich in vielleicht naiver (с незнанием языка и высокогорной терпимостью), aber ‚richtiger‘ Weise auf das Wunder der Reifikation des Intelligiblen einzulassen (позволят наконец-то провести задуманный акт до конца и сотворить чудо). Der Erzähler verdeutlicht dadurch, daß diese Menschen, die zum Wunder fähig sind, in einem abgeschiedenen Bergdorf entrückt der Welt leben (горное село), wie unreal der Wunsch nach diesem ‚naiven‘ Leser-Zuschauer ist, den es vielleicht gar nicht mehr gibt (каких, быть может, сейчас уже нигде и не найдешь). Gleichzeitig zeigt der Rückgriff auf das Dorf und seine ‚ursprünglichen‘, künstlerisch undomestizierten Bewohner auch, daß der Erzähler das ‚richtige‘ Verständnis seiner im Grunde ja höchst literarisierten Kunst bei ausgerechnet demjenigen Ort angesiedelt sieht, der gewöhnlich als Quelle der oralen und anonym-tradierenden Volkskunst aufgefaßt wird. Damit behauptet er zwei vollkommen kontradiktionäre Auffassungen von Literatur als eine richtige, gesuchte und mögliche Verbindung.

Das ‚ungenauere‘ Aufgreifen des Gedichtes zum Zwecke eigener Wirklichkeitskonstruktion, aber auch die Verwirklichung des Wunders wird im Text noch einmal dadurch verdeutlicht, daß sich *Durov* ‚(s)einen Reim‘ auf die Verszeilen „Корабль

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

из речки маленькой / Отчалил в океан, / Четырнадцать бездельников / И капитан Иван...“ macht.<sup>220</sup> Diese Zeilen mögen einmal aus Nonsens zusammengefügt worden sein, was *Durov* ja durchaus auch sieht (тебя судьба мне послала с твоим глупым стишком; придурковатые строчки). Es wird jedoch aus ihnen vom Erzähler folgende Wirklichkeit *Durovs* geschmiedet:

Какое странное совпадение чисел! Четырнадцать бездельников и капитан Иван всего, значит, пятнадцать. Как раз столько нас и осталось. Боже! Меня вдруг бросило в жар — а ведь есть же и Иван среди нас! [...] Он когда-то долго блуждал по дальневосточным морям и прикидывался капитаном. [...] Иван никогда не был нашим капитаном, он был просто-напросто „капитан“ — так мы называли его, посмеиваясь.<sup>221</sup>

Und auch die Zahl ‚fünfzehn‘ wird in diesem Zusammenhang erklärt. Es ist die Anzahl von Mitgliedern einer besonderen Gruppe von Künstlern:

Были времена, когда мы еще поддерживали друг с другом связь, когда еще витала над континентами идея собраться всем вместе и попробовать что-то сделать сообща. [...] Среди нас не было капитанов, мы все друг друга считали равней в те времена, вначале. Как давно мы уже потерялись на земле! Иногда я ловлю себя на том, что мне не особенно и приятно-то вспоминать о товарищах, о товариществе. Иногда, когда судьба вдруг посылает какие-то знаки, я тоскую по ним и мечтаю о встрече, нрав та весьма отвлеченно. В этом случае, конечно, имя Иван и числа 14 + 1 были знаками судьбы.<sup>222</sup>

Das Zeichen (das Gedicht des Hippies, Цапля, Дабль-фью), das zum Weiterdenken anregt und damit den Zugang zum Reich des Intelligiblen, der denkbaren Welt, eröffnet (судьба вдруг посылает какие-то знаки), wird thematisiert. Es verweist auf den Wunsch, die Fünfzehn der alten Kameradschaft wiederzusehen (я тоскую по ним и мечтаю о встрече). Dieser Wunsch manifestiert sich in Kapitel 7 in einem ‚tatsächlichen‘ Treffen der Fünfzehn in einem ‚tatsächlichen‘ Tal, nachdem *Durov* dieses Tal für sich gesehen hatte.

So gibt es folgende epistemologische Abfolge: Zeichen - Wunsch (Verstehen) - Sehen - Wirklichkeit. Entscheidend ist zweierlei. Erstens ist der Urgrund des *Durov*-schen Wunsches nicht *Durov* selbst, sondern das Zeichen, von dem aus den anderen beiden Romanen bekannt ist, daß es auf Grund seiner ontologischen Zweigestaltigkeit (denkbar - sichtbar, Objektwelt - Geisteswelt, weiblich-irdisch - männlich-göttlich) zwar ein irdisches Objekt, aber auch und insbesondere ein ‚göttlicher‘ Gedanke ist. Zweitens kann der Zustand ‚Wunsch‘ (‚Verstehen‘) aus der Abfolge ‚Wunsch - Sehen - Wirklichkeit‘ nur der denkbaren Welt zugeordnet werden, während die Zustände ‚Sehen‘ und ‚Wirklichkeit‘ durchaus auch der sichtbaren Welt zugeordnet werden können. Die Prädominanz der denkbaren Welt vor der sichtbaren und die Radikalisierung dieser These in *Poiski žanra*, daß nämlich die Leistungen der denkbaren Welt zu Objekten in der sichtbaren Welt werden könnten, wird textuell dadurch gestaltet, daß die Doppelbödigkeit der Zustände ‚Sehen‘ und ‚Wirk-

<sup>220</sup> Aksenov 1986, S. 174.

<sup>221</sup> Aksenov 1986, S. 176.

<sup>222</sup> Aksenov 1986, S. 176.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

lichkeit' als denkbare oder sichtbare Leistungen des Menschen ausgenutzt werden. Indem die dargestellte Welt des Textes stets die Wirklichkeit und Tatsächlichkeit von etwas behauptet, zunächst unabhängig davon, ob dieses Etwas denkbar oder sichtbar, möglich oder unmöglich sein kann, ist (im Text) die Zuordnung von Attributen wie ‚denkbar‘, ‚sichtbar‘, ‚möglich‘ oder ‚unmöglich‘ ein spezifisches Problem der Informationsvergabe von Existenzquantoren. Und zwar einmal ein Problem zweier erzählter Wirklichkeitsstatus innerhalb einer Informationswirklichkeit (*denkbar : sichtbar*)<sup>223</sup> und zum anderen ein Problem zweier Informationswirklichkeiten und ihrer sich widersprechenden Logiken (*realistisch : phantastisch*). Mit anderen Worten: Wenn Ideen zu Objekten werden können, dann erzähltechnisch deshalb, weil Ideen und Objekten zwei verschiedene Wirklichkeitsstatus innerhalb einer Informationswirklichkeit zugeordnet werden können und weil im nächsten Schritt der Wirklichkeitsstatus ‚sichtbar‘ zwei Informationswirklichkeiten zugehören kann. Es gibt also zwei kategoriale Übergänge zwischen drei ‚Zuständen‘: (1) Wirklichkeitsstatus denkbare Welt, realistische Informationswirklichkeit, (2) Wirklichkeitsstatus sichtbare Welt, realistische Informationswirklichkeit, (3) Wirklichkeitsstatus sichtbare Welt, phantastische Informationswirklichkeit. Der ganz besondere Clou von *Poiski žanra* und der große Unterschied zu *Ožog* und *Zolotaja naša železka* sind dabei, daß der entscheidende Gegensatz der von Zustand 1 zu den Zuständen 2 und 3 ist, also der Gegensatz *denkbar : sichtbar* (und damit nicht der von Zustand 2 zu Zustand 3). Er konstituiert den Effekt, daß Wünsche wirklich zu werden scheinen, denn ‚sichtbar‘ sind die äußeren Objekte (vor den Augen) ebenso wie die inneren Objekte (vor dem inneren Auge). Marginalisiert ist also im Vergleich zu *Ožog* und *Zolotaja naša železka* der Übergang von realistischer Informationswirklichkeit zu phantastischer Informationswirklichkeit (von Zustand 2 zu Zustand 3), weil es, wie oben erläutert, nur eine Wirklichkeitsqualität gibt.

Deshalb gibt es in *Poiski žanra*, aber auch bereits in *Ožog* und *Zolotaja naša železka* den ausgesprochenen Trick, daß das Erzählen zwar keine phantastische Informationswirklichkeit mit Wirklichkeitsstatus ‚denkbare Welt‘ kennt,<sup>224</sup> aber dem Zustand 3 stets ein weiteres Wirklichkeitsstatusattribut zugeordnet wird, so daß der ‚phantastische‘ Zustand 3 (allerdings oft erst im Nachhinein) unter dem ‚realistischen‘ Zustand 1 subsumiert werden kann. Erzähltechnisch verhält es sich also nicht so, als ob das Sehen des Bergdorfes, das Auffinden des Tals und das Treffen der Fünfzehn Gedanken oder Phantasien *Durovs* wären, sondern es ist stets Text, der behauptet, daß das Erzählte wirklich sei, nämlich am Ende eben so, daß das Sehen des Bergdorfes, das Auffinden des Tals und das Treffen der Fünfzehn in der

<sup>223</sup> Der Gegensatz von *sichtbar : denkbar* entspricht jetzt in keiner Weise mehr dem Gegensatz von *faktisch : fiktiv*. Den Glauben, Faktizität beruhe allein auf Sichtbarkeit (Empirie, Historie, Intersubjektivität), hat Aksenov zerstört. ‚Faktisch‘ - das sind sichtbare und denkbare Objekte in gleicher Weise (weil der Mensch die sichtbaren stets genauso denkt, wie er die denkbaren stets sieht). ‚Fiktiv‘ - diese Prädikation kann keinem Objekt mehr sinnvoll zugesprochen werden.

<sup>224</sup> ...und das, obwohl, wie ebenfalls weiter oben erläutert, das Phantastisch-fiktive als Textfaktum eine intelligible Leistung des Lesers erfordert,...

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

sichtbaren Welt der Objekte geschehe, obwohl zu seinem Beginn deutlich war, daß all das dem Wunsch und der Phantasie *Durovs* entsprang, und obwohl zu allerletzt eine phantastische Informationswirklichkeit das Treffen der Fünfzehn beschließt. Diesen ‚Trick‘ vorzuführen und zu thematisieren, ist ein entscheidender Affront gegen die philosophischen Grundlagen des sozialistischen Realismus, mit dem *Poiski žanra* im Gegensatz zu *Ožog* auch auf die Frage antwortet, warum und auf welche Weise Noesis (Denkbares) der Physis (Sichtbares) prädominant sein könne. Denn nach Aksenov ist in der Kunst der Übergang von Zustand 1 zu den Zuständen 2 und 3 (und nicht der von 1 und 2 zu 3) der entscheidende. Eine solche Kunst ist Realismus in dem Sinne, daß sie den Leser dazu bewegen will zu glauben, daß sie die (oder eingeschränkt: eine) Wirklichkeit beschreibe, sei es, daß sie, wie es Aksenov tat, betont, auch die Phantasie (also die Fiktion insgesamt) sei existent, oder sei es, daß sie, wie es Aksenov ebenfalls tat, das erzählte Geschehen selbst als in der historischen Realität existent behaupten möchte. Philosophisch führt Aksenov damit ‚Realismus‘ nicht auf ein Abbilden einer als objektiv erachteten sichtbaren Welt zurück, sondern allein auf die denkbare, nichtsichtbare Welt (Zustand 1), letztendlich vertreten durch die Gedanken des Schriftstellers.<sup>225</sup> Implizit ist ebenfalls ausgesagt, daß der vom Schriftsteller und Künstler erwünschte Übergang von Zustand 1 zu Zustand 2 genau dann gegenüber dem Leser ‚funktioniert‘, wenn die Informationswirklichkeit von Zustand 1 und 2 dieselbe ist.<sup>226</sup> Mit der Konzeption der drei

<sup>225</sup> In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die Taten des Künstlers *Durov* hingewiesen, die der Erzähler als „Zauberei“ und als „echte Wunder“ bewertet. Ganz richtig sagt Kustanovich (1992, S. 106) von dieser Zauberei bzw. von diesen Wundern, *Durov* sei „a magician in the sense that all art, and literature in particular, is magic.“ Des Schriftstellers Werk ist stets fiktiv im Sinne von ‚erfunden‘, und wenn es von den Lesern als ‚realistisch‘ (d.h. faktisch) erachtet wird, dann ist - so würde Aksenov sagen - ‚ein Wunder‘ geschehen. Das Wunder ist dabei für ihn: Etwas Intelligibles wird für etwas Sensibles gehalten - ein Objekt und Produkt des Intellekts wird eine vor dem inneren Auge sichtbare Wirklichkeit, und diese ‚innere‘ Wirklichkeit wird für ‚äußere‘ gehalten, weil ‚innere‘ und ‚äußere‘ ununterscheidbar gleich wirklich sind, mithin die Unterscheidung zwischen Innen und Außen aufgrund der Gesetze der menschlichen Erkenntnis selbst unhaltbar ist. Das Wunder zu erzeugen (der Übergang von Zustand 1 zu den Zuständen 2 und 3), ist die ‚eigentliche Kunst‘ des Künstlers. Interessant ist, daß sie einem künstlerischen Realismus nicht widerspricht, auch wenn sie sich nicht mit den historischen Auffassungen der ‚Realisten‘ von ihrer Kunst deckt. Kustanovich (1992, S. 107f.) hat herausgestellt, daß *Durov* in einigen Kapiteln mit seinen Wundern übertreibe, so daß das Vertrauen (trust) der Menschen in ihn (*Durov*) durch seine Kunst eher erschüttert wird, etwa, wenn *Durov* versucht, vermittels des rosa Eisbergs mit dem Wunder der Natur, dem Schwarzen Meer, zu konkurrieren: „The conclusion is self-evident: a real miracle, real art, should be simple and accessible to people.“ (S. 108) Die ‚eigentliche Kunst‘ des Künstlers arbeitet also nach der Wahrnehmung der Leser, wozu gehört, daß sie das bereits vorhandenen Vertrauen, das die Leser dem Künstler entgegenbringen, geschickt aufzugreifen weiß.

<sup>226</sup> ... , weshalb ich in der Theorie eine solche Informationswirklichkeit ‚realistisch‘ genannt hatte, gleichwohl ‚realistisch‘ nichts mit der historischen, sichtbaren Welt zu tun haben muß, sondern damit, daß einfach konsequent und widerspruchsfrei behauptet wird, es sei so, wie beschrieben. Mit anderen Worten: Die Prädominanz des Intelligiblen gegenüber dem Sensiblen wird im Kunstwerk des historischen Realismus ausgeblendet, denn in ihn wird Faktizität mit Sichtbarem und Fiktionalität mit Denkbarem gleichgesetzt. Ein Umstand, auf den in der Moderne vielfach dadurch hingewiesen wurde, daß auf die Gemachtheit von Kunst (‚fiktional‘ im Sinne

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

„Zustände“ und ihrer Bedeutung für die Kunst des Realismus hat Aksenov den größtmöglichen Gegensatz zur Doktrin des sozialistischen Realismus und ihrer Erfüllungen eingenommen.

Efimov hat die Auffassung *Durovs* von zwei Welten als Mangel an Integrität in der Persönlichkeit der Figur gewertet, die darauf zurückzuführen sei, daß „Durov truly needs to define his own personality in order to discover the sense of his genre.“ Das habe zur Folge, daß „Durov simply does not understand where the boundary between the two worlds lies – where his real identity begins and which world he belongs to.“<sup>227</sup> Zugegeben, von einem Rollen- und psychologischen Verständnis aus gesehen, das auf einem Konzept einer „real identity“ beruht, muß das erzählte Geschehen um *Durov* als ein Leben in zwei Welten erscheinen, die *Durov*, scheinbar unfähig, sein Ich gegenüber den Objekten zu differenzieren, beständig vermischt oder verwechselt. Tatsächlich kann Efimov eine Informationskette bilden, die zeigt, daß *Durovs* Wirklichkeitsauffassung, in einer Art Spiel alles durcheinanderzuwürfeln, „turned into a sense that his own identity has been lost.“ „Durov understands that by driving around from place to place he is running away from himself and his own self-doubts, but he can't find a convincing answer“.<sup>228</sup> Zu dieser Einschätzung gelangt Efimov, weil sie das phantastische Ende von *Poiski žanra* nicht als „convincing answer“ auf die rastlose Suche *Durovs* versteht. Dabei verweisen sowohl das allegorische Motiv der Suche wie auch das Ende von *Poiski žanra* auf christliches Leben und Streben, also auch auf die Möglichkeit einer Erlösung von den Mühen der Welt. Insofern ist es interessant, wenn zwischen dem anrühigen Künstler *Durov* und einem Verbrecher eine Parallele gezogen wird: „The falsity of his genre begins to spread to his own person, so that when he learns that there is a nationwide search for a counterfeiter, he internally identifies with the hunted criminal. His guilt-based relationship with himself and with reality makes him the counterfeiter's parallel psychological double.“<sup>229</sup> Doch nicht in einem Identitätsproblem besteht die Parallele zwischen *Durov* und dem Verbrecher, sondern schlicht und ergreifend darin, daß *Durov* als unangepaßter, „anrühiger“ Künstler ebenso wie der Verbrecher ein Leben außerhalb der staatlich sanktionierten Art führen muß. Ja die Aussage der Parallelisierung von *Durov* und Verbrecher ist sogar diese, daß, da der Verbrecher von der Polizei (vom Staat) gejagt wird, auch *Durov* dies für sich sieht. Ein Vergleich, der angesichts der realen Verfolgung von engagierten Künstlern in der UdSSR nicht verwundert. Das läßt die Motivation des Künstlers *Durovs* zur Suche und zum - wenn man so will - Beklagen seines Identitätsverlustes noch einmal in einem neuen Licht erscheinen: Er ist im Prinzip ein Verfolgter und eine gesell-

---

von „erfunden“) verwiesen wurde. Aksenov hat in Bezug auf den Realismus in origineller Weise die umgekehrten Konsequenzen der Auffassung von der Gemachtheit der Kunst verfolgt und in *Poiski žanra* thematisiert.

<sup>227</sup> Efimov 1991, S. 243.

<sup>228</sup> Efimov 1991, S. 244.

<sup>229</sup> Efimov 1991, S. 245.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

schaftlich geächtete Figur, die einen Ausweg sucht.<sup>230</sup> Der schließlich gefundene Ausweg aus diesen Mühen seiner Welt betont darüberhinaus nicht so sehr die Erlangung des Paradieses,<sup>231</sup> sondern vielmehr, auf welche Weise es inmitten eines feindlichen Staates gefunden wird: Vermittels der ungehinderten Ausübung der Kunst im Kreise Gleichgesinnter an einem schwer zugänglichen, einsamen und versteckten Orte.<sup>232</sup> In diesen Aspekten der in *Poiski žanra* dargestellten ‚Freizone‘ besteht eine Parallele zu den verfolgten Christen in Rom, wie sie bereits in *Ožog* auf Grund des Veranstaltungsorts der Musiker um *Sabler* gezogen wurde, und ebenso war in *Ožog Sabler* im Kreise Gleichgesinnter erwacht.

In *Poiski žanra* reflektiert also Aksenov konzeptuell seine eigenen Methoden. Es heißt an anderer Stelle: „Так вот все это соединилось, все, о чем я размышлял в последние месяцы, все странные встречи во время моих блужданий, все импульсы и последний в виде стихоплетства прыщавого юнца – все почему-то сплелось для меня в слове „Юнна“.“<sup>233</sup> So wird eine große Klammer geschlossen: Nicht nur der Wunsch *Durovs* in Kapitel 7 manifestiert sich und wird Wirklichkeit in der sichtbaren Welt, sondern auch die Kapitel 1-6 müssen nach der Aussage des Erzählers so gesehen werden, daß sie im „TAL“ (in Kapitel 7) ihre Erfüllung finden. Muß man also nicht folgern, daß die Kapitel 1-6 gewissermaßen ‚nur‘ gedacht worden und ‚unwirklich‘ waren, während Kapitel 7 allein sichtbare, ‚echte‘ Wirklichkeit darstellt? Das scheint die Begriffe ‚sichtbar‘, ‚denkbar‘, ‚wirklich‘, ‚unwirklich‘ auf den Kopf zu stellen und in ihren Wertigkeiten zu verkehren. Doch es

<sup>230</sup> Efimov (1991, S. 246f.) baut ihre Judas-Theorie auf der Lesart, *Durov* sei angepaßt, lebe im Komfort und bekomme von der Regierung Geld, auf: *Durov* habe sich und seine Kunst an den Staat verraten. Doch Efimovs Lesart wie Theorie korrespondieren nicht mit dem Text. Das Geschehen in Kapitel 6 von *Poiski žanra*, das Efimov als Beleg heranzieht, ist eine andere: *Durov* rettet seinen alten Freund *Sasa*, der aus Verzweiflung seine Fähigkeit zu zaubern (колдовать) benutzte, um Falschgeld herzustellen, und bewahrt dadurch die Welt vor dem Falschgeld und die Menschen vor gegenseitigen Verdächtigungen (und *Sasa* vor drohender Bestrafung). Aksenov 1986, S. 140ff., vgl. vor allem S. 166-168. Wenn *Durov* zu Beginn des Kapitels 6 tatsächlich Geld vom Staat annimmt und wenn ‚der Staat‘ dadurch wirklich versucht, *Durov* und seine Kunst zu kaufen, dann steht das nicht nur in einem ganz anderen Zusammenhang (vgl. Kustanovich 1992, S. 106f.), sondern es spricht auch gegen die Argumentation Efimovs, daß *Durov* das Geld weggibt. Er bleibt, auch wenn er sich einmal beim ‚Staat‘ verdungen haben mag, der unbewertete Künstler, der er war.

<sup>231</sup> Die Darstellung des erlangten Paradieses im „TAL“ in Kapitel 7 von *Poiski žanra* nimmt viel weniger Erzählzeit ein als die Darstellung dessen, auf welchem Wege das „TAL“ erreicht wird.

<sup>232</sup> Kustanovich (1992, S. 189) faßt deshalb das phantastische Ende des Romans als „Flucht“ (escape) aus unerfreulicher Realität in „the poet’s paradise“. Zugegeben, diese Ansicht liegt nahe, gerade wenn man an *Ožog* (Wiederauferstehung; Katakombenchristen) denkt. Dennoch liegt in Kustanovichs Ansicht eine Vermischung von Text und Leben Aksenovs vor: *Durov* lebt ja gar nicht in für ihn unerfreulicher Realität; allein, er verspürt ‚einfach‘ einen Drang zur Suche, der natürlich im Text ein Ziel im Sinne eines Happy ends hat. Wenn man so will, ist also die Funktion des Phantastischen im Text, das Happy end zu bilden. Hat man hingegen nur den Autor im Blick, dann mag stimmen, was Kustanovich (1992, S. 188) sagt: „To carry out the function of escape, a work of fantastic fiction must evoke a non-existent environment with some features opposite to those in the world from which the writer (or the reader) is fleeing.“

<sup>233</sup> Aksenov 1986, S. 176f.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

entspricht genau den Wertigkeiten der Platonischen Ideenlehre, die dem unsichtbaren Denkbaren einen größeren Wirklichkeitswert zuspricht, als dem undenkbbaren Sichtbaren. Entsprechend ‚verwechselt‘ waren auch Alltäglicbkeit und Besonderheit der Geschehnisse in den Kapiteln und den Szenen. Ich möchte festhalten, daß in Kapitel 7 dem Leser eine ideale Rezeption des Gesamttextes vorgegeben wird und daß der Erzähler in Kapitel 7 das reflektiert und thematisiert, was das erzählte Geschehen und der Erzählvorgang von Kapitel 7, aber auch in anderen Kapiteln dem Leser zur Rezeption bieten. Das Gewicht liegt hierbei auf der Geisteswelt und ihren Zuständen, und entsprechend sollte der Text als ‚Geistesgeschichte‘ bzw. die einzelnen Kapitel als ‚Geistesgeschichten‘ gelesen werden.

Die im Zitat auf Seite 328 gegebene ‚Historie‘ von der Kameradschaft der Fünfzehn<sup>234</sup> ist ein Ursprungsmythos. Der Anklang an die christliche Genesis-Geschichte wird durch das Verb ‚витать‘ in der Wendung „вита́ла над континентами идея“ gegeben. Die Abfolge der Zustände der Kameradschaft ist: ursprüngliche Einheit - Zerfall - erwünschtes erneutes Zusammenkommen. Wenn also am Ende von Kapitel 7 die Fünfzehn tatsächlich wieder zusammenkommen und gemeinsam im neuentdeckten Paradies-„ТАЕ“ weiterleben (und zaubern), dann ist das eine Vorwegnahme der christlichen Eschatologie und Verheißung von einem besseren Leben nach Wiederkehr des HERN über Mensch und Tier, die bezeichnenderweise durch die Kunst und die Künstler erreicht wird, nämlich konzeptuell in *Poiski žanra*, aber auch durch die fünfzehn Gaukler-Zauberer in der erzählten Welt. Nicht umsonst hat man die Bruderschaft der Fünfzehn in Parallele zu Jesus mit den Jüngern gesetzt, und insbesondere das Mahl der Fünfzehn in Kapitel 7<sup>235</sup> parallel zum Letzten Abendmahl gesehen.<sup>236</sup>

Wenn von „Bruderschaft“ die Rede war, dann ganz bewußt. Denn es befinden sich unter den wenigen Auserwählten keine Frauen. Und insbesondere muß man sich fragen, warum *Ekaterina* aus Kapitel 3, die doch aufgrund des erzählten Figurenverhaltens ganz klar zur „Zunft“ (цех) gehört, nicht unter den Fünfzehn ist: „За одним из столов сидели все мои друзья, весь наш цех: Александр, Брюс, Вацлав, Гийом, Дитер, Евсей, Жан-Клод, Збигнев, Кюндабуро, Луиджи, Махмуд, Норман, Оскар.“<sup>237</sup> Vorher wurde noch „Kapitän‘ Ivan“ („капитан“ Иван) als anwesend erwähnt.<sup>238</sup> Mit *Durov* sind das 14 + 1. Einige dieser Namen verweisen, wenn man zu den gegebenen Vornamen die möglichen Nachnamen ergänzt, heteroreferent auf reale Personen, die Schriftsteller sein können:<sup>239</sup> *Aleksandr* verweist auf Aleksandr Blok, *Vaclav* auf Vaclav Havel, *Gijom* auf Guillaume Apol-

<sup>234</sup> Das Zitat begann mit den Worten: „Была времена, когда мы еще поддерживали друг с другом связь, когда еще вита́ла над континентами идея собраться всем вместе и“ ...

<sup>235</sup> Aksenov 1986, S. 179.

<sup>236</sup> Briker in Mozejko 1986, S. 163.

<sup>237</sup> Aksenov 1986, S. 179.

<sup>238</sup> Aksenov 1986, S. 178.

<sup>239</sup> Auch hier ist wieder die Leistung des Lesers vonnöten, der die Nachnamen ergänzen muß - (textuelle) Wirklichkeit und Denken des Lesers hängen damit für jeden offenbar und direkt zusammen.

#### 4. Zwei weitere Entwicklungen

linaire, *Diter* vielleicht auf Dieter Zimmer, *Evsej* auf Ephraim Kishon, *Kéndzaburo* auf Kenzaburō Ōe, *Norman* auf Norman Mailer, *Oskar* auf Oscar Wilde. Und die Figur *Pavel Durov* verweist auf einen Dichter aus dem Kreis der Petraševcen, Sergej Fedorovič Durov.<sup>240</sup> In der Fassung von 1978 waren zudem statt *Vaclav* ein *Česlav*, der auf Cześćław Miłosz verweist, statt *Žan-Klod* ein *František* und statt *Zhignej* ein *Genrik* genannt. Von diesen heteroreferenten Ergänzungen und von denen, die andere Leser noch zu den Vornamen *Brjus*,<sup>241</sup> *Žan-Klod*, *František*, *Zhignej*, *Genrik*, *Luidži*, *Machmud* und *Ivan* finden werden, muß zuallererst und mit allem Nachdruck gesagt werden, daß sie rein hypothetisch sind. Dennoch eröffnen sie erneut die Diskussion um mögliche Parallelen zu Aksenovs Art zu schreiben in Werken anderer Autoren und damit auch die Diskussion um Aksenovs mögliche Vorbilder. Und zwar deshalb, weil man aus *Poiski žanra* weiß, daß die genannten fünfzehn Vornamen zu erzählten Figuren gehören, die Künstler in der besonderen Art und Weise des *Pavel Durov* sind. Heteroreferent sind also entsprechende Personen unter den ergänzten Namen gesucht, wobei - logisch konsequent - Aksenov mit *Durov* gleichgesetzt werden müßte. Daß aber der Leser das Rätsel der Nachnamen heteroreferent zu lösen aufgefordert ist, wird aus dem für westliche Ohren so überaus markanten Vornamen *Kéndzaburo* und dessen Bezug zu Kenzaburō Ōe deutlich.

---

<sup>240</sup> Efimov (1991, S. 244) führt den Namen *Durovs* als sprechenden Namen auf das Verb „дурачиться“ - „dumme Streiche machen“ zurück. Kustanovich (1992, S. 106) kennt den Namen *Durov* als Nachnamen einer „famous Russian and Soviet circus dynasty“.

<sup>241</sup> Man denkt sofort an den Nachnamen Brjusov.

## 5 RESÜMEES

### 5.1 Die erzähltechnische Entwicklung Aksenovs

Die Idee, eine Entwicklung Aksenovs ohne Rückgriff auf seine Biographie aufzuzeigen, hat zuerst Meyer gehabt, wenn auch in einem anderen Zusammenhang.<sup>1</sup> Anhand von erzähltechnischen Veränderungen unterscheidet sie drei Phasen: Phase eins umfaßt die (relativ) angepaßten Werke Aksenovs (молодая проза);<sup>2</sup> Phase zwei umfaßt die danach entstandenen Satiren, die sich durch ihre „feurige Diktion“ (racy diction) vom sozialistischen Realismus unterscheiden;<sup>3</sup> Phase drei umfaßt die wiederum darauf entstandenen Werke, die entfernt von der Darstellung einer objektiven Realität eine psychologische Wahrheit behaupteten („away from representing objectiv reality“ [but] „with psychological truth“).<sup>4</sup> In den sechziger Jahren hatte es Diskussionen um das (richtige) Verhältnis von Form und Inhalt gegeben, wobei Aksenov noch dem Inhalt die Dominanz zuschreibt.<sup>5</sup> Zehn Jahre später räumt er ein, daß er der Form mehr Aufmerksamkeit schenke („more attention is paid to style“).<sup>6</sup> Man darf jedoch die genannten Phasen nicht mit Lebensphasen gleichsetzen, sondern eher in der Art von Flakers Stylistic formations her denken.<sup>7</sup> ‚Phasen‘ bezeichnet Poetologisches, weshalb sich folgende grobe Periodisierung ergibt.

Ein erster Abschnitt umfaßt die Werke, die im Zuge der Tauwetterpolitik entstanden. Für sie ist charakteristisch, daß sie einerseits brisanter sind als andere Texte der Zeit, aber andererseits sozialistischen Ideen verhaftet bleiben. Sie sind brisanter, weil sie nicht vom Standpunkt systemimmanenter Kritik aus geschrieben wurden wie z.B. Jašins *Ryčagi*, sondern weil sie vom Standpunkt der Jugendlichen bzw. der erwachsen werdenden Twens geschrieben sind. Mit dieser Art von Texten, zu denen *Poltory vračebnych edinicy*, *Kollegi*, *Zvezdnyj bilet*, *Peremena obraza žizni*, *Katapul'ta*, *Na polputi k lune*, *Papa, složi!*, *Apel'siny iz Marokko* und *Pora, moj drug, pora!* gehören, begründeten Aksenov, Gladilin und andere, die unter Kataev im Umfeld der neugegründeten Zeitschrift *Junost'* zu arbeiten begannen, die bis da-

---

<sup>1</sup> Meyer 1973a, Dalgård 1982, S. 136-143, gibt in seiner „summary“ erzähltechnische Entwicklungsschritte an, obwohl seine Zusammenfassung nicht eigentlich diesen Blickwinkel hat. Mozejko („*The Steel Bird and Aksënov's Prose of the Seventies*“, in Mozejko 1986, S. 205-223) hat Meyers Idee für Aksenovs Schaffen aufgegriffen. Ich greife sie wiederum auf.

<sup>2</sup> Meyer 1973a, S. 450-452.

<sup>3</sup> Meyer 1973a, S. 453f.

<sup>4</sup> Meyer 1973a, S. 455ff. Aksenov selbst zieht in seinem Schaffen nur e i n e Grenze, nämlich die gegenüber den allerersten Versuchen, ein Dichter zu sein. Während er noch Medizinstudent an der Universität Kazan' war (Aksenov wurde dort 1953 relegiert), gewann er den 1. Preis eines Studentenwettbewerbs für Gedichte, woraufhin seine Lyrik 1952 im *Komsomolec Tatarii* veröffentlicht wurde. Vgl. Aksenov 1981, S. 433.

<sup>5</sup> Aksenov 1964b.

<sup>6</sup> Meyer 1973b, S. 569.

<sup>7</sup> Flaker 1975a.

## 5. Resümees

hin in der Sowjetunion noch unbekanntes „Jugendprosa“ (молодая проза). Seinen ersten Roman *Kollegi* habe er, so Aksenov, wie jeder Anfänger über seine eigenen Erlebnisse in der Umbruchzeit nach Stalins Tod geschrieben.<sup>8</sup> Beispielhaft betont Aksenov die bei *Kollegi* vorgenommene Selbstzensur. Die jungen Schriftsteller orientierten sich an der anglophonen Initiation novel und vor allem an Salingers *The catcher in the rye*. Aksenov nennt außerdem Hemingway, dessen *Across the river and into the trees* (1950) vom Titel her an das spätere *Na ploščadi i za rekoj* Aksenovs erinnert, und die *Angry young men* Englands (später vor allem Sillitoe).<sup>9</sup>

Ein zweiter Abschnitt umfaßt die satirischen Werke, zu denen *Vsegda v prodaže*, *Smeetsja tot, kto smeetsja*, *Tovarišč krasivyy Furaškin*, *Mestnyj chuligan Abramašvili* und *Poceluj, orkestr, ryba, kolbasa...* zählen. Satire bedeutet hier, daß Aksenovs Lebenseinstellung im realen Sozialismus eine Ermüchterung erfahren hat, die sich in einem gespaltenen Verhältnis zur Gegenwart äußert. Dieses gespaltenes Verhältnis kommt im Text als Satire zu Ausdruck, wodurch nämlich die Errungenschaften des Sozialismus nicht mehr ernsthaft dargestellt bleiben. Am Übergang vom zweiten zum dritten Abschnitt steht *Stal'naja ptica* (verfaßt 1965), das satirisch ist, aber auch bereits phantastische Elemente in der erzählten Figur *Popenkov* enthält, die Aksenov aus seiner Beschäftigung mit Science-fiction-Literatur in *Stal'naja ptica* einbrachte.<sup>10</sup>

Zu einem dritten Abschnitt gehören die übrigen, weiteren Texte Aksenovs, die systemkritisch verfahren oder die ein Gegenmodell von Wirklichkeit oder zu einem Teil des sozialistischen Lebens bauen: *Dikoj*, *Na ploščadi i za rekoj*, *Randevu*, *Million razluk* u.a. Dieser Abschnitt ist noch nicht beendet. Mit *Poiski žanra*, *Ožog* und *Zolotaja naša železka* erreicht er einen künstlerischen Höhepunkt. Eine Ausnahme scheinen in dieser Phase Texte, die Aksenov ‚um des lieben Geldes Willen‘ schrieb, wie z.B. *Ljubov' k električestvu*. Von ihnen wäre aber noch zu zeigen, worin und wieweit sie sich von den anderen Texten des dritten Abschnitts unterscheiden.

Mit der politischen Reifung Aksenovs, die schon mehrfach Gegenstand von Untersuchungen war, geht eine erzähltechnische Entwicklung seiner Texte einher: In einer ersten Phase sind es kleine experimentelle Passagen, die den entsprechenden Gesamttext jedoch nicht dominieren, welcher sich einem (wie auch immer gearteten) Realismus verpflichtet fühlt. So verhält es sich z.B. in *Kollegi*, *Tovarišč krasivyy Furaškin* und *Mestnyj chuligan Abramašvili*. In einer zweiten Phase tritt hinzu, daß der Paratext zu einem wichtigen Element zum Verständnis eines Textes wird, so z.B. in *Dikoj*, *Apel'siny iz Marokko* und *Zatovarennaja bočkotara*. Damit ist die formale Seite von Aksenovs Schaffen jedoch noch nicht hinreichend beschrieben. Gleichzeitig versucht Aksenov nämlich, eine Art ‚doppelbödiges Schreiben‘ zu entwickeln. Der Ausgangspunkt ist hier die Ironie (das ‚ironische Sprechen‘) in den Satiren *Tovarišč krasivyy Furaškin* und *Mestnyj chuligan Abramašvili*. Ironie ist die Kunst,

<sup>8</sup> Aksenov 1981, S. 434.

<sup>9</sup> Aksenov 1964b.

<sup>10</sup> Vgl. Efimov 1991, S. 67, 70.

## 5. Resümees

das eine zu sagen, aber das Gegenteil zu meinen. Um diese Kunst ins Positive zu wenden und ihr die Albernheit zu nehmen - um also einen ‚ernsten‘ Text entstehen zu lassen -, entwickelt Aksenov den gezielten Umgang mit Informationssituationen, und zwar zuerst in *Zvezdnyj bilet*, dann vor allem in *Na polputi k lune* und *Zatovarennaja bočkotara*. Von dieser Basis aus, die noch einer Verbindung von Realismus und historischer Avantgarde verpflichtet war, hat Aksenov die Informationsvergabe seiner Texte weiter durchorganisiert, wobei er vor allem auf die Avantgarde und die russische Volkskunst zurückgriff.<sup>11</sup> Von der Avantgarde übernahm er das Verfahren der Montage (Ėjzenštejn, Pil'njak) und ‚Surrealismus‘ fand er sowohl in Avantgarde (Apollinaire, Bulgakov) wie in der russischen Volkskunst.<sup>12</sup>

Der erste Montagertext ist *Apel'siny iz Marokko*. Er orientiert sich noch an Vorbildern (verschiedene sind hier möglich), indem in ihm - traditionell - Erzählerstandorte in verschiedenen Figuren, die sich jedoch auf dasselbe erzählte Geschehen beziehen, montiert werden. So entsteht eine ‚objektive(re)‘ Wirklichkeit aus verschiedenen, subjektiven Figurenwirklichkeiten. Diesen Ansatz hat Aksenov später<sup>13</sup> aufgegriffen und mit der Informationsvergabe, auf die er zwischendurch sein Augenmerk gerichtet hatte, kombiniert. Nun wird versucht, zwei unterschiedliche Wirklichkeiten im Text gegenüberzustellen, so z.B. in *Na ploščadi i za rekoj*, *Ryžij s togo dvora* und *Lebjaž'e ozero*. Die phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit wird jeweils aus dem Text heraus motiviert, es wird ihr ein Wirklichkeitsstatus innerhalb einer realistisch-faktischen Informationswirklichkeit zugewiesen, so daß sie interpretativ als Gegensatz von Erwachsenenwelt und Kinderwelt erscheint - das heißt also: letztendlich als Bestandteil einer Welt (nämlich der realistisch-faktischen Informationswirklichkeit). Der Text selbst motiviert also den Leser dazu, die auftretenden Widersprüche wegzuinterpretieren. Bemerkenswert ist dabei jedoch,

---

<sup>11</sup> Aksenov selbst äußert zu jener Zeit, daß er stärker formal und stilistisch innovativ arbeiten wolle (so in Meyer 1973b). Bereits in einem früheren Referat hatte Aksenov das gesagt (1964b): Er betont die Wichtigkeit der Form eines Romans und die Orientierung an älteren Vorbildern und literarischen Verwandtschaftslinien. Unter „Form“ versteht Aksenov die „Form, die von innen kommt“. Diese Formulierung umfaßt für ihn (1.) den „Bereich des Begriffs“ und (2.) eine selbstgefundene Form eines Romanes, die mit dessen Inhalt korreliert. Er verwirft die „vorfabrizierten literarischen Konstruktionen, selbst wenn sie originell sind“. Leider führt Aksenov seine Gedanken nicht weiter aus. Die vorsichtige Art und Weise seines Vortrags und seine Bemühung, nichts zu sagen, was möglicherweise zu weit ginge oder der offiziellen Sicht klar widerspräche, ist unüberschbar.

<sup>12</sup> Die besondere Wahrscheinlichkeit eines Zusammenhanges der Schriftstellergeneration Aksenovs mit der russischen historischen Avantgarde hat Raskin 1988, S. 51, hervorgehoben. Denn die älteren Generationen, die noch mit der Kenntnis der Literatur vor Zementieren des sozialistischen Realismus 1934 groß geworden waren, konnten dieses Wissen an Aksenovs Generation trotz des literarischen Stalinismus der dreißiger bis fünfziger Jahre weitervererben. Dieses Wissen aus der ‚Vorzeit‘ beinhaltete die Kenntnis der historischen Avantgarde als aktuellsten ‚Entwicklungsstand‘ der Literatur.

<sup>13</sup> Vorher, in *Malen'kij Kit, lakirovščik dejstvitel'nosti, Šturprizy* und *Dikoj*, haben die Erzählungen das Thema der Figuren der dargestellten Welt ‚verschiedene Wirklichkeiten / Weltsichten‘, aber in ihnen werden noch nicht zwei Wirklichkeiten so dargestellt, daß deren Synthese oder Beurteilung nur über das Konzept erfahrbar ist.

## 5. Resümees

daß die kindliche Welt ganz anderen Gesetzen unterliegt als die erwachsene, weshalb von zwei Informationswirklichkeiten, die beide den Text konstituieren, gesprochen werden kann. Diese deutliche Distinktion der Informationswirklichkeiten hat Aksenov in *Randevu* und *Million razluk* zur latenten Montage von Informationswirklichkeiten ausgeweitet. Die beiden Informationswirklichkeiten, je eine realistische und eine phantastische, zeitigen als Ergebnis ihrer montierten Zusammenstellung eine ‚widerspruchsfreie‘ (Hyper-) Wirklichkeit, die nur durch die entsprechende textuelle Mitarbeit des Lesers entsteht und die nicht mehr aus den ‚subjektiven Welten‘ der Figuren heraus motiviert werden kann. Das Produkt der Montage im Kopf des Lesers ist eine phantastisch-faktische Informationswirklichkeit, die als solche nicht ‚Teil‘ oder ‚Zustand‘ eines Textes ist, sondern intelligible Leseleistung aufgrund der Wahrnehmungsphänomene der Montage. *Randevu* enthält zudem eine surrealistische Spirale; in *Randevu* wird die Zusammenstellung einer anfänglichen, realistischen Informationswirklichkeit mit einer phantastischen Informationswirklichkeit erst am Ende deutlich. In *Million razluk* liegt eine kunstvolle, latente Verflechtung beider Wirklichkeiten vor. Die beiden Wirklichkeiten zu verflechten, hatte Aksenov im Prinzip bereits in *Lebjaž'e ozero* vorgenommen; der Unterschied zu *Million razluk* ist, daß in *Million razluk* die Verflechtung latent geschieht, während sie in *Lebjaž'e ozero* sequenzweise vorgenommen wurde, und daß die phantastische Informationswirklichkeit in *Million razluk* nicht mehr motivierbar ist.

Mit *Ožog* und *Zolotaja naša železka* ist Aksenov den Weg von *Million razluk* weitergegangen. *Ožog* schließt an *Million razluk* an. Zugleich ist *Ožog* vielfältiger gestaltet. Da ist zunächst der Gebrauch von Bildern und filmischer Proxemik zu nennen. Wenn auch das Bild vom Reiher ebenfalls in *Zolotaja naša železka* auftritt, so stehen der Gebrauch von Bildern und den räumlichen Realisationen von Metaphern doch einzigartig in den bis 1975 untersuchten Werken Aksenov da. Die Informationsvergabe von *Ožog* legt es in viel stärkerem Maße darauf an, Widersprüche zu erzeugen und die erzeugten Widersprüche nicht aufzulösen, und zwar nicht nur durch die latente Montage von Informationswirklichkeiten. Viel stärker, als es in *Million razluk* oder *Zolotaja naša železka* der Fall ist, ist die Montage zweier Informationswirklichkeiten verwoben und latent, was unter anderem dadurch erreicht wird, daß der Ausgangspunkt zur Beurteilung der phantastischen Informationswirklichkeit nicht mehr realistisch-faktisch im Sinne von ‚normal‘ ist, weil die ‚Normalität‘ bzw. das Bewußtsein von ‚Normalität‘ der fünf zentralen Figuren aufgrund ihrer Vergangenheit verzerrt ist. Die fünf Figuren haben psychisch Schaden genommen, und das drückt sich deutlich in derjenigen Wirklichkeitsdarstellung aus, die der Erzähler gleich zu Beginn von *Ožog* dem Adressaten als realistische Informationswirklichkeit ‚verkaufen‘ will. Erzähltechnisch ist *Ožog* außerdem sehr experimentell: Dazu tragen nicht nur die zahlreichen surrealen Spiralen, die Bilder, die spezifische Proxemie, die Gestaltung des Figurenkonzeptes und die Rezeptionsangebote bei, sondern auch das Integrieren einer filmischen Montage nach Art von Fjzenštejns *Oktjabr*. Im Gegensatz zu *Zolotaja naša železka* und *Million razluk* werden immer wieder Passagen

## 5. Resümees

mit phantastischer Informationswirklichkeit zu realistischer Informationswirklichkeit mit besonderem Status (zumeist zu Delirien) umbewertet. Denn anders als in den anderen Werken bis 1975 gibt es in *Ožog* metafiktionale Passagen, die die Konstruierbarkeit von Wirklichkeit und also auch das Um- und Neubewerten von Erlebnissen zum Thema erheben. Ebenfalls anders als in den anderen Werken wird die Konstruktion einer umfassenderen Wirklichkeit mit Hilfe der Montage von Informationswirklichkeiten unter einem christlich-mystischen Erkenntnismodell (третья модель) subsumiert. Wenn auch in *Zolotaja naša železka* diese spezifische Wendung zum Christlichen fehlt, so ergänzen sich *Zolotaja naša železka* und *Ožog* in epistemologischer Hinsicht durchaus. Entscheidend ist in *Ožog* die überaus christlich-traditionelle Gleichsetzung der geistigen Welt mit dem Attribut ‚männlich‘ bzw. mit männlichen Figuren und die Gleichsetzung der Welt der Objekte mit dem Attribut ‚weiblich‘ bzw. mit weiblichen Figuren.<sup>14</sup>

*Zolotaja naša železka* steht ebenfalls eng bei *Million razluk*. Die Passagen mit phantastischer Informationswirklichkeit sind in *Zolotaja naša železka* vor allem mit der Figur *Memozovs* verbunden. Phantastische und realistische Informationswirklichkeit sind komplementär auf verschiedene Erzähler verteilt. Der Gebrauch ist im Gegensatz zu den vorherigen Werken, aber auch im Gegensatz zu *Ožog* im Rahmen des Figurenkonzepts funktionalisiert. Entscheidend ist, daß der Text zur Erklärung der phantastischen Ereignisse, etwa das Eindringen *Memozovs* in verschlossene Räume, keine ‚wirkliche‘ Erklärung bereithält, die den Sequenzen phantastischer Informationswirklichkeit einen ‚eindeutigen‘ Wirklichkeitsstatus zuweisen würde. Wie später in *Poiski žanra* gilt die phantastisch-fiktive Informationswirklichkeit paradoxerweise als ‚Zauberei‘. Natürlich kann man sich auf das Phantastische in *Zolotaja naša železka* wie auf das in *Million razluk* auch ‚(s)einen Reim m a c h e n‘: *Memozov* sei der Übeltäter, ein gefährlicher, destruktiver Hexer, wie umgekehrt in *Million razluk* der verliebte Skispringer ein positiver, beschwingter Zauberer sei. Aber was ist das letztendlich für eine Erklärung?

In den genannten Zusammenhängen nimmt *Poiski žanra* eine etwas andere Stellung ein, was die Stringenz der Darstellung eines epistemologischen Modells, nämlich eines mit dem sozialistischen Realismus und seiner philosophischen Basis konkurrierenden Erkenntnismodells angeht. Jedoch wird in *Poiski žanra* nicht noch einmal die erkenntnistheoretische Ausarbeitung vorgenommen, obwohl natürlich die ‚wundersamen‘ Fähigkeiten *Durovs* auf genau den genannten menschlichen Wahrnehmungseigenschaften und Wirklichkeitskonstruktionsfähigkeiten beruhen, die so deutlich Themen von *Ožog* und *Zolotaja naša železka* sind. Wie in *Ožog* steht in *Poiski žanra* eine Künstlerfigur im Vordergrund, deren Eigenart jetzt aber eher in der Hilfe gesehen wird, die dieser Künstler durch die Fähigkeit zur Veränderung der Wirklichkeit seinen Mitmenschen zukommen lassen kann. Denn die meisten Kapitel in *Poiski žanra* haben eine solche Hilfestellung zum Thema: Mal stellt *Durov* die

<sup>14</sup> Briker in Mozejko 1986, S. 155, bemerkte als erster tiefere Implikationen in der Darstellung von Männer- und Frauenfiguren.

## 5. Resümees

nötige Harmonie her (Kapitel 2, 4), mal beglückt er die Menschen (Kapitel 5). In Kapitel 3 hilft er, Mensch und Tier aus den Folgen einer dummen Untat zu befreien. Genaugenommen ist es in Kapitel 3 eine Frau namens *Ekaterina*, die die ‚zauberhafte‘ Wiederbelebung des Vogels vollzieht. *Ekaterina* und *Durov* sind dadurch Menschen von gleicher Art;<sup>15</sup> und anders als die Frauenfiguren in *Ožog*<sup>16</sup> sagt sie nicht nur sehr selbstbewußt von sich selbst und ihrem Beruf (профессия): „А между тем я женщина, оживляющая подбитых птиц“, sondern sie tut es wirklich: „Она присела, взяла трупик в ладони и прижала его к груди, к своему исключительному платью. Почти мгновенно из ладоней ее выскочила точно на пружинке живая славненькая глуповатая (!) головка нырка.“<sup>17</sup> Auch durch diesen Umstand nimmt *Poiski žanra* eine etwas andere Stellung gegenüber etwa *Ožog* ein; die patriarchal anmutende Distinktion von Frauen- und Männerfiguren und ihrer ‚Aufgaben‘ sowie die Beurteilungen der Frauenfiguren durch den Erzähler erscheinen durch die Figur *Ekaterina* in *Poiski žanra* etwas gemildert.<sup>18</sup> Gleichzeitig ist das erzählte Geschehen eines zufällig und aus Überdruß getöteten Vogels, der jedoch wiederkehrt bzw. wiederbelebt wird, ein Motiv, das außer in *Poiski žanra* in Aksenovs *Caplja*<sup>19</sup> und in Čechovs *Čajka* auftritt. Intertextuell betrachtet scheint Aksenov sehr eigene ‚Antworten‘ auf Čechovs *Čajka* gefunden zu haben: Nicht nur, daß der Reiher in *Caplja* lebendig wiederkehrt und weiteragiert, während die Möwe in *Čajka* ja tot und ausgestopft ist und das wiederum mit dem dramatischen Tod *Treplevs* zusammenhängt, sondern es verhält sich in *Poiski žanra* sogar so, daß die Lösung einer *Čajka*-ähnlichen Figurenkonstellation (*Durov*, *Sergej* und die Musiker, *Ekaterina*) durchaus positiv ist (Akt des Wiederbelebens) und von Seiten der Frau ‚gelöst‘ wird. Gerade die Musiker stehen schlecht da, denn sie haben nur ‚Totes‘, Destruktives produziert (den Vogel, ihr schlechtes Gewissen, schlechte Stimmung), ohne auch nur annähernd das Gegenteil zu vermögen. Obwohl der Erzähler durch das erzählte Geschehen selbst der Frauenfigur *Ekaterina* eine gegenüber den anderen Frauenfiguren, aber auch gegenüber den Frauen in *Ožog* veränderte Rolle zugesteht, so kann er sich nicht enthalten, mit folgenden Worten kommentierend auf die im Prinzip ‚richtige Ordnung‘ des Ge-

<sup>15</sup> Briker in Mozejko 1986, S. 159.

<sup>16</sup> ...wo die Männerfiguren glauben, daß die Frauen Wunderbares bewirken k ö n n t e n , bzw. wo die Männerfiguren glauben, die Frauen k ö n n t e n sie, die Männer, zu Wunderbarem beflügeln, wo aber die Frauenfiguren selbst nichts Wunderbares tun und wo auch die Beflügelungen eher in den Männern begründet liegen denn in den Frauen,...

<sup>17</sup> Aksenov 1986, S. 83.

<sup>18</sup> Aber eben nur gemildert und in keiner Weise aufgehoben. Denn erstens kann *Ekaterina* den Vogel wiederbeleben, weil, wie gezeigt wurde, Frauenfiguren bzw. Weiblichkeit das „Geheimnis des Lebens“ tragen (das männliche Wesen nicht besitzen). Damit ist *Ekaterina* ‚typische‘ Vertreterin der männlich-weiblich-Noesis-Physis-Distinktion, die in Kapitel 4 entwickelt wurde. Zweitens ist, wie ebenfalls gezeigt wurde, das dargestellte Rollenverhalten der Männerfiguren gegenüber *Ekaterina* im Prinzip dasselbe bzw. das ‚alte‘ geblieben, auch wenn *Durov* daran aufgrund veränderter Umgangsformen der jungen Generation zunächst zweifelte. Damit ist das ‚richtige‘ Verhalten der Männerfiguren auch Garant für das ‚richtige‘ Verhalten *Ekaterinas*.

<sup>19</sup> So Briker in Mozejko 1986, S. 160f.

## 5. Resümees

schlechterverhältnisses, die hinter einem „anfänglich“ (в первые минуты знакомства) ungewöhnlichen Verhalten der männlichen Jugendlichen gegenüber *Ekaterina* steht, hinzuweisen:

„Мальчишки“ [музыканты] дарили нас своими рукопожатиями, я бы еще не удивился, если бы не меня только, но и Екатерину. Не особенно уверен, но, кажется, в этом есть что-то от современного психологического состояния – наши выюноши (!) как бы дарят себя восхищенному человечеству, в том числе и противоположному полу. Впрочем, справедливости ради следует сказать, что это было только в первые минуты знакомства, а потом все больше и больше компания стала играть на Екатерину, все стало более естественным, и постепенно внутри нашего кружка образовалось то особое нервное приподнятое настроение, что возникает в присутствии красивой женщины.<sup>20</sup>

Sollte also auch hinter den Zugeständnissen des Erzählers an die Rolle *Ekaterinas* im Prinzip die ‚richtige Ordnung‘ (все стало более естественным) des Geschlechterverhältnisses stehen? Ich befürworte diese Vermutung.

Was resümierend die Informationsvergabe betrifft, so greift *Poiski žanra* anders als *Ožog*, *Zolotaja naša železka* oder *Million razluk* auf die Werke zurück, in denen die Sequenzen phantastischer Informationswirklichkeit durch Zuweisung eines besonderen Wirklichkeitsstatus im Rahmen einer realistischen Informationswirklichkeit subsumiert werden konnten, wie zum Beispiel *Lebjaž'e ozero*; *Malen'kij Kit, lakirovščik dejstvitel'nosti*; *Na ploščadi i za rekoj* oder *Ryžij s togo dvora*. Neu ist, daß die Zuweisung eines Paradoxons vorgenommen wird, nämlich ‚echte Zauberei‘ und ‚Wundertat von Gauklern‘. Gleichzeitig wird den in den Passagen mit phantastischer Informationswirklichkeit erzählten Objekten die Behauptung und Handhabung von ‚echten‘, ‚wirklichen‘ Gegenständen bzw. Objekten unterlegt, unabhängig davon, ob sie noetische oder physische Objekte sind. So wird die Faktizität phantastischer Informationswirklichkeit erzeugt. Wenn man also durch die Darstellung von den Passagen mit phantastischer Informationswirklichkeit in *Lebjaž'e ozero*; *Malen'kij Kit, lakirovščik dejstvitel'nosti*; *Na ploščadi i za rekoj* und anderen Werken immer sagen konnte, das Phantastische spiele sich doch nur im zum Beispiel Hirn des Kindes ab, aber es ist nicht ‚wirklich‘ da, weil die im Hirn des Kindes existenten Dinge keinen Einfluß auf die erzählte, ‚tatsächliche‘ Welt<sup>21</sup> nehmen, dann ist in *Poiski žanra* diese Auffassung nicht möglich, denn die geistigen Wirklichkeitsveränderungen *Durovs* haben sehrwohl Einfluß auf die Welt der Objekte.<sup>22</sup> In *Poiski žanra* ist also eine Synthese beider Möglichkeiten der Informationsvergabe

<sup>20</sup> Aksenov 1986, S. 81.

<sup>21</sup> ..., in *Lebjaž'e ozero* zum Beispiel durch die Erwachsenensicht der Welt des Sees vertreten...

<sup>22</sup> Daß sich in *Poiski žanra* zwei menschliche epistemologische Orientierungen (geistige Welt : Welt der Objekte; intelligibler Weltbezug : empirischer Weltbezug) gegenüberstehen, hat auch Briker (in Močejko 1986, S. 160-163) im Prinzip gesehen. Er stellt dem von *Durov* gesuchten „Genre“ mit „genuine love, genuine art“ ein von ihm angenommenes „Anti-genre“ mit „a substitute, a stereotype, a lie“ gegenüber und summiert nicht ungeschickt, „that the search for a genre is the search for the spiritual, the exalted, while the search for an anti-genre is the search for the spiritless.“ (S. 163)

## 5. Resümees

gelingen vollzogen worden. Gleichzeitig bedeutet *Poiski žanra* damit eine Radikalisierung gegenüber *Ožog* und *Zolotaja naša železka* hinsichtlich dessen, daß nicht nur die physische Welt die noetische durch menschliche Apperzeption beeinflusst oder daß der Mundus intelligibilis durch Bewertung und Verbindung der durch den Mundus sensibilis gegebenen ‚Fakten‘ eine Veränderung im apperzipierenden Subjekt erzeugt, sondern daß - gerade umgekehrt - Noesis auf Physis Einfluß nehmen kann, einen Einfluß, der ‚objektiv‘ (sichtbar) existiert und intersubjektiv ‚überprüfbar‘ (vermittelbar) ist.

Im Hinblick auf die Bedingungen, denen Aksenov als Schriftsteller unterworfen ist, d.h. im Hinblick auf die Maßgaben des sozialistischen Realismus und der Zensur, ist die Tatsache der Entwicklung eines ‚doppelbödigen Schreibens‘ mit Hilfe der Informationsvergabe ein überaus wichtiger Aspekt. Ein allegorischer Text oder der ausschließliche Gebrauch von Bildern hätten die Texte Aksenovs sozusagen entlarvt: Das übertragene Verständnis der Texte wäre durch die Bildeinheiten entstanden; die Texte hätten ein intendiertes übertragenes Verständnis selbst verraten. Bei der Informationsvergabe liegt es in den Fähigkeiten des Lesers, die Informationssituationen übertragen zu verstehen oder nicht. Ein realistisches Verständnis, bei dem der Text die Abbildung der Realität, die so oft von den Hütern des sozialistischen Realismus gefordert wurde, nachvollzieht, wird durch die Informationsvergabe nirgendwo zwangsläufig behindert, denn es ist stets möglich, ‚Erklärungen‘ für eine phantastische Informationswirklichkeit zu finden, auch wenn der Text diese ‚Erklärungen‘ nicht mehr unterstützt. Auf diese Weise hat es Aksenov verstanden, der Zensur z.T. zu entgehen, selbst dann, als spätestens in der Brežnev-Ära wieder strengere Vorstellungen von ‚richtiger‘ Literatur die Oberhand gewannen. Der Verweis Aksenovs darauf, daß sich in seinen Texten die Phantasie des Autors widerspiegele, und der Fakt, daß *Randevu* etwa als Wiedergabe eines realen Rauscherlebnisses aufgefaßt wurde, sind Rechtfertigungen gegenüber der Partei. Aksenov befand sich mit seinem Schaffen auf einer Gratwanderung, die in der Brežnev-Ära nicht mehr so zu gehen war, wie während des Tauwetters. Außerdem zeigt die erkenntnistheoretische und poetische ‚Radikalisierung‘ der Texte, daß Aksenov nicht gewillt war, Zugeständnisse zu machen. Aksenov geriet mehr und mehr in eine oppositionelle Situation; zu andersartig, zu satirisch, zu vieldeutig und systemkritisch waren seine Werke. *Poiski žanra*, *Ožog*, *Zolotaja naša železka* und andere Werke wurden unterdrückt, zensiert, zerstückelt oder das Erscheinen verzögert; nur noch ‚Ungefährlicheres‘ wurde veröffentlicht. Am Ende des Weges steht der ‚politische Fall‘ Aksenov und seine Emigration in den Westen.

### 5.2 Herleitung des Aksenovschen Schaffens aus dem Surrealismus und der Folklore

Am Ende von *Poiski žanra* waren fünfzehn Vornamen genannt worden: „За одним из столов сидели все мои друзья, весь наш цех: Александр, Брюс, Вау-

## 5. Resümees

лав, Гийом, Литер, Евсей, Жан-Клод, Збигнев, Кэндзабуро, Луиджи, Махмуд, Порман, Оскар.“<sup>23</sup> Vorher wurde noch „Kapitän‘ Ivan“ („капитан“ Иван) als anwesend erwähnt.<sup>24</sup> Der Leser ist aufgefordert, das Rätsel um die Nachnamen, die zu den gegebenen Vornamen passen würden und die das Kriterium erfüllen, Schriftsteller zu benennen, welche in derselben Art wie Aksenov schreiben, selbst zu lösen. Deshalb eröffnet die Reihe der fünfzehn Vornamen erneut die Diskussion um mögliche Parallelen zu Aksenovs Poetik in Werken anderer Autoren und damit auch die Diskussion um Aksenovs mögliche Vorbilder. Aus verständlichen Gründen kann nicht auf alle Namen eingegangen werden, obwohl von denen hier assoziativ ‚erratenen‘ Schriftstellern mehrere, mit einer besonderen, mehr oder weniger ‚zauberhaften‘ Art zu schreiben identifiziert werden könnten (Kenzaburō Ōe, Aleksandr Blok, Ephraim Kishon, Oscar Wilde). Ich gehe im folgenden resümierend noch einmal auf den Bezug Aksenovs zum Schaffen Guillaume Apollinaires ein, sowie auf ein mögliches Vorbild, das interessanterweise in der Liste der Schriftsteller nicht genannt wird.

Es waren in der vorliegenden Arbeit betreffs der Montage von Informationswirklichkeiten in den Romanen *Ožog* und *Zolotaja naša železka* die Stichworte ‚Hyperrealität‘ und ‚Überwirklichkeit‘ gefallen. Einige professionelle Leser haben Aksenovs Schaffen mit dem Attribut ‚surrealistisch‘ belegt.<sup>25</sup> Wie hängt beides zusammen? In der Tradition der Literaturgeschichtsschreibung wird unter ‚Surrealismus‘ das Schreiben André Bretons, Louis Aragons, Paul Eluards, Antonin Artauds, Benjamin Pérets, Philippe Soupaults, Max Ernsts, Salvatore Dalis (bei den letzten beiden die Bilder), Raymond Queneaus, Pierre Reverdys und Tristan Tzaras als surrealistisch oder ihre Schriften als zum Surrealismus gehörig verstanden.<sup>26</sup> Hierbei geht es vor allem um die „écriture automatique“: Ein

„Denkdiktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft und unabhängig von jeder ästhetischen und moralischen Voreingenommenheit.“ Damit wird das von Freud wenige Jahre zuvor entdeckte Unbewußte zum bevorzugten Gegenstand literarischer bzw. allgemein künstlerischer Aktivität erhoben. [...] Eine frühe Phase seines [Bretons] Surrealismus [1924-1929] ist durch systematisches Einüben von Traum, Halbschlaf und Schlaf charakterisiert; Traumzustände [des Künstlers!] werden zur Quelle künstlerischer Inspiration sowie zur Erkenntnis wesentlicher, bisher vernachlässigter und verborgener Schichten der menschlichen Natur.<sup>27</sup>

Verfahren einer *écriture automatique* gibt es bei Aksenov nicht. Dennoch ließe sich ein gewisser Einfluß des Surrealismus Bretonischer Prägung auf Aksenov erkennen, wenn man in Betracht zieht, daß der

Surrealismus [...] damit auf die Einbeziehung von Traum, Zufall, Wunderbarem in das Leben [zielt], was die Aufhebung der herrschenden Gegensätze von bewußt / unbewußt, rational / irrational, wirklich / imaginär, Handeln / Denken, Leben / Kunst bedeutet. Das

<sup>23</sup> Aksenov 1986, S. 179.

<sup>24</sup> Aksenov 1986, S. 178.

<sup>25</sup> Wolfheim 1987; Schrick in Kindler 1996, Bd.1, S. 209f.

<sup>26</sup> Grimm 1994, S. 301-303; Nadeau 1992.

<sup>27</sup> Grinum 1993, S. 118.

## 5. Resümees

Kind, das noch nicht zwischen Traum und Realität unterscheidet, wird daher wie der Primitive [...] oder der Geisteskranke zu einer wichtigen Gestalt surrealistischer Bildwelt.<sup>28</sup>

Aksenovs *Lebjaž'e ozero* kennt eine Kindessicht ‚der‘ Wirklichkeit; *Na ploščadi i za rekoj* und *Ryžij s togo dvora* sind ebenfalls aus der Sicht eines Kindes geschrieben, wobei ‚Phantasie‘ und ‚Realität‘ gleichwertig behandelt werden; ebenso sind in *Randevu* Rausch und Realität behandelt, wobei die zentrale Figur allerdings kein Kind ist; *Dikoj* ist von der offiziellen Ideologie aus gesehen ein Primitivling und auch in den anfänglichen Informationsständen so dargestellt, auch wenn Aksenov mit der ideologischen Position insgesamt kritisch verfährt; *Zatovarennaja bočkotara* stellt auch Träume in den Mittelpunkt des erzählten Geschehens. Wie bereits erläutert, unterscheiden sich diese Erzählungen Aksenovs allerdings noch wesentlich dadurch, daß in einigen Erzählungen der Grund, der an der Verzerrung der (Erwachsenen-) Wirklichkeit Schuld ist, offengelegt ist und daß in anderen diese Ursache der Spekulation des Lesers überlassen bleibt. Es ist eben ein bedeutender Unterschied, ob im Text explizit erkennbar ist, daß im weiteren ein Traum oder eine kindliche Wirklichkeitsauffassung folgen, oder ob es nicht klar wird, mit welcher Auffassung von Wirklichkeit konfrontiert wird.

Der Begriff ‚Surrealismus‘ ist auch mit dem Schaffen Guillaume Apollinaires (1880-1918) verknüpft, welcher häufiger auch von „Surnaturalismus“ sprach.<sup>29</sup> Im „Ersten surrealistischen Manifest“ (1924) beruft sich Breton namentlich auf Apollinaire als den Ahnherren des Surrealismusbegriffs.<sup>30</sup> Dessen Theorie vom Surnaturalismus ist nicht so explizit manifestiert; Apollinaires Schaffen selbst ist sehr heterogen und experimentell.<sup>31</sup> Als Apollinaire 1917 sein Stück *Les Mamelles de Tirésias* in einem Zeitungsinterview vorstellte, äußerte er, Surnaturalismus sei eine Kunst, die nicht ausschließlich photographischer Naturalismus sei und die dennoch der Natur folge, dem, was man von ihr sieht und was sie enthält, einer Natur, die die Basis aller unvermuteten, unwägaren, unerbittlichen und fröhlichen Wunder sei.<sup>32</sup>

Surrealismus im Sinne Apollinaires bezeichnet daher die neuartige Zuordnung von Elementen der Wirklichkeit, die derart collageartig zusammengefügt werden, daß sie beim Zuschauer oder Leser Überraschung auslösen<sup>33</sup>. Charakteristisch für Apollinaires Surrealismus ist der nirgends in Frage gestellte Bezug zur Wirklichkeit [...] Sein Surrealismus übersteigt nirgends die vorgegebene Wirklichkeit, um auf irgendeine Transzendenz oder in den Bereich des Unbewußten zu verweisen.<sup>34</sup>

Und in der *Préface* zu *Les Mamelles de Tirésias* erläutert Apollinaire selbst:

<sup>28</sup> Grimm 1994, S. 301.

<sup>29</sup> Apollinaire zog auch den aus der Malerei entlehnten Begriff „Orphismus“ in Betracht. Grimm 1993, S. 115.

<sup>30</sup> Breton 1993, S. 25-26.

<sup>31</sup> Vgl. Grimm 1994, S. 296f.

<sup>32</sup> Apollinaire 1991, S. 989.

<sup>33</sup> Die Wendung: „neuartige Zuordnung von Elementen der Wirklichkeit, die derart collageartig zusammengefügt werden, daß sie beim Zuschauer oder Leser Überraschung auslösen“ verstehe ich als eine Paraphrase zu: „Montage von Informationswirklichkeiten“.

<sup>34</sup> Grimm 1993, S. 116.

## 5. Resümees

Pour caractériser mon drame je me suis servi d'un néologisme [...] j'ai forgé l'adjectif surréaliste qui ne signifie pas du tout symbolique [...] // Et pour tenter [...] du moins un effort personnel, j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes. / Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans la savoir. [...] // Pour le surplus, il n'y a aucun symbole dans ma pièce qui est fort claire, mais on est libre d'y voir tous les symboles que l'on voudra et d'y démêler mille sens comme dans les oracles sibyllins.<sup>35</sup>

Und er fügt noch ebenso sibyllinisch hinzu: „Au demeurant, le théâtre n'est pas plus la vie qu'il interprète que la roue n'est une jambe. Par conséquent, il est légitime, à mon sens, de porter au théâtre des esthétiques nouvelles et frappantes“.<sup>36</sup> Es bleibt festzuhalten, daß ein Surrealismus Apollinarescher Prägung keine Wiedergabe psychischer Emanationen ist, sondern eine Darstellung einer *m o d e r n e n*, nicht mehr mit den Mitteln des Naturalismus zu beschreibenden und deshalb „sur-naturaliste“ Natur und Wirklichkeit, eine „Überraschung erzeugende Kombination disparater Wirklichkeitselemente [...], mittels derer allein die Welt des 20. Jh.s anschaulich wird.“<sup>37</sup> Hieraus ergeben sich Parallelen gerade zu denjenigen von Aksenovs Werken, in denen der Grund, der zu einer disparat dargestellten Wirklichkeit führt, der Spekulation des Lesers überlassen bleibt. Aber auch zu den vorher bereits genannten Erzählungen, in denen die neuartige Wirklichkeitsdarstellung motiviert ist, gibt es Parallelen, weil Aksenov auch die Sicht des (z.B.) Kindes nicht in der Art der *Écriture automatique*<sup>38</sup> dargestellt hat, sondern in der Art Apollinares.<sup>39</sup> Aksenov hat bei jenen für den Leser ‚spekulativen‘ Werken (vor allem in *Randevu*, *Million razluk*, aber in gewisser Weise ja auch in *Ožog*, *Zolotaja naša železka* und *Poiski žanra*) die Art und Weise bestimmter Erzählungen Apollinares zum Vorbild genommen, wobei die Unterschlagung des Grundes für widersprüchliche Informationswirklichkeiten im selben Text keinem Zufall und keiner Nachlässigkeit unterliegt, sondern dem Bestreben, den Leser ebenso wie Apollinaire mit einer *n e u - a r t i g e n* Wiedergabe einer *m o d e r n e n* Wirklichkeit zu konfrontieren, die durch alte Schreibtraditionen nicht mehr ‚passend‘ genug wiederzugeben gewesen wäre.<sup>40</sup> Denn einer modernen Wirklichkeitsauffassung muß eine neue, moderne Auf-

<sup>35</sup> Apollinaire 1966, S. 609-610.

<sup>36</sup> Apollinaire 1966, S. 612.

<sup>37</sup> Grimm 1994, S. 301.

<sup>38</sup> ..., d.h. also mit einem ungesteuerten Niederschreiben, wobei sich der Autor in die Position des Kindes versetzt hätte. Einmal abgesehen davon, ob so etwas überhaupt möglich ist, ergäbe sich so ein Text mit einer realistisch-faktischen Informationswirklichkeit (nämlich der eines Kindes).

<sup>39</sup> ..., d.h. also mit einer gesteuerten Niederschrift und einer Montage zweier Informationswirklichkeiten.

<sup>40</sup> Hinzu kommt, daß im Falle Aksenovs die ‚alte‘ Schreibtradition der sozialistische Realismus war. Dessen Grunddogma, die Wirklichkeit abzubilden, wird - und das ist eine besondere Pointe - durch einen Surrealismus Apollinarescher Prägung gar nicht unterlaufen. Aksenov hat sich über sein Schaffen mehrfach dahingehend geäußert, daß er die Wirklichkeit abbilde; unterschlagen hat er allein zu sagen, daß er an eine *m o d e r n e* Auffassung von Wirklichkeit und also an eine *m o d e r n e* Art der Abbildung denke.

## 5. Resümees

fassung von Mimesis entsprechen, welche bereits erläutert worden war.<sup>41</sup> Das Produkt der modernen Mimesis, der Aksenovsche Text, will nicht auf etwas Transzendentes verweisen, wie es etwa symbolistische oder romantische Texte beabsichtigten. Sondern der Text ‚neuer Poetik‘ will auf ebendie moderne Wirklichkeitsauffassung verweisen, welche die Wirklichkeit konstruktivistisch denkt. Ebenso gibt der Text den Lesern die ‚Aufgabe‘, konstruktivistisch tätig zu werden. Das Produkt im Kopf des Lesers, konstruiert aus dem disparat gestalteten Text, ist ‚Hyperrealität‘ oder ‚Überwirklichkeit‘ genannt worden, was als eine Paraphrase des Apollinareschen ‚Surréalisme‘ begriffen wird. Dabei ist es Aksenovsche Eigenart, daß er ‚Hyperrealität‘ als ‚über der Noesis‘ denkt - im Sinne einer ‚Überintelligibilität‘,<sup>42</sup> welche in der Fähigkeit zur noetischen Konstruktion, die wiederum durch Montagen und Informationssituationen gesteuert werden kann, liegt. ‚Surréalisme‘, ‚Hyperrealität‘ und ‚обобщенный образ‘ sollten deshalb für Aksenov in gleicher Weise das Produkt ‚neuartiger‘ Wirklichkeit im Kopf des Lesers bezeichnen; er selbst hat es nie benannt.

Die Fähigkeit zur aktiven noetischen Konstruktion besitzen in *Zolotaja naša železka Memozov* und in *Poiski žanra Durov, Ekaterina* und die vierzehn anderen ‚Zauberer‘, sowie in beiden Romanen der Erzähler. In *Ožog* besitzen Sabler (im Konzert mit den „Giganty“) und der Erzähler diese aktive Fähigkeit. Das Produkt einer neuartigen Wirklichkeit, die Hyperrealität, liegt in *Zolotaja naša železka* und *Poiski žanra* beim Leser und damit natürlich auch beim Autor. In *Ožog* liegt das Produkt Hyperrealität auch bei Leser und Autor, aber zusätzlich wird mit dem Produkt Gott identifiziert, der zugleich als absoluter Maßstab der Wirklichkeit („Drittes Modell“) gilt. Das hat zweierlei Konsequenz. Erstens wird in *Ožog* dadurch eine absolute Wirklichkeit wiedereingeführt, die durch die Annahme konstruktivistischer Relativität von Wirklichkeit ausgeschlossen worden war (in *Poiski žanra* und *Zolotaja naša železka* ist dieser Schritt wie gesagt nicht vorhanden). Zweitens gelangen Autor und Leser in eine göttliche Position, zumindest was ihre erkenntnistheoretischen Fähigkeiten angeht; das Verhältnis von Autor und Leser zum Text entspricht dem Verhältnis von Gott zur Welt.

Welche Argumente lassen sich außerdem für einen bewußten Rückgriff Aksenovs auf einen Surrealismus Apollinarescher Prägung anführen? Es werden vier Argumentgruppen genannt. Da sind (1.) die Patronyme bestimmter Figuren in verschiedenen Werken Aksenovs. Figuren mit sprechenden Namen zu belegen, hat in der russischen Literatur eine ausgeprägte Tradition. Aksenov benutzt den Vatersnamen *Apollinarevič*, der aus ‚Аполлинарий‘ gebildet ist, was wie der französische Name ‚Apollinaire‘ aus lateinisch ‚apollināris‘ motivierbar ist. Diese Patronyme treten in der Erzählung *Million razluk*, im Roman *Ožog* und auch in *Poiski žanra* auf. Da sind (2.) die Parallelen zur Prosa Apollinares. Aus den sehr unterschiedlich verfertigten Erzählungen Apollinares sind es vor allem *Le Roi-Lune*, *La serviette du*

<sup>41</sup> Vgl. Kapitel 3.4.3.

<sup>42</sup> Vgl. Kapitel 3.2.7.

## 5. Resümees

*poètes, Le passant de Prague* und *La femme assise*,<sup>43</sup> die große Ähnlichkeit mit Aksenovs Erzählungen haben, weil in ihnen eine realistische und eine phantastische Informationswirklichkeit montiert sind.<sup>44</sup> In *Le Roi-Lune* ist eine surrealistische Spirale dargestellt, die ganz ähnlich in Aksenovs *Randevu* und *Ožog* vorkommt, aber auch in *Poiski žanra*, wenn die Kapitel 1-6 auf das Kapitel 7 hin gelesen werden. Das Spiel mit der Montage von Informationswirklichkeiten liegt auch den Apollinaireschen Erzählungen *L'Enchanteur pourrissant* und *Le poète assassiné* zugrunde, nur ist in ihnen schwer zu entscheiden, ob es sich um zwei, drei oder mehr Wirklichkeiten handelt. Ebenso wie Aksenov (in *Dikoj*) beliebte es Apollinaire, eine (z.T. phantastische) Wirklichkeit vom Standort von Figuren mit eigenartigem Lebenswandel oder besonderer Geschichte darzustellen, so in *La Plante, Giovanni Moroni, Sainte Adorata, La chasse a l'Aigle, Arthur Roi passè Roi futur*.

Dennoch bleibt (3.) zu klären, ob Aksenov Apollinaires Werke direkt gekannt hat. Die Technik der Montage von Informationswirklichkeiten kann ihm nämlich auch durch Vermittlung bekannt geworden sein. Eine derartige Technik ist bereits im Werk des Lyrikers Nikolaj Gumilev (1886-1921) erkannt worden,<sup>45</sup> den Aksenov mit Sicherheit gekannt hat. Altmeister einer Kunst, die in diese Richtung führt, ist auch Michail Bulgakov (1891-1940), dessen *Master i Margarita*, in dem eine ‚phantastische‘ Erzählebene zwischen zwei ‚realistische‘ Textebenen montiert ist,<sup>46</sup> weltberühmt ist. In der Sowjetunion wurde der Roman erstmals ab November 1966 in Fortsetzungen in der Literaturzeitschrift „Moskva“ veröffentlicht. Eine Zeit, in die auch Aksenovs erste Erzählungen mit Montagen von Informationswirklichkeiten fallen: *Na ploščadi i za rekoj* (allerdings vor Mai 1966), *Ryžij s togo dvora* (allerdings vor August 1966), *Stal'naja ptica* (1966-1977) etc. Auch weisen *Dikoj* (1964) und „*Pobeda*“ (1965) schon in diese Richtung, obgleich der Ansatz in ihnen ein anderer ist.<sup>47</sup> Es ist gut möglich, daß Aksenov durch die Veröffentlichung von *Master i Margarita* entscheidende Anregungen zu einer Entwicklung erhalten hat, auf deren Weg er sich offensichtlich bereits befand (es sei denn, ihm ist *Master i Margarita* irgendwie vor der dessen Erstveröffentlichung bekannt geworden - dann wäre *Master i Margarita* das entscheidende Vorbild für Aksenov gewesen). Mehrfach hat Aksenov sein Anknüpfen an die russische historische Avantgarde betont, zu der auch Gumilev und Bulgakov zählen. Besonders deutlich äußert sich Aksenov im folgenden Zitat:

Earlier, I wanted to conclude a thing with a kind of „surrealistic spiral“; to take off from the earth's surface - and that, evidently, shall also happen later on, though always with an emphasis on the earth. [...] *About the role of the grotesque?* Without the grotesque, I just can't work. *Where does it come from?* From folklore, of course. [...] When I was writing it [a lost film-scenario], I had become very absorbed in folklore, and I saw where that spiral, that taking-off from the world, came from. *From folklore via the avant-garde?* Yes; the

<sup>43</sup> Hier und im folgenden aus Apollinaire 1991.

<sup>44</sup> Vgl. auch Grimm 1993, S. 94f.

<sup>45</sup> Scholz 1995, insbes. S. 132-138.

<sup>46</sup> Vgl. Urban in Kindler 1996, Bd. 3, S. 345.

<sup>47</sup> Vgl. die Einschätzung von Mozejko in Mozejko 1986, S. 10.

## 5. Resümees

avant-garde is connected with folklore. What is considered to be a basic, realistic trend - it's just a thing without roots, a thing out of the practical nineteenth century of cheap, superficial positivism. Avant-garde arose as a reaction against that positivism of the sixties of the last century - it holds out its hand to the genuine roots of human art.<sup>48</sup>

Andere Selbstäußerungen wurden bereits bei Einzelanalysen zitiert: Zunächst hatte Aksenov davon gesprochen, die Techniken von Avantgarde und Realismus verbunden zu haben. Im letzten Zitat bezieht er Avantgarde und Volkskunst aufeinander. Außerdem ist die Rede von der „surrealistischen Spirale“. Es sei dazu betont, daß Aksenov in *Randevu*, *Million razluk*, *Ožog* oder *Zolotaja naša železka* nicht ‚abnormes Bewußtsein‘ darstellt, wie es interpretiert worden ist und wie es vielleicht auch ein Surrealismus Bretonscher Prägung nahelegen könnte. Vielmehr wird in sozusagen Apollinarescher Manier die Wirklichkeit des Künstlers (*Randevu*, *Poiski žanra*),<sup>49</sup> die Wirklichkeit der Verliebten (*Million razluk*),<sup>50</sup> die Wirklichkeit des *Postradavšij* (*Ožog*) oder der ‚Kampf der Wirklichkeiten zweier Figuren aus unterschiedlichen ideologischen Lagern (*Zolotaja naša železka*) ‚abgebildet‘, wobei diese Abbildung eben eine andere ist als eine ‚Abbildung‘ gemäß den Verfahren des Realismus oder Naturalismus. Das ist ein wesentliches Verständnis der Aksenovschen Äußerung, daß er nach den Gesetzen der Wahrnehmung des Lesers schreibe, daß also sein Text mit den Gesetzen der menschlichen Wahrnehmung übereinstimme,<sup>51</sup> welches mit Apollinares Auffassung von Kunst überein geht.

Eine interessante Äußerung Aksenovs zum Surrealismus ist (4.) leider in der Form eines Rätsels gegeben:

In der Zeit meiner ersten literarischen Versuche, etwa vor sieben Jahren, kannte ich einen Mann, der jeden Tag damit begann, sich zu sagen: „Heute will ich eine Erzählung im

---

<sup>48</sup> Im „Interview with V.P. Aksënov“ in Mozejko 1986, S. 24. Es sei hier darauf hingewiesen, daß Aksenov nirgendwo explizit sagt, daß er sich auf die russische Avantgarde beziehe. Das wird nur immer so ausgelegt. Er spricht jedoch ganz allgemein von Avantgarde. Das eröffnet die Möglichkeit, daß er durchaus mitteleuropäische Strömungen im Sinn gehabt hat.

<sup>49</sup> Noch nicht beachtet worden ist in diesem Zusammenhang, daß in *Randevu* dargestellt wird, wie der Künstler einerseits von allem verehrt, seine banalsten Äußerungen vergöttert und seine Anwesenheit zum Zwecke der Selbsterhöhung gesucht werden, wie er sich selbst aber ganz und gar ungeliebt fühlt. Dieses Gefühl der Ungeliebtheit wirft ihn in Erstarrung und Tod (als physisches Nichtvorhandensein dargestellt), bis die Rettung in Person (s)einer geliebten und liebenden Frau kommt.

<sup>50</sup> Noch nicht beachtet worden ist in diesem Zusammenhang, daß mit *Million razluk* eine neue Weise der Liebesbeziehung dargestellt worden ist, die traditionellen (sowjetischen) Beziehungsmustern radikal widersprochen hat. Von Heiraten und Kinder zeugen ist nicht die Rede, ebenso wenig von der Rolle der jungen Familie im Kampf um den Aufbau des kommunistischen Staates. Die Beziehung der Protagonisten ist physisch gesehen sehr offen (sie verfehlen sich beständig), ideell gesehen aber sehr eng: Durch ihre Künste und Fähigkeiten, die sich durch ihre Liebe zueinander ‚übernatürlich‘ (sur-naturaliste) entwickeln (sie produziert Töne, auf denen er, ein Skispringer, zu ihr gelangen kann), schaffen sie für andere unsichtbare, aber äußerst ‚real‘ existente Verbindungen. Man könnte argumentieren, daß diese Verbindungen, um sie in ihrer Realität zu verdeutlichen, im Text visualisiert werden.

<sup>51</sup> Aksenov 1974.

## 5. Resümees

surrealistischen Stil schreiben“. Das ist vielleicht keine so schlechte Methode, wenn es sich darum handelt zu arbeiten, doch ist sie indiskutabel für ein ernsthaftes Werk.<sup>52</sup>

Um die beabsichtigte Aussage den Hörern des Leningrader Schriftstellerkolloquiums zu veranschaulichen, hätte Aksenov jeder andere Stil als Beispiel dienen können. War es also ein Zufall, daß Aksenov gerade den „surrealistischen Stil“ auswählte? Oder ist nicht jener erwähnte Mann Aksenov selbst, der sich dann vom surrealistischen Stil (eines uns unbekanntes Werkes) erstmalig hat inspirieren lassen, auch auf diese Art zu schreiben? Verbirgt sich in diesem Beispiel nicht ein freudscher Versprecher, der sich auf jenen flüchtigen Moment bezieht, in dem Aksenov erstmalig klar wurde, daß er etwas Surrealistisches schreiben möchte? Ist die wichtigere Information des Zitates nicht: „Ich will (gegenwärtig) etwas im surrealistischen Stil schreiben“ als die so offensichtlich einleuchtende, daß man ein „ernsthaftes“ Werk nicht mechanisch abarbeiten kann? Wodurch könnte Aksenov erstmalig ‚surreal‘ inspiriert worden sein?

Im vorletzten Zitat verweist Aksenov auf „the grotesque“<sup>53</sup> und allgemein auf die Volkskunst. Damit komme ich zu dem Vorbild, daß nicht zusammen mit den fünfzehn ‚Künstler‘-Figuren in *Poiski žanra* genannt worden ist. Hier liegt ein weiteres wesentliches Verständnis der Aksenovschen Äußerung von den Gesetzen der Wahrnehmung des Lesers, insofern Aksenov selbst äußerte: „Avant-garde [...] holds out its hand to the genuine roots of human art“, und diese echten Wurzeln der menschlichen Kunst seien die Folklore.<sup>54</sup> Außerdem äußerte Aksenov an anderer Stelle, daß irgendetwas ihm einen Anstoß zu einer Geschichte gebe und er sich dann eine neue Situation schaffe, aber nach der Logik der gegebenen Einleitung: „в логике данного запева“.<sup>55</sup> Mit ‚запев‘ wird der Vorgesang einer Byline (былина, старина)<sup>56</sup> bezeichnet.<sup>57</sup> Wichtig ist allein, daß Aksenovs „запев“ auf die Bylinen verweist.<sup>58</sup> Die Byline ist eine besondere, noch bis in unseres Jahrhundert lebendige Erschei-

<sup>52</sup> Aksenov 1964b, S. 34.

<sup>53</sup> „About the role of the grotesque? Without the grotesque, I just can't work.“ - ‚The grotesque‘ wird hier im Sinne von ‚das Phantastische‘ gebraucht.

<sup>54</sup> Im Interview in Mozejko 1986, S. 24.

<sup>55</sup> Aksenov 1974.

<sup>56</sup> Der Begriff ‚былина‘ war zuerst von I. P. Sacharov in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts benutzt worden. Er mißverstand das Wort ‚былина‘, das zu Anfang des *Slovo o polku Igorevĕ* steht und dort „ein Ereignis in der Vergangenheit“ bedeutet, als „ein Poem alter Zeit“. Konsequenter Gebrauch verfestigte den Fehler und ließ ‚Byline‘ zu einem Gelehrtenwort werden. Die gewöhnliche Bezeichnung ist ‚старина, старинка‘ - „(wahre) Lieder von vergangenen Zeiten“. Oinas 1984, S. 9.

<sup>57</sup> Trautmann 1935, S. 45-46. Es gibt außerdem eine Bezeichnung für den Liedeingang selbst: ‚зачин‘.

<sup>58</sup> Aksenov hat bei seiner Äußerung wohl nicht genau zwischen ‚зачин‘ und ‚запев‘ differenziert. Der Vorgesang (запев) hat nämlich zum Zwecke „to favorably dispose the audience to listening to the long epic narrative“ (Oinas 1984, S. 22) und ist eine Art Präludium (Trautmann 1935, S. 45). Dagegen ist der Liedeingang (зачин) eine Introductio, die die Voraussetzungen schafft für das Geschehen des Hauptteils der Byline, das sich dann notwendig und folgerichtig ergibt (Trautmann 1935, S. 45-51). Wenn Aksenov also von der „Logik der gegebenen Einleitung“ spricht, müßte er eigentlich ‚зачин‘ gesagt haben.

## 5. Resümee

nung in den Gattungen der russischen Volksdichtung.<sup>59</sup> Das bedeutet, daß Aksenov in der Formulierung „в логике данного запева“ direkt auf die „genuine roots“ und damit auf die russische Volksdichtung angespielt hat. Solche Verweise gibt es weitere: So heißt z.B. das Schiff, mit dem der kleine Held *Gennadij Stratofontov* im Roman *Moj deduška – pamjatnik* (1972, verf. 1969) auf Abenteuerfahrt geht, „Алеша Попович“.<sup>60</sup> *Aleša Popovič* ist ein Recke (молодец) und damit eine Figur in einigen Bylinen.<sup>61</sup> Im Grunde ist das Vorhandensein der Bylinen in der russischsprachigen Literatur und Kultur allgegenwärtig, insofern die Kenntnis von Bylinen allgemein vorausgesetzt werden kann. Insbesondere hatte sich eine lebendige Sangestradition von Bylinen bis in unser Jahrhundert in peripheren Siedlungsgebieten erhalten.<sup>62</sup> Der heutige Bylinenbestand ist wesentlich durch die Sammlung von Pavel N. Rybnikov (1831-1885) bestimmt, der 1859 dienstlich nach Petrozavodsk verschickt wurde und das Gebiet um den Onegasee (Онежское озеро) bereiste. In den damaligen Gouvernements Olonec und Archangelsk sammelte er Bylinen vor allem im Gebiet zwischen Onegasee, Kenozero und Onegafluß. Später hat der Schriftsteller Hilferding diese Arbeit ergänzt und posthum erschien 1873 seine Sammlung *Onežskiji byliny*.<sup>63</sup> Von August 1956 bis Oktober 1957 arbeitete Aksenov als Arzt im Linienkrankenhaus der Binnenschiffer in der Neubausiedlung *Voznesen'e* am Onegasee,<sup>64</sup> d.h. an der am südlichen Ende des Sees gelegenen Mündung des Flusses *Svir'*, der den Onegasee mit dem Ladogasee verbindet. Wenn es nicht bereits schon vorher geschehen war,<sup>65</sup> dann hatte Aksenov vielleicht in dieser Zeit als Arzt Gelegenheit, sich mit einer lebendigen Tradition der Volksdichtung bekannt zu machen, auch wenn als das eigentliche ‚Bylinengebiet‘ das *Zaonež'e* (das Nord- und Ostufer) und der (ehem.) Kreis *Kargopol'* gelten. Als Arzt dürfte Aksenov etwas herumgekommen sein; bzw. er ist durch seine Arbeit mit vielen Menschen zusammengekommen, zumal in einer Anlaufstelle für die Schifffahrt.<sup>66</sup> Vielleicht war Aksenovs Aufenthalt im Gebiet des Onegasees aber nur der Anlaß, sich mit den Bylinen, die dort einst gesammelt worden waren, näher zu beschäftigen. Abgesehen von diesen biographischen Fragen, hat *Mozejko* die technischen Parallelen zu der Bylinendichtung mit Bezug auf Aksenovs *Dikoj* aufgezeigt. Er liefert auch ein sehr markantes Beispiel, aus dem der sozusagen ‚surreale Gehalt‘, den ein Byline haben

<sup>59</sup> Trautmann 1935, §§ 1-3 u. 9-10

<sup>60</sup> Aksenov 1972, S. 19.

<sup>61</sup> So z.B. in der Byline *„Алеша Попович и Тугарин“*; Trautmann 1935, Nr. 4 (S. 151ff.); Putilova 1986, S. 73ff. Auch Oinas 1984, S. 18f.

<sup>62</sup> Trautmann 1935, S. 3-4.

<sup>63</sup> Trautmann 1935, S. 11ff.; Oinas 1984, S. 9-11.

<sup>64</sup> Majer [Meyer] in Aksenov 1987a, S. 349-353.

<sup>65</sup> Z.B. in seiner Kindheit in Sibirien, in dem als peripheres Gebiet die Bylinen auch gut erhalten geblieben waren.

<sup>66</sup> Raskin 1988, S. 59, schreibt mit Bezug auf Aksenovs *Kollegi*: „Zelenin, having ‚idle thoughts‘ in his solitude, sees himself as the legendary doctor about whom the natives, who are Eskimos at one moment and Hawaiians at another, tell fairy tales to a beautiful teacher of Russian from Moscow, who happens to be his beloved Inna.“

## 5. Resümees

kann, hervorgeht.<sup>67</sup> Es ist natürlich klar, daß im Zusammenhang mit der Volkspoesie nicht von ‚Surrealem‘ oder ‚Montagen von Informationswirklichkeiten‘ die Rede sein kann; dennoch ist der paradoxe oder ‚zauberhafte‘ Effekt, mit dem die Bylinen arbeiten, ähnlich.<sup>68</sup> Er gilt aber nicht nur für die Bylinen, sondern auch für andere Gattungen der Volkskunst, so etwa für Märchen. In der Volkskunst ist jedoch die Funktion des Paradoxen anders; anders auch der Kommunikationsrahmen der oralen Volkskunst gegenüber der schriftlichen schönen Literatur.<sup>69</sup> So treten die anscheinend widernatürlichen Begebenheiten in den Bylinen in festeren Motivzusammenhängen auf: Sie tragen gewöhnlich etwa dazu bei, die außergewöhnliche Kraft des Pferdes des Helden oder die heldenhafte Selbstbefreiung des Recken nach Gefangennahme durch den Feind zu beschreiben. Deshalb wohl hat sie Trautmann als Hyperbeln aufgefaßt und ihnen keine weitere Beachtung geschenkt.<sup>70</sup>

Aksenovs Rückgriff auf die Folklore als urreigenste Wurzeln menschlicher Kunst muß auch auf dem Hintergrund der ideologischen Diskussion um Volkskunst und Volkskunde gesehen werden, die vor allem seit 1936 in der Sowjetunion initiiert worden war.<sup>71</sup> Man kann pauschalisierend sagen, daß in den fünfziger und sechziger Jahren unseres Jahrhunderts die Ansichten folgende waren: Volkskunst seien die künstlerischen Äußerungen des ‚Volkes‘, worunter man die Arbeiterklasse verstand;<sup>72</sup> Volkskunst sei ein vergleichsweise niedriger Entwicklungszustand einer Kultur; insofern die Arbeiterklasse in Kollektiven bzw. kollektiv gearbeitet habe, lasse sich Volkskunst als kollektiver künstlerischer Schaffensprozeß verstehen, der auch unter heutigen (sowjetischen) Bedingungen reproduzierbar sei.<sup>73</sup> Dadurch wurde eine Begründung geliefert, die die zahlreichen schriftstellerischen Amateurgruppen im Kulturprogramm der Sowjetunion rechtfertigte. Auch Aksenov hat einer solchen Amateurgruppe angehört. Während seines Studiums wurde er Mitglied des Litob-Instituts<sup>74</sup> und der Litob-Vereinigung für den „Klub der Jugend der Petrograder Seite“ (in Leningrad). Bereits hier habe er zu schreiben begonnen,

---

<sup>67</sup> Mozejko 1971, S. 11-12, sein Beispiel stammt aus *Илья Муромец и Калин-царь*. Eine Variante dazu ist Trautmann 1935, S. 185; eine dritte, die die zitierte Passage aber nicht enthält, bei Putilova 1986, S. 106ff. Der Recke ergreift einen aus den Feinden und, ihn als Keule verwendend, durchbricht er so die feindlichen Reihen. Dieser phantastische Vorgang wird nicht weiter erläutert und das Phantastische an ihm wird auch nicht weiter einschränkend kommentiert, sondern es bleibt durch den Wahrheitsanspruch, den die Gattung Byline erhebt, als ‚tatsächlich geschehen‘ gekennzeichnet.

<sup>68</sup> So z.B. in den Bylinen: *Лобрыня и змей* (Trautmann 1935, Nr. 1, S. 129ff.; Putilova 1986, S. 77ff.), *Лук Степанович* (Trautmann 1935, Nr. 5, S. 159ff.; Putilova 1986, S. 309ff.) und *Василий Казимирович и Лобрыня* (Trautmann 1935, Nr. 25, S. 274ff.; Putilova 1986, S. 152ff.), sowie im Fragment „*Held Surovec*“ (Trautmann 1935, Nr. 33, S. 332ff.).

<sup>69</sup> Lüthi 1990, S. 2 (Zaubermärchen), S. 26 (Paradoxa) u. allgemein S. 25-32.

<sup>70</sup> Trautmann 1935, S. 77f.

<sup>71</sup> Detailliert nachgezeichnet in Oinas 1984, S. 160-179.

<sup>72</sup> Vgl. Oinas 1984, S. 165; S. 32-34: Die Verbreitung dieser Ansicht geht wesentlich auf Gorkijs Äußerungen zur Folklore auf dem 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller (1934) zurück.

<sup>73</sup> Oinas 1984, S. 173-174.

<sup>74</sup> *Litob*: Литературное объединение.

## 5. Resümees

habe er sich das Handwerkszeug zugelegt und hier sei man durch seine Skizzen und kleineren Erzählungen auf ihn aufmerksam geworden.<sup>75</sup> Dadurch wird Aksenov die Diskussion und ihre praktische Bedeutung bekannt gewesen sein. Wenn Aksenov behauptet, in der Volkskunst lägen die Wurzeln menschlicher Kunst überhaupt, dann hat er selbst, wie gezeigt, weder an die Arbeiterklasse noch an kollektives Amateurschaffen gedacht. Vielmehr dachte er an den ‚grotesken Gehalt‘ der Volkskunst,<sup>76</sup> und so opponierte er gegen die ideologische Diskussion der Zeit. Doch ist die von ihm gewählte Formulierung der Aussage derart allgemein gehalten, daß er nicht der offiziellen ideologischen Wertung der Volkskunst widersprach. Eine verbale Camouflage, die Aksenov Handlungs- und Veröffentlichungsspielräume beließ.

### 5.3 Schlußwort

In einem Aufsatz hat Per Dalgård Parallelen zwischen Aksenov und Belyj einerseits, sowie Aksenov und den amerikanischen Schriftstellern Kerouac, Hemingway, Faulkner und Salinger andererseits aufgezeigt.<sup>77</sup> So sehr die amerikanischen Einflüsse - in der Darstellung Dalgårds - augenfällig sind, so wenig überzeugt die Parallele zu Belyjs Roman *Peterburg* (dazu weiter unten mehr), und das, obwohl Aksenov selbst den gewollten Rückgriff der sowjetischen Beatniks auf die Schriftsteller des Серебряный век behauptet hat.<sup>78</sup> Aksenov hatte, nachdem er in der UdSSR bekannt geworden war, zahlreiche Gelegenheiten, mit amerikanischer Literatur und ihren Schriftstellern in Kontakt zu treten, da es ihm möglich war zu reisen.<sup>79</sup> Der Einfluß von J. D. Salinger auf Aksenovs frühe Werke, sowie auf andere Schriftsteller (Evtušenko, Achmadulina, Voznesenskij, Gladilin, Vsockij, Neizvestnyj u.a.) des russischen Pendantes zur Beatgeneration, der sich literarisch in der Молодая проза manifestierte, ist offensichtlich.<sup>80</sup> Aksenov selbst betont den Einfluß von Kerouacs Roman *On the Road* und Ginsbergs Poem *Howl*.<sup>81</sup> Weniger offensichtlich ist der Einfluß Faulkners und Hemingways. Aksenov selbst hat ihn zuerst in *Kruglye sutki non-stopa* (1976) angegeben<sup>82</sup> und nennt auch noch Fitzgerald, Steinbeck, Miller, Welles und Vonnegut.<sup>83</sup> Auch Dalgård begründet ihn

<sup>75</sup> So in Aksenov 1969 und im Vakaz der deutschen Übersetzung von *Kollegi* (Axjonow, Wassili: *Drei trafen sich wieder*. Berlin 1967). Anders sieht es allerdings Meyer in Aksenov 1987a.

<sup>76</sup> Aksenov versteht darunter den Gebrauch des Phantastischen. Dalgård (1982) möchte zeigen, daß man ‚the grotesque‘ auch noch einer umfassenderen Volkskunsttradition zuordnen kann.

<sup>77</sup> „Some literary roots of Aksënov’s writings: Affinities and parallels“, in Mozejko 1986, S. 68-86.

<sup>78</sup> Aksenov 1987b, S. 32.

<sup>79</sup> Vgl. Johnson in Mozejko 1986, S. 32ff.

<sup>80</sup> Dalgård in Mozejko 1986, S. 77.

<sup>81</sup> Aksenov 1987b, S. 29; vgl. auch Aksenov 1992, S. 126f.

<sup>82</sup> Aksenov 1976b, S. 118; vgl. auch 1992, S. 123ff., insbes. S. 127-128.

<sup>83</sup> Es gibt bei Aksenov viele technische Parallelen zu Thomas Pynchons *V.* (1961) und *Gravity’s rainbow* (1973), die einer näheren Untersuchung bedürften. Die Vergleichbarkeit

## 5. Resümees

auf diesem Werk von Aksenov und schreibt: „In *The Burn* Hemingway becomes a symbol of love and freedom,<sup>84</sup> and I think that Hemingway's significance in Aksenov is that of a symbol rather than as a writer.“<sup>85</sup> Mozejko hat richtig bemerkt, daß sich in *Kruglye sutki non-stopa* wie in *Zolotaja naša železka* jeweils von Hemingway verabschiedet wird.<sup>86</sup> Deshalb sieht Mozejko es so: „it seems to me that Hemingway does not appear as a symbol of freedom (a suggestion made by P. Dalgård) but as a symbol of a certain aesthetic attitude. Aksenov bids farewell to the idol of his youth prose whom he still adores but does not want to follow any longer as an artist.“<sup>87</sup> Was kann man darüberhinaus noch sagen? Zu Hemingways Titeln *Out of season* und *Across the river and into the trees* bildete Aksenov die Überschrift *Vne sesony* (Kapitel 3 in *Poiski žanra*) und den Titel *Na ploščadi i za rekoj* parallel.<sup>88</sup> In *Ožog* behauptet der Ich-Erzähler im Gespräch mit Hemingway selbst:

Простите, Эрнст, но между писателями в ходу комплименты. / – Да-да, не беспокойтесь, я вам подготовил один. Недавно прочел в „Тайме литерари сапльмент“ ваш рассказ „Как я переписывал Муму“. <sup>89</sup> Поздравляю! / – Держите ответный, Эрнст! Ваша „Кошка под дождем“ перевернула моя жизнь. Спасибо вам за тот оверкиль.<sup>90</sup>

Daß der Ich-Erzähler hier *Mumu* umgearbeitet haben will, hängt mit der erzählten Zeit des Geschehens zusammen: Es ist eine Zukunft, in der Rußland frei und in den Kreis der westlichen Staaten kulturell integriert ist. In diesem Zusammenhang müssen die alten Geschichten von Sklaverei und Unterdrückung natürlich ‚umgeschrieben‘ werden; eine Umbewertung hat begonnen.<sup>91</sup>

Noch subtiler sind die Beziehungen Aksenovs zu Jack Kerouac, den Aksenov wohl persönlich kennenlernte.<sup>92</sup> Von hier stammen, so Dalgård,<sup>93</sup> die Musikalität des Stils, die literarische Begeisterung für Jazz, die Suche nach dem mysteriösen ‚ES‘

Aksenovs mit Pynchon hat auch schon Ellendea Proffer („The Prague winter: two novels by Aksyonov“, in *Matic* 1984, S. 131-132) gesehen. Wohl weil Aksenov Pynchon nicht in seiner ‚Ahnenreihe‘ erwähnt, sind Parallelen noch nicht untersucht worden. Aksenov könnte früh mit Pynchon literarisch bekannt geworden sein: Vladimir Nabokov war Pynchons Lehrer. Vielleicht liegt aber der in der Literaturgeschichte nicht seltene Fall einer parallelen, aber selbständigen Entwicklung an zwei verschiedenen Punkten der Welt vor.

<sup>84</sup> In *Ožog* tritt Hemingway als erzählte Figur auf; S. 394ff.

<sup>85</sup> Dalgård in Mozejko 1986, S. 78.

<sup>86</sup> Aksenov 1976b, S. 118 und Aksenov 1980c, S. 179.

<sup>87</sup> Mozejko in Mozejko 1986, S. 217.

<sup>88</sup> Ebenfalls eine Kriegsgeschichte wie Hemingways „war-novel“; vgl. Dalgård in Mozejko 1986, S. 78.

<sup>89</sup> Eine solche Erzählung hat Aksenov nicht geschrieben. Es ist eine satirische, fiktive Schrift des Ich-Erzählers in *Ožog*, die sich auf Turgenevs *Mumu* (1854) bezieht - Turgenev war überzeugter Westler - und die sich gegen das Loblied auf die große Kultur Rußlands wendet (vgl. Aksenov 1980b, S. 390 u.).

<sup>90</sup> Aksenov 1980b, S. 394. - Vgl. auch „Aksenov o sebe“ in *Matic* 1984 S. 126: „Когда я писал *Ožog*, я часто разговаривал со советской рукой, напообие старика из романа Хемингуэя *Старика и море*.“

<sup>91</sup> Zu *Cat in the rain* von Hemingway vgl. auch Kapitel 3.1.4 meiner Arbeit.

<sup>92</sup> ..., wenn man Aksenov 1992, S. 123ff., Glauben schenken darf.

<sup>93</sup> Dalgård in Mozejko 1986, S. 79-84.

## 5. Resimees

des Lebens,<sup>94</sup> sowie die Darstellung von Sex, Drogen, Alkoholexzessen und dem beatnikgemäßen Leben. Besonders Kerouacs Roman *On the road* (1957), mit dem er berühmt wurde, weise den Gedanken der symbolischen Wiedergeburt (symbolic rebirth) auf, der sowohl in *Ožog*, wie in *Polski žanra* das Ende der Protagonisten bestimme. „The heroes of *On the Road* and the Beats in general were: ‚The mad ones, the ones who were mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn.‘<sup>95</sup> The heroes burned out, as did the movements“.<sup>96</sup> Aksenov hat sich selbst gewissermaßen als ‚Mad-man‘ bezeichnet.<sup>97</sup> Kerouac hat 1958 in *Essentials of Spontaneous Prose* die Theorie der Spontaneous prose formuliert,<sup>98</sup> die Ähnlichkeiten mit der Écriture automatique Bretons aufweist: Das spontane, improvisierte Schreiben ist Ausdruck des wahren Selbst und rückt somit neben der dargestellten Welt in den Mittelpunkt des Textes. Über Kerouac ist Aksenov vielleicht zu den Surrealisten und Apollinaire gelangt. Entgegen seiner eigenen Theorie hatte Kerouac *On the Road* jedoch vor der Erstveröffentlichung mehrfach und intensiv überarbeitet; gerade „weil *On the Road* nicht wie Kerouacs folgende Bücher [...] in ‚spontaner Prosa‘ geschrieben ist, sondern nur von der Suche nach Spontaneität handelt“<sup>99</sup> erreichte es seine unglaubliche Breitenwirkung. Ganz ähnlich wird Spontaneität in bestimmten Werken Apollinaires gehandhabt; so aber auch in Aksenovs Werken, allen voran *Ožog*, deren ‚surrealistische Phantasien‘, obwohl sie spontan-chaotisch wirken, nicht beliebig, sondern genau strukturiert und konzeptuell gebunden sind.

Was die Parallelen von Aksenov und Belyjs *Peterburg* angeht, so kann Dalgård nicht überzeugen.<sup>100</sup> Dalgård hat den Vergleich mit Belyj von Aksenov selbst.<sup>101</sup> Die Beispiele zur lautlichen Gestaltung und den dreimaligen Wiederholungen, die Dalgård als Parallelen zwischen Aksenov und Belyjs *Peterburg* anführt, gibt es zwar, aber über wieviele Werke Aksenovs sind sie verteilt! Der Zusammenhang zu jeweils einem bestimmten Werk Aksenovs, z.B. zu *Ožog*, ist dabei nur lose. Die „retardierenden Elemente“ (plot, action, characterization), die Dalgård anführt, entstehen durch Dalgårds eingeschränkten Begriff ‚plot‘. Nur wenn man unter ‚plot‘ den mit logischer Notwendigkeit fortschreitenden Handlungszusammenhang eines Werkes versteht, bleiben von *Ožog* oder *Peterburg* derart magere Plots übrig. Es ist die Auffassung von ‚plot‘, die E. M. Forster 1927 in seiner Monographie *Aspects of the novel* vertrat. Sie wurde von R. S. Crane dahingehend modifiziert, daß es ‚plots of

<sup>94</sup> ‚IT‘ bei Kerouac; *Dabl’-fju* in Aksenovs *Zolotaja naša železka*; vgl. auch Aksenovs *Polski žanra*.

<sup>95</sup> Dalgård zitiert Kerouac, Jack: *On the Road*. Text and criticism. New York 1975, S. 8.

<sup>96</sup> Dalgård in Mozejko 1986, S. 85.

<sup>97</sup> Johnson in Mozejko 1986, S. 38. Vgl. das Zitat am Ende dieses Kapitels.

<sup>98</sup> Dalgård in Mozejko 1986, S. 80.

<sup>99</sup> von Gebattel in Kindler 1996, Bd. 9, S. 319.

<sup>100</sup> Dalgård in Mozejko 1986, S. 69-76.

<sup>101</sup> Aus dem Interview von 1972 (Meyer 1973b, S. 570f.).

## 5. Resümees

action', ‚plots of character' und ‚plots of thought' gebe.<sup>102</sup> Es ist der Begriff der Handlung, der sich einseitig auf die Ereignisse des erzählten Geschehens (Taten, Zufälligkeiten, Weltgeschehen) konzentriert und das Figurenverhalten (Tätigkeiten, Träume, Gefühle, Meinungen, Reden, Fehlwahrnehmungen etc.) größtenteils unterschlägt.<sup>103</sup> Gerade aber aus letzterem bestehen die dargestellten Welten *Ožogs* und *Peterburgs*.<sup>104</sup> Nicht eine möglichst komplizierte Ereignisfolge ist das Entscheidende, sondern auf die Wahrnehmungen, auf die Existenz der immateriellen Gegebenheiten<sup>105</sup> und auf die Prädominanz der psychischen vor der physischen Welt<sup>106</sup> kommt es an.<sup>107</sup>

Daß Aksenov Gogol' und Belyj nannte, liegt an Aksenovs rücksichtsvoller Vorsichtigkeit gegenüber den erneut erstarkten konservativen Kritikern der Brežnev-Ära, nicht ein paar genuin russische Wurzeln seines Schaffens zu vergessen (andererseits aber auch keine mißliebigen russischen Autoren zu nennen). Man muß den Verweis Aksenovs auf Belyj wohl politisch werten: Es war ihm einfach nicht möglich, sich nur auf Salinger oder Kerouac zu beziehen. In diesem Zusammenhang zeigt der Bezug Aksenovs auf Gogol' und Belyj nur ganz allgemein die Richtung: Aksenov meinte wohl eine Art zu schreiben, die sich nicht auf Lermontov, Dostoevskij, Gladkov und Gorkij bezieht. Aksenov verstand sich als russischer Exponent einer Beatgeneration und -kultur. Dazu als Satiriker: Das offenbaren seine Werke und explizit verweist die zitierte Zoščenko-Passage in *Ožog* darauf. Aksenov wählte eklektizistisch aus den ihn interessierenden literarischen Strömungen aus, sei es, daß man vor allem die literarische Beatgeneration der USA in den Vordergrund stellt,<sup>108</sup>

<sup>102</sup> Crane 1950.

<sup>103</sup> Zum Teil fallen diese Aspekte unter den Begriff „characterization“, d.h. „development of characters as representing ‚real' persons“ (Dalgård in Mozejko 1986, S. 72 u.), aber doch nur, wenn sie im Text als Traum etc. erkennbar sind. Sonst sind sie Teil einer als überflüssig empfundenen Handlung (action), die in der Wiedergabe der ‚logischen', ‚wichtigen' Handlungsstruktur (plot) entfällt. Man agiert hier mit Subplots. Diese Ordnung in *hauptsächlich : nebensächlich, plot : subplot* oder *plot : nicht-plot (characterization)* beruht jedoch auf einer selektiven Informationswahrnehmung, die durch die retardierende analytische Begrifflichkeit stark eingeschränkt ist.

<sup>104</sup> Dalgårds Wiedergabe des Plot von *Zatovarennaja bočkotara* ist ein Musterbeispiel dafür, wie eine radikale Informationsselektion alle Träume der Protagonisten in *Zatovarennaja bočkotara* unterschlägt, bis eine „extrem simple Handlungsstruktur“ zu Tage tritt (Dalgård in Mozejko 1986, S. 73 oben). Es ist falsch zu suggerieren, die Träume der Protagonisten gehörten nicht zum Kern des erzählten Geschehens der Erzählung.

<sup>105</sup> Vgl. Aksenov 1974.

<sup>106</sup> Vgl. Burkhard in Kindler 1996, Bd. 2, S. 454.

<sup>107</sup> Als dritte Parallele zwischen Aksenov und Belyjs *Peterburg* nennt Dalgård (S. 70 o.): „development of a lyrical theme shown in its various aspects, from different points of view, creating a mosaic of motives, symbols, themes, etc.“ Die angegebenen Aspekte des Begriffs „lyrisches Thema“ fallen unter die Montage (different points of view), das Erzählkonzept (creating a mosaic of motives) und die Themen der dargestellten Welt (symbols, themes). Entsprechend ungenau fällt Dalgårds Vergleich von Aksenov mit Belyj aus.

<sup>108</sup> Man sollte die Einflüsse der US-amerikanischen, literarischen Beatgeneration nicht allzusehr überbetonen, wie es die amerikanischen Leser verständlicherweise gerne tun. Denn Aksenov orientierte sich zwar an Kerouac, Ginsberg u.a., versteht sich aber als Part einer ähnlichen

## 5. Resümees

oder sei es, daß man eher die Bezüge zu Apollinaire, den Bylinen, Ejzenštejn, Pil'njak, Bulgakov und Zoščenko betont.<sup>109</sup> Entscheidender als die Festlegung auf einen monistischen Intertext<sup>110</sup> ist die offensichtliche Tatsache, daß Aksenov Vorbilder in Ost und West gehabt hat. Den philosophischen Hintergrund sieht Efimov zudem in Dostoevskij, Berdjaev (S. 302ff.) und orthodoxem Glaubensgut, wobei „Aksenov's God image looks like a God-icon from the American counterculture“, nämlich zusammengewürfelt aus Vorstellungen verschiedener Religionen.<sup>111</sup> Die sozusagen Gestalten Gottes in den Texten mögen amerikanisch-subkulturell, vielfältig und facettenreich sein, die Gestalt der in die Texte eingeschriebenen theokratischen Weltordnung ist hingegen homogen und geht auf christliches und platonisches Gedankengut zurück.

Vom Standpunkt der Autorentätigkeit her beurteilt, verstand es Aksenov, aus den unterschiedlichen Ausprägungen der verschiedenen Strömungen dasjenige auszuwählen, zu synthetisieren und für ein heimisches Publikum fruchtbar zu machen, was ihm zur Verwirklichung seiner Mitteilungsabsichten brauchbar erschien, ja was ihm vor allem auch ästhetisch brauchbar erschien, um an die ‚unterbrochene‘ klassische Moderne der russischen Literatur einerseits und an die bestehenden Entwicklungen der Literaturen der übrigen Welt anzuknüpfen. Man kann mit Recht sagen, daß Aksenov die Synthese von West und Ost gelungen ist - und zwar deshalb, weil er es versteht, die aus den verschiedenen Strömungen ausgewählten Elemente technisch als Gemeinsamkeiten zu vereinen und in einer konstruktivistischen, in *Ožog* von einer christlichen Welthierarchie bestimmten Wirklichkeitskonzeption zu vereinen. Wenn die verarbeiteten Glaubensvorstellungen aus vaterländischen Wurzeln stammen können, so ist es betreffs der an den westlichen psychologischen Konstruktivismus erinnernden textuellen Verfahren und im Text geäußerten Vorstellungen von ‚der Wirklichkeit‘ ebenso möglich, daß Aksenov sie aus seiner Beschäftigung mit Literatur und Texten, durch die Rolle von Phantasie und Fiktionalität darin und aus Opposition zum sozialistischen ‚Objektivismus‘ in Literatur, Philosophie und Ideologie autochthon entwickelt hat.

Aksenovs Schaffen bis 1976 kann nicht mit gängigen Ismen belegt werden. Obwohl sich Aksenov an Apollinaire (Surréalisme) orientierte, wäre es ungünstig, bei ihm von ‚Surrealismus‘ zu sprechen, da mit diesem Begriff in der Tradition der Literaturgeschichtsschreibung das Schaffen Bretons u.a. (*écriture automatique*) verstanden wird. Durch Aksenovs Rückgriff auf die Volkskunst ist sein Schaffen stark durch Verfahren folkloristischer Texte beeinflusst worden. Für diesen Rückgriff auf Verfahren folkloristischer Texte ist es nicht notwendig, wie Dalgård den Begriff

---

Strömung in der UdSSR, die er als autochthone Entwicklung sieht und mit der er sich von den amerikanischen Beatniks abgrenzt (Aksenov 1987b).

<sup>109</sup> Gegebenenfalls gehört in diese Reihe auch noch Bachtin. Vgl. Dalgård 1982; vgl. Kapitel I: Einleitung.

<sup>110</sup> Wie der wertere Leser bereits festgestellt haben dürfte, wird die Liste möglicher Vorbilder Aksenovs immer länger und damit unspezifischer.

<sup>111</sup> Efimov 1991, Kapitel 7, hier S. 37.

## 5. Resümees

einer literarischen Grotteske, die aus mittelalterlichen Traditionen stammt, zu bemühen.<sup>112</sup> Das mittelalterliche Grotteske ist allerdings von Aksenov (wie Dalgårds es auch tut) modern als das Phantastische verstanden worden. Wenn man unter ‚the grotesque‘ einen Text mit einer Montage zweier Informationswirklichkeiten versteht, dann sind Aksenovs drei Romane durchaus Grottesken bzw. grottesk. Mozejko hat hingegen gezeigt,<sup>113</sup> daß die Bezüge Aksenovs zur Volkskunst ganz spezifisch auf die Bylinen und auf ein ‚Народность‘-Konzept zurückgeführt werden können, das sich wiederum aus den Bylinen ergibt. Der Gedanke jedoch, Aksenov habe etwas in der Art mittelalterlich-karnevalistischer Lachkultur produzieren wollen, trifft nicht zu; es ist aber zum gegenwärtigen Forschungsstand nicht auszuschließen, daß Aksenov auf einzelne Vorstellungen oder Beschreibungen Bachtins vom Mittelalter und der Renaissance zurückgegriffen hat. Ich schlage abschließend vor, einmal die Selbstbezeichnung Aksenovs zu hören, wie sie allerdings bis jetzt nur durch Johnson bezeugt ist:

Although Aksënov's characters tended to be less youthful and rebellious as time went on, his stylistic innovation still caused him to be regarded as a dangerous writer by the hard-liners. His work was often described as "bad" writing by those who saw "good" writing to be official socialist realism. Aksënov and others who were of similar bent began to refer to their school of writing as "mauvism", derived from the French *mauvais* 'bad'. Examples of this trend appear more colorful and creative than standard official writing or even [the older movement of] "young prose" works. Fantasy, exaggeration and literary grotesque invaded the concept of reality and "mauvism" became a movement.<sup>114</sup>

Ob es sich hierbei um eine Strömung oder sogar Bewegung (movement) handelte, sei dahingestellt. Richtig ist, daß Aksenovs Popularität wuchs, trotz aller Kritik der ‚hard-liner‘ und ihrer Versuche, eine ‚Hetze‘, wie es Aksenov an anderer Stelle nennt,<sup>115</sup> gegen sein ‚bad‘ writing‘ zu veranstalten. Wäre also die treffendste Bezeichnung für eine Bewegung, zu der Aksenov gezählt werden kann, - wenn es sie denn gibt - der Terminus ‚Mauvismus‘?

---

<sup>112</sup> Dalgård 1982.

<sup>113</sup> ..., und ich habe versucht, es weiter auszuführen,...

<sup>114</sup> Johnson in Mozejko 1986, S. 38.

<sup>115</sup> Aksenov 1981, S. 435.



## 6 ANHANG

## 6.1 Aksenovs fiktionale Texte (chronologische Tabelle)

Die fiktionalen Texte werden hier aufgelistet nach dem in der Sekundärliteratur oder - vorzugsweise - in den primären Ausgaben angegebenen Entstehungsdatum. Wenn ein solches nicht angegeben war, wurde von mir vom Datum der Erstausgabe zurückgeschlossen. Die Erstausgabe galt mir dabei als *Terminus ad quem*, der durch eckige Klammern bezeichnet ist. Die Erstausgaben konnten nicht hinsichtlich ihrer Übereinstimmung mit den Folgeausgaben verglichen werden. „Ü.“ bedeutet „Übersetzung“; „Ü. engl.“ - „Übersetzung ins Englische“ (sie wurden nur dann angegeben, wenn eine deutsche fehlt. Eine Liste weiterer englischer Übersetzungen und aller Übersetzungen in andere Sprachen findet sich in der Bibliographie in Mozejko 1986). Unselbständige Publikationen (auch Romane) werden in Kursivdruck angegeben. Sammelbände werden nach dem Jahr ihres Erscheinens aufgelistet, und zwar unabhängig davon, ob einzelne Werke aus ihnen bereits vorher erwähnt wurden. Es sei hier nur angemerkt, daß in vielen Ausgaben, sowohl zu denen in Büchern, als auch zu denen in Zeitschriften, Photographien Aksenovs und Zeichnungen oder Bilder von Künstlern zugegeben wurden.

Titel	Entsteh.	Erstausgabe	Folgeausgabe(n)
„Наша Вера Иванова“ <sup>1</sup>	1958	<i>Юность</i> 7 (1959) S. 50-57.	(1.) Als: „Полторы врачебных единицы“ <sup>2</sup> 1964 in <i>Катапульта</i> , S. 30-48. (2.) 1967 <sup>3</sup> .
„Асфальтовые дороги“	[vor Jul. 1959]	<i>Юность</i> 7 (1959) S. 57-63.	-/-
„Самсон и Самсониха“	1959	1964 in <i>Катапульта</i> , S. 15-29.	-/-
„Коллеги. Повесть“ <sup>4</sup>	[vor Mai 1960]	<i>Юность</i> 6-7 (1960), Nr.6: S. 3-45, Nr.7: S. 54-80.	(1.) Einzelausgabe: Moskva 1961. (2.) 1969 in <i>Жаль, что вас...</i> , S. 5-202. (3.) 1987 in <i>Собр. соч.</i> , S. 1-184. (4.) 1994 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 1, S. 7-182.
„С утра до темноты“	[vor Sept. 1960]	<i>Литературная газета</i> , 24.9. 1960, S. 3 u. 5.	1964 in <i>Катапульта</i> , S. 5-14.

<sup>1</sup> Zusammen mit „Асфальтовые дороги“ in derselben *Юность*-Nummer. (Ü.): „Anderthalb Arztstellen“, in Axjonow, Wassili: *Eine Millionen Trennungen. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1978, S. 5-27.

<sup>2</sup> Soll eine Variante gegenüber der ursprünglichen Erzählung sein. Mozejko 1986, S. 33.

<sup>3</sup> In *Библиотека современной молодежной прозы и поэзии. В 5-ти т.* Moskva 1967, Bd. 1, S. 59-94.

<sup>4</sup> (Ü.): Axjonow, Wassili: *Drei Trafen sich wieder*. Berlin 1967. In den *Sohranie sočinenij* von 1994 wird *Kollegi* als „Roman“ bezeichnet.

## 6. Anhang

Mit Koautor Stabovoj, Jurij: „Kollegi. Пьеса в трех д.“ <sup>5</sup>	[zw. 1960 u. 1961]	<i>Современная драматургия</i> (Альманах) 24, 2 (1961) S. 57-120.	-/-
„Звездный билет. Роман“ <sup>6</sup>	[vor Juni 1961]	<i>Юность</i> 6-7 (1961), Nr. 6: S. 3-34, Nr. 7: S. 33-66.	(1.) Auszug: <i>Московский комсомолец</i> , 6.-8.7.1961, S. 4. (2.) Einzelausgabe: Aarhus 1970. (3.) 1987 in <i>Собр. соч.</i> , S. 185-347. (4.) 1994 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 1, S. 183-336.
„Перемена образа жизни“ <sup>7</sup>	1961	1964 in <i>Катапульта</i> , S. 75-88.	1966 in <i>На полпути к луне</i> , S. 74-88.
„Катапульта“ <sup>8</sup>	1961	<i>Неделя</i> , 28.1.-3.2.1962, S. 10-11.	(1.) 1964 in <i>Катапульта</i> , S. 62-74. (2.) 1966 in <i>На полпути к луне</i> , S. 62-73.
„На полпути к луне. Рассказ“ <sup>9</sup>	[vor Juli 1962]	<i>Новый мир</i> 7 (1962) S. 86-107.	(1.) 1965 <sup>10</sup> . (2.) 1966 in <i>На полпути к луне</i> , S. 150-169. (3.) 1976 <sup>11</sup> . (4.) 1983 in <i>Право на остров</i> , S. 59-77. (5.) 1994 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 1, S. 617ff.
„Пана, сложи! Рассказ“ <sup>12</sup>	1962	<i>Новый мир</i> 7 (1962) S. 86-107.	(1.) 1964 in <i>Катапульта</i> , S. 100-116. (2.) 1966 in <i>На полпути к луне</i> , S. 115-129. (3.) 1983 in <i>Право на остров</i> , S. 127-142. (4.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 311-324.

<sup>5</sup> Ein Schreibmaschinenmanuskript soll ab 1961 in Kopien in Moskau (im ВУОАП) kursiert haben. Der oben genannten Ausgabe gehen Kurzbiographien voraus. In der Biobibliographie der Saltykov-Schedrin-Bibliothek von 1971 heißt es zum Theaterstück (S. 32): „В 1961 г. в соавторстве с Ю. Стабовым он написал по мотивам своей первой повести пьесу „Коллеги“, которая обошла сцены многих театров страны. В августе 1962. г. Малый театр демонстрировал пьесу на фестивале в Парижском театре наций.“

<sup>6</sup> Ü.: Axjonow, Wassili: *Fahrkarte zu den Sternen* Köln 1963. Im Anhang befinden sich zeitgenössische Kommentare aus der Sowjetpresse, sowie ein Kommentar Aksenovs zu seinem Roman.

<sup>7</sup> Ü.: „Veränderungen der Lebensweise“, in Axjonow, Wassili: *Eine Millionen Trennungen. Erzählungen* Berlin-Weimar 1978, S. 60-76.

<sup>8</sup> Ü.: „Katapultieren“, in Axjonow, Wassili: *Eine Millionen Trennungen. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1978, S. 44-59.

<sup>9</sup> Ü.: „Auf halbem Weg zum Mond“, in Axjonow, Wassili: *Auf halbem Weg zum Mond. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1977, S. 5-27.

<sup>10</sup> In Gibian, G.; Samaylov, M. (Hrsg.): *Modern russian Short Stories*. New York 1965.

<sup>11</sup> In Bjørnanger, K. (Hrsg.): *Russisk Litteratur i det 20' Århundredet*. Aarhus 1976.

<sup>12</sup> Ü.: „Papa, lies vor!“ in 1. Axjonow, Wassili: *Auf halbem Weg zum Mond. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1977, S. 28-45; in 2. Ders.: *Der Genosse mit der schönen Uniform. Erzählungen*. München 1966.

## 6. Anhang

„Завтраки сорок третьего года. Рассказ“	1962	<i>Неделя</i> , 16.-22.9.1962, S. 8-9.	(1.) 1964 in <i>Катапульта</i> , S. 88-99. (2.) 1966 in <i>На полпути к луне</i> , S. 33-42. (3.) o.J. <sup>13</sup> . (4.) 1978 <sup>14</sup> . (5.) 1983 in <i>Право на остров</i> , S. 11-20. (6.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 301-310.
„Апельсины из Марокко. Повесть“ <sup>15</sup>	1962	Auszug: <i>Московский комсомолец</i> , 14.10.1962.	(1.) Auszug: <i>Литературная газета</i> , 8.12.1962. (2.) <i>Юность</i> 1 (1963). (3.) 1964 in <i>Катапульта</i> , S. 117-261 <sup>16</sup> . (4.) 1994 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 1, S. 337-450.
„Три недели в Японии“	1963	<i>Сельская молодежь</i> 4 (1964).	(1.) Als: „Японские заметки“ 1966 in <i>На полпути к луне</i> , S. 89-114. (2.) 1969 in <i>Жаль, что вас...</i> , S. 237-259.
„Пора, мой друг, пора! Роман“ <sup>17</sup>	Feb.-Окт. 1963	<i>Молодая гвардия</i> 4-5 (1964).	(1.) Einzelausg.: Moskva 1965. (2.) 1994 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 1, S. 451-616.
„Под небом знойной Аргентины“	1963-1966	<i>Литературная Россия</i> , 13.5. 1966, S. 21-24. <sup>18</sup>	1969 in <i>Жаль, что вас...</i> , S. 260-293.
„Всегда в продаже. Сатирическая фантазия с двух прологами и двух эпилогами“	1963-1977	Uraufgeführt 1965 im Moskovskij teatr-studija „Sovremennik“ unter Oleg Efremov	1981 in <i>Аристофаниана с лыгушками</i> , S. 9-76.

<sup>13</sup> In Андреева, С. (Hrsg.): *Антология советской прозы*. Москва o.J.

<sup>14</sup> In Тимина, С.И. (Hrsg.): *Русская советская проза*. Москва 1978.

<sup>15</sup> Ü.: Axjonow, Wassili: *Apfelsinen aus Marokko*. München 1963. Aksenov (1964a, S. 120) äußert sich zur erneuten Herausgabe im Sammelband *Katapul'ta*: „Я не считаю, что критика начисто перечеркивает повесть, и поэтому решился включить ее в этот сборник. / В этом варианте я попытался резко индивидуализировать портреты героев за счет прочистки жаргона, а также отчетливее обозначить акценты, стертость которых вызывала разные толкования.“ Für den Sammelband hat Aksenov die Novelle also überarbeitet. Etwas suspekt scheint die Erklärung, die Charaktere gerade durch Unterlassen von Jargon deutlicher werden zu lassen. Eigentlich muß man den umgekehrten Effekt erwarten. Sicherlich nahm hier Aksenov Rücksicht auf diejenige Kritik, die die allzu starke Individualisierung der „Helden“ aus ideologischen und die „Überfrachtung“ des Stils mit Elementen der Umgangssprache aus sprachpuristischen Gründen bekräftelte. Dazu paßt, das Aksenov die Akzente deutlicher gesetzt haben will. Nach offizieller Anschauung war es einem Werk nicht möglich, mehrdeutig zu sein. Inwiefern Aksenov den Slang der Figuren (dazu bereits Skvorcov 1966), d.h. den Text tatsächlich verändert hat, müßte noch einmal festgestellt werden.

<sup>16</sup> Einleitend „С предисловие автора“.

<sup>17</sup> Ü.: Axjonow, Wassili: *Es ist Zeit, mein Freund, es ist Zeit*. Stuttgart 1967. Eine andere Übersetzung war bereits 1966 erschienen, und zwar Axjonow, Wassili: *Das Jahr der Scheidung*. Berlin (Ost).

<sup>18</sup> Einleitend „С кратким предисловием автора“.

## 6. Anhang

„Сместся тот, кто смеется. Коллективный роман. (Глава 5.)“	[vor Mai 1964]	Неделя, 24.- 30.5.1964, S. 6-16.	-/-
„Товарищ Красивый Фуражкин. Рассказ“ <sup>19</sup>	[vor Okt. 1964]	Советская Эстония, 11.10.1964.	(1.) <i>Юность</i> 12 (1964) S. 2-31 <sup>20</sup> . (2.) Auszug: <i>Ленинградская правда</i> , 13.12.1964. (3.) 1966 in <i>На полпути к луне</i> , S. 130-149. (4.) 1969 in <i>Жаль, что вас...</i> , S. 294-315. (5.) 1983 in <i>Право на остров</i> , S. 40-58. (6.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 353-372.
„Маленьки Кит, лакировщик действительности. Рассказ“ <sup>21</sup>	[vor Dez. 1964]	<i>Юность</i> 12 (1964) S. 2-31 <sup>22</sup> .	(1.) 1966 in <i>На полпути к луне</i> , S. 170ff. (2.) 1969 in <i>Жаль, что вас...</i> , S. 203-216. (3.) 1983 in <i>Право на остров</i> , S. 78-90. (4.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 391-402.
„Сюрпризы“ <sup>23</sup>	[vor 1964]	1964 in <i>Катапульта</i> , S. 49-61.	-/-
„Жаль, что вас не было с нами. Рассказ“	1964	<i>Moskva</i> 6 (1965) S. 97-115.	(1.) 1969 in <i>Жаль, что вас...</i> , S. 354-383. (2.) 1983 in <i>Право на остров</i> , S. 98-126.
„Ликой. Рассказ“ <sup>24</sup>	[vor Dez. 1964]	<i>Юность</i> 12 (1964) S. 2-31. <sup>25</sup>	(1.) 1965. <sup>26</sup> (2.) 1966 in <i>На полпути к луне</i> , S. 7-32. (3.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 409-432.
„Местный хулиган Абрамашвили. Рассказ“ <sup>27</sup>	1964	<i>Юность</i> 12 (1964) S. 2-31. <sup>28</sup>	(1.) 1966 in <i>На полпути к луне</i> , S. 43-61. (2.) 1969 in <i>Жаль, что вас...</i> , S. 217-236. (3.) 1983 in <i>Право на остров</i> , S. 21-39. (4.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 373-390.

<sup>19</sup> Ü.: „Genosse Prachtmütze“, in 1. Axjonow, Wassili: *Auf halbem Weg zum Mond. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1977, S. 98-120; in 2. Ders.: *Der Genosse mit der schönen Uniform. Erzählungen*. München 1966.

<sup>20</sup> Unter dem Abschnittstitel „Новые рассказы“.

<sup>21</sup> Ü.: „Robby, der kleine Schönfärber“, in Axjonow, Wassili: *Auf halbem Weg zum Mond. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1977, S. 121-134.

<sup>22</sup> Unter dem Abschnittstitel „Новые рассказы“.

<sup>23</sup> Ü.: „Überraschungen“, in Axjonow, Wassili: *Eine Millionen Trennungen. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1978, S. 28-43.

<sup>24</sup> Ü.: „Der Kauz“, in 1. Axjonow, Wassili: *Auf halbem Weg zum Mond. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1977, S. 46-74; in 2. Ders.: *Der Genosse mit der schönen Uniform. Erzählungen*. München 1966.

<sup>25</sup> Unter dem Abschnittstitel „Новые рассказы“.

<sup>26</sup> In *Юность – Избранное*. Moskva, S. 10-36.

<sup>27</sup> Ü.: „Der Ortsrowdy Abramashwili“, in Axjonow, Wassili: *Auf halbem Weg zum Mond. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1977, S. 76-97.

## 6. Anhang

„ЛОРА: Поцелуй, Оркестр, Рыба, Колбаса... Комедия в восьми картинах“ <sup>29</sup>	1964	Nicht aufgeführt. <sup>30</sup> 1981 in <i>Аристофаниана с лыгушками</i> , S. 77-141. <sup>31</sup>	-/-
<i>Катапульта. Рассказы и повесть.</i> <sup>32</sup>	-/-	1964.	-/-
„Победа“. Рассказ с преувеличениями“ <sup>33</sup>	Feb. 1965	<i>Юность</i> 6 (1965) S. 28-30.	(1.) 1969 in <i>Жаль, что вас...</i> , S. 316-322. (2.) 1976 <sup>34</sup> . (3.) <i>Новый американец</i> , 2.-8.5.1980. (4.) 1983 in <i>Право на остров</i> , S. 91-97. (5.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 403-408.
„Стальная птица. Повесть с отступлениями и соло для корнета“	Juli 1965 <sup>35</sup>	Auszug als „Двор в Фонарном переулке“, <i>Литературная газета</i> , 31.7. 1966, S. 3.	(1.) <i>Глагол</i> [Ann Arbor] 1 (1977) S. 25-95. (2.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 237-300.
„На площади и за рекой“ <sup>36</sup>	[vor Mai 1966]	<i>Юность</i> 5 (1966) S. 40-44.	(1.) 1967 <sup>37</sup> . (2.) 1969 in <i>Жаль, что вас...</i> , S. 342-353. (3.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 433-442.
„Рыжий с того двора. Рассказ“ <sup>38</sup>	[vor Aug. 1966] 1967 <sup>39</sup>	<i>Литературная Россия</i> , 26.8. 1966, S. 12-14.	(1.) 1969 in <i>Жаль, что вас...</i> , S. 323-341. (2.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 457-472.

28 Abschnittstitel „Новые рассказы“.

29 Eine ältere Titelbezeichnung ist „Ваш убийств“.

30 Es gab einen Plan zur Aufführung im Lenin-Komsomol-Theater unter A. Efros.

31 Die englische Übersetzung war bereits 1977 im *Performing Art Journal* erschienen.

32 Ü. teilweise: Axjonow, Wassili: *Eine Millionen Trennungen. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1978. Enthält außerdem [Bräuer, Margit:] *Nachbemerkung*. S. 205-209.

33 Ü.: „Der Sieg“, in Axjonow, Wassili: *Auf halbem Weg zum Mond Erzählungen*. Berlin-Weimar 1977, S. 136-143.

34 In Björnanger, K. (Hrsg.): *Russisk Litteratur i det 20' Arhundrede*. Aarhus.

35 Angabe aus *Glagol* 1977, sowie den *Sobranie sočinenij* von 1994-1995, Bd. 2, S. 300.

36 Ü.: „Auf dem Platz und hinter dem Fluß“, in Axjonow, Wassili: *Eine Millionen Trennungen. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1978, S. 77-91.

37 In *Библиотека современной молодежной прозы и поэзии. В 5-ти т.* Москва, Bd. 1, S. 59-94.

38 Ü.: „Der Rotfuchs vom Nachbarhof“, in Axjonow, Wassili: *Eine Millionen Trennungen. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1978, S. 92-113.

39 Diese Angabe aus den *Sobranie sočinenij* von 1994 kann nicht stimmen. Woher stammt sie? In der Sammlung *Žal', čto vas ne bylo s nami* ergeben sich bei zwei Erzählungen diese Widersprüche: Zu *Na ploščadi i za rekoj* und *Ryžij s togo dvora* heißt es dort, sie seien 1967 entstanden. *Na ploščadi i za rekoj* und *Ryžij s togo dvora* erschienen das erste Mal jedoch bereits 1966. Die fehlerhafte Angabe in den *Sobranie sočinenij* von 1994 stammt also wohl aus dem Sammelband *Žal', čto vas ne bylo s nami*.

## 6. Anhang

На полпути к луне. Книга рассказов. <sup>40</sup>	-/-	1966.	-/-
„Любителям баскет- бола. Рассказ“ <sup>41</sup>	[vor März 1967]	<i>Литературная газета</i> , 29.3. 1967, S. 8.	1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 443-456.
„Голубые морские пуш- ки. Рассказ“	[vor Apr. 1967]	<i>Труд</i> , 14.4.1967, S. 4.	-/-
„Там, где растут роло- лендроны“	[vor Mai 1967]	<i>Неделя</i> 20, 7.-13.5. 1967, S. 8-9 u. 23. <sup>42</sup>	-/-
„Четыре темперамента. Комедия в десяти кар- тинах“	1967	Nicht aufgeführt. <sup>43</sup> 1979 in <i>Метр<sup>о</sup>поль</i> , S. 106-114. <sup>44</sup>	1981 in <i>Аристофаннана с лыгуш- ками</i> , S. 143-211.
„Аристофаннана с лы- гушками. Бурлеск в ан- тичных традициях“	1967- 1968	Nicht aufgeführt. <sup>45</sup> 1981 in <i>Аристофа- ннана с лыгушка- ми</i> , S. 213-312.	-/-
„Поэма экстаза“	[vor Jan. 1968]	<i>Литературная газета</i> , 1.1. 1968, S. 5. <sup>46</sup>	1974 <sup>47</sup> .
„Затоваренная бочко- тара“ <sup>48</sup>	[vor März 1968 ]	<i>Кл<sup>о</sup>ность</i> 3 (1968) S. 37-63. <sup>49</sup>	(1.) mit Untertitel: „Повесть с пре- увеличениями и сновидениями“, 1980 in <i>Затоваренная бочкотара</i> , S. 9-102. (2.) 1991 <sup>50</sup> .

<sup>40</sup> Ü. teilweise: Axjonow, Wassili: *Auf halbem Weg zum Mond. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1977. Z.T. auch in Axjonow, Wassili: *Genosse Prachtmütze*. Berlin/Ost 1966.

<sup>41</sup> „Посвящается Стасису Красаускасу“.

<sup>42</sup> Unter der Rubrik „Веселая Неделя“. Auf der Seite 23 ist fälschlich die Überschrift „Там, где цветут рололендроны“ angegeben.

<sup>43</sup> Es gab einen Plan zur Aufführung im Sovremennik-Theater unter O. Efremov.

<sup>44</sup> Vgl. im Abkürzungsverzeichnis Aksekov 1979.

<sup>45</sup> Es gab einen Plan zur Aufführung im Moskauer Satire-Theater unter V. Pluček.

<sup>46</sup> Unter der Rubrik „Клуб 12 стульев“.

<sup>47</sup> In Henry, P. (Hrsg.): *Anthology of Soviet Satire*. Bd. 2, London 1974, S. 49-59.

<sup>48</sup> Ü.: Axjonow, Wassili: *Defizitposten Fableergut*. München 1975.

<sup>49</sup> Enthält außerdem das Nachwort Сидорова, Е.: „На пути к хорошему человеку“, S. 63-64.

<sup>50</sup> In *Вкус. Повести и рассказы*. Moskva 1991, S. 5-65.

## 6. Anhang

„Путешествия Левы Ермолаева“	[vor Okt. 1968]	<i>Пионер</i> 10 (1968) S. 31-32.	-/-
„Рандеву. Повесть“ <sup>51</sup>	1968	<i>Аврора</i> 5 (1971) S. 26-35.	(1.) 1980 in <i>Затоваренная бочкотара</i> , S. 103-142. (2.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 207-236.
„Лебяжье озеро. Рассказ“ <sup>52</sup>	1968 <sup>53</sup>	<i>Литературная Россия</i> 23, 4.6. 1976, S. 11-14.	-/-
„Мой дедушка – памятник“ <sup>54</sup>	Feb. - Juni 1969	<i>Костер</i> 7-10 (1970) Nr.7: S. 38-50, Nr.8: S. 22-36, Nr.9/10: S. 44-56.	Einzelausgabe: Moskva 1972. <sup>55</sup>
„В увствс погатовки к предстоящей весне. Рассказ без единого своего слова“	1969 <sup>56</sup>	<i>Юность</i> 4 (1969) S. 110.	-/-
„Промежуточная посадка в Сайгоне. Рассказ“	[vor Mai 1969]	<i>Труд</i> , 14.5.1969, S. 3.	-/-
„Вывод нежелательного гостя из дома. Рассказ“	[vor Okt. 1969]	<i>Литературная газета</i> 41, 8.10. 1969, S. 16.	-/-
„Феномен „Пузыря“. Ироническая проза“	[vix Nov. 1969]	<i>Литературная газета</i> , 19.11. 1969, S. 16. <sup>57</sup>	-/-
<i>Жаль, что вас не бы.ю с нами. Повесть и рассказы.</i>	-/-	Moskva 1969.	-/-

<sup>51</sup> (.): „Das Rendezvous“, in 1. Axjonow, Wassili: *Auf halbem Weg zum Mond. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1977, S. 144-178; in 2. Debüser, Lola (Hrsg.): *Rendezvous mit dem Schatten*. Berlin 1973, S. 5-48.

<sup>52</sup> Ü.: „Der Schwänesees“, in Axjonow, Wassili: *Eine Millionen Trennungen. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1978, S. 114-144.

<sup>53</sup> Nach Mozejko 1986, S. 38.

<sup>54</sup> (.): Axjonow, Wassili: *Mein Großvater ist ein Denkmal*.

<sup>55</sup> Mit Untertitel: „Повесть об удивительных приключениях ленинградского пионера Геннадия Стратофонтова, который хорошо учился в школе и не растерялся в грубных обстоятельствах“.

<sup>56</sup> Vgl. Mozejko 1986, S. 40.

<sup>57</sup> Unter der Rubrik „Клуб 12 стульев“ und zusätzlich „Юмор, сатира“.

## 6. Anhang

<i>Ожог. Роман в трех книгах. Позже шестидесятые ранние семидесятые.</i> <sup>58</sup>	1969-75 <sup>59</sup>	Ann-Arbor 1980.	(1.) Als: „Опыт записи летного сна“, <sup>60</sup> <i>Кодры</i> [Kišinev] 2 (1970). (2.) Auszug als: „Арест матери. Полуостров „Крым“, <i>Время и мы</i> 57 (1980) S. 5-29. (3.) Auszug: <i>Новый американец</i> , 27.8.1980. (4.) Moskva 1990. (5.) 1994 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 3.
„Ранняя личность. Рассказ“	[vor Jan. 1970]	<i>Литературная газета</i> , 21.1. 1970, S. 16. <sup>61</sup>	
„Мечта таксиста. Ироническая проза“	[vor Aug. 1970]	<i>Литературная газета</i> , 26.8. 1970, S. 16. <sup>62</sup>	-/-
„Счастье на берегу загрязненного океана. Ироническая проза“	[vor Sept. 1970]	<i>Литературная газета</i> , 23.9. 1970, S. 16. <sup>63</sup>	
„Дуэт – рассказ бывшего человека“	[vor Okt. 1970]	<i>Литературная Россия</i> , 9.10. 1970, S. 12-13. <sup>64</sup>	-/-
„Ржавая канатная дорожка“	1970 <sup>65</sup>	<i>Новый американец</i> , 17-23.8. 1982. <sup>66</sup>	1982. <sup>67</sup>
„Одно сплошное Карузо“	1970	1982. <sup>68</sup>	-/-
„Любовь к электричеству. Роман-роника“ <sup>69</sup>	[vor Mrz. 1971]	<i>Кношь</i> 3-5 (1971).	Einzelausgabe mit Untertitel: <i>Повесть о Леониде Красине</i> . Moskva 1971.

<sup>58</sup> Buch I soll anonym unter dem Titel „Мужской клуб“ in der UdSSR umgelaufen sein (so Johnson in Mozejko 1986, S. 47). - Ü.: Axjonow, Wassli: *Gebrannt. Roman*. Berlin u.a. 1983.

<sup>59</sup> Nach Wolffheim 1987, S. 11, sowie den *Sobranie sočinenij* von 1994. - Nach Mozejko soll der Roman jedoch 1968 begonnen worden sein.

<sup>60</sup> Es soll sich hierbei um ein 1969 entstandenes Exzerpt / Exposé von *Ožog* handeln. Mozejko 1986, S. 40. In deutschen Bibliotheken nicht nachweisbar.

<sup>61</sup> Unter der Rubrik „Юмор, Сатира“.

<sup>62</sup> Unter der Rubrik „Юмор, Сатира“.

<sup>63</sup> Unter der Rubrik „Клуб 12 стульев“.

<sup>64</sup> Unter der Rubrik „Смех сквозь прозу“.

<sup>65</sup> Nach Mozejko 1986, S. 40f., sowie aus *Russika-81* von 1982; vgl. Fußnote 67.

<sup>66</sup> In deutschen Bibliotheken nicht nachweisbar.

<sup>67</sup> Unter dem Abschnittstitel: „Два рассказа из багажа“, in Sumerkin, A. (Hrsg.): *Russika-81*. New York 1982, S. 65-71.

<sup>68</sup> Unter dem Abschnittstitel: „Два рассказа из багажа“, in Sumerkin, A. (Hrsg.): *Russika-81*. New York 1982, S. 54-64. Von hier das Entstehungsdatum.

## 6. Anhang

Grivadij Gorpožaks: <sup>70</sup> <i>Джин Грин непри- касаемый. Карьера агента ЦРУ № 014. Приключенческий роман.</i>	[vor 1972]	Moskva 1972.	-/-
<i>Золотая наша же- лезка. Роман с фор- мулами.</i> <sup>71</sup>	1972 <sup>72</sup>	Auszug als: „Роман- тик Китоусов, Ака- демик Великий-Са- лашкин и Таинствен- ная Маргарита“, <i>Литературная газе- та</i> , 11.7. 1973, S. 16.	Ann-Arbor 1980.
„Миллион разлук“ <sup>73</sup>	1972 <sup>74</sup>	1974, <sup>75</sup>	Mit Untertitel: „Рассказ прои- ческий, с преувеличениями“, 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 473-488.
„География любви“ <sup>76</sup>	[?]	1975, <sup>77</sup>	-/-
<i>Поиски жанра. По- весть.</i> <sup>78</sup>	1976- 1978 <sup>79</sup>	1 Kapitel als: „Вне сезона“, <i>Литератур- ная газета</i> , 21.4. 1976, S. 7.	(1.) 1 Kap. als: „Море и фокусы“, <i>Неделя</i> , 13.6.1976, S. 20. (2.) zen- siert: <i>Новый мир</i> , 1 (1978). (3.) Frankfurt / Main 1986. (4.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 9-138.

<sup>69</sup> Ü.: Axjonow, Wassili: *Die Liebe zur Elektrizität*. Berlin/Ost 1973.

<sup>70</sup> „Гривадий Горпожакс“ ist ein Kollektivpseudonym von: В. Аксенов, О. Горхаков, Г. Пожениан.

<sup>71</sup> Ü. engl.: Aksyonov, Vassily: *Our Golden Ironburg. A novel with formulas*. Ann-Arbor 1989. Die englische Übersetzung enthält außerdem: „Author's note to the Russian translation“. S. 5-6.

<sup>72</sup> Nach Mozejko 1986, S. 42. Efimov, die i.d.R. gründlich arbeitet, gibt 1972-1978 als Entstehungszeitraum für *Zolotaja naša železka* an (1991, S. 7).

<sup>73</sup> Ü.: „Eine Millionen Trennungen“, in Axjonow, Wassili: *Eine Millionen Trennungen. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1978, S. 145-166.

<sup>74</sup> Nach den *Sobranie sočinenij* von 1994.

<sup>75</sup> l.t. Angabe des deutschen Übersetzers; Genauer es unbekannt.

<sup>76</sup> In Axjonow, Wassili: *Eine Millionen Trennungen. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1978, liegt eine Übersetzung vor, zu der ich die russische Quelle nicht gefunden habe. Der russische Titel und das Jahr des Ersterscheinens sind in der Übersetzung angegeben.

<sup>77</sup> l.t. Angabe des deutschen Übersetzers; Genauer es unbekannt

<sup>78</sup> Ü.: Axjonow, Wassili: *Der rosa Eisberg oder Auf der Suche nach der Gattung*. Berlin-Wien 1981; [Tb.] Frankfurt / Main 1991. Diese Übersetzungen folgen der älteren, zensierten Ausgabe in *Novyj mir* 1 (1978). Ü. von einzelnen Kapiteln, und zwar „Außerhalb der Saison“ und „Das Meer und die Tricks“, in Axjonow, Wassili: *Eine Millionen Trennungen. Erzählungen*. Berlin-Weimar 1978, S. 167-183 und 184-203.

<sup>79</sup> Efimov 1991, S. 7, gibt 1975 als Jahr der Verfassung an, belegt aber leider nicht, woher ihre Information stammt. 1975-1976 nahm Aksenov eine ‚Gastprofessur‘ in den USA wahr, woraus als eine Art ‚Reisebericht‘ *Kruglye sutki non-stop*a und einige Kurzgeschichten entstand (Johnson in Mozejko 1986, S. 44). Szene III wurde erst im Verlaufe des Jahres 1976 verfaßt, da

## 6. Anhang

„Круглые сутки нон-стоп. Впечатления, размышления, приключения“	[vor Aug. 1976]	<i>Новый мир</i> 8 (1976) S. 51-122.	Als: „Круглые сутки нон-стоп“, 1992 in <i>В поисках грузного беби</i> , S. 7-134.
<i>Сундучок, в котором что-то стучит.</i>	[vor 1976]	Moskva 1976.	-/-
<i>Остров Крым. Роман.</i> <sup>80</sup>	1977-1979	Auszug: <i>Время и мы</i> [New York] 56 (1980).	(1.) Ann-Arbor 1981. (2.) <i>Юность</i> 1-5 (1990). (3.) Moskva 1990. (4.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 4, S. 9-367.
„Супердух. Рассказ“	1978	<i>Литературная Россия</i> , 4.8. 1978, S. 12-14.	1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 2, S. 489-511.
„Папля. Комедия с антрактами и рифмованной прозой“	Jan.-Apr. 1979	Uraufgeführt 1984 in Paris. Mit Untertitel: „Комедия для театра, равно как и для чтения“, <i>Континент</i> 22 (1980) S. 118-193.	1981 in <i>Аристофаниана с лыгушками</i> , S. 313-380.
<i>Метрополь. Литературные альманахи.</i> <sup>81</sup>	-/-	1979 [Maschinenschr.] Moskva u. [Faksimile] Ann-Arbor / USA.	-/-
„Гибель Помпеи. Рассказ для Беллы“	1979	<i>Время и мы</i> [New York] 56 (1980) S. 113-137.	1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 5, S. 585-606.
„Лерзкий гость. Рассказ“	[vor Okt. 1980]	<i>Третья волна (Альманах)</i> [Jersey City] 10 (1980) S. 20-24.	-/-

der Vorfall, auf den sie zurückgeht, nämlich die Ermordung von Professor Bogatyrev, 1976 geschah (Johnson in Mozejko 1986, S. 46). 1976 erschienen zwei Kapitel als eigenständige Erzählungen. Deshalb ist es unwahrscheinlich, daß Aksenov vor 1976 mit *Poiski žanra* begann. Terminus ante quem für *Poiski žanra* ist 1978, das Jahr des kompletten, wenn auch zensierten Ersterscheinens. Die einzelnen Kapitel, die selbständige Episoden darstellen, können gut nach und nach geschrieben worden sein, weshalb ein Entstehungszeitraum des Werkes angenommen werden muß. Für die Ausgabe von 1986 wurde *Poiski žanra* neben dem Rückgängigmachen der zensierten Passagen noch einmal vom Autor überarbeitet (so der Klappentext).

<sup>80</sup> Ü.: Axjonow, Wassili: *Die Insel Krim. Roman*. Frankfurt/Main-Berlin 1986.

<sup>81</sup> Aksenov ist Mitherausgeber (vgl. das Abkürzungsverzeichnis). Die hier verzeichnete Maschinenschrift hat eine andere Paginierung als die in das Abkürzungsverzeichnis aufgenommene Faksimileausgabe.

## 6. Anhang

Затоваренная бочкотара. Рандеву. Повести. 82	-/-	New York 1980.	-/-
Скажи изюм. Роман в московских традициях. 83	Nov. 1980 - Dez. 1983	Ann Arbor 1985.	(1.) Auszug: <i>Континент</i> 45 (1985) S. 16-88. (2.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 5, S. 11-397.
„Право на остров. Рассказ“ 84	[vor März 1981]	<i>Глагол</i> 3 (1981) S. 71-98.	(1.) 1983 in <i>Право на остров</i> , S. 179-203. (2.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 5, S. 561-584.
„Переписка из Америки в Россию и обратно через Италию“	[vor Mai 1981]	<i>Новый Американец</i> 17-23.5. 1981.	-/-
„Свияжск. Повесть“	Mai 1981	<i>Континент</i> 29 (1981) S. 95-140.	(1.) 1983 in <i>Право на остров</i> , S. 143-178. (2.) 1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 4, S. 565-599.
Аристофониана с лыгушками. [Полное] Собрание пьес. 85	-/-	1981.	-/-
„Блюз с русским акцентом. Киноповесть“ 86	1981	<i>Грани</i> 41, 139 (1986) S. 5-84.	-/-
<i>Paperscape</i> . [Бумажный пейзаж] Роман. 87	[vor 1983]	Ann-Arbor 1983.	1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 5, S. 398-560.
„Осень в Ворожейке. Роман“	1983	1990 in <i>День первого снегопада</i> , S. 6-133.	-/-

82 Enthält außerdem das Vorwort „Рандеву с бочкотарой“, S. 5-9.

83 Ü.: Axjonow, Wassili: *Sag Rosine. Roman in Moskauer Tradition*. München-Zürich 1990.

84 In den *Sobranie sočinenij* von 1994 als „Повесть“ bezeichnet.

85 Enthält außerdem „От автора“, S. 7. Das erste Theaterstück, *Vsegda v prodaže*, hatte einen dauerhaften Erfolg. Aksenov hat es anscheinend immer wieder etwas verändert, denn im Sammelband wird als Entstehungszeit 1963 bis 1977 angegeben, obwohl die Uraufführung bereits 1965 stattfand. *Caplja* wurde 1984 in Paris uraufgeführt; alle anderen Theaterstücke wurden nicht aufgeführt. - Es gibt noch ein Theaterstück von Aksenov, das jedoch nicht im Sammelband enthalten ist: *Kollegi*. Es erschien 1961 im Almanach *Sovremennaja dramaturgija* (Jg. 24, Nr. 2, S. 57-120).

86 *Kinopovest*: Es handelt sich im Prinzip um ein Filmskript. Vgl. McMillin 1991, S. 14.

87 In *V'poiskach grustnogo bebi* schreibt Aksenov (1992, S. 251) zu *Paperscape* u.a.: „Это было в то же время моя первая вещь, название которой возникло сначала по-английский, а уж потом было переведено по родной. Произошло это оттого, что мне нужно было вначале сделать на этот роман заявку для получения стипендии в Институте Кеннана. В замысел была история безной души, потерявшейся в бумажном мире современной бюрократии, политики, журналистики, литературы; отсюда и возникло словечко ‚paperscape‘ по аналогии с ‚seascape‘ и ‚landscape‘.“

## 6. Anhang

„Зазимок. Роман“	Dez. 1983 - Dez. 1985	1990 in <i>День первого снегопада</i> , S. 134-379.	-/-
„Блики, или: Приложение к основному. Роман“	1983 - 1989.	1990 in <i>День первого снегопада</i> , S. 380-...	-/-
„Чингиз. Глава из нового романа“	[um 1984]	<i>Двадцать два</i> [журнал, Tel-Aviv] 36 (1984) S. 3-12.	[Wovon dies ein Auszug ist, war nicht herauszufinden.]
„Желток яйца. Роман“	1986 - 1989	1995 in <i>Собр. соч.</i> , Bd. 4, S. 368-564.	-/-
<i>Право на остров. Избранные рассказы.</i> <sup>88</sup>	-/-	1983.	-/-
<i>В поисках грустного беби. Книга об Америке.</i> <sup>89</sup>	Juli 1984 - Juli 1985	New York 1987.	1992 in <i>В поисках грустного беби</i> , S. 135-477.
<i>Собрание сочинений.</i> [nur Bd. 1] <sup>90</sup>	-/-	Ann-Arbor 1987.	-/-
<i>День первого снегопада. Романы.</i>	-/-	Leningrad 1990	-/-
<i>Рандеву. Повести, рассказы.</i>	-/-	Moskva 1991.	-/-
<i>В поисках грустного беби. Две книги об Америке.</i>	-/-	Moskva 1992.	-/-
<i>Можковская сага. Трилогия: Поколение зимы; Война и тюрьма; Тюрьма и мир.</i>	Beendet April 1992	Moskva 1993-1994.	-/-
<i>Собрание сочинений</i> [в 5 томах].	-/-	Moskva 1994-1995.	-/-

<sup>88</sup> Enthält außerdem: [Meyer, Priscilla:] „Баскетбол, Бог и Ринго Кид. Предисловие Присциллы Майер“, S. 6-10.

<sup>89</sup> Raskin 1988, S. 290, behauptet, daß auch diese Werk wie *Paperscape* zuerst in Englisch erschienen sei, und erst „later a curiously self-censored Russian translation was published as if it were the original“.

<sup>90</sup> Diese Gesammelten Werke wurden bis heute nicht fortgesetzt. Im Vakant befindet sich eine kurze Einleitung Aksenovs; außerdem am Ende Majer [Meyer], Priscilla: „Послесловие“, S. 349-353.

## 6. Anhang

Негатив положительного героя. Рассказы.	-/-	Moskva 1996.	[Inhalt war von mir leider nicht zu ermitteln]
---	-----	--------------	--

## 6.2 Filme, Verfilmungen

Die Erzählungen und Novellen Aksenovs erfreuten sich offensichtlich großer Beliebtheit, und das nicht nur bei einem neutralen Publikum. *Kollegi* wurde 1961 als Fernsehfilm (инсценировка Ленинградской студии телевидения) und 1963 als Kinofilm verfilmt; die Drehbücher stammten allerdings nicht von Aksenov selbst. 1962 entstand der Film *Moj mladšij brat*, dessen Drehbuch Aksenov nach seinem kürzeren Roman *Zvezdnyj билет* schrieb und der verglichen mit der Romanvorlage stark gemildert wurde, nachdem der Ideologiesekretär des ZK Il'ičev (секретар ЦК Ильичев) den Roman heruntergemacht hatte.<sup>91</sup> Die drei Erzählungen *Papa, složi!*, *Zavtraki sorok tret'ego goda* und *Na polputi k lune* verarbeitete Aksenov im Drehbuch zum 1966 entstandenen Film *Putešestvie*. Außerdem schrieb er die Drehbücher zu den Filmen *Kagda razvodjat mosty* (1963) und *Mertvyi karabl'* (1965). Zu folgenden Filmen schrieb Aksenov das Drehbuch oder wirkte an ihm mit:

Abdulova, V.: *Kollegi. Инсценировка*. Ленинградская студия телевидения 1961.

Zarchi, A.: *Мой младший брат. Художественный кинофильм*. Сценарий В. Аксенова, М. Анчарова и А. Зархи по роману Аксенова „Звездный билет“. Мосфильм 1962.

Sacharov, A.: *Kollegi. Художественный кинофильм*. Сценарий режиссера. Мосфильм 1963.

Sokolov, V.: *Когда разводят мосты. Художественный кинофильм*. Сценарий В. Аксенова. Ленфильм, III творческое объединение 1963.

[Regisseur unbekannt]: *Мертвый корабль. Художественный кинофильм*. Сценарий В. Аксенова, Г. Данстля, Ю. Казакова, В. Консукия, В. Ежова.

Firsova, D.; Selezneva, I.; Tumanjan, I.: *Путешествие. Художественный кинофильм*. Сценарий В. Аксенова по рассказам „Папа, сложи!“ (И. Селезнева) „Завтраки 43-ого года“ (И. Туманян) и „На полпути к луне“ (Д. Фирсова). Мосфильм 1966.

## 6.3 Aksenovs nichtfiktionale Texte

Die Summe der nichtfiktionalen Texte Aksenovs ist nicht identisch mit dem Epitext zu seinem Werk. Jedoch enthält die Liste der nichtfiktionalen Texte alle Texte des auktorialen Epitextes. In der Regel handelt es hierbei um publizistische Arbeiten Aksenovs zu aktuellen politischen oder literarischen Fragestellungen. Es fallen hierunter allerdings auch Essays, Reden, Übersetzungen („Ü.“), Interviews und anderweitige Aufsätze. Wenn ein „-“ angegeben ist, sind seine Werke mit dem Namen Василий Аксенов übetitelt. Die Liste erhebt keinen Anspruch auf

<sup>91</sup> Zur Beschimpfung durch Il'ičev vgl. Meyer in Aksenov 1987, S. 351; die Rede ist abgedruckt in Il'ičev, L.: „Силы творческой молодежи – на службу великим идеалам“, *Literaturnaja Gazeta*, 10.1.1963 [Речь на заседании Идеологической комиссии ЦК КПСС].

## 6. Anhang

Vollständigkeit. Arbeiten, die in meine Dissertation eingingen, werden nicht erwähnt; sie sind in den Literaturangeben zu finden.

### 6.3.1 Nichtfiktionale Schriften, die vor dem 22. Juli 1980 erschienen<sup>92</sup>

Zu einigen sowjetischen Artikeln sind sogenannte Polemiken (polemiki) oder Reaktionen (отклики, отзывы) erschienen. Dazu vergleiche man die Bibliographie: *Русские советские писатели-прозаики*. Москва 1971, S. 34.

- „Цель нашей жизни“ [Предисловие к интервью для Форума *Юности*], *Юность* 9 (1960) S. 88-89.
- „Принцы, нищие духом. Очерк“, *Литературная газета*, 17.9.1960, S. 2.
- „Горячий снег в руках. Статья“, *Литературная газета*, 1.12.1960, S. 3.
- „Кто же прав? Кому верить?“ *Вопросы литературы* 5 (1960) S. 246.
- „Гербарий. Очерк“, *Литературная газета*, 18.2.1961, S. 2.
- „Разговоры в сочельник. Рецензия“, *Новый мир* 1 (1961) S. 258-261.
- „Добро пожаловать, товарищ Джаз!“ *Московский комсомолец*, 9.9.1962.
- „Многоточие надежды. Рецензия испанского романа Хуан Гойтисоло *Прибой*“, *Литературная газета*, 10.4.1962, S. 4.
- „Молодые о себе. Ответ на анкету“, *Вопросы литературы* 9 (1962) S. 17-19.
- [Interviewer unbekannt]: „Wassili Aksenow in Sonntag“, *Sonntag* [Ostberlin] 2 (1962) [Aus *Izwestija?*].
- „На полпути в редакцию“, *Литературная газета*, 1.9.1962, S. 3.
- „Слово писателю Василию Аксенову“, *Смена* [Kalinin], 9.12.1962.
- „Снег и ветер солнечной долины“, *Известия*, 12.1.1962.
- „Телеграмма участникам Дня книги в Новосибирском электротехническом институте“, [Quelle unklar].
- „Земная солнечная кровь. Из блокнота писателя“, *Литературная газета*, 13.10.1962, S. 2-3. [Feuilleton: Reiseeindrücke aus Vilnius]
- [Interviewer unbekannt]: „Репорт „Лирики-физики“, *Литература и жизнь*, 30.11.1962.
- „Земная, солнечная кровь... Из блокнота писателя“, *Литературная газета*, 13.10.1962.
- [Interviewer unbekannt]: „Разговор о творчестве молодых. На пленуме правления Московской писательской организации“, *Литературная газета*, 2.10.1962.
- „Литература живет идеалами коммунизма“ [Ответ на анкету], *Правда*, 28.6.1963.
- „Кардиограмма писательского сердца“, 1. *Комсомольская знамя* (Киев), 20.8.1963; 2. *Советская Белоруссия*, 22.8.1963; 3. als „Мне дороги судьбы романа“, *Литературная газета*, 27.8.1963, S. 3. [Essay über die Krise des Romans im Westen.]
- „Краткое предисловие к публикации рассказа З. Копелиовича *Красная черта*“, *Труд*, 11.7.1964.

---

<sup>92</sup> Ausreisdatum Aksenovs bei seiner Emigration in die USA. Kustanovich 1992, S. 35.

## 6. Anhang

- „Литературная жизнь – писатели за работой. Ответ на анкету“, *Вопросы литературы* 3 (1964) 240.
- „О рассказе Ю. Казакова *Проклятыи Север*“, [unter:] Марченко, А.: „Путешествия и возвращения“, *Вопросы литературы* 5 (1964) 30.
- „Семицветная радуга. Рецензия“, *Литературная газета*, 21.11.1964, S. 3.
- [Interviewer unbekannt]: „Молодость, время, оптимизм. Попытка коллективного очерка о молодом человеке наших дней. За круглым столом *Недели писатели* В. Аксенов [и друг.]“, *Неделя*, 19.-25.11.1961, S. 6.
- [Interviewer unbekannt]: „Писатель, герой, молодежь“, *Московский комсомолец*, 11.12.1964.
- „Красота ее в величии“, *Литературная Россия*, 24.12.1965, S. 14.
- „Путешествие в Месхетию. Очерк“, *Сельская молодежь* 1 (1965) S. 26-28.
- „Тучи нашего детства. Рецензия“, *Литературная Россия*, 22.1.[4.?]1965, S. 10-11.
- „Заметка к повести Вычеслава Шутаева *Бегу и возвращаюсь*“, *Юность* 11 (1965) S. 6.
- Rjukov, B.: „Римские диалоги“, *Новое время* 46 (1965) S. 30.
- Torlina, T.: „Я – за экранизацию. Беседа с В. Аксеновым“, *Советское Кино*, 24.4.1965.
- „Председловская трибуна. Ответ на анкету“, *Вопросы литературы* 5 (1966) S. 12-13.
- „Необыкновенный американец. Рецензия“, *Иностранная литература* 3 (1966) S. 262-264].
- „Писатели о критике. Ответ на анкету“, *Вопросы литературы* 5 (1966) S. 12-13.
- „Пунктир прогресса“, *Литературная газета*, 8.2.1966, S. 1.
- „Диалог состоялся“, *Вопросы литературы* 2 (1966) S. 246-248.
- Цлова, С.: „Индивидуальность и индивидуализм. Разговор ведет писатель В. Аксенов“, *Московский комсомолец*, 10.12.1966.
- „Кто ты, сын Гиппократ. Рецензия“, 1. *Книжное обозрение*, 25.11.1967, S. 10-11; 2. als „Духовное здоровье Гвидо Мелли“, in D'Agata, D.: *Дети Гиппократ*. Москва 1967, S. 230-238.
- „Литература и язык. Ответ на анкету“, *Вопросы литературы* 6 (1967) S. 89-90.
- „Простак в мире джаза, или баллада о тридцати бегемотах“, *Юность* 8 (1967) S. 94-99. [О традиционном джаз-фестивале, посвященном 50-летию Октября.]
- „Путешествие к Катаеву“, *Юность* 1 (1967) S. 68-69.
- „С первым апреля“, *Литературная газета*, 1.2.1967, S. 16.
- „Самых – самых...“, *Юность* 11 (1967) S. 105.
- „У писателей России. Заметка“, *Литературная Россия*, 22.12.1967, S. 4.
- Ingold, Felix Philipp: „Dafür büрге ich als Arzt. Gespr. m. d. sowj. Schriftsteller Vasilij Aksekov“, *Weltwoche* [Zürich] 1730 (1967) S. 21.
- Vajdzhev, M.: „Дул. (Драм. новелла в 5-ти главах.) [Ü. durch Aksekov] С киргизкого языка“, *Театр* 3 (1968) S. 177-191.
- „Школа прозы (за круглом столом)“, [Abschnittstitel:] „Мастерство писателя. Рассказ сегодня“, *Вопросы литературы* 7 (1969) S. 84-85.
- Svilenov, A.: „[Интервив]“, in Derg.: *Отблизо. Интервюта портрети*. София 1969.

## 6. Anhang

- „Рядом с нами. Семинар“, *„Ленинградская правда“*, 22.10.1970.
- Aktanov, T.: *Бурани*. [Ü. durch Aksenov.] Alma-Ata 1971.
- Hellmann, P.: „Att skapa en egen värld“ [Interview], *Vasabladet* [Helsinki], 23.12.1978.<sup>93</sup>
- Doctorov, E.L.: „Ragtime“ [Ü. durch Aksenov], *Иностранная литература* 9-10 (1978).
- Håstad, D.: „Interview“, in *Samtal med Sovjetiska Forfattare*. Stockholm 1979, S. 24-31.
- Urdike, John: *The Coup*. [Ü. durch Aksenov, nähere Angaben unklar.]

### 6.3.2 Nichtfiktionale Schriften, die nach dem 22. Juli 1980 erschienen<sup>94</sup>

- [Interviewer unbekannt]: „Интервью с писателем В.П. Аксеновым“, *Русская мысль*, 3.8.1980.
- Dalgård, P.: „Havde kun den udvej at rejse“, *Aarhus Stiftstidende*, 17.8.1980.
- „Памяти Высоцкого“, 1. *Новый американец*, 27.9.1980; 2. *Третья волна*, Sept. (1980).
- „Заявление для прессы“, 1. *Новый американец*, 29.10.1980; 2. *Континент*, 27 (1981).
- „Литературой покорен“, *Новый американец*, 5.11.1980.
- Paul, W.: „Ich bin kein Stör. Zur Ausbürgerung von Wassili Axjonow“, *Süddeutsche Zeitung* 49, 28.2.-1.3.1981, S. 106-107.
- Aksyonov, Vassily P.: „The Paperscape - A View from the Flag Tower of the Smithsonian Institution Building: An Attempt at Introspection; or How Some Stack of Paper Turns into a Russian Novel“, in Kennan Inst. f. Advanced Russian Studies [Woodrow Wilson Int. Center f. Scholars, Washington]: *Occasional Paper* 16, I (VI. 1982).
- „Зима тревоги нашей“, *Литературный курьер* 10 (1983), S. 21.
- „Намагниченность. Памяти Александра Галича“, *Третья волна* 13 (1983) S. 3-7.
- „Карадаг-68. Из книги *Радиоессе*“, *Стрелец* 1 (1984) S. 29-30.
- „Прогулка в каляжный ряд. Литературная критика“, *Грани* 39, 133 (1984) S. 165-189.
- „Афиша гласила: К 125-летию Чехова“, *Грани* 135 (1985) S. 260-266.
- „Окололитературная безобщина“, *Континент* 43 (1985) S. 367-369. [Kritik an d. sowj. Emigrantenliteratur.]
- „Отвечая на ответ. Заметки новичка на америкакой художественной сцене“, *Континент* 44 (1985) S. 275-288.
- „Юность балзаковского возраста. Эссе“, *Стрелец* 10 (1985) S. 28-35.
- Gincburg, Evgenija: *Крутой маршрут*. T. I. Vorw. v. Vassily Aksyonov, New York 1985.
- Liubimov, Yury: „From the barracks to the market: Vassily Aksenov in conversation with Yury Liubimov“, *Performing Arts Journal* 10, 2 (1986) S. 62-68.

<sup>93</sup> Von einem Interview, das 1978 im Westen veröffentlicht wurde, heißt es, daß es der Auslöser für die Repressionen gegen Aksenov war. Es kann sich m.E. dabei nur um das vorliegende Interview handeln. - Ein weiteres, früheres Interview, das in einem ähnlich prekären Zusammenhang genannt wird, soll in einer polnischen Zeitschrift erschienen sein. Es war von mir leider nicht zu spezifizieren, um welche es sich dabei handelt.

<sup>94</sup> Ausreisedatum Aksenovs bei seiner Emigration in die USA. Kustanovich 1992, S. 35.

## 6. Anhang

Aksyonov, Vassily: „[Rez. zu:] Smith, Gerald Stanton: *Songs to seven strings. Russian guitar poetry and Soviet „mass song“*. Bloomington / USA 1984“, *Times Literary Supplement*, 28.3.1986, S. 338.

Aksenov, V.: „Lungs and gills“, *Salmagundi* 72 (1986) S. 206-210.

Aksyonov, Vassily; Sagan, Carl; et al.: „Notes in an Interplanetary Battle: Bad News for Extraterrestrials“, *Harper's* 273, 1638 (XI. 1986) S. 39-40.

Aksyonov, Vassily: „[Rez. zu:] Gilbert, Martin Shcharansky: *Hero of Our Time*. New York 1986“, *Book World*, 1.6.1986, S. 7.

Aksyonov, Vassily: „A Hard Speech to Stomach“, *Harper's* 272, 2632 (V. 1986) S. 58-61.

Cooper-Clarke, Diana: „Vassily Aksyonov“, in Dies.: *Interviews with Contemporary Novelists*. New York 1986, S. 158-175.

Aksyonov, Vassily: „A Soviet Emigre Takes the ‚A‘ Train“, *New York Times Magazin*, 3.5.1987, S. 60ff.

Aksyonov, Vassily: „Beatniks and Bolsheviks: Rebels without (and with) a Cause“, *New Republic*, 30.11.1987, S. 28ff.

Aksyonov, Vassily: „Through the Glasnost, Darkly: A Cool Reaktion to Gorbachev's Thaw“, *Harper's* 274, 1643 (IV. 1987) S. 65-67.

Aksyonov, Vassily: „Storm over a Swimming Pool“, *Part R* 55, 4 (1988) S. 602-610.

Axionov, Vassili: „Le nouveau roman russe“, *Continent* 1 (1989) S. 147-153.

Aksyonov, Vassily: „Not Quite a Sentimental Journey“, *New Republic* 202, 16, 16.4.1990, S. 21-25.

Aksyonov, Vassily: „Live Souls“, *New Republic* 205, 12/13, 16.-23.9.1991, S. 12-14.

### 6.4 Liste der Überschriften und der Kapitelzählung zu *Ožog*

Die Erläuterungen zu dieser Liste befinden sich in Kapitel 3.1.1.

Kapitelzählung				Überschriften (in Originalformat, Anmerkungen in runden Klammern)
Buch	Kap.	Seiten	Umfang	
I	1	11-25	14½ S.	КНИГА ПЕРВАЯ / МУЖСКОЙ КЛУБ
I	2	25-44	19½ S.	ПОТОМ ПОШЕЛ ДОЖДЬ // (2A) <i>Песня Петроградского сакса образца осени Пятьдесят Шестого</i> (S. 30f.) // (2B) <i>Рассказ о юности С. А. Саблера, записанный московским писателем П. А. Пательем по телефону</i> (S. 32ff.) // (2C) <i>Переоценка ценностей</i> (S. 41ff.)
I	3	44-46	1½ S.	ABCDE (1.Mal)
I	4	46-47	1 S.	ABCDE (2.Mal)

## 6. Anhang

I	5	47-49	2 S.	ABCDE (3.Mal)
I	6	49-51	2¼ S.	ABCDE (4.Mal)
I	7	52-74	22¼ S.	ABCDE (5.Mal) // (7A) Хирург-педиатр-ревматолог-кардиолог-физиатр Геннадий Аполлиариевич Малькольмов рассказывает о своей молодости неизвестно кому неизвестно когда по телефону в неопределенном направлении (S. 55ff.) // (7B) Плач мадамзель Марianne Кулаго (S. 73)
I	8	74-85	11¼ S.	ДОНЕСЕНИЕ ВНЕШТАТНОГО СОТРУДНИКА ГОРОДСКОГО УПРАВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ „СИЛИКАТА“ ИЗ ВАЛЮТНОГО БАРА ГОСТИНИЦЫ „НАЦИОНАЛЬ“ (Донесение перемежается внутренним монологом „Силиката“)
I	9	85-96	12 S.	СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ ПОСЛЕ ЧЕТЫРЕХ БУТЫЛОК ЭКСТРЫ, ПРИВЕЗЕННЫХ СТАРШИНОЙ ИВАНОМ МИГАЕВЫМ С КАЗАНСКОГО ВОКЗАЛА В СТУДИЮ СКУЛЬПТОРА РАДИЯ АПОЛЛИНАРИЕВИЧА ХВАСТИЩЕВА
I	10	96-101	6 S.	СОН О НЕДОСТАТКАХ
I	11	101-109	9 S.	ПАПТЕЛЕИ АПОЛЛИНАРИЕВИЧ ПАПТЕЛЕИ РАССКАЗЫВАЕТ В ТРЕТЬЕМ ЛИЦЕ О ТОМ, КАК ОДНАЖДЫ КОНЧИЛАСЬ ЕГО МОЛОДОСТЬ
I	12	109-119	10½ S.	МУЖСКОЙ КЛУБ
I	13	119-120	2 S.	НЕУЖЕЛИ ТОВАРИЩИ МУШЧИНЫ У ВАС ДОМА НЕТУ ЧТОП ЗАКУСЫВАТЬ НЕ ПАВЕРЮ
I	14	120-139	19¼ S.	ОТ ВЕСЕЛОГО КУПЛЕТА К АКРОБАТКЕ // (14A) Сон в летнюю ночь (S. 134ff.)
I	15	139-144	6½ S.	ВСТРЕЧИ С ПАНТЕЛЕЕМ АПОЛЛИНАРИЕВИЧЕМ ПАНТЕЛЕЕМ
I	16	144-147	4¼ S.	БЕССОНИЦА ГОМЕР ТУГНЕ ПАРУСА
I	17	147-153	6½ S.	ВСЮ НОЧЬ ШЕПТАЛИСЬ СТУКАЧИ И СТУКОТУ ПИСАЛИ А Я ТАИНСТВЕННЫЙ В НОЧИ БРОДИЛИ МАГИСТРАЛИ (Überschrift nicht zentriert)
I	18	153-173	20½ S.	РАЙОННЫЙ ФИНАЛ ДЕСКОЙ ИГРЫ „ЗАРНИЦА“ (Überschrift nicht zentriert; S. 165f.: Frage-Antwort-Gliederung)
I	19	173-178	5¼ S.	ДРУЗЬЯ ВСТРЕТИЛИСЬ ВНОВЬ

## 6. Anhang

I	20	178-182	3¼ S.	ПЕРВЫЕ МИНУТЫ РАБСТВА
I	21	182-183	1¼ S.	ЗА РАБОТУ, ТОВАРИЩИ
I	22	183-188	5 S.	ЮЖНЫЙ САЛЮТ // (22A) <i>Son без сознания</i> (S. 185ff.)
II	1	189-190	1½ S.	КНИГА ВТОРАЯ / ПЯТЕРО В ОДИНОЧКЕ
II	2	190-195	5 S.	НАВИГАЦИЯ В БУХТЕ НАГАЕГО
II	3	195-212	18 S.	ЗАГРАНИЧНЫЕ ВЕЩИ КРАСИВЫЕ, НО НЕПРОЧНЫЕ!
II	4	212-213	½ S.	В ОДИН ИЗ ДНЕЙ 197... ГОДА
II	5	213-222	9½ S.	(5A) В ТОТ ЖЕ ДЕНЬ (1. Mal, S. 213, Überschrift nicht zentriert) // (5B) В ТОТ ЖЕ ДЕНЬ (2. Mal, S. 213f., Überschrift nicht zentriert) // (5C) В ТОТ ЖЕ ДЕНЬ (3. Mal, S. 214f., Überschrift nicht zentriert) // (5D) В ТОТ ЖЕ ДЕНЬ (4. Mal, S. 215f., Überschrift nicht zentriert) // (5E) В ТОТ ЖЕ ДЕНЬ (5. Mal, S. 216f., Überschrift nicht zentriert) // (5F) В ТОТ ЖЕ ДЕНЬ (6. Mal, S. 217f., Überschrift nicht zentriert) // (5G) В ТОТ ЖЕ ДЕНЬ (7. Mal, S. 218ff., Überschrift nicht zentriert)
II	6	222-226	4¼ S.	ОДНАЖДЫ В РИМЕ (Überschrift nicht zentriert)
II	7	227-229	2¼ S.	ТРЕТЬЯ МОДЕЛЬ
II	8	229	¼ S.	И В ЗОЛОТЕ ВОСХОДНОМ ТАЮЩИЙ БЕСЦЕЛЬНЫЙ ПУТЬ БЕСЦЕЛЬНЫЙ ВЬЮН (1. Mal)
II	9	230-238	8¼ S.	И В ЗОЛОТЕ ВОСХОДНОМ ТАЮЩИЙ БЕСЦЕЛЬНЫЙ ПУТЬ БЕСЦЕЛЬНЫЙ ВЬЮН (2. Mal)
II	10	238-241	2¼ S.	ЮНОША ФОН ШГЕЙНБОК
II	11	241-242	1½ S.	(11A) В ПЕРЕУЛКЕ СИНЕМ И ПОЛУСЛЕПОМ ОТ СОЛНЦА (1. Mal, S. 241, Überschrift nicht zentriert) // (11B) В ПЕРЕУЛКЕ СИНЕМ И ПОЛУСЛЕПОМ ОТ СОЛНЦА (2. Mal, S. 241f., Überschrift nicht zentriert)
II	12	242-243	1¼ S.	КУДА ЖЕ МЫ ПЛЫВЕМ?
II	13	244-245	1¼ S.	И-ДУ-У!
II	14	245-249	3¼ S.	ЧЕТЫРЕ МЕДНЫХ ПУГОВИШЫ
II	15	249-258	9 S.	ДВА ФОН ШГЕЙНБОКА НА ВЕРАНДЕ
II	16	258-263	4½ S.	КАКНЕ У НАС ПЕРСПЕКТИВЫ

## 6. Anhang

II	17	263-266	3 S.	СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ ТРИ СЕСТРЫ ТАКОГО
II	18	266-271	5½ S.	В ТУАЛТЕТЕ БЫЛО ЧИСТО
II	19	271-274	3½ S.	О ЕСЛИ БЫ МОЖНО БЫЛО ПРОТЯНУТЬ РУКУ ЛЮБИМОЙ
II	20	274	¼ S.	ЧТО ТВОРИЛОСЬ С ПАНТЕЛЕЕМ
II	21	274-275	1½ S.	ОНО БЫЛО ОТВЛЕЧЕНО ЯВЛЕНИЕМ ЕВРОПЕЙКИ
II	22	275-276	½ S.	ТЕРПЕТЬ ВСЕ ЭТО НЕ БЫЛО СИЛ
II	23	276-280	4¼ S.	ГЕННАДИЙ АПОЛЛИПАРНЕВИЧ МАЛЬКОЛЬМОВ
II	24	280-284	4 S.	ЭВОЛЮЦИЯ ТИПА ОТКРЫТОГО ЗОЩЕНКО
II	25	284-291	6½ S.	ЧЕЩОВ СТАРИКОМ СЕБЯ ВО ВСЕ НЕ ЧУВСТВОВАЛ (Überschrift nicht zentriert)
II	26	291-297	6 S.	ОН РАССКАЗАЛ ЕЙ О СЕКРЕТЕ
II	27	297-298	1 S.	АВАРИЙНАЯ СИТУАЦИЯ
II	28	298-300	2 S.	ОКНО РАЗРИСОВАНО МОРОЗОМ
II	29	300-303	3¼ S.	ТРЕТЬЕГО В КАПЕЛЮ
II	30	303-304	½ S.	В ЖЕЛТОМ СУМРАКЕ ТУПИКА
II	31	304-322	18 S.	ПУТЕШЕСТВИЕ БУДЕТ ОПАСНЫМ
II	32	322-324	2 S.	ЛЮБЛЮ МЧАТСЯ ПО НОЧНОЙ МОСКВЕ
II	33	324	½ S.	ЧТО С АНЯ БЬЮТ?
II	34	324-325	¼ S.	СКАТИЛИСЬ К МРАКОБЕСИЮ ШТЕННЕБОК?
II	35	325-326	½ S.	ГУРЧЕНКО ЛЕЖАЩИИ НА ПОЛУ
II	36	326-327	1½ S.	ПРИБЫЛ КУН
II	37	327-328	¼ S.	ТЕПЕРЬ УЖЕ ТРИ ПАРЫ ГЛАЗ СМОТРЕЛИ НА ТОЛЮ ФОН ШТЕННЕБОКА
II	38	328-329	¼ S.	ТЫ УБЕШЬ ЕГО?
II	39	329-338	10½ S.	ЗДЕСЬ БЫЛО БРАТСТВО
II	40	338-345	7 S.	МНОЖЕСТВО БОЛЕЗНЕЙ

## 7 WEITERFÜHRENDE LITERATUR

### 7.1 Weitere Literatur zu behandelten Aksenovschen Werken

Die Abfolge der Abschnitte entspricht der Behandlung der Werke im Text meiner Arbeit. Aufgeführt werden hier nur diejenigen Sekundärtitel, die nicht von mir benutzt wurden; alle anderen befinden sich im Verzeichnis verwendeter Literatur.

#### 7.1.1 Zu den Werken in den Kapiteln 1-2

□ Die Erzählung *Mestnyj chuligan Abramsavili* wurde weder in der Sowjetunion noch im Westen in einer Einzeluntersuchung beachtet. Vgl. aber das Kapitel 7.2.5 „weitere, allgemeine Arbeiten“.

□ Weitere Literatur zu *Tovarišč krasivyy Furaškin*:

Eimermacher, Karl: „Zum Verhältnis von Textstruktur und der Konkretisation ihrer Semantik. V. Aksenov *Tovarišč krasivyy Furaškin*“, in *Umjnost riječi*. Zagreb 1977, S. 151-181.

Sowjetischen Reaktionen:

Марченко, А.: „На солнечную сторону“, *Литературная Россия*, 10.7.1965, S. 19.

Румянцев, А.: „О партийности творческого труда советской интеллигенции“, *Правда*, 9.9.1965.

„С кого Вы пишете портреты? Письмо ударников коммунистического труда писателю В. Аksenову“, *Известия*, 14.8.1965.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Dikoj*:

[unter:] „Кто он, герой современного рассказа?“ *Вопросы литературы* 10 (1965):

1. Аннинский, Л.: „Так просто, что не верится“, S. 30-45;

2. Левин, Ф.: „Лействительно не верится“, S. 50;

3. Ломинадзе, С.: „Вечный двигатель или вопрос о жизни?“ S. 76-78;

4. Соколов, В.: „Чудаки и планиметрическая ящность“, S. 54-55, 61-62;

5. „Откуда чудаки? - От редакции“, S. 80.

Заверин, М.З.: „Кому адресованы вещи пушкинские слова? Критические размышления“, in 1. Ders.: *Дом под чинарами*. Тбилиси 1969, S. 176-190; 2. Ders.: *В ожидании энка*. Тбилиси 1969, S. 256ff. -

Заморин, Т.: *Современный русский рассказ*. Киев 1968, S. 14-15.

□ Weitere Literatur zu *Kollegi*:  
„Review“, *Times Literary Supplement*, 26.10.1962.

Sowjetischen Reaktionen:<sup>1</sup>

Алибескова, Г.: „Путь к людям“, *Дружба народов* 10 (1961) S. 262-267.

Аннинский, Л.: „От простоты до мудрости“, *Литературная газета* 27.5.1961, S. 2-3.

Бавина, В.: „Чтобы не было мучительно больно...“, *Звезда* 6 (1961) S. 192-200.

Белякова, А.: „Рассказ о твоих современниках“, *Гудок* 21.9.1960.

<sup>1</sup> Die Reaktionen der sowjetischen Kritik auf Aksenovs Arbeiten der sechziger Jahre ist noch nicht untersucht worden. Meyer (1973, S. 459f., Anm. 6) hat einige Kritiken bewertet: „The majority of critics (e.g., Anniniev, Brovman, Dymshits, Kriachko, Nechava, Shishkina, Viasenko) attacks Aksenov for slighting the theme of labor, substituting vulgar, immoral, aimless characters for positive heroes, and for sharing the anarchic skepticism and despair of his protagonists. On the other hand, Borshchagovsky sees in Young Prose a polemic with Stalinist „varnishing“, Anninsky praises Aksenov's accurate depiction of his generation, and Mitin and Kogan approve the refreshing complexity of Aksenov's characters.“

## 7. Weiterführende Literatur

- Блишкова, М.: „Саша Зеленин и его друзья“, *Новый мир* 11 (1960) S. 248-253.
- Борисов, С.: „Сверстники“, *Литературная газета*, 11.6.1960, S. 3.
- Бровман, Г.: „Великий маленький человек или обыватель? Против громких слов или против серьезных мыслей?“ in Ders.: *Проблемы и герои современной прозы*. Москва 1966, S. 195-206.
- Бровман, Г.: „Заметки о художественной прозе наших дней“, *Литература в школе* 4 (1961) S. 7-20.
- Виноградов, И.: „О современном герое“, *Новый мир* 9 (1961) S. 232-254.
- Власенко, А.: „Кто же он, новый герой?“ *Октябрь* 4 (1961) S. 210-214.
- Елкин, А.: „Современники. Юность и ее поиски в журнальной прозе“, *Молодая гвардия* 10 (1961) S. 294-305.
- Фоменко, Л.: „Время зовет. О художественной прозе 1960 года“, *Наш современник* 2 (1961) S. 194-211.
- Гирвич, А.: „Человек учится жить“, *Юность* 2 (1961) S. 69-74.
- Григорьев, С.: „Далекое близкое. Рассказывает Валентин Катаев“, *Советский печат* 3 (1964) S. 35.
- Гурвич, А.: „Человек учится жить“, *Юность* 2 (1961) S. 71-74.
- Гус, М.: „Лжеромантика и поэзия эпохи“, 1. *Литература и жизнь*, 12.4.1961; 2. егw. in Ders.: *Литература и эпоха*. Москва 1963, S. 278-290.
- Гус, М.: „Столбовой дорогой жизни...“, 1. *Октябрь* 12 (1961) S. 188-197; 2. in Ders.: *Литература и эпоха*. Москва 1963, S. 321-327.
- Заверин, М.: „От гуманизма умоэстетического к гуманизму действенному“, 1. *Литературная Грузия* [Тбилиси] 1 (1962) S. 68-76; 2. in Ders.: *Искания и принципы*. Тбилиси 1962, S. 121-141.
- Зелинский, К.: „Нравственная позиция художника“, *Вопросы литературы* 1 (1965) S. 67.
- Золотусский, И.: „Рашира Гамлета“, 1. *Подъем* [Воронеж] 2 (1962) S. 134-145; 2. егw. in *Навстречу будущему*. [Сб. 1.] Москва 1962, S. 140-173.
- Кадран, В.: „Вечные вопросы новые ответы“, *Вопросы литературы* 3 (1961) S. 25-48, 25-28.
- Карлиц, В.: „Вечные вопросы – новые ответы. (О молодом герое молодой прозы)“, 1. *Вопросы литературы* 3 (1961) S. 25-48; 2. in Ders.: *Верность времени*. Москва 1962, S. 312-344.
- Кетлинская, В.: „[Речь на 2-ом съезде писателей РСФСР 5-и марта 1965-ого г.]“, in *Второй съезд писателей РСФСР. Стеногр. отчет*. Москва 1966, S. 300.
- Киреева, А.: „За место в строю“, *Смена* 9 (1961) S. 30-32.
- Крячко, Л.: *Вглядываясь в его лицо... О молодом герое современной советской литературы*. Москва 1967, S. 22-24.
- Краулинь, К.: „Раздумья о молодых“, 1. *Дружба народов* 2 (1962) S. 220-230; 2. in *Литература и современность*. Сб. 3, Москва 1962, S. 290-311.
- Кузнецов, Ф.: „Герой нашей жизни“, *Смена* 2.4.1963, 3.
- Кузнецов, Ф.: „Каким быть“, 1. *Литературная газета* 83, 14.7.1960, S. 3; 2. als „Четвертое поколение“, *Литературная газета*, 29.7.1961, S. 1-3; 3. in Ders.: *Обдумывающему жизнь*. Москва 1962, S. 111-119; 4. егw. in Ders.: *Каким быть. Литература и нравственное воспитание личности*. Москва 1962, S. 15-22, 31-38, 219, 229-230.
- Кузнецов, Ф.: „Отцу Серафиму“, *Комсомольская правда*, 13.7.1964. -
- Кузнецов, Ф.: „Спор режит жизнь“, *Новый мир* 9 (1960) S. 236-250.
- Кузнецов, Ф.: „В мире боец... Заметки о молодом герое и его революционном идеале“, *Юность* 4 (1966) S. 83-90.
- Кузнецов, Ф.: „Возмужание героя“, *Вопросы литературы*, 13.12.1963, S. 3.
- Кузнецов, М.: „Пути современной прозы“, in *Современная советская литература*. Москва 1966, S. 60-61.
- Кузнецов, М.: „Спор решит жизнь“, 1. *Новый мир* 9 (1960) S. 236-250; 2. als „Путь современного романа“, in *Путь развития современного советского романа*. Москва 1961; 3. егw. in Ders.: *Советский роман*. Москва 1963.
- Макаров, А.: „Через пять лет. (По следам собственных выступлений)“, 1. *Знамя* 7-9 (1966) №7: S. 201-219, №8: S. 217-227, №9: S. 207-225; 2. als: „Идеи и образы Василия Аксенова“, in Ders.: *Поколение и судьбы*. Москва 1967, S. 314-

## 7. Weiterführende Literatur

374; 3. in Ders.: *Поэзия. Идущим вслед. Poleмика*. Москва 1969, S. 576-704.

Макаров, А.: „Серьезная жизнь“, 1. *Знамя* 1 (1961) S. 188-211; 2. in *Жизнь Герои. Литература*. Москва 1961, S. 257-300; 3. in Ders.: *Серьезная жизнь*. Москва 1962, S. 208-260; 4. als „Идущим вслед. Серьезная жизнь“, in Ders.: *Поэзия. Идущим вслед. Poleмика*. Москва 1969, S. 491-538.

Маслин, Н.: „Красивая молодость“, 1. *Москва* 2 (1961) S. 200-201; 2. егw. als „Черты героя“, in *Пути развития современного советского романа*. Москва 1961, S. 213-214.

Михайлов, О.: „Факел Прометея. Конфликт поколений или эстафета поколений“, 1. *Смена*, 16.7.1963; 2. *Вечерний Ленинград*, 16.7.1963.

Михайлов, О.: „Люди труда и мысли. (Заметки о некоторых явлениях молодой прозы)“, 1. *Знамя* 4 (1961) S. 195-208; 2. in *Жизнь Герои. Литература*. Москва 1961, S. 523-532.

Михайлов, О.: „Нашей молодости споры“, *Юность* 10 (1964) S. 52-57.

Михайлов, О.: „Путь к сердоликовой булке“, in *Навстречу будущему*. [Сб. 1.] Москва 1962, S. 249-251.

Олинцов, И.: *Повесть о молодом человеке в современной русской советской литературе*. Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. фил. наук. Москва 1967, S. 12-13.

Озеров, В.: „Новый человек в центре внимания“, *Вопросы литературы* 12 (1960) S. 3-26.

Озеров, В.: „Правофланговый революции“, in *Литература и современность*. [Сб. 1.] Москва 1960, S. 158-159.

Озеров, В.: *Новое в жизнь, новое в литературе*. Москва 1964, S. 165-168.

Панков, В.: „[?]“ 1. in *На страже жизни*. Москва 1962; 2. in *Время и книги. Проблемы и герои советской литературы 1945-1963*. Москва 1964, S. 320-322, 393.

Панков, В.: „Активный человек“, 1. *Знамя* 6 (1960) S. 201-214; 2. in *Литература и современность*. Сб. 2, Москва 1961, S. 7-35.

Павловский, П.: „Знакомьтесь: ваши кол.лгги...“, *Медицинский работник*, 24.1.1961.

Пискунов, В.: „Черты современного романа“, in *Проблемы развития литератур народов СССР*. Москва 1964, S. 90.

Подопуло, Г.: „Партийность – исходная позиция молодого художника“, 1. *Молодой коммунист* 11 (1960) S. 111-117; 2. *Московский Комсомолец* 11 (1960) S. 248-253.

Поселов, Р.: „Освещенное окно кабинета. В гостях у Константина Федина“, *Советская Россия*, 22.2.1964.

Щербина, В.: „Личность художника и действительность“, *Знамя* 11 (1961) S. 189-202.

Рассадин, С.: „Шестидесятники. Книжки о молодом современнике“, *Юность* 12 (1960) S. 58-62.

Ревякин, А.: *Задачи пропаганды художественной литературы и искусства в свете решений 22. съезда КПСС*. Москва 1962, S. 17-18, 30-31.

Сахновский-Панксов, В.: „Эстетический мир героя“, in *Навстречу будущему*. [Сб. 1.] Москва 1962, S. 204-205.

Савельев, И.: „Сосед по общежитию“, *Комсомольская правда*, 9.12.1964.

Симонова, Н.: „Годы молодости“, *Московский комсомолец*, 10.9.1960.

Сморозин, М.: „О берегах далеких и близких“, *Вопросы литературы* 1 (1962) S. 81.

Соловьев, Б.: „Историческое и повседневное. (Пolemические заметки)“, *Нева* 3 (1961) S. 187-201.

Тема современности в литературе 1960-и года“, 1. *Вопросы литературы* 6 (1961) S. 12-35; 2. in *Литература и современность*. Сб. 2-й, Москва 1961, S. 36-73; 3. in Ders.: *Литература и современность*. Москва 1962, S. 336-338.

Тихонов, Я.: „Хороший подарок“, *Литература и жизнь*, 26.6.1960.

Трифопова, Т.: „Для человека и человечества.“

Трифопова, Т.: „С любовью к человеку“, *Кругозор* 1 (1961) S. 20-22.

Эльсберг, Я.: „Литература и личность советского человека“, 1. *Знамя* 12 (1960); 2. als: „Литература наших дней и личность советского человека“, in Ders.:

## 7. Weiterführende Literatur

Черты литературы последних лет. Москва 1961, S. 65-66.

„О твоих друзьях“, *„Иностранец“* 7 (1961) S. 156-157.

□ Weitere Literatur zu *Zatovarennaja bočkotara*:

Генис, А.; Вайль, П.: „Рантеву с бочкотарой“, *Новый американец*, 27.8.1980; als Vorwort zu Aksënov 1980a, S. 6-9.

Gyldengren, Märta-Lisa: „Mellan statik och dynamik: Resemotivet och dess funktion i V.P. Aksënovs långnovell *Zatovarennaja bočkotara*“, *Slavica Othiniensia* 2 (1979) S. 8-25.

Slonim, Marc: „European notebook“, *New York Times Book Review*, 19.5.1968.

Sowjetischen Reaktionen:

Бровман, Г.: „Воплощение жизни или литературная игра?“ *Литературная Россия* 21, 24.5.1968, S. 8-9. -

Владим, В.Л.: „Забочкотаренный товар. Пародия“, *Литературная газета*, 2.10.1968.

Елкин, А.: „О хорошем человеке и Затоваренной бочкотаре“, *Вечерняя Москва*, 1.8.1968, S. 3.

Елкин, А.: „Перед кем снимет шляпу Шекспир?“ *Москва* 10 (1968) S. 190-210.

Локонов, В.: „Послесловие к обсуждению“, *Учительная газета*, 21.9.1968, S. 4.

Огнев, Гр.: „Куда списать бочкотару?“ *Комсомольская правда*, 30.4.1968, S. 2.

Рассалин, С.: „Шестеро в кузове, не считая бочкотары“, *Вопросы литературы* 10 (1968) S. 93-115.

Соловьёва, П.: „С преувеличениями и сновидениями...“, *Литературная газета* 18, 1.5.1968, S. 6.

□ Weitere Literatur zu *Metropol' und Cetyre temperamenta*:

F., I.: „[Rez.]“, *Neue Züricher Zeitung* 215, 18.9.1979.

Генис, А.; Вайль, П.: „[Rez.]“, *Ехо* 2/3 (1979) S. 322-329.

Kasack, W.: „*Metropol'*. Ein Almanach der modernen russischen Literatur“, *Osteuropa* 30 (1980) S. 1163-1174.

Lawton, A.: „[Rez.]“, *Slavonic and East European Journal* N.S. 24, 3 (1980) S. 302-303.

Milivojević, D.: „Review“, *World Literature Today* 54, 4 (1980).

Mouze, C.: „[Rez.]“, *Esprit* 4 (1981) S. 167-168.

Schmidt-Häuer, C.: „[Rez.]“, *Die Zeit* 9, 23.2.79.

Ssachno, H. v.: „[Rez.]“, *Süddeutsche Zeitung* 32, 8.2.79.

Peterson, R.: „[Rez.]“, *Slavonic and East European Journal* 28, 1 (1984) S. 128-130.

Zolkin, H.: „[Rez.]“, *Slavonic and East European Journal* 24 (1980) S. 322.

„Об альманахе *Метрополь*“, *Грани* 118 (1980) S. 151-157.

„Review“, *New York Times Book Review*, 2.3.1980, S. 3.

□ Weitere Literatur zu *Zvezdnyj bilet*:

Klefter, M.: „Tressernes ung prosa i Sovjetunionen og den sakaldte jeans prosa: En sammenligning“, *Slavica Othiniensia* 6 (1983) S. 3-23.

Rifbjerg, K.: „Rend mig i traditionerne“, *Politiken* [Kopenhagen], 24.10.1962.

Rzhevsky, L.: „The new Idiom“, in Crowley, E.; Hayward, M. (Hrsg.): *Soviet Literature in the Sixties*. New York 1964.

Shaw, N.: „Review“, *Slavonic and East European Journal* N.S. 8 (1964).

Sliwowski, R.: „[?]“, *Przegląd kulturalny* [Warschau], 19.4.1961.

Zabrana, J.: „Druhý román Vasilje Aksjonova“, *Svetová Literatura* [Praha] 7, 3 (1962).

„Too many Beatniks“, *Times Literary Supplement*, 1.6.1962.

Sowjetischen Reaktionen:

Аннинский, Л.: „Нечто не о лабуде“. Субъективные заметки по поводу одной объективной дискуссии“, *Литературная газета*, 19.4.1962.

Архипов, В.: „В июньских журналах“, *Огонек* 31 (1962) S. 26.

Герус, В.: „Карта и маршруты“, *Литературная газета*, 24.8.1961, S. 2.

Бондарев, Ю.: „Поиски семнадцатилетних“, *Литературная газета* 90, 29.7.1961, S. 1-3.

Бровман, Г.: „Из критического дневника. Заметки о художественной прозе минувшего года“, *Москва* 1 (1962) S. 195-206.

Бровман, Г.: „Суть в идейной позиции“, I. mit Untertitel „Нафос жизне-

## 7. Weiterführende Literatur

утверждения или жупел лакировки?“, *Вопросы литературы* 12 (1963), 3-24; 2. variiert als „Пора возмужания“, *Труд*, 3.7.1965, 5; 3. 1.-2. variiert in Ders.: *Проблемы и герои современной прозы*. Москва 1966, 200-202, 246, 296.

Брыль, Янка: „Что пишут о тебе, любовь?“, *Литературная газета* 117, 30.9.1966, S. 2-3.

Власенко, А.: „В стороне от главной линии“, *Молодой коммунист* 12 (1961) S. 118-121.

Дмитрисв, С.: „Лебюты года. Заметки о молодой прозе и ее героях“, 1. *Молодая гвардия* 4 (1962) S. 275-292; 2. in *Литература и современность*. Сб. 3. Москва 1962, S. 262-289.

Дворсон, Б.: „Куда зовут труды?“ *Московский Комсомолец*, 2.9.1961.

Елкин, А.: „Современники. Юность и ее поиски в журнальной прозе“, *Молодая гвардия* 10 (1961) S. 294-305.

Фролов, В.: „На спасательной лодке“, [unter:] „Молодые о молодых“, *Смена*, 3.9.1961.

Гиленко, А.: „Лицо героя. Молодой современник на экране“, *Советская культура*, 27.1.1962. -

Голубенский, Ю.: „Орел или решка?“, [unter:] „Молодые о молодых“, *Смена*, 25.8.1961.

Грибачев, Н.: „Молодым – крепкие крылья“, 1. *Молодая гвардия* 8 (1962); 2. in Ders.: *Полемика*. Москва 1963, S. 227.

Гус, М.: „Столбовой дорогой жизни...“, 1. *Октябрь* 12 (1961) 188-197; 2. in Ders.: *Литература и эпоха*. Москва 1963, S. 321-327.

Заверин, М.: „От гуманизма умозрительного к гуманизму действительному“, 1. *Литературная Грузия* [Тбилиси] 1 (1962) S. 68-76; 2. in Ders.: *Искания и принципы*. Тбилиси 1962, S. 121-141.

Золотусский, И.: „Рапира Гамлета“, 1. *Подъем* [Воронеж] 2 (1962) S. 134-145; 2. егw. in *Навстречу будущему*. [Сб. 1.] Москва 1962, S. 140-173.

Зубков, Ю.: „Эстафета поколений. Театрально-обзорные“, *Огонек* 19 (1962) S. 28.

Илашкин, Ю.: „Об исканиях и правде жизни“, *Октябрь* 3 (1962) S. 194-199.

Илашкин, Ю.; Захаров, А.: „Книга и воспитание“, *Учительная газета* 13.1.1962.

Ильичов, Л.: „[Речь]“, *Коммунист* 1 (1962).

Иванов, В.: „Заметки о некоторых литературных спорах“, 1. *Коммунист* 4 (1962) S. 58-68; 2. in *Литературная Россия*. Москва 1962, S. 3-24; 3. in Ders.: *О сущности социалистического реализма*. Москва 1965, S. 150-152.

Ивашенко, В.: „Земская статистика“, *Вопросы литературы* 2 (1966) S. 38-41.

Келрина, З.: „Главное – человек“, 1. *Дружба народов* 3 (1963) S. 246-262; 2. егw. als „Достоинство человечества“, in *Проблемы развития литератур народов СССР*. Москва 1964, S. 23-26.

Кетлицкая, В.: „Начало нового расцвета“, *Вопросы литературы* 12 (1961) S. 11-12.

Корнешов, Л.: „Комсомол и молодой литератор“, *Молодой коммунист* 5 (1966) S. 83-84.

Коротасв, Э.: „Это не про нас!“ *Литература и жизнь* 97, 16.8.1961, S. 3.

Коровин, В.: „Эстетический идеал и положительный герой“, in *Книга ведет в жизнь*. Москва 1964, S. 96-99.

Котов, В.; Шевцов, И.: „Фальшивый билет. Еще раз о романе В. Аксенова“, *Литература и жизнь* 119, 6.10.1961, S. 3.

Кожевникова, Н.: „Из жизни языка“, *Октябрь* 9 (1962) S. 194-200.

Крячко, Л.: *Вглядываясь в его лицо...* Москва 1967, S. 22-24.

Красухин, Г.: „Заметки о журнале Юность за 1961 год“, *Молодая гвардия* 2 (1962) S. 309.

Кривицкий, Е.: „О путях новаторства современной советской литературы“, in *Основные проблемы советской литературы на современном этапе*. Москва 1962, S. 84-85.

Круликов, Р.: „Марксистская теория – оружие художника“, *Октябрь* 6 (1962) S. 197.

Кузнецов, М.: „Пути современной прозы“, in *Современная советская литература*. Москва 1966, S. 60-61.

Лавлинский, Л.: „Билет, но куда?“, *Комсомольская правда* 219, 15.9.1961, S. 4.

## 7. Weiterführende Literatur

- Лазарев, Л.: „К звездам. (Заметки о молодой прозе)“, *Вопросы литературы* 9 (1961) S. 13-36.
- Лармин, О.: *Художественный метод и стиль*. Москва 1964, S. 173-186.
- Лебедево, А.: „Читатель ждет“, *Вечерний Ленинград*, 28.11.1961.
- Михайлов, О.: „Путь к сердоликовой бухте“, in *Навстречу будущему*. [Сб. 1.] Москва 1962, S. 249-251.
- Назаренко, В.: „Идейность и художественность. К некоторым литературным спорам минувшего года“, 1. *Звезда* 9 (1961) S. 195-213; 2. *Звезда* 2-3 (1962) №2: S. 182-196, №3: S. 190-203.
- Новиков, В.: „Героическому времени героическое искусство“, 1. *Знамя* 10 (1963) S. 187-196; 2. in Ders.: *Dass*. Москва 1964, S. 114-117.
- Озеров, В.: „Молодость чувства, зрелость мысли“, 1. *Вопросы литературы* 9 (1962) S. 3-23; 2. егw. in Ders.: *Новое в жизни, новое в литературе*. Москва 1964, S. 170-172.
- Панков, В.: „Право на Звездный билет“, *Литература и жизнь* 101, 25.8.1961, S. 3.
- Панова, В.: „Прочтите, что интересно!“ *Неделя*, 3.-9.9.1966, S. 18.
- Павлов, С.: „Готовить краснозвездную гвардию“, *Литература и жизнь*, 29.12.1961.
- Ползнаев, К.: „Звездный билет куда?“, *Октябрь* 10 (1961) S. 210-213.
- Пустовойт, П.: *Слово. Стиль. Образ*. Москва 1965, S. 37-38, 160-164.
- Ралов, Г.: „Правдоха и модерн“, *Литературная газета*, 16.11.1961.
- Ревякин, А.: *Задачи пропаганды художественной литературы и искусства в свете решения 22. съезда КПСС*. Москва 1962, S. 17-18, 30-31.
- Розинская, Н.: „О беллетристике и „стрмом“ искусстве“, in *Литература и современность*. Сб. 3, Москва 1962, S. 340-341.
- Сарчов, Б.: „Разбойник Мерзавин и редактор“, in *Редактор и книга*. Вып. 3, Москва 1962, S. 23-25.
- Серсбровская, Е.: „Проверь оружие, боец!“ *Литературная Россия* 5.4.1963, S. 11.
- Синельников, М.: „Приобщение к албуке. Заметки о прозе журнала Юность“, *Литература и жизнь* 22.12.1961.
- Смирнов, В.: „За идейную ясность“, *Литература и жизнь*, 29.12.1961.
- Соболев, Л.: „[?]“, *Литература и жизнь*, 24.12.1961.
- Соловьев, Б.: „Не уступки, а наступление“, *Октябрь* 6 (1962) S. 202.
- Стишова, Л.: „Фальшивая романтика“, *Молодой коммунист* 10 (1961) S. 126-128.
- Светов, Ф.: „Нравственный кодекс героя. (Некоторые проблемы прозы 1961-ого года)“, *Вопросы литературы* 3 (1962) S. 33.
- Терновский, А.В.: „Все еще вперед“, *Литература в школе* 4 (1962) S. 9-18.
- Туровская, М.: „Цепя звездного билета“, in Ders.: *Да и нет. О кино и театре последнего десятилетия*. Москва 1966, S. 60-70.
- Холопов, Г.: „Линия развития – современность“, *Вечерний Ленинград*, 26.9.1961, S. 3.
- Храмова, Л.И.: „Два произведения о нашем молодом современнике“, *Учительские записки Петрозаводского университета*, т. 10, вып. 2 (1962) S. 19-30.
- Чарный, М.: „О свободе любви и свободе от серьезного в любви“, 1. *Звезда* 10 (1962) S. 193-199; 2. als „Юноши и девушки“, *Семья и школа* 10 (1962); 3. als „Вдохновение юных и опыт старших“, *Октябрь* 11 (1962); 4. in *Литература и современность*. Сб. 3, Москва 1962, 193-199; 5. егw. als „О свободе любви и свободе от серьезного в любви“, in Ders.: *Направление таланта*. Москва 1964, S. 58-118.
- Чуковский, Корней: „Нечто о лабуле“, *Литературная газета*, 12.8.1961, S. 4.
- Шатовский, Н.: „Похищение героя. Заметки фельетониста“, *Комсомольская правда*, 7.1.1962.
- Шишкина, А.: „Мораль и моралисты“, *Нева* 1 (1963) S. 163-170.
- Штут, С.: „Мудрость гуманизма“, 1. in: *Гуманизм и советская литература*. Москва 1963; 2. in Ders.: *Калов ты, человек*. Москва 1964, S. 542-544.

## 7. Weiterführende Literatur

Шурко, М.: „Нужно ли это Юность?“ *Народное образование* 11 (1961) S. 128-131.

Щербина, В.: „[?]“ 1. in *Концепция человека в современной литературе*. Москва 1962, S. 44; 2. in *Гуманизм и современная литература*. Москва 1963.

Щербина, В.: „Личность художника и действительность“, *Знамя* 11 (1961) S. 189-202.

Эльсберг, Я.: „Литература и всестороннее развитие личности“, *Знамя* 10 (1961) S. 196-207.

„Быть с народом, быть в гуще жизни. На пленуме правления Союза писателей СССР“, *Правда* 25.12.1961.

„Форум писателей Юга России“, *Дон* 7 (1962) S. 161-177.

„Гуманизм и современная литература. (Дискуссия)“, *Вопросы литературы* 11 (1962) S. 20.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Na polputi k lune*:

Александрова, Т.: „Сквозь окно ресторана“, *Тихоокеаническая звезда*, 12. 2.1963.

Антокольский, П.: „Корни человека“, *Юность* 1 (1969) S. 67-70.

Бровман, Г.: „Диалог о герое“, *Литературная Россия* 6, 7.2.1964, S. 6-7.

Бровман, Г.: „Правда исторического оптимизма“, *Москва* 1 (1964).

Бровман, Г.: „Суть в идейной нозии“, 1. *Октябрь* 5 (1963) S. 180-190; 2. verändert als „Пафос жизнеутверждения или жупел лакировки?“ *Вопросы литературы* 12 (1963), S. 3-24.

Волынскы, К.: „Живая вода“, *Литературная газета*, 11.1.1964, S. 1.

Крячко, Л.: „Пути, заблуждения и находки. О нравственном поиске в прозе молодых“, *Октябрь* 3 (1963) S. 200-209.

Крячко, Л.: „В кадре и за кадром“, *Литературная газета*, 27.6.1964, S. 3.

Кузнецов, М.: „Человечность! О тенденциях современной прозы“, *В мире книг* 1 (1963) S. 22-27.

Максимов, Н.: „Снежный человек“, *Советский Сахалин*, 14.10.1962.

Поголин, Н.: „Искать, мыслить, открывать“, 1. *Известия*, 19.10.1962; 2. in Ders.: *Далл*. Москва 1966, S. 251-253; 3. in Ders.: *Собрание сочинения в 4-х томах*. Т. 4, 1973, S. 406-408.

Рекемчук, А.: „Да не оскудеет...“ [unter:] „Рассказ сегодня“, *Вопросы литературы* 7 (1969) S. 90-93.

Халмасв, В.: „Первое слагаемое“, *Литературная газета*, 24.8.1963, S. 1/4.

Хованская, А.: „С кого они портреты пишут?“ *Советский Сахалин*, 21.10.1962.

Худаков, А.: „Искусство целого“, *Новый мир* 2 (1963) S. 239-254.

Чудакова, М.; Чудаков, А.: „Искусство целого. Заметки о современном рассказе“, *Новый мир* 2 (1963) S. 239-254.

Шишкина, А.: „Мораль и моральисты“, *Нева* 1 (1963) S. 163-170.

Яновский, Н.: „В романтическом ключе“, 1. *Октябрь* 1 (1963) S. 188-195; 2. in *Литература и современность*. Сб. 4, Москва 1963; 3. als „Во имена человека“, in Ders.: *Художник и время*. Новосибирск 1962; 4. erw. in Ders.: *С веком наравне. Основные тенденции развития современной русской прозы*. Новосибирск 1965, S. 39-44.

## 7.1.2 Zu den Werken in den Kapiteln 3-4

□ Allgemeines:

Филипп, Валерия: „Тема бегства у Василия Аскенова“, *Новый журнал* 151 (1983) S. 68-75.

Le Fleming, S.: „Vasily Aksenov“, *Britain - USSR [Bull. of the Great Britain - USSR Assoc., London]* 39 (1973) S. 4-5.

Назимова, Л.: „Списывать на молодость нельзя. Строки из писем [читателей]“, *Смена*, 26.1.1966.

Serke, J.: *Die verbannten Dichter. Berichte und Bilder einer neuen Vertreibung*. Hamburg 1982.

Woll, J.: „Guests from the Future“, *Russian Review* 43, 4 (1984) S. 377-391.

„Zes niet-officiële Russische schrijvers: L. Borodin, V. Aksjonov, Ju. Miloslavski, F. Roziner, F. Gorensjtejn, E. Limonov“, *De Gids [Niederlande]* 149, 8 (1987) S. 699-720.

## 7. Weiterführende Literatur

□ Weitere Literatur zum Roman *Ozog* (zum Teil anlässlich des Erscheinens von Übersetzungen):

Austin, A.: „[?]“, *New York Times Book Review* 85 (1980) S. 3.

Dukas, V.: „Review“, *World Literature Today* 55, 2 (1981) S. 492.

Dunlop, J.B.: „Vasilii Aksenov's novels *Ozhog* and *Ostrov Krym*“, in McMillin, A. (Hrsg.): *Aspects of Modern Russian and Czech Literature: Selected Papers from the third World Congress for Soviet and East European Studies*. Columbus 1989, S. 118-128.

Желилягин, Ю.: „Прыжок в сторону“, *Грани* 124 (1982) S. 269-278.

Hosking, G.: „[Rez.]“, *Times Literary Supplement*, 2.11.1984, p. 1238. -

Hosking, Geoffrey: „The Ascent out of Inhumanity“, *Times Literary Supplement*, 25.9.1981, S. 1087-1088. -

Иверни, В.: „[?]“, *Континент* 31 (1982) S. 365-370.

К., О.: „[?]“, *Nouvelles Litteraires* 1983.

Kasack, W.: „Ахjonows Brandmal“, *Neue Züricher Zeitung* 160, 12.-13.7.1980.

King, F.: „[Rez.]“, *Spectator*, 13.10.1984, S. 29.

Мальцев, Юрий: „Оλοι Василии Аксенова“, *Русская мысль*, 3.4.1980, S. 12.

Мальцев, Юрий: „Ожог“, *Континент* 29 (1981) S. 403-406.

Rakusa, I.: „[Rez.]“, *Neue Züricher Zeitung*, 4.5.1984, S. 34. -

Sand, N.: „[?]“, *Le Monde* (1983).

Schneman, S.: „[?]“, *New York Times Book Review* 87 (1982) S. 3.

Schütte, W.: „[Rez.]“, *Frankfurter Rundschau*, 11.8.1984, Beil. 4.

Smith, G.S.: „Vasilii Aksenov's Novel *Ozhog*“, *Russian Literature Review Bulletin* 45, 11.11.1981, S. 1-7.

Woll, Josephine *Learning from Soviet History*. *New Leader* 67, 22 (1984) S. 8-9. -

Юрьев, С.: „[?]“, *Новое русское слово*, 28.6.1981, S. 5, und 5.7.1981, S. 5.

## 7.2 Weitere Literatur zu weiteren Werken Aksenovs

### 7.2.1 Zu den Sammelbänden

In den sechziger Jahren sind von Aksenov drei Sammelbände mit Erzählungen erschienen: 1964 *Katapul'ta*, 1966 *Na polputi k lune* und 1969 *Žal', čto vas ne bylo s nami*. Diese Sammlungen mit Erzählungen (рассказы) und Kurzromanen (повести) stützen sich im Wesentlichen auf Veröffentlichungen in Zeitschriften früherer Zeit. Nur die drei Erzählungen *Sjurprizu* (vor 1964), *Samson i Samsoniča* (1959) und *Peremena obraza žizni* (1961) waren noch nicht vorher erschienen und erschienen zuerst im Band *Katapul'ta* (1964). Von den in Zeitschriften veröffentlichten kürzeren und längeren Erzählungen bilden die drei Sammelbände jedoch nur eine Auswahl. Diese Auswahl wurde nicht so sehr von Sammelband zu Sammelband erweitert, sondern, während sich *Katapul'ta*, und *Na polputi k lune* noch unterscheiden, werden mit der Sammlung *Žal', čto vas ne bylo s nami* zumeist Erzählungen der anderen beiden Sammelbände übernommen. In dem zeitlich mittleren Sammelband *Na polputi k lune* etwa ist im Vergleich mit den anderen beiden Sammlungen die Erzählung *Dikoj* die einzig, die in den anderen nicht erschien. Ähnlich greift der 1983 in Exil entstandene Sammelband *Pravo na ostrov* auf die Sammlungen der sechziger Jahre zurück. Er enthält nur zwei neuere Erzählungen, nämlich die beide 1981 im Westen erstmalig erschienenen Werke *Pravo na ostrov* und *Svijažsk*. So bleibt eine Reihe von Erzählungen, die ausschließlich in Zeitschriften und Zeitungen in der UdSSR erschienen sind. Das hat ihre Bekanntheit nicht gefördert und so sind sie auch von der Literaturwissenschaft noch wenig oder gar nicht beachtet worden.

## 7. Weiterführende Literatur

□ Weitere Literatur zum Sammelband *Katarulta*:

Дымшиц, А.: „И впрямь – пора!“ *Литературная Россия*, 20.8.1965, S. 10-11.

Мороз, Э.: „[?]“. *Юность* 9 (1964) S. 62.

Соколов, В.: „Читатель и литературный процесс“, *Вопросы литературы* 1 (1965) S. 44-47.

V., R.: „Recommended by our reviewer“, *Books Abroad* 39, 4 (1965) S. 475.

„Review“, *The Times Literary Supplement*, 10.4.1969.

„The hard Road to Peace“, *The Times Literary Supplement*, 3.9.1964.

□ Weitere, sowjetische Literatur zum Sammelband *Na polputi k lune*:

Баранов, В.: „Гармония и алгебра. (О единстве формы и содержания и путях

его анализа)“, 1. *Урал* 5 (1964); 2. in *Навстречу будущему*. Сб. 2-ой, Москва 1965, S. 29-38.

Богуславская, З.: „Человек размышляет...“, *Литературная газета*, 23.10.1962.

Бондарев, Ю.: „Наступила пора“, 1. *Литературная газета*, 24.11.1962; 2. in Ders.: *Стиль и слово*. Москва 1965, S. 16-17.

Ганина, М.: „Без литературщины“ [unter:] „Рассказ сегодня“, *Вопросы литературы* 7 (1969) S. 78.

□ Weitere, sowjetische Literatur zum Sammelband *Žal, što vas ne bylo s nami*:

Эльсберг, Я.: „Спорные вопросы изучения стиля“, *Вопросы литературы* 2 (1966) S. 125-126.

## 7.2.2 Zu weiteren Рассказы und Повести

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Malen 'kij kit, lakirovščik dejstvitel'nosti*:

[unter:] „Кто он, герой современного рассказа?“ *Вопросы литературы* 10 (1965):

1. Аннинский, Л.: „Откуда чутаки? (От редакции)“, S. 80;

2. Бочаров, А.: „Из числа украшающих мир“, S. 75-77;

3. Ломинадзе, С.: „Вечный двигатель или вопрос о жизни?“, S. 76-78.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Papa, složil*:

Горловский, А.: „Чтобы были счастливы“, *Смена* 15 (1965) S. 13-15.

Илашкин, Ю.: „Истоки подвига“, 1. *Октябрь* 12 (1962) 182-187; 2. in Ders.: *Истоки подвига*. Москва 1973, S. 7-22.

[unter:] „Разговор о любви“, *Смена* 14 (1965) S. 1-3:

1. Каретникова, М.: „Из узкого круга...“;

2. Соловьева, Н.: „Счастье или благоразумие?“.

Крячко, Л.: „Жить для борьбы“, *Москва* 10 (1966) S. 194-203.

Марченко, А.: „Несколько составляющих“, *Литературная Россия*, 11.9.1964, S. 18.

Светов, Ф. Г.: „Герой рассказа“, *Вопросы литературы* 12 (1962) S. 17-35.

Соловьева, Н.: „Начало пути“, *Новый мир* 9 (1967).

Полюин, Н.: „Искать, мыслить, открывать“, 1. *Известия*, 19.10.1962; 2. in Ders.: *Dass*. Москва 1966, S. 251-253; 3. in Ders.: *Собрание сочинения в 4-х томах*. Т. 4, 1973, S. 406-408.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Tam, gde rastut rododendrony*:

Грвердцители, Г.: „[Ответ на анкету о наиболее примечательных рассказах первого полугодия 1967. г.]“, *Литературная газета*, 12.7.1967, S. 5.

□ Weitere Literatur zu „*Pobeda*“:

Жолковский, Л.: „Победа Лужина, или Аксенов в 1965 году“, in Ders.: Щеглов, Ю.: *Мир автора и структура текста*. Тенафл / USA 1986, S. 151-171.

Sowjetische Reaktionen:

Илашкин, Ю.: „Давайте поспорим...“, *Правда*, 1967, S. 13-18.

Крячко, Л.: „Суть и внимость“, *Октябрь* 2 (1966) S. 192-193.

Мотяшов, Н.: „Логика борьбы“, *Москва* 3 (1967) S. 201-209.

Сапаров, А.: „Впереди идущие“, *Вечерний Ленинград*, 30.7.1965.

## 7. Weiterführende Literatur

Хотимский, Б.: „Мыслить и чувствовать“, *Учительная газета*, 11.12.1965, S. 4.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Sjurprizu*:

[unter:] „Разговор о любви“, *Смена* 14 (1965) 1-3:

1. Соловьева, И.: „Счастье или благо-разумие?“;

2. Каретникова, М.: „Из узкого круга...“

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Zav-traki 43-ogo goda*:

Светов, Ф.: „О молодом герое“, *Новый мир* 5 (1967) 218-232.

□ Weitere Literatur zu *Apel'siny iz Marokko*:

Бург [Дольберг], Д.: „Апельсинская капитуляция“, *Грани* 55 (1964) S. 232-235.

Sowjetische Reaktionen:

Баранов, В.: „Гармония и алгебра. (О единстве формы и содержания и путях его анализа)“, 1. *Урал*, 5 (1964); 2. in *Навстречу будущему*. Сб. 2-ой, Москва 1965, S. 29-38.

Батурина, Т.: „Зрелость романтиков“, *Молодая гвардия* 6 (1965) 306-312.

Бровман, Г.: „Великий маленький человек или обыватель? Против громких слов или против серьезных мыслей?“ in Ders.: *Проблемы и герои современной прозы*. Москва 1966, S. 195-206.

Веленгурин, П.: „Великое и простое“, *Кубань [Альманах]* 2 (1963) S. 47-48.

Верченко, Ю.: „Где же обещание Корчагина? Заметки о журнале *Юность*“, *Смена* 8 (1963) S. 10-11.

Гагарин, Ю.: „Слово к писателям“, *Литературная Россия* 16, 12.4.1963, S. 2-3.

Григорин, А.: *Проблемы художественного стиля*. Ереван 1966, S. 99-119.

Лышину, А.: „Рассказы о рассказах“, *Огонек* 13 (1963) S. 30-31.

Фелоров, В.: „Дорожить правдой“, *Литературная газета*, 2.4.1963, S. 1.

Фоменко, Л.: „Где они, завтрашние заботы?“ *Московская правда*, 16.2.1963, S. 3.

Кедрина, З.: „Человек – современник – гражданин“, *Вопросы литературы* 8 (1963) S. 27-50.

Кедрина, З.: *Правда жизнь и правда искусства*. Москва 1966, S. 23.

Ковалев, В.: *Многообразие стилей в советской литературе*. Москва-Ленинград 1965, S. 106-109.

Ломидзе, Г.: „Сила реализма. (Заметки о современной прозе)“, 1. *Вопросы литературы* (1963) S. 47-68; 2. in *Литература и современность*. Сб. 4-ой, Москва 1963, S. 148-149.

Макаров, А.: „Читая письма [читателей]“, *Литературная газета*, ?12.1963, S. 1-3.

Марков, Г.: „Великая правда наших дней“, *Литературная газета*, 21.3.1963, S. 3.

Мотышов, И.: „Герой и время“, *Учительная газета*, 25.4.1963.

Мотышов, И.: „Время романтики и время анализа“, *Подъем* 4 (1963) S. 127-131.

Новгородов, А.: „Цена апельсина“, *Московский Комсомолец* 4 (1963) S. 119-122.

Новиков, В.: „Геройскому времени – геройское искусство“, 1. *Знамя* 10 (1963) S. 187-196; 2. in Ders.: *Dass*. Москва 1964, S. 114-117.

Осетров, Е.: „Дарование и игра“, *Литературная газета*, 9.2.1963, S. 3.

Панкин, В.: „Ни словечка в простое“, *Комсомольская правда*, 17.2.1963.

Раскин, А.: „Морока с бананами“ [Пародия], *Крокодил* 6 (1963) S. 12-13.

Рыльский, М.: „Счастливые наследники“, *Литературная Россия*, 12.4.1963, S. 4.

Семенов, М.: „Рубай, читатель!“, *Крокодил* 9 (1963) S. 8-9.

Синельников, М.: „Герой труда – герой литературы. Заметки о прозе молодых“, *Труд* 14 (1963).

Синельников, М.: „Видеть, стрелжень!“ *Литературная Россия*, 19.4.1963, S. 14-15.

Синенко, В.: „Обращаясь к условности“, *Урал* 1 (1964) S. 136-142.

Смоляков, С.: „О героях выдуманных и невыдуманных“, *Дальний восток* 3 (1963) S. 177-182.

## 7. Weiterführende Literatur

Титов, В.: „Пусть книга учит жить“, 1. *Правда*, 11.4.1963, S. 4; 2. *Вечерний Ленинград*, 9.4.1963, S. 1; 3. *Вопросы литературы* 4 (1963) S. 1.

Чайковский, Б.: „А дальше что? Открытое письмо писателю В. Аксенову“, *Учительная газета*, 21.3.1963, S. 4.

Чалмаев, В.: „К новым победам коммунистической идеологии“, *Дружба народов* 8 (1963) S. 3-10.

Чепоров, Э.: „Холостой выстрел“, *Пограничник* 14 (1963) 35.

Чуковский, К.: „Живой как жизнь“, in Ders.: *Собрание сочинений в 6-ти томах*. Т. 3, Москва 1966, S. 126-128.

Шамота, Н.: „Чем богат человек“, *Литературная газета*, 15.6.1963.

Эльяшевич, А.: „Нерушимое единство“, *Звезда* 8 (1963) S. 185-202.

„Пленум Центрального Комитета КПСС“, *Литературная газета*, 20.6.1963.

„Сердце с правдой влюбом“, *Урал* 4 (1963) S. 149-152.

„Творить для народа, во имя коммунизма (с отчетно-выборного собрания

писателей Хабаровска)“, *Дальний Восток* 3 (1963) S. 171-177.

### □ Weitere Literatur zu *Stal'naja ptica*:

Гладилин, А.: „Стальная птица“, *Континент* 14 (1977).

Dukas, V.: „Review“, *World Literature Today* 53, 3 (1979) S. 520.

Johnson, D.: „Vasilij Aksenov's *Aviary The Heron and The Steel Bird*“, *Scando-Slavica* [Kopenhagen] 33 (1987) S. 45-61.

Mouze, C.: „[Review]“, *Esprit* 4 (1981) S. 167-168.

„Review“, *Library Journal* 104, 1.2.1979, S. 509.

„Review“, *Publishers Weekly* 215, 1.1.1979, S. 46.

### □ Weitere Literatur zu *Randevu*:

Гепис, А.; Вайль, П.: „Рандеву с бочкотарой“, *Новый американец*, 27.8.1980.

Slonim, M.: „European notebook“, *New York Times Book Review*, 19.5.1968.

### Sowjetische Reaktionen:

Меженков, В.: „Странная проза“, *Октябрь* 7 (1972) S. 189-203.

## 7.2.3 Zu weiteren Romanen

### □ Weitere Literatur zu *Pora, moj drug, pora*:

Rhode, H. „[Rez.]“, *Neue Deutsche Hefte* 14, 2 [114] ([Gütersloh] 1967) 178-181.

V., R.: „Recommended by our reviewer“, *Books Abroad* 39, 4 (1965) 475.

„Review“, *Times Literary Supplement*, 10.4.1969.

„The hard Road to Peace“, *Times Literary Supplement*, 3.9.1964.

### Weitere, sowjetische Literatur:

Анашкин, Б.: „Самый активный в истории. Тема рабочего класса в литературе“, *Литературная Россия*, 26.2.1965, S. 3.

Авельсва, А.: „Превеличение чувств“, *Сибирские огни* [Новосибирск] 2 (1966) S. 169-176.

Бочаров, А.: „Поток и писатель“, *Комсомольская правда*, 21.11.1964.

Бочаров, А.: „Утверждая цельность личности“ [inter:] „Проза 1964. года“, *Вопросы литературы* 1 (1965) S. 23-28.

Бровман, Г.: „Дыхание жизни“, *Известия*, 26.2.1965, S. 3.

Бровман, Г.: „Суть в идейной позиции“, 1. variiert als „Пора возмужания“, *Труд*, 3.7.1965, S. 5.; 2. in Ders.: *Проблемы и герои современной прозы*. Москва 1966, S. 200-202, 246, 296.

Власенко, А.: „Труд – поэзия!“ *Октябрь* 12 (1964) S. 193-203.

Гейдеко, В.: „Перед следующим шагом“, *Литературная газета*, 6.6.1964, S. 3.

Глинкин, П.: „Пора, мой друг... – Чему пора?“ *Смена*, 2.7.1964.

Глинкин, П.: „Проза для молодежи“, *Сибирские огни* 10 (1964) S. 180.

Голышев, Г.: „Старомодные классики и урбанист Ковригин“, *Дальний восток* 5 (1966) S. 168-172.

Григорьев, В.: „Пора слов и пора действия“, *Комсомольская правда*, 4.8.1964.

Лымшиц, А.: „И впрямь – пора!“ *Литературная Россия*, 20.8.1965, S. 10-11.

## 7. Weiterführende Literatur

Жак, Л.: „Покоя не будет“, *Знамя* 1 (1965) S. 229-231.

Исаков, В.: „Если хочешь быть счастливым, будь им!“ *Московский комсомолец*, 16.10.1964.

Иванов, В.: „Заметки о некоторых литературных спорах“, in Ders.: *О сущности социалистического реализма*. Москва 1963, 1965, S. 150-152.

Киреева, А.: „...летят за днями дни...“, *Смена* 1 (1965) S. 26-27.

Крячко, Л.: „Поистине - пора!“ *Москва* 9 (1964) S. 213-215.

Кузнецов, Ф.: „Гражданин или мещанин?“ *Юность* 12 (1964) S. 75-80.

Луговской, В.: „Вровень с веком“, *Труд*, 12.7.1964, S. 2.

Максимов, П.: „Об историзме подлинном и мнимом“, *Волга* [Альманах, Саратов] 9 (1966) S. 126-141.

Метченко, А.: „Главное направление“, 1. gek. als „Гуманизм борца и солидарности“, *Коммунист* 12 (1964); 2. in *О литературно-художественных течениях XX века*. Москва 1966, S. 32-33.

Митин, Г.: „Ищу себя в книге“, *Московский комсомолец* 7 (1964) S. 122-127.

Мотишов, Л.: „К борьбе живущих“, *Учительная газета*, 20.6.1964, S. 4.

Нечасва, Л.: „А есть ли Джульетта?“ / „Тень героя“[?], *Молодой коммунист* 4 (1965) S. 118-123.

Новиков, В.: „Скажи, что ты читаешь?“ *Молодой коммунист* 8 (1964) S. 125.

Озеров, В.: „Проза 1964-ого года“, *Вопросы литературы* 1 (1965) S. 18-26.

Павловский, А.: „Читатель и писатель“, *Нева* 12 (1966) S. 175-176.

Петров, А.: „Таня Ларина и девочки из пелучилища“, *Молодой коммунист* 11 (1964) S. 124.

Попов, Н.: „В поисках героя“, *Ленинский путь*, 30.8.1964.

Теракопан, Л.: „Разговор по душам. Проза в журнале *Молодая гвардия*“, *Московский комсомолец*, 6.8.1964.

Хватов, А.: „Духовный мир человека и координаты времени“, *Звезда* 4 (1968) S. 192-208.

Чмыхало, Е.: „Многообразие форм художественного воплощения героического в современной литературе“, in

*Роль мировоззрения в художественном творчестве*. Москва 1966, S. 380.

„О чувстве правды, о чувстве меры“, *Молодая гвардия* 4 (1965) S. 313-314.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Ljubov' k električestvu*:

Вешняков, В.: „Одна, но пламенная страсть“, *Красное знамя*, 22.2.1972.

Жак, Л.: „У истоков нового мира. Заметки о [...]“, *Литературная газета*, 25.4.1973, S. 5.

Кузимичев, И.; Пурикова, Г.: „Человек и время“, *Нева* 3 (1972) S. 162-170.

Панков, В.: „Бриллианты для литературы“, *Огонек* 42 (1971) S. 26-27.

Панков, В.: „Годы – десятилетия – эпохи“, *Знамя* 2 (1972) S. 217-232.

Рябикова, Т.: „Во имя революции“, *Тувинская правда*, 28.7.1971.

Росляков, В.: „Дорогой революции“, *Литературная газета*, 26.5.1971, S. 6.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Džin Grič – nepríkasaemyj*:

Евтушенко, Е.: „Треск разрываемых рубашек“, *Литературная газета*, 31.1.1973, S. 5.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Moj deduška – pamjatnik*:

Громова, А.: „Удивительные приключения“, *Литературное Обозрение* 10 (1973) S. 32-34.

Кантор, В.: „[...]“, *Детская литература* 5 (1973) S. 51-52.

□ Weitere Literatur zu *Skaži izjum*:

Гессен, Е.: „Глоток свобода“, *Грани* 41, 140 (1986) S. 161-177.

□ Weitere Literatur zu *Vunažnuj pejzaž*:

Briker, V.: „[Rez.]“, *Континент* [russ.] 39 (1984) S. 395-398.

Головской, В.: „Такая история...“, *Новое русское слово*, 16.10.1983.

□ Weitere Literatur zu *Ostrov Krym*:

Blot, J.: „[Rez.]“, *La nouvelle Revue française* 362, 3 (1983) S. 147-149.

Brown, D.: „[Review]“, *Slavonic Reviews* 42, 2 (1983).

Ждалигин, Ю.: „Прыжок в сторону“, *Грани* 124 (1982) S. 269-278.

Жохина, В.: „Таинственный остров“, *Октябрь* 11.11.1990, S. 200-202.

Ivemi, V.: „[...]“, *Континент* 33 (1982).

## 7. Weiterführende Literatur

Kasack, W.: „[Rez. zur Ü.]“, *Die Welt*, 24.5.1986, S. 21.

Malich, O.: „Vasilii Aksenov and the Literature of Convergence: *Ostrov Krym* as Self-Criticism“, *Slavonic Reviews* 47, 4 (1988) S. 642-651.

Малухин, В.: „Покоренье Крыма, дубль два“, *Знамя* 2 (1991) S. 232-234.

Martinoir, Fr. de: „Un discours accusateur en forme de ‚politique-fiction‘“, *La Quinzaine littéraire* 386, 16.-31.1.1983, S. 21-22.

Milivojević, D.: „Review (*Ostrov Krym*)“, *World Literature Today* 4 (1982).

Rothschild, Th.: „[Rez. zur Ü.]“, *Frankfurter Rundschau*, 14.6.1986, Beil. S. 4.

Sand, N.: „[?]“, *Le Monde* (1983).

Wolfheim, E.: „[Rez. zur Ü.]“, *Neue Züricher Zeitung*, 16.7.1986, S. 25.

Юрьев, С.: „[?]“, *Новое русское слово*, 28.6.1981, S. 5, und 5.7.1981, S. 5. -

### □ Weitere Literatur zu *Želtok jaica*:

Линевский, В.: „Аксенов в новом свете: феномен двойничества как фактор литературного процесса“, *Нева* 8 (1992) S. 246-251.

### 7.2.4 Zu den Theaterstücken

1981 erschien in den USA der Sammelband *Aristofoniana s Ijaguškami*, der alle Theaterstücke Aksenovs bis auf eines enthält. Sie sind zumeist in den Sechzigern entstanden. Über ihre Erstaufführung weiß man bis auf zwei nichts; nur eines wurde in der UdSSR veröffentlicht. Vgl. Kapitel 6.1.

### □ Weitere Literatur zu *Poceluj, orkestr, ryba, kolbasa (Vaš ubijtsja)*:

Gerould, D.: „Vasilii Aksenov: Contemporary Russian Playwright“, *Performing arts journal* 2 (1977) S. 108-110.

„[?]“, in Hayward, M.; Crowley, E.I. (Hrsg.): *Soviet Literature in the Sixties: An international Symposium*. New York 1964.

### □ Weitere, sowjetische Literatur zum Theaterstück *Kollegi* (nach Aufführungs-orten geordnet):

#### (1.) Москва: театр им. Гоголя:

Булгак, Л.: „В театре имени Гоголя“, *Театр* 9 (1962) S. 93-94.

Зубков, Ю.: „Мы расстаемся с друзьями“, *Вечерняя Москва*, 28.3.1962.

Смелков, Ю.: „Итак, современные ребята...“, *Московский комсомолец*, 27.5.1962.

Чеботаревская, Т.: „Раздувая костер“, *Театральная жизнь* 11 (1962) S. 12-13.

„Еще один *Коллеги*. Беседа с постановщиком спектакля С. Майоровым“, *Вечерняя Москва*, 23.3.1962.

„*Коллеги*“, *Московская правда*, 27.3.1962.

#### (2.) Москва: ГИТИС:

Шамович, Е.: „Показывает ГИТИС“, *Театр* 10 (1962) S. 108-110.

#### (3.) Москва: Малый театр:

Александров, Л.: „За паруса, наполненные ветром“, *Московская правда*, 28.3.1962.

Бабочкин, Б.: „Старое и вечное юное“, *Известия*, 4.9.1962.

Горбатов, Б.; Царев, М.: „Власть тьмы и Коллеги в [Парижском] театре науки“, *Театр* 2 (1963) S. 155-156.

Царев, М.: „Парижане и москвичи“, *Советская культура*, 7.8.1962.

Царев, М.: „В Париже, Праге, Братиславе...“, *Правда*, 29.7.1962.

Щербakov, К.: „Герой, которому сегодня двадцать“, *Театр* 1 (1963) S. 63-64.

Щербakov, К.: „*Коллеги*“, *Театр* 5 (1962) S. 98-100.

Щербина, Г.: „Положительный герой“, *Театральная жизнь* 9 (1962) S. 7-8.

„*Коллеги*. Новый спектакль в филиале Малого театра“, *Театральная Москва* 5 (1962) S. 3-4.

#### (4.) Воронеж:

Анчиполовский, З.: „Целесообразность!“, *Подъем* 6 (1963) S. 131-134.

#### (5.) Калинин:

Балашова, Н.: „Театр держит экзамен“, *Советская Россия*, 11.9.1963, S. 4.

Балашова, Н.: „Театр и его тема“, *Театр* 2 (1964) S. 39-42.

Бертенсон, М.: „Калининцы в Москве“, *Советская культура*, 17.9.1963.

## 7. Weiterführende Literatur

Львов, С.: „Молодые для молодых о молодежи. Рис. В. Юдина“, *Юность* 3 (1962) S. 61-63.

Максимова, В.: „Похожие – и другие“, *Литературная газета*, 9.8.1962.

Моравек, И.: „Такой успех радует“, *Театральная жизнь* 6 (1962) S. 22-23.

Морозова, Н.: „Трое вступают в жизнь“, *Советская культура*, 12.4.1962.

Осипов, А.: „На сцене – наши коллеги“, *Медицинский работник*, 6.2.1962.

(6.) Ленинград: театр юных зрителей:  
Голубенский, Ю.: „Солнечный талант“, *Смена*, 1.3. 1963.

Дмитриевский, В.: „Палтира театра“, *Театр* 2 (1966) S. 25-27.

Марченко, Т.: „Не проходите мимо ТЮЗа“, *Нева* 3 (1965) S. 198-199.

Райхина, Е.: „Трое в пути“, *Смена*, 29.9.1962.

Путищев, П.: „Успех и просчеты“, *Советская культура*, 20.8.1963.

„Коллеги“, *Ленинградская правда*, 14.7.1962.

„Коллеги“, *Театральные Ленинград* 29 (1962) S. 3-4.

„Сотое представление“, *Театральные Ленинград* 10 (1963) S. 11.

(7.) Ленинград: Областной театр:  
Головащенко, Ю.: „О молодежи, входящей в жизнь“, *Вечерний Ленинград*, 21.9.1962.

Зубков, Ю.: „Где живет Станиславский“, *Советская Россия*, 4.1.1963.

(8.) Муром:

Альтшуллер, А.: „Коллеги“, *Театр* 4 (1962) S. 98-99.

(9.) Казань:

Антонов, С.: „Казанские Коллеги“, *Театр* 10 (1962) S. 156.

Золотарев, Е.: „Талант обаявает“, *Театральная жизнь* 11 (1964) S. 4.

Гельмс, Э.: „Если пьеса многокартинная, а сцена небольшая...“, in *Художник и сцена*. Москва 1964, S. 45-48.

(10.) Уфа, Благовещенск:

Грачевский, Ю.: „Взаимная любовь“, *Театральная жизнь* 2 (1963) S. 7-9.

(11.) Томск:

И., С.: „Г. Лесников в роли Максимова“, *Театр* 9 (1963) S. 147.

(12.) Свердловск:

Орлова, Э.: „Дорога и мир“, *Урал* 10 (1963) S. 165.

(13.) Жданов:

Кисслев, И.: „О так называемой ‚де-рифери‘. Театральное обозрение“, *Советская культура*, 11.1.1962.

Ольшевец, Р.: „В пути“, *Советская культура*, 24.7.1962.

(14.) Минск:

Клакоцкий, Ф.: „Волнующий спектакль“, *Художественная самодеятельность* 5 (1963) S. 20-21.

(15.) Львов:

Кораллов, М.: „У ланьковчан“, *Театр* 10 (1962) S. 82-85.

(16.) Петрозаводск:

Корнев, Р.: „В дружбе с правдой“, *Театральная жизнь* 20 (1963) S. 7.

Пименов, В.: „На берегу Онежского“, *Огонек* 51 (1962) S. 7.

(17.) Рига:

Любимова, В.: „Добрый знак“, *Театр* 11 (1962) S. 83-84.

Рассадин, С.: „Театр ‚Современник‘ ищет пьесу“, *Юность* 8 (1962) S. 69.

(18.) Тюмен:

Маковская, В.; Семенов, Х.: „В старом сибирском городе“, *Театральная жизнь* 9 (1963) S. 5.

(19.) Грозный:

Муравьева, Л.: „Преодолевая предрассудки“, *Театральная жизнь* 23 (1962) S. 19.

(20.) Paris:

„И снова успех. (О гастролях в Париже)“, *Советская культура*, 21.6.1962.

□ Weitere, sowjetische Literatur zum Theaterstück *Vsegda v prodazhe*:

Айхенвальд, Ю.: „Современник‘ и ‚серлиты‘ англичане“, *Театр* 4 (1966) S. 34.

Аннинский, Л.: „Идеи и люди“, *Юность* 11 (1965) S. 72-74.

Беньяш, Р.: „Олег Ефремов“, *Театр* 6 (1967) S. 93.

Велекова, Н.: „Стол не круглый“, *Театр* 12 (1965) S. 23-33.

Вишневская, И.: „Еще о многообразии“, *Вопросы литературы* 4 (1966) S. 21-22.

Владимирова, С.: „Что определяет судьбу театр“, *Ленинградская правда*, 25.6.1966.

Георгиевский, Г.: „Как я оказался на лестнице“, *Театр* 9 (1965) S. 3-13.

## 7. Weiterführende Literatur

Голдобин, В.: „В лучших традициях“, *Театр* 2 (1966) S. 3-8.

Фарбштейн, А.: „Джимми Портер и Евгений Кисточкин“, *Вечерний Ленинград*, 28.6.1966, S. 3.

Кагарлицкий, Ю.: „Симпатии у нас общие“, *Театр* 9 (1965) S. 35-43.

Караганов, А.: „‘Современник’ и его проблемы“, in *Вопросы театра*. Москва 1966, S. 93.

Карлин, В.: „После первого десятилетия“, *Театр* 4 (1966) S. 23-28.

Карпинский, Л.: „Обыкновенный торгаш на новой точке“, *Московский комсомолец*, 2.11.1965.

Лордкипанидзе, Н.: „Изъять из пролажи“, *Неделя*, 20.-26.6.1965, S. 10-11.

Митин, Г.: „Комедия и жизнь“, *Театр* 3 (1966) S. 17-20.

Митин, Г.: „Помоги себе сам!“ *Вопросы литературы* 4 (1966) S. 12-17.

Образцов, А.: „Год от года расти...“, *Театральная жизнь* 13 (1967) S. 9.

Поспелов, П.: „Три дебюта“, *Московская правда*, 22.1.1966.

Щербанов, К.: „В споре о жизни“, *Комсомольская правда*, 19.6.1965, S. 3.

Рыбаков, Ю.: „Кисточкин и другие“, *Литературная газета*, 15.6.1965, S. 3.

Солодовников, А.: „Перед закрытием занавеса. Последние премьеры сезона“, *Советская культура*, 10.6.1965.

Солодовников, А.: „Пути обновления“, *Советская культура*, 24.3.1966, S. 3-4.

Толченова, Н.: „Современность и ‘Современник’“, *Театральная жизнь* 24 (1965) S. 19.

Чухман, Е.: „Концепция личности в современной советской драматургии“, in *Проблема личности и общества в современной литературе и искусстве*. Москва 1967, S. 273-274.

„Всегда в продаже. Беседа с главным режиссером театра О. Ефремовым“, *Вечерняя Москва*, 2.6.1965, S. 3.

„‘Современник’“, *Советская культура*, 5.6.1965, S. 1.

□ Weitere Literatur zum Theaterstück *Caplja*:

Henry, R.: „Die Masken der Sowjetgesellschaft fallen. Des russischen Exil-Autors Vassili Axjonovs Stück *Der Reiher in Paris*“, *Frankfurter Rundschau*, 7.3.84, S. 21.

Johnson, D.: „Vasilij Aksenov's *Aviary The Heron and The Steel Bird*“, *Scando-Slavica* [Kopenhagen] 33 (1987) S. 45-61.

Le Roux, M.: „Un diptyque de Russie“, *La Quinzaine littéraire* 415, 16.-30.4.1984, S. 29.

Mambrino, J.: „*La Mouette (Tchaïka)* de Tchekhov; *Le Héron (Tsaplja)* de Vassili Axionov au Théâtre National de Chaillot“, *Etudes*, avr. 1984, S. 509-511.

Thomas, M.: „Chaillot en Russie“, *L'Avant-Scène Théâtre* 747, 1.4.1984, S. 57-58.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu Aksenovs Theaterstücken allgemein:

Александров, Л.: „За черту горизонта!“ *Московская правда*, 26.9.1962.

Любомулов, М.: „Размышляя о молодых [...]“, *Нева* 2 (1963) S. 156-157.

Максимова, В.: „Путь к себе“, *Театр* 4 (1963) S. 37-38.

### 7.2.5 Weitere, allgemeine Arbeiten

Галинский, П.: „О чем написал Аксенов? Опыт рецензии в манере пере-“

сказа“, *Литературная газета*, 10.8.1994, S. 4.

Im Folgenden werden sowjetische Arbeiten aus den zumeist sechziger Jahren aufgeführt, die in den Bibliographien als „allgemeine Arbeit“ (общая работа) betitelt wurden. Wahrscheinlich betreffen sie Aksenov oder Aksenovs Werke nur in geringem Maße, obwohl Aksenovs Werke in ihnen erwähnt werden oder sie sich auf sie beziehen sollen. Zu einigen Aufsätze sind wiederum zahlreiche Polemiken (полемика) als ‚Gegenantworten‘ erschienen. Interessenten werden dazu auf folgende Bibliographie verwiesen: *Русские советские писатели-прозаики. Биобиблиографический указатель. Том 7, Часть первая*, Stichwort „Аксенов“. Moskva 1971.

## 7. Weiterführende Literatur

- Акимов, В.: „Путь к возмужанию. Молодые прозаики и их герои“, in *Герой современной литературы*. Москва-Ленинград 1963, S. 71-112.
- Аннинский, Л.: „Последняя книга Макарова“, *Дружба народов* 10 (1968) S. 268-270; und „Реальность прозы“, *Тон* 3 (1964) S. 152-158.
- Аннинский, Л.: *Ядро ореха. Критические очерки*. Москва 1965, S. 91-106; gekürzt als 1. „От простоты до мудрости“, *Литературная газета*, 27.5.1961; 2. „Ядро ореха. Вчера и сегодня молодой прозы“, *Урал* 1 (1963) S. 148-157; 3. „Молодая драматургия и молодая проза“, *Театр* 2 (1963) S. 26-40; 4. „Реальность прозы“, *Тон* 3 (1964) und in *Литература и современность*. Сб. 5, Москва 1964, S. 160-185.
- Антокольский, П.: „Отцы и дети“, *Литературная газета*, 11.12.1962, S. 3.
- Апухтина, В.: *Молодой герой в советской прозе 60-х годов*. Москва 1971.
- Байгусев, А.: „Счастье?“, *Вечерняя Москва*, 2.9.1963.
- Баранов, В.: „В глубь океана!“ *Урал* 5 (?) S. 163-179.
- Белаш, Ю.: „На Сашу Зеленина они не похожи“, *Молодая гвардия* 4 (1961).
- Борисов, С.; Сорин, С.: „Малая энциклопедия Юности“, *Юность* 10 (1962) S. 11-51.
- Боронов, В.: „Человек рядом с тобой“, *Литературная газета*, 20.10.1962.
- Борщаговский, А.: „Кровная связь поколений“, *Литературная газета*, 29.9.1962, S. 1-2.
- Борщаговский, А.: „Поиски молодой прозы“, 1. *Москва* 12 (1962) S. 195-211; 2. als „Время творчества“, *Московская правда*, 23.10.1962.
- Бровман, Г.: „Кинематографические уроки и уроки жизни“, *Литературная газета*, 27.8.1964; und „Гражданственность автора и героя“, *Москва* 6 (1963) S. 197-203.
- Бровман, Г.: „Гражданское чувство и характер современника“, *Москва* 4 (1966) S. 197-203.
- Бровман, Г.: „Образ современника“, *Наш современник* 1 (1965) S. 110-114.
- Буханов, В.: „Не только писатель“, *Московский комсомолец*, 27.8.1964, S. 4.
- Бурсов, В.: „Литература нашего века“, *Правда*, 27.11.1967.
- Бушин, В.: „Цветы у пьедесталов“, 1. *Молодая гвардия* 11 (1961) S. 276-289; 2. in Ders.: *Спор о герое*. Москва 1962, S. 7-8.
- Бушин, В.: „Шаппы бывают разные“, *Литература и жизнь*, 19.8.1959.
- Виноградов, В.: „Василий и другие [похота Редактора]“, *Литературная газета*, 7.6.1967, S. 5.
- Власенко, А.: „Писатели о литературном мастерстве“, *Наш современник* 7 (1965) S. 108-110; und „Сюжет и герой“, *Нева* 8 (1963) S. 171-180.
- Волков, Е.: „[Анкета]“, *Смена*, 20.1.1966.
- Волчков, П.: „Скажу о наболевшем“, *В мире книг* 5 (1963) S. 34.
- Воронов, В.: „Психологизм прозы“, in *Обогащение метода соц-ского реализма и проблема многообразия сов-кого искусства*. Москва 1967, S. 39-45.
- Галанов, Б.: *Искусство портрета*. Москва 1967, S. 197-198.
- Голубев, П.: „Звучал ли „вон брест-та“?“ *Смена* 19 (1964) S. 24.
- Далада, Н.: „Перед новой встречи“, *Литература и жизнь*, 10.5.1961.
- Дрсмов, А.: „Действительность идеал – иделизация“, *Октябрь* 1 (1964) S. 198-200.
- Ельшиневич, А.: „Нерушимое единство“, *Звезда* 8 (1963) S. 185-202.
- Ермаченко, В.: „Цвет любви“, *Южный Казахстан*, 26.3.1964.
- Зигмонте, Д.: „Помни, на какой земле ты вырос...“, *Литературная газета*, 11.4.1963.
- Зверев, А.: „Блюзы четвертого поколения“, *Литературное обозрение* 11/12 (1992) S. 9-17.
- Илашкин, Ю.: „Сложность и условность“, 1. *Октябрь* 6 (1966) S. 201-213; 2. in Ders.: *Давайте поспорим...* Москва 1967, S. 3-24; 3. in Ders.: *Истоки подвига*. Москва 1973, S. 72-101.
- Иванов, Л.: „Парус не из легенды“, *Молодая гвардия* 9 (1963).
- Каминюв, В.: „Испытание красотой“, *Литература в школе* 4 (1966) S. 15-21;

## 7. Weiterführende Literatur

und „Так называемый жанр...“, *Литературная газета*, 23.6.1964.

Каретникова, М.: „Остановление мгновения“, *Молодая гвардия* 5 (1964).

Кассиль, Л.: „Мой младший брат“, *Правда*, 18.11.1962, S. 6.

Клепикова, Е.; Солюев, В.: „Традиции и писатели“, *Нева* 8 (1960) S. 172-178.

Коган, А.: „Венец делу“, *Литературная Россия*, 2.10.1964, S. 14; und „Один рассказ“, *Сибирские огни* 9 (1964) S. 183-186.

Кожемяко, В.: „Именем революции [...]“, *Комсомольская правда*, 27.3.1963.

Кожевников, В.: „Молодость советской литературы“, *Смена* 20.10.1962, S. 1-3.

Козлов, И.: „Чуткая душа художника“, *Огонек* 20 (1966) S. 23.

Крячко, Л.: „Герой не хочет взрослеть“, *Литературная газета*, 19.3.1963, S. 2-3; und „Плюворим о герое“, *Молодая гвардия* 12 (1964) S. 292-306.

Крившецко, С.: „Сила утверждения“, *Дальний восток* 4 (1963) S. 176.

Кузьмичев, И.: „Пути и перепутья“, *Октябрь* 5 (1966) S. 183-200.

Кузнецов, Ф.: „К зрелости. Конеч четвертого поколения“, *Юность* 11 (1966) S. 84-86, *ebd.* 3 (1967) S. 59-64; und „Молодой писатель и жизнь“, *Юность* 5 (1963) S. 73-80.

Кузнецов, Ф.: „Проза молодых и ее герой“, in *О воспитательной роли литературы и искусства*. Москва 1964, S. 116-120, 145-146.

Квартин, Л.: „...это наша линия!“, *Литературная газета*, 23.3.1963.

Ланшиков, А.: „Исповедальная проза и ее герой“, *Октябрь* 2 (1969) S. 189-206; und „Литература, мы и повести В. Аксенова“, in *Литература и ты*. Москва 1966, S. 142-154.

Левин, Ф.: „Спор с Пестором“, *Вопросы литературы* 11 (1965) S. 37-49.

Липатов, В.: „Да, я - за Славку!“, *Литературная газета*, 7.10.1961.

Липатов, В.: „Конфликты жизни и позиция художника“, *Литературная газета*, 28.4.1966.

Литвинов, В.: „Молодость художника, молодость героя“, 1. *Коммунист* 13 (1965); 2. in *Ders.: Писатель на-*

*чинается... Новые имена в современной прозе*. Москва 1966, S. 31-32.

Лобанов, М.: „Фейерверк...“, *Литературная газета*, 17.12.1964.

Лобанов, М.: „Внутренний и внешний человек“, 1. *Молодая гвардия* 5 (1966) S. 286-302; 2. in *Ders.: Мужество человечности*. Москва 1969, S. 86-115.

Марченко, А.: „Не об эксперименте...“, *Вопросы литературы* 5 (1962) S. 42-53.

Михайлов, О.: „Сегодня и вчера. Заметки о прозе молодых“, *Литературная Россия* 10, 8.3.1963, S. 10.

Михайлова, Л.: „Грубая плоть и горе от ума“, *Знамя* 11 (1963) S. 203-216.

Митин, Г.: „Труба зовёт“, *Литературная Россия*, 3.12.1965, S. 17.

Мотылева, Т.: „Глазами друзей и врагов“, 1. *Новый мир* 11 (1966); 2. in *Ders.: Советская литература за рубежом*. Москва 1967.

Нагибин, Ю.: „Свое и чужое“, *Дружба народов* 7 (1959).

Налдеев, А.: *Владыка мира. Тема труда в совр-ной сов-кой прозе*. Москва 1965, S. 103-107.

Натишвили, И.: „Заметки о художественной прозе 1961-1962 гг.“, *Труды* [Тбилисси, пед. ин-т] 19 (1966) S. 213-219.

Нечаева, Л.: „О чувстве правды“, *Молодая гвардия* 4 (1965) S. 313-316.

Николин, Е.: „Полной душой“, *Нева* 7 (1963) S. 171-176.

Нинов, А.: „Язык рассказа“, *Дружба народов* 4 (1966) S. 257-266.

Нинов, А.: „Где начинается горизонт?“, *Нева* 10 (1966) S. 171-178.

Новгородов, А.: „Цена апельсина“, *Московский комсомолец* 4 (1963) S. 119-122.

Осетров, Е.: „Дарование и игра“, *Литературная газета*, 18, 9.2.1963, S. 3.

Овчаренко, А.: „Человек коммунизма и современная литература“, in *Ders.: Эпоха. Человек. Искусство*. Москва 1967, S. 349-350.

Озеров, В.: „На боевых позициях“, *Вопросы литературы* 3 (1963) S. 3-9.

Озеров, В.: *Полвека советской литературы*. Москва 1967, S. 459-460.

## 7. Weiterführende Literatur

Панков, В.: *Воспитание гражданина. Совр-ная сов-кая лит-ра*. Москва 1965, S. 47-60.

Павлов, С.: „Творчество молодых служенно высоким идеалам!“ *Смена*, 23.3. 1963.

Перцовский, В.: „Сила добра“, *Вопросы литературы* 11 (1963) S. 21-44; und „Осмысление жизни“, *Вопросы литературы* 2 (1964) S. 27-44.

Пермитин, Смирнов: „Любящим взглядом“, *Литературная Россия*, 12.6. 1964, S. 19.

Полозова, Т.: *Художественная литература – школа жизни...* Москва 1966, S. 92-100. -

Портнов, В. (у.а.): „С кого вы пишете портреты. (Письмо)“, *Известия*, 14.8. 1965, S. 5.

Поваров, С.: „Поэзия прозы“, *Омская правда*, 17.12.1964.

Прокофьев, А.: „Партийность, народность“ [Отчет правления Лен-ского отделения Союза пис-лей РСФСР], *Вечерний Ленинград*, 26.4.1963.

Щербаков: „Герой, которому сегодня 20“, *Театр* 24, 1 (1963) S. 58.

Щербакова, Г. (Hrsg.): *Об искусстве читается*. Москва 1960.

Щипачев, С.: „Речь... [на 16-ой московской гор-кой партийной конференции.]“, 1. *Московская правда*, 28.9. 1961; 2. als „Молодость, жинелюбие, коммунизм“, *Московский литератор*, 5.10.1961.

Радлов, Д.: „Люблю и ненавижу“, *Октябрь* 10 (1969) S. 197-202.

Рассадин, С.: „Сила и слабость молодости“, *Вечерний Ленинград*, 2.10. 1962, S. 3.

Рюриков, В.: „Ленинская преемственность поколений“, *Литературная газета*, 30.3.1963.

Рюриков, Ю.: „Три влечения. (Заметки о любви и литературе)“, *Вопросы литературы* 8 (1965) S. 25-47.

Рымашевский, В.: *С красной строки*. Ярославль 1964, S. 47.

Сарпов, В.: „Это было невозможно десять лет назад“, *Вопросы литературы* 7 (1964) S. 31-36.

Сергованцев, П.: „Большой разговор с молодыми. На заседании Идеологи-

ческой комиссии ЦК КПСС“, *Октябрь* 2 (1963) S. 198-199.

Слободяни, Д.: „О спорном и бесспорном“, *Литературная газета*, 1.10. 1963, S. 3.

Смирнова, А.: „Позиция писателя и проблема героя“, *Труды* [Titel d. Ausg.:] *Проблемы идентности и художности лит-ры* [Ленинградский библиот. ин-т] 14 (1963) S. 141-165.

Сучков, Б.: „Движение в жизнь – движение в литературе“, *Литературная газета*, 15.4.1961.

Светов, Ф.: „Детали и суть“, *Новый мир* 4 (1966) S. 262-265.

Татаринов, М.: „Молодость советской литературы. Валим Кожевников о Всесоюзном форуме молодых литераторов“, *Смена*, 10.10.1962.

Теракопян, Л.: „Многосторонность поисков“, *Дружба народов* 5 (1967) S. 276-277.

Фаворин, В.: „Граждане большого мира“, *Урал* 10 (1962) S. 171-180.

Филиппов, Ю.: „Вот таким Макаром“, *Литературная газета*, 8.4.1970, S. 5.

Фоменко, Л.: „Наследия классиков“, *Литературная газета*, 5.12.1963.

Фоменко, Л.: „Проза для юношества“, *Правда*, 2.9.1967, S. 3.

Фролов, В.: „Современность“, *Октябрь* 10 (1959).

Халмасв, В.: „К новым победам коммунистического идеологии“, *Дружба народов* 8 (1963).

Чернов, А.: „Счастье мнимое“, *Знамя* 1 (1964) S. 248.

Чулакова, М.: „Заметки о языке современной прозы“, *Новый мир* 1 (1972) S. 212-245.

Чуковская, Л.: „Зеркало, которое не отражает“, *Новый мир* 2 (1965) S. 241-249.

Шим, Э.: „Вопросы к самому себе“, *Знамя* 9 (1962).

Шундик, Н.: „[Речь на съезде писателей 4. марта 1965. г.]“, in *Второй съезд писателей РСФСР*. Москва 1966, S. 237-238.

Якунин, Ю.: „Пина не виновата“, *Московский комсомолец* 4 (1965) S. 126-127.

## 7. Weiterführende Literatur

„Писать глубоко, правдиво...“ (Читатели о литературе)“, *Вопросы литературы* 5 (1966) S. 59-60.

„Будьте знакомы: новые члены Союза писателей“, *Московский литератор*, 14.9.1961, S. 2.

„Две весы“ [ответ редакции], *Молодая гвардия* 3 (1963) S. 7.

„Первое заседание Совета [правления Союза писателей СССР]“, *Вопросы литературы* 2 (1962) S. 53.

„Пленум ЦК КПСС“, *Литературная газета*, 20.6.1963, S. 2.

„Всегда с партией, всегда с народом“, *Пограничник* 7 (1963) S. 23.

„Ждем встречи с современником. Письмо г-ному редактору ж-ла *Юность* Б.Н. Полевому“, *Литературная газета*, 4.4.1963.

„Жить и работать во имя народа. С VIII пленума правления Союза писателей РСФСР“, *Литературная газета*, 6.4.1963; und „Идет наступление...“, *Литературная Россия*, 12.4.1963, S. 2, 17.

### 7.2.6 Zu den Filmen

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Putešestvie*:

Алексеев, Д.: „Путешествие“, *Ленинградская правда*, 26.4.1967.

Баулин, В.: „Путешествие. Беседа с режиссерами-постановщиками кинофильма“, 1. *Вечерний Ленинград*, 29.10.1965; 2. gekürzt *Смена*, 13.11.1965; und „Путешествие. На съемках нового фильма“, *Смена*, 23 (1965) S. 26.

Боярова, Н.: „Путешествие“, *Советский фильм*, 22.9.1966.

Вашняков, В.: „Завтраки 43-ого года“, *Советский фильм*, 12.5.1966.

Вельшер, Б.: „Путешествие“, *Кинонеделя Ленинграда*, 1.7.1966.

Гуревич, Л.: „На полпути к Луне“, *Искусство кино* 4 (1967) S. 34-43.

Игнатъева, Н.: „О прошлом и настоящем“, *Смена*, 19.4.1967.

Иванова, В.: „На полпути“, *Советский экран* 4 (1967) S. 6-7.

Корсунская, Э.: „Путешествие начинается“, *Советский фильм*, 19.5.1966.

Липков, А.: „Мальчики, мальчики...“, *Советский экран* 15 (1967) S. 4-5.

Ломов, В.: „Путешествие“, *Советский фильм*, 26.8.1966.

Петрова, Н.: „Сеть дебютов“, *Советское кино*, 19.2.1966.

Черспахова, Э.: „Моды легкая рука“, *Советская культура*, 29.6.1967.

„Путешествие“, *Кинонеделя Ленинграда*, 21.4.1967.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Mertvyj korabl'*:

Аставьев, Ю.: „Георгий Давелия и его герои“, *Московский комсомолец*, 20.1.1966.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Kollegi*:

Баулин, В.: „Коллеги“, *Медицинский работник*, 12.10.1962.

Варшавский, Я.: „Эстетика честности“, in *Молодые режиссеры советского кино*. Ленинград-Москва 1962, S. 54-55.

Варшавский, Я.: „Потребность молодой души“, *Искусство кино* 10 (1960) S. 34-35.

Волков, В.: „Если бы человечество сосояло из Гусевых! О чем рассказали анкеты молодых кинозрителей“, *Молодой коммунист* 3 (1965) S. 123.

Громов, Е.: *Время, герой, зритель*. Москва 1965, S. 94-97.

Фролов, В.: „Саша Зеленин и его друзья“, *Искусство кино* 4 (1963) S. 97-99.

Капитайкин, Э.: „„Да, способны!““, *Вечерний Ленинград*, 17.2.1961.

Костин, Ф.: „Рецензирует зритель...“, *Смена*, 14.4.1964.

Кружков, С.: „Трое вступают в жизнь“, *Московская правда*, 24.2.1963.

Кузнецова, И.: Залесский, В.: „Люди и фильмы. Раздумья. Polemika“, *Наш современник* 4 (1963) S. 183-186.

Кваснецкая, М.: „О времени и о себе“, *Искусство кино* 9 (1963) S. 149-150.

Львов, Б.: „Им двадцать четыре...“, *Гудок*, 12.1.1963.

## 7. Weiterführende Literatur

Лапин, К.: „Три товарища и другие...“, *Советское кино*, 12.1.1963.

Ласкин, С.; Скакофский, Ф.: „Встреча с коллегами“, *Смена*, 19.2.1961.

Леншина, И.: „Цена четырех реплик“, *Советский экран* 7 (1962) S. 7.

Лукин, Ю.: „Повесть о верных друзьях“, *Правда*, 23.12.1962.

Рассадин, С.: „Третья встреча с Коллегами“. *Советский экран* 5 (1963) S. 10-11.

Разумный, В.: „Творчески развивать метод нашего киноискусства“, *Советский экран* 3 (1963) S. 7.

Рубанова, И.: „Ребята настоящие...“, *Комсомольская правда*, 24.1.1963.

Толченова, Н.: „Герой остается за кадром“, *Советская Россия*, 6.6.1963, S. 4.

Толстых, В.: „Правда и правдоподобие...“, *Советская культура*, 3.9.1964.

Тулякова, В.: „Василий Лановой“, in *Актеры советского кино*. Вып. 3, Москва 1967, S. 147.

Шалуновский, В.: „Верный путь“, *Литературная газета*, 3.1.1963.

„Два фильма – две идеи“, *Советская культура*, 16.1.1964.

„Фильм Коллеги. беседа с постановщиком А. Сухаровым“, *Вечерняя Москва*, 27.7.1962.

„Коллеги“, *Кинонеделя Ленинграда*, 1.3.1963.

„О фильме спорит. По материалам писем зрителей“, *Советский экран* 11 (1963) S. 14-15.

„Три друга, три врача“, *Ленинградская правда*, 5.1.1963.

□ Weitere sowjetische Literatur zu *Kogda razwodjat mosty*:

Бейлин, А.: „Цель жизни“, *Звезды* 6 (1964) S. 86-187.

Белявский, О.: „Правда, искаженная экраном“, *Советская Россия*, 9.3.1963.

Брусянин, В.: „Когда разводят мосты...“, *Смена*, 16.9.1962.

Велелников, В.: „Ниже возможностей автора“, *Советский экран* 6 (1963) S. 6.

Венгерюв, В.: „Объединение центр создания необходимой творческой среды“, *Кадр*, 6.4.1963.

Голубенский, Ю.: „Перед кинокамеру юность“, *Смена*, 1.3.1962.

Гухасян, Ф.: „Размышляя над сценариями“, *Кадр*, 26.8.1961.

Кладо, П.: „Лифт до первого этажа. Кинообозрение“, *Комсомольская правда*, 25.5.1963.

Кокорева, И.: „Утопяя в потоке жизни“, *Искусство кино* 7 (1963) S. 33-34.

Михайлова, А.: „Честный взволнованный фильм“, *Кадр*, 23.11.1962.

„Когда разводят мосты“, *Московская кинонеделя*, 26.5.1963.

„Ответственность художника“, *Литературная газета*, 20.4.1963.

„Высокая идейная закалка творческих работников – основа подъема литературы и искусства. С пленума Лен-кого горкома КПСС. Из доклада тов. А. Лаврикова“, *Смена*, 18.5.1963.

Рохлин, Я.: „Исходная позиция III творческого объединения“, *Кадр*, 17.1.1962.

Рохлин, Я.: „Своеобразный фильм о молодом современнике“, *Кадр*, 25.10.1962.

Семенов, Н.: „В содружестве с портовыми. На съемках фильма *Когда разводят мосты*“, *Кадр*, 1.9.1962.

Сидорюв, Е.: „„Бойсь быть, как все...“ Разве такого героя ждет молодежь от кинематографа?“ *Московский комсомолец*, 2.6.1963, S. 6.

Соколов, В.: „Из режиссерской экпликации фильма *Когда разводят мосты*“, *Кадр*, 5.10.1961.

Соколова, И.: „Когда разводят мосты“, *Кинонеделя Ленинграда*, 22.3.1963.

Степанов, В.: „Работа по-новому начинается с прежних ошибок. С Художного совета 3-ого творческого объединения“, *Кадр*, 30.12.1961.

Тенсйшвили, О.: „Черты современника в советском киноискусстве“, in *О воспитательной роли литературы и искусства*. Москва 1964, S. 219-221.

Толченова, Н.: „Фильмы и жизнь. Заметки кинокритика“, *Коммунист* 14 (1963) S. 94-101.

Торчинский, О.: „История одного недоросля“, *Советская культура*, 8.6.1963.

Шабров, В.: „Новые черты драматического конфликта в сов-ном кино“, in *Проблема личности и общества в сов-*

## 7. Weiterführende Literatur

ной лит-ре и искусства. Москва 1967, S. 345-346.

□ Weitere, sowjetische Literatur zu *Moj mladšij brat*:

Голубенский, Ю.: „Поиски семнадцатилетних“, *Смена*, 13.11.1962.

Кассиль, Л.: „Мой младший брат“, *Правда*, 18.11.1962.

Крючсчяков, Н.: *Сюжет киносценария*. Ч. 2, Москва 1963, S. 7-8.

Кузнецов, М.: „Старшие и младшие“, 1. *Советский экран*, 23 (1962); 2. in Ders: *Герои наших фильмов*. Москва 1965, S. 217-223; 3. Ausz. in Ders.: *Современник и экран*. Москва 1966.

Орлеанский, А.: „Мой младший брат“, *Строительный рабочий*, 14.11.1962.

Полякова, Е.: „Олег Ефремов“, in *Труд актера*. Вып. 11, Москва 1963, S. 59-61.

Соколов, В.: „Мальчики из Барселоны“, *Советская культура*, 15.11.1962.

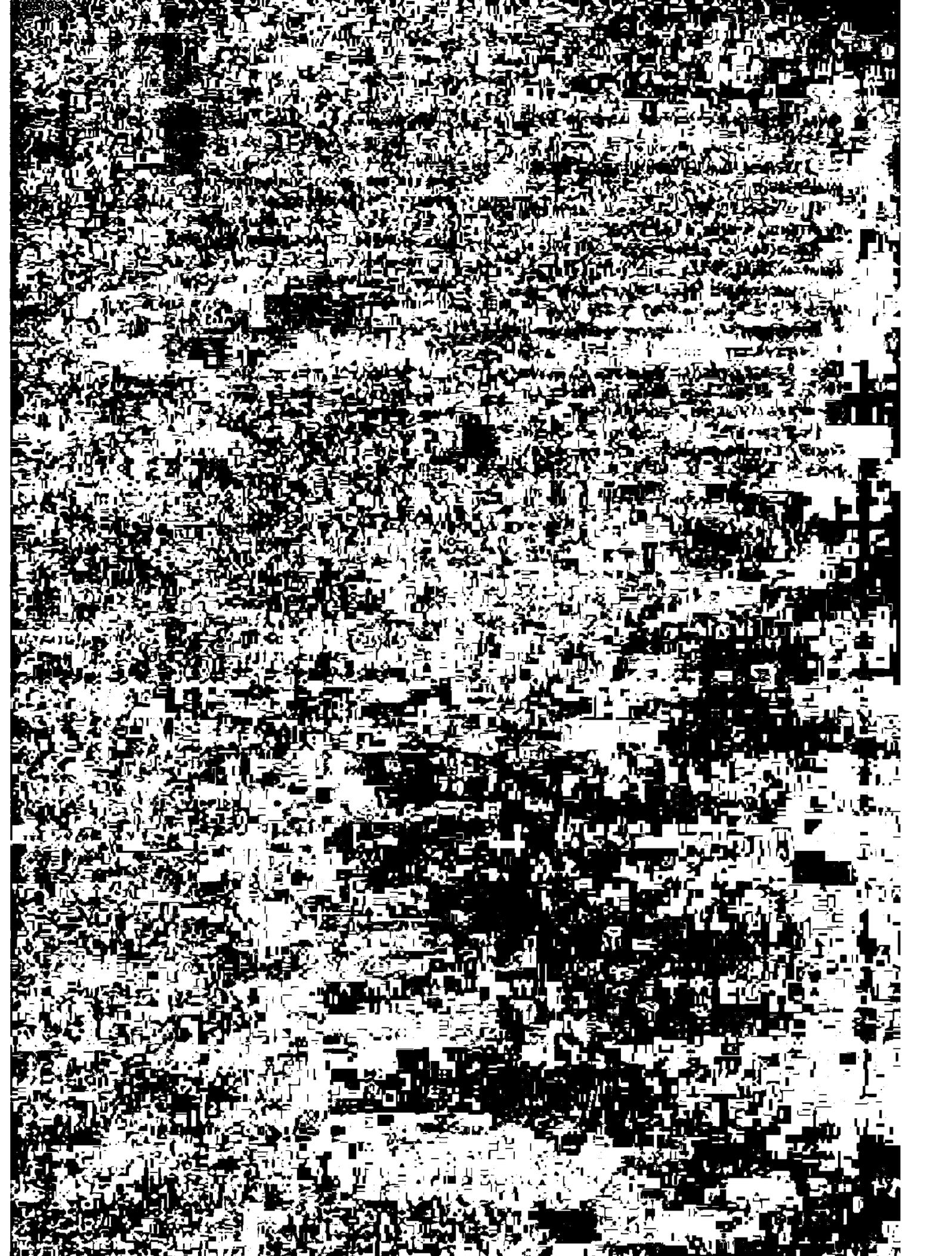
Соколова, И.: „Мой младший брат“, *Кинонеделя Ленинграда*, 9.11.1962.

Томашевский, Ю.: „Билет без компостера“, *Учительная газета*, 9.10.1962.

Шитова, В.: „Девять фильмов одного года“, *Искусство кино* 11 (1962) S. 65-67.

□ Weitere, allgemeine Literatur:

Крячко, Л.: „Когда ‚поиск‘ – всего лишь псевдоним банальность“, *Искусство кино* 8 (1963) S. 13-16.



## 8 VERWENDETE LITERATUR

### 8.1 Bibliographien

„Bibliographies of Participating Russian Writers“, *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*. 99 [?] (o.J.), S. 301-303. [Zu Aksenov u.a.]

*Bibliographie der slavistischen Arbeiten aus [1] den deutschsprachigen Fachzeitschriften 1876-1963*. Berlin 1965. [2] *deutschsprachigen Zeitschriften, nichtslavistischen Zeitschriften sowie slavistischen Fest- und Sammelchriften 1974-1983*. Ebd. 1989. [3] *den wichtigsten englischsprachigen Fachzeitschriften sowie Fest- und Sammelchriften 1922-1976*. Ebd. 1981. [4] *deutschsprachigen Fachzeitschriften 1964-1973, einschließlich slavistischer Arbeiten aus deutschsprachigen nichtslavistischen Zeitschriften sowie slavistischen Fest- und Sammelchriften 1945-1973*. Ebd. 1976.

*Bibliographie slawistischer Publikationen aus der Deutschen Demokratischen Republik [1] 1946-1967*. Berlin 1968. [2] *1968-1972. Nebst Nachträgen 1946-1967*. [3] *1973 bis 1977*. Ebd. 1979. [4] *1978 bis 1981*. Ebd. 1983. [5] *1982 - 1986*. Ebd. 1989.

*Dissertation Abstracts International, A: The Humanities and Social Sciences. Abstracts of doctoral dissertations accepted by North American institutions and other institutions throughout the world*. Ann-Arbor 1938ff.

*L'Émigration Russe. Revues et recueils, 1920-1980. Index général des articles*. Publie par la Bibliothèque russe Tourguenev et la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine avec le concours du Centre national de la recherche scientifique. Paris 1988.

*European Bibliography of Soviet, East European and Slavonic Studies. Bibliographie européenne des travaux sur l'URSS et l'Europe de l'Est. Europäische Bibliographie zur Osteuropaforschung*. Für 1978(ff.): Paris 1983(ff.).

Foster, Ludmilla A.: *Bibliography of Russian Émigré Literature, 1918-1968*. 2 Bde. Boston 1970.

Мацуев, Н.: *Советская художественная литература и критика 1960-1961*. Библиография. Москва 1964.

*Materialien zu einer slawistischen Bibliographie. Arbeiten der in Österreich, der Schweiz und der Bundesrepublik Deutschland tätigen Slawisten [1] (1945-1963)*. München 1963. [2] *(1963-1973)*. Ebd. 1973. [3] *(1973-1983)*. Ebd. 1983.

Meyer, Priscilla: „A Bibliography of Works by and about Vasilii Pavlovich Aksenov“ 1. *Russian Literature Triquarterly* 6 (1973) S. 695-702; 2. [erw.] in

8. *Verwendete Literatur*

- Moody, Fred (Hrsg.): *10 Bibliographies of 20th Century Russian Literature*. Ann-Arbor 1977, S. 119-126.
- M[odern] L[anguages] A[ssociation of Amerika] (Hrsg.): *International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures*. Je 2 Bde. 1969ff. [auch Computerfassung]
- Николаев, П.А. (глав. ред.): *Русские писатели. Биобиблиографический словарь В 2-ух томах*. Москва 1990.
- Pohrt, Heinz: *Bibliographie slawistischer Publikationen aus der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin 1974.
- Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина (Hrsg.): *Русские советские писатели-прозаики. Биобиблиографический указатель Том 7 (дополнительный) Абрамов-Ясенский, Часть первая*. Москва 1971.
- Reese-Blumenrath, Sabine: [1] „Originalausgaben“, [2] „Übersetzungen“, [3] „Sekundärliteratur“ in Wolfheim 1987, [1] A/1-3, [2] B/1-2, [3] D/1. [nur zu Aksenov]
- Русская советская литература*. [1] *Общие работы. Книги и статьи 1963-1967 годов. Библиографический указатель*. Москва 1970. [2] *Указатель книг и статей за [а] 1968-1970 годы*. Москва 1975. [б] *1971-1973 годы*. Москва 1979.
- Советское литературоведение и критика. Русская советская литература (общие работы). Книги и статьи 1917-1962 годов. Библиографический указатель*. Москва 1966.
- Stevanovic, Bosiljka; Wertsman, Vladimir: *Free Voices in Russian Literature, 1950s-1980s. A Bio-Bibliographical Guide*. Hrsg. v. A. Sumerkin, New York 1987.
- Шубин, Э.А.; Грознова, Н.А.: *Русский советский рассказ. Теория и история жанра. Библиографический указатель 1917-1967*. Hrsg. v. К. П. Лукирская, Ленинград 1975.
- Terry, Garth M.: *East European Languages and Literatures. Vol. [1-5]. A Subject and Name Index to [1] Articles in English-Language Journals, 1900-1977*. Oxford / England-Santa Barbara / California 1978. [2] *Articles in Festschriften, Conference Proceedings, and Collected Papers, 1900-1981, and including Articles in Journals, 1978-1981*. Nottingham 1982. [3] *Articles in English-Language Journals, Festschriften, Conference Proceedings, and Collected Papers, 1982-1984*. Ebd. 1985. [4] *Dass., 1985-1987*. Ebd. 1988. [5] *Dass., 1988-1990*. Ebd. 1991.
- The American Bibliography of Slavic and East European Studies for [1] 1970-1972*, Columbus / Ohio 1974. [2] *1973*, ebd. 1975. [3] *1977*, Chicago 1981. [4] *1981ff.*, Stanford / California 1984ff.

## 8. Verwendete Literatur

- Woll, Josephine: *Soviet Dissident Literature. A critical Guide*. U. Mitarb. v. Vladimir G. Treml, Boston / Mass. 1983.
- Wytrzens, Günther: *Bibliographie der literarwissenschaftlichen Slawistik 1970-1980*. Frankfurt/Main 1982.
- Wytrzens, Günther: *Bibliographie der russischen Autoren und anonymen Werke*. Bd. 1, Frankfurt/M. 1975; Bd. 2 [für 1975-1980], ebend. 1982.
- Zelinsky, Bodo: „Bibliographie zur russischen Avantgarde“, *Zeitschrift für Ästhetik* 27 (1982) S. 225-235.

### 8.2 Primär- und Sekundärliteratur

- Aksenov, Vasilij 1961: „Не отставая от быстрого“, [Rubrik:] „О литературе наших дней“, *Литературная Газета* 71, 15.6.1961, S. 1, 3.
- Aksenov, Vasilij 1963: 1. [als:] „Ответственность“, *Правда*, 3.4.1963, S. 4; 2. [als:] „Ответственность перед народом“, *Юность* 4, S. 5-6.
- Aksenov, Vasilij 1964a: *Катапульта. Рассказы и повесть* Худож. С. Красаускас. С ил. и портр. Москва.
- Aksenov, Vasilij 1964b: „Neue Untersuchungen und alte Gründe“, *Alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion* [Berlin / West]. Anhang an d. Ausg. v. Okt. 1964: *Dokumente 1, Leningrader Schriftsteller-Colloquium „Der zeitgenössische Roman“*, S. 32-34.
- Aksenov, Vasilij 1966: *На полпути к луне. Книга рассказов*. С кратким предисл. ред., ил. Е. Михельсон. Москва.
- Aksenov, Vasilij 1969: *Жаль, что вас не было с нами. Повесть и рассказы*. Москва.
- Aksenov, Vasilij 1970: *Zvezdnyj билет*. Larbus. [Nachdruck der Veröffentlichung in *Юность* 1961, allerdings eigene Paginierung]
- Aksenov, Vasilij 1971: *Любовь к электричеству. Повесть о Леониде Красине*. Москва.
- Aksenov, Vasilij 1972: *Мой дедушка – памятник. Повесть об удивительных приключениях ленинградского пионера Геннадия Стратофонтова, который хорошо учился в школе и не растерялся в грубных обстоятельствах*. Москва.
- Aksenov, Vasilij 1974; Росляков, Василий: „Недостоверная достоверность“, *Литературная газета* 12, 20.3.1974, с. 6.
- Aksenov, Vasilij 1976a: „Лебяжье озеро“, *Литературная Россия*, 4.6.1976, сс. 11-14.
- Aksenov, Vasilij 1976b: „Круглые сутки нон-стона. Впечатления, размышления, приключения“, *Повыл Мир* 8, S. 51-122.

8. *Verwendete Literatur*

- Aksenov, Vasilij 1979; Битов, А.; Ерофеев, Вик.; Искандер, Ф.; Попов, Евг. (Hrsg.): *Метрополь. Литературный альманах*. [Faksimile:] Ann-Arbor / Michigan [1979].
- Aksenov, Vasilij 1980a: *Затоваренная бочкотара. Рандеву. Повести*. New York.
- Aksenov, Vasilij 1980b: *Ожог. Роман в трех книгах. Поздние Шестидесятые, ранние Семидесятые*. Ann-Arbor / Michigan.
- Aksenov, Vasilij 1980c: *Золотая наша железка. Роман с формулами*. Ann Arbor / Michigan.
- Aksenov, Vasilij 1981: „Наша анкета: беседа с писателем Василием Аksenовым“, *Континент* 27, сс. 433-446. - Ü.: „Zum ‚Kolonialkrieg‘ in der russischen Gegenwartsliteratur. Gespräch mit dem Schriftsteller Wassilij Aksjonow“, *Kontinent* [dt.] 20 (1982), S. 102-114.
- Aksenov 1982. Aksyonov, Vassily P.: „The Metropol Affair“, *Wilson Quarterly, Special issue*, S. 152-159.
- Aksenov, Vasilij 1983: *Право на остров. Избранные рассказы*. Ann-Arbor / Michigan.
- Aksenov, Vasilij 1986: *Поиски жанра*. Frankfurt / Main.
- Aksenov, Vasilij 1987a: *Собрание сочинений*. [Bd.] 1: *Коллеги. Звездный билет*. Ann-Arbor / Michigan.
- Aksenov 1987b. Aksyonov, Vassily: „Beatniks and Bolsheviks. Rebels without (and with) a cause“, *New Republic*, 30.11.1987, S. 28-32.
- Aksenov, Vasilij 1992: *В поисках грустного беби. Две книги об Америке*. Москва.
- Aksenov, Vasilij 1995: „Миллион разлук. Рассказ прозаический, с преувеличениями“, in *Собрание сочинений, т. 2*. Москва, сс. 473-488.
- Andrievskaja, A. A. 1967: *Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона*. Киев.
- Anonymous 1980: „Vasily Aksenov: Russian writer abroad“, *Soviet Analyst*, 9 [16], S. 7-8.
- Apollinaire, Guillaume 1966: „Les Mamelles de Tirésias. Drame surréaliste en deux actes et un prologue“, in *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Bd. 3. Hrsg. v. Michel Décaudin. Paris, S. 607-650.
- Apollinaire, Guillaume 1991: *Œuvres en prose complètes*. Bd. 2. Hrsg. v. P. Caizergues, M. Décaudin. Paris.
- Asimov, Isaac 1979: *Das kollabierende Universum. Die Geschichte der Schwarzen Löcher*. Köln. [Orig.: *The Collapsing Universe. The Story of the Black Holes*. New York 1977.]

8. *Verwendete Literatur*

- Bachofen, Johann Jakob <sup>7</sup>1989: Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Eine Auswahl hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt / Main 1975.
- Bartoszyński, Kazimierz 1973: „Das Problem der literarischen Kommunikation in narrativen Werken“, *Sprache im technischen Zeitalter* 47, S. 202-224.
- Becker, Udo 1992: *Herder Lexikon der Symbole*. Freiburg u.a.
- Belova, Irina 1983: „Поколение, утратившее своих прозаиков“, *Синтаксис* 11, S. 68-84.
- Berger, Peter L. <sup>9</sup>1996; Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth Plessner*. Frankfurt / Main 1969, <sup>5</sup>1977, [Tb.] 1980.
- Binder, Alwin <sup>5</sup>1987; Haberkamm, Klaus; Kahrman, Cordula; Reiß, Gunter; Richartz, Heinrich; Schluchter, Manfred; Steinberg, Günter: *Einführung in Metrik und Rhetorik*. Frankfurt/Main 1974, [erg.] <sup>3</sup>1980.
- Blake, Praticia 1982: „Washington is Halfway to the Moon. A Soviet dissident moves to the U.S. with ‚baggage in my head““, *Time*, v. 8.11., o.S.
- Bol'sun, Boris 1985: *О некоторых особенностях языка романа В. Аксенова „Ожог“*. Nebentitel: Bolshun, Boris: *On certain lexical Peculiarities in V. Aksenov's Novel „Ožog“*. Univ. of Michigan [PhD]. [Zusammenf. in Dissertation Abstracts International, 46, 10 (1986) Nr. 3050A.]
- Brcton, André <sup>9</sup>1993: *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. v. Ruth Henry, Reinbek b. Hamburg 1968, 1977, [neu] 1986. [Orig.: *Manifestes du surréalisme*. Paris 1962]
- Crane, R. S. 1950: „The plot of Tom Jones“, *The Journal of General Education* 4, S. 112-130.
- Čurpinin, Sergej 1989: „Непрошедшее время (к характеристике „оттепельного“ этапа в истории современного литературного процесса)“, *Вопросы литературы* 12, сс. 3-22.
- Čurpinin, Sergej 1990: „Оттепель: Хроника важнейших событий“, in *Оттепель. Страницы русской советской литературы. Т.1: 1953-1956, т.2: 1957-1959, т.3: 1960-1962*. Москва. [Jeweils am Ende der Bände]
- Dalgård, Per 1982: *The function of the grotesque in Vasilij Aksenov*. Aarhus.
- Eagleton, Terry 1993: *Ideologie. Eine Einführung*. Übers. v. Anja Tippner, Stuttgart - Weimar. [Orig.: *Ideology. An Introduction*. 1991]
- Eagleton, Terry <sup>2</sup>1992: *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart.
- Eckert, Rainer 1983; Crome, Emilia; Fleckenstein, Christa: *Geschichte der russischen Sprache*. Leipzig.
- Eco, Umberto <sup>7</sup>1996: *Das offene Kunstwerk*. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt / Main 1973, 1977. [Orig.: *Opera aperta*. Mailand 1962, 1967]

8. *Verwendete Literatur*

- Efimov, Nina Aleksandrovna 1991: *Religious motifs in Vasilii Aksenov's works*. [Ph.D.] Ann Arbor. [Microfilm]
- Ejzenštejn, Sergej 1964: *Избранные произведения в шести томах. Том 2-ой*. Москва.
- Elistratov, V. S. 1994: *Словарь московского арга. Материалы 1980-1994 гг.* Около 8000 слов, 3000 идиоматических выражений. Москва.
- Erler, Gernot 1979; Grübel, Rainer; Mänicke-Gyöngyösi, Krisztina; Scherber, Peter (Hrsg.): *Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß. Entwicklungsstrukturen und Funktionsbestimmungen der russischen Literatur und Kultur zwischen 1917 und 1934*. Berlin.
- Fitzek, Herbert 1996; Salber, Wilhelm: *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*. Darmstadt.
- Flaker, Aleksandar 1975a: „Stylistic formation“, *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum* [Budapest] 2, 1/2, S. 183-207.
- Flaker, Aleksandar 1975b: *Modelle der Jeans-Prosa*. Kronberg / Ts.
- Flaker, Aleksandar 1982: „Jeans-Prosa‘ in den slavischen Literaturen und in der DDR“, in *Gegenwartsliteratur in Osteuropa und in der DDR*. München. S. 99-107.
- Flaker, Aleksandar 1989: „Der konstruktive Roman“, in Ders. (Hrsg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz-Wien, S. 308-318.
- Flaker, Aleksandar 1991: „Конструктивный роман 20-ых годов“, *Russian Literature* 39, 1, S. 47-56.
- Flaker, Aleksandar 1993: „Thesen zur Periodisierung der russischen Literatur 1892-1953“, *Wiener Slawistischer Almanach* 32, S. 115-128.
- Florenskij, Svjaščennik Pavel 1972: „Иконостас“, *Богословские труды* 9, S. 83-148.
- Frejdenberg, O. M. 1982: „Происхождение наррации“, in *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*. Budapest. ss. 290-306.
- Füger, Wilhelm 1972: „Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen ‚Grammatik‘ des Erzählens“, *Poetica* 5, S. 268-292.
- Genette, Gérard <sup>2</sup>1992: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. M. e. Vorw. v. Harald Weinrich. Frankfurt / Main 1989. (Orig.: *Seuils*. Paris 1987).
- Gilbert, Stuart 1977: *Das Rätsel Ulysses. Eine Studie*. Ü. v. Georg Goycott. Frankfurt / Main (Erw. Neuaufl. nach d. „Revised Edition“ d. Verlages Faber & Faber, London 1930).
- Gries, Rainer 1989; Ilgen, Volker; Schindelbeck, Michael: *Gestylte Geschichte. Vom alltäglichen Umgang mit Geschichtsbildern. Mit Essays von Hermann Glaser und Michael Salewski*. Münster.
- Grimm, Jürgen 1993: *Guillaume Apollinaire*. München.

## 8. Verwendete Literatur

- Grimm, Jürgen <sup>3</sup>1994 (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart-Weimar.
- Günther, Hans 1968: *Das Groteske bei N.V. Gogol'*. München.
- Günther, Hans 1984: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart.
- Gutzen, Dieter <sup>6</sup>1989; Oellers, Norbert; Petersen, Jürgen H.: *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch*. Berlin 1976, [neu].
- Haubrichs, Wolfgang 1976-1978 (Hrsg.): *Erzählforschung*, [Bde.] 1-3. *Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik. Mit einer Auswahlbibliographie zur Erzählforschung*. Göttingen.
- Hemingway, Ernest 1938: *The short stories of Ernest Hemingway. The first forty-nine stories and the play „The fifth column“*. New York.
- Henkel, Arthur 1996; Schöne, Albrecht (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart-Weimar 1967, [neu].
- Hielscher, Karla <sup>3</sup>1992: „Nachwort“, in Leo N. Tolstoi: *Anna Karenina. Roman*. München.
- Hillebrand, Bruno 1971: *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit e. einführenden Essay zur europäischen Literatur*. München.
- Holthusen, Johannes 1968: „Stilistik des ‚uneigentlichen‘ Erzählens in der sowjetischen Gegenwartsliteratur“, *Die Welt der Slaven* 13, S. 225-245.
- Huppert, Hugo <sup>8</sup>1991: *Wladimir Majakowski*. Reinbek b. Hamburg 1965.
- Ingarden, Roman <sup>2</sup>1979: „Konkretisation und Rekonstruktion“, in Warning, Rainer (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975. S. 42-70.
- Iser, Wolfgang 1970: „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, *Konstanzer Universitätsreden* 28, S. 24-32.
- Iser, Wolfgang 1976: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München.
- Iser, Wolfgang 1987: *Laurence Sternes „Tristram Shandy“*. Inszenierte Subjektivität. München.
- Janik, Dieter 1973: *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerkes. Ein semiologisches Modell*. Bebenhausen.
- Joyce, James <sup>2</sup>1987: *Ulysses. Student's edition*. The corrected text ed. by Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe and Claus Melchior; with preface by Richard Ellmann. Harmondsworth / Engl. 1986.
- Kahrmann, Cordula <sup>2</sup>1991; Reiß, Gunter; Schluchter, Manfred: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung mit Studien- und Übungstexten*. Frankfurt/Main 1986. - Ursprüngliche Langfassung: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren. Mit Materialien zur Erzähltheorie und Übungstexten von Campe bis Ben Witter*. 2 Bde. Ebd. 1977.

8. *Verwendete Literatur*

- Kamlah, Wilhelm <sup>2</sup>1985; Lorenzen, Paul: *Logische Propädeutik. Vorschule des vernünftigen Redens*. Mannheim 1973.
- Kanzog, Klaus 1976: *Erzählstrategie. Einführung in die Normeinübung des Erzählens*. Heidelberg.
- Kasack, Wolfgang 1980: „Der Schriftsteller Wassili Axjonow im Westen. Russland verlor seinen Remarque“, *Die Welt*, 172, v. 26.7.
- Kerényi, Karl <sup>7</sup>1984: *Die Mythologie der Griechen. Bd. 1: Die Götter und Menschheitsgeschichten*. München 1966.
- Kessler, Stephan H. I. 1995: *Ilze Šķipsnas Neapsolitās zemes: Ein modernistischer Roman. Das ästhetische Konzept des Romanes im Vergleich zu dem von James Joyce „Ulysses“ sowie Ansätze zu einem allegorischen Verständnis des Romanes. Mit einer ausführlichen Bibliographie und einem vollständigem Werkverzeichnis der Autorin*. Regensburg.
- Kessler, Stephan 1996: „Warum wir Gedanken lesen können: Das Bild des Lebensbaumes in Ilze Šķipsnas ‚Neapsolitās zemes‘“, *Acta Baltica XXXIV*, S. 279-299.
- Kessler, Stephan 1997: „Himmel und Erde, Stadt und Land (Natur). Nora Ikstenas ‚Lidojošā pasaka‘ und Helēna Dāles ‚Vēja pieskāriens‘ und ‚Rinķa dēja‘“, *Acta Baltica XXXV*.
- Kessler, Stephan 1998: „Der Paratext als Argument in Vasilij Aksenovs ‚Zatovarennaja bočkotara‘“, in Festschrift für Frau Dr. W. Woesler. [Hrsg.: Slav.-Balt. Seminar der WWU Münster. Erscheint Ende 1998 / Anfang 1999].
- Kindler 1996. Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Studienausgabe. München.
- Kohl, Norbert <sup>6</sup>1993: „Die Struktur des Tristram Shandy“, in Sterne, Laurence: *Leben und Meinungen von Tristram Shandy Gentleman*. Revid. v. Hans J. Schütz. Mit e. Essay u. e. Bibliographie v. Norbert Kohl. Ill. v. George Cruikshank. Frankfurt / Main, S. 693-717.
- Koschmal, Walter 1992: *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts*. Wien.
- Koschmal, Walter 1993: „Die slavischen Literaturen - ein alternatives Evolutionsmodell?“, *Wiener Slavistischer Almanach 32*, S. 69-88.
- Kovalenko, E. G. 1995 (Hrsg.): *Новый словарь сокращения русского языка*. Москва.
- Kovtunova, I. I. 1953: „Несобственно прямая речь в современном русском литературном языке“, *Русский язык в школе 2*, сс. 18-27.
- Kurz, Gerhard <sup>2</sup>1988: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen.
- Kustanovich, Konstantin 1992: *The Artist and the Tyrant. Vassily Aksenov's Works in the Brezhnev Era*. Columbus / Ohio.

## 8. Verwendete Literatur

- Kustanovich, Vulf Konstantin 1986: *The narrative World of Vasilij Aksenov's Prose*. [PhD] Columbia Univ. [Microfilm]
- Lämmert, Eberhard <sup>5</sup>1972: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart.
- Landwehr, Jürgen <sup>1</sup>1975: *Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*. München.
- Lauer, Reinhard 1980: „Der russische Realismus“, in See, K.v. (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 17: Europäischer Realismus*. Frankfurt / Main 1980, S. 275-342.
- Lauer, Reinhard 1983: „Die russische Literatur“, in See, K.v. (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 20: Zwischen den Weltkriegen*. Frankfurt / Main, S. 487-524.
- Lausberg, Heinrich <sup>10</sup>1990: *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. Ismaning 1963.
- Lazarev, L. 1961: „К звездам. Заметки о „молодой прозе““, *Вопросы литературы* 9, S. 13-36.
- Lem, Stanisław 1970: *Powrót z gwiazd*. Kraków.
- Lem, Stanisław 1981: *Summa technologiae*. Mit einem Vorwort des Autors zur deutschen Ausgabe. Frankfurt / Main. [Orig.: Kraków 1964]
- Lindner, Burkhardt 1976: *Jean Paul. Scheiternde Aufklärung und Autorrolle*. Darmstadt.
- Link, Hannelore 1976: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart.
- Lotman, Jurij M. <sup>3</sup>1989: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972.
- Lowe, David 1983: „E. Ginzburg's ‚Krutoj maršrut‘ and A. Aksenov's ‚Ožog‘: The Magadan connection“, *Slavonic and East European Journal* 27, 2, S. 200-210.
- Lüthi, Max <sup>8</sup>1990: *Märchen*. Stuttgart.
- Malzew, Jurij 1981: *Freie Russische Literatur 1955-1980*. Frankfurt / M.-Berlin-Wien. [Orig.: *Вольная русская литература*. Frankfurt / M. 1976]
- Matich, Olga 1984; Heim, Michael (Hrsg.): *The third wave: Russian Literature in Emigration*. Ann Arbor / Michigan.
- McMillin, Arnold <sup>2</sup>1991: „Vasilii Aksenov's Writing in the USSR and the USA“, *Irish Slavonic Studies* [Belfast] 10, 1989, S. 1-16.
- Meyer, Priscilla Ann 1971: *Aksënov and Soviet Prose of the 1950's and 1960's*. [PhD] Princeton. [Zusammenf. in: *Dissertation Abstracts International* 32 (1971) 2096-A.]
- Meyer, Priscilla 1973a: „Aksenov and Soviet Literature of the 60-s“, *Russian Literature Triquarterly* 6, S. 447-460.

8. *Verwendete Literatur*

- Meyer, Priscilla 1973b: „Interview with Vasily Pavlovich Aksenov“, *Russian Literature Triquarterly* 6, S. 569-574.
- Meyer, Priscilla 1986: „Aksenov and Stalinism. Political, moral, and literary power“, [Unter:] „Forum: The third wave (of emigration of russian writers), Part 2“, *Slavonic and East European Journal* 30, 4.
- Morris, Desmond 1978: *Der Mensch, mit dem wir leben. Ein Handbuch unseres Verhaltens. Mit 403 Farbfotos, Zeichnungen und Diagrammen.* München.
- Mozejko, E. 1971: „Folklore, „narodnost“ and V. Aksenov's novelette „Dikoj““, *Scando-Slavica* [Kopenhagen] 17, S. 5-20.
- Mozejko, Edward 1977: *Der sozialistische Realismus: Theorie, Entwicklung und Versagen einer Literaturmethode.* Bonn.
- Mozejko, Edward 1986; Briker, Boris; Dalgård, Per (Hrsg.): *Vasilij Pavlovich Aksenov: A Writer in Quest of himself* Columbus / Ohio.
- Mühlheim, Ulrike 1973: *Mythos und Struktur in James Joyce „Ulysses“.* Die Verarbeitung des klassischen Mythos als Beispiel für die Darstellungstechnik von James Joyce. Köln. [Diss.]
- Nadcau, Maurice <sup>1</sup>1992: *Geschichte des Surrealismus.* Übers. v. Karl-Heinz Laier. Reinbek b. Hamburg 1965, [neu] 1986. [Orig.: *Histoire de Surréalisme.* Paris 1945]
- Naumann, Manfred 1971: „Autor - Adressat - Leser“, *Weimarer Beiträge* 17, 11, S. 163-169.
- Nöth, Winfried <sup>2</sup>1995: *Handbook of Semiotics.* Bloomington-Indianapolis 1990. [Tb.]. [enlarged, revised; Orig.: *Handbuch der Semiotik.* Stuttgart 1985]
- Oinas, Felix J. 1984: *Essays on Russian Folklore and Mythology.* Columbus / Ohio.
- Onasch, Konrad 1993: *Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche. Unter Berücksichtigung der alten Kirche.* Berlin - München [neu]. [alt: *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten.* Leipzig - Berlin 1981]
- Penzlin, Heinz 1997: „Der Kosmos im Kopf. Die Welt, wie wir sie kennen, entsteht erst im Gehirn [...]“, *Die Zeit*, v. 16.05.1997, 21 (1997), S. 33.
- Pfister, Manfred <sup>5</sup>1988: *Das Drama. Theorie und Analyse.* München 1977, [neu] 1982.
- Pil'njak, Boris 1922: *Голый год. Роман.* Берлин-Петербург-Москва.
- Pisarev, D. I. 1956: „Реалисты“, in *Сочинения в четырех томах.* Том 3, сс. 7-138. Москва.
- Pogacar, Timothy 1985: *The journal „Iunost“ in Soviet Russian literature, 1955-1965.* Univ. of Kansas [PhD].

8. *Verwendete Literatur*

- Pospelov, N. S. 1957: „Несобственно-прямая речь и формы ее выражения в художественной прозе Гончарова 30-40-х годов“, in *Материалы и исследования по истории русского литературного языка*. Москва, т. 4, S. 218-239.
- Propp, Vladimir 1928: *Морфология сказки*. Ленинград. [Reprint, Riga o.J.]
- Putilova, V. N. 1986 (Hrsg.): *Былины*. Ленинград. [Библиотека поэта, большая серия, 3]
- Puškin, Aleksandr S. 1969: *Собрание сочинений в шести томах*. Москва.
- Raskin, Marina 1988: *The emergence of fantasmagoric realism in contemporary Russian, Hebrew, and British Literatures: Vasily Aksenov, Amos Oz, and Kingsley Amis*. Purdue Univ. / USA [PhD].
- Rauch, Georg von <sup>8</sup>1990: *Geschichte der Sowjetunion*. Stuttgart.
- Rogers, Th. F. 1969: „The ironic mode in recent Soviet Russian prose“, *Slavonic and East European Journal* N.S. 13, S. 295-308.
- Schlott, Wolfgang 1996: Rezension zu „Cynthia Simmons: Their Father's Voice“ [s.d.], *Osteuropa*, S. 298f.
- Schmid, Wolf 1973: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München.
- Schmid, Wolf 1974: Rezension zu „Dieter Janik: Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerkes. Ein semiologisches Modell. Bebenhausen 1973“, *Poetica* 6, S. 404-415.
- Schmid, Wolf 1979: „Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 4, S. 55-93.
- Schmid, Wolf 1987 (Hrsg.): *Mythos in der slawischen Moderne*. Wien.
- Schmidt, Alexander <sup>2</sup>1993: *Geschichte des Baltikums. Von den alten Göttern bis zur Gegenwart*. München 1992.
- Schmidt, Arno 1986: *Aus dem Leben eines Fauns. Kurzromane*. Leipzig.
- Schmidt, Arno <sup>2</sup>1985: *Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Roßbreiten*. Karlsruhe 1957, [neu] Frankfurt / Main.
- Schmidt, Siegfried J. 1972: „Text als Forschungsobjekt der Texttheorie“, *Der Deutschunterricht* 24, 4, S. 7-28.
- Schneider, Martin 1986; Schneider Monika: *Klassische und moderne Literatur im Russischunterricht. Zwei Unterrichtsreihen zu Čechov und Aksenov*. München.
- Scholz, Friedrich 1990: *Die Literaturen des Baltikums. Ihre Entstehung und Entwicklung*. Opladen.
- Scholz, Friedrich 1995: „Archaïsierende, primitivistische und synkretistische Tendenzen bei Nikolaj Gumilev. Zur Entwicklung des Weltbildes in seinen Gedichten“, *Die Welt der Slaven* 40, 1 (1995) S. 98-139.
- Schweizer, H. 1985 (Hrsg.): *Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit*. Stuttgart.

## 8. Verwendete Literatur

- Seidler, Herbert <sup>2</sup>1963: *Allgemeine Stilistik*. Göttingen 1953.
- Sentker, Andreas 1997: „Ich sehe was, das du nicht siehst. Was treibt das Gehirn dazu, Bilder in Wasserdampf oder Tintenkleckschen zu entdecken?“, *Die Zeit*, v. 27.12.1996, 1, S. 30.
- Simmons, Cynthia 1993: *Their Father's Voice. Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov, and Sasha Sokolov*. New York - Bern - Berlin - Frankfurt a. M. - Paris - Wien.
- Šķipsna, Ilze 1970: *Neapsolītās zemes. Romāns*. Brooklyn / New York. [Ü.: *Die ungelobten Lande. Roman.*]
- Skvorcov, L. 1966: „Жаргонная лексика в языке современной художественной литературы (в связи с двумя редакциями повести В. Аксенова ‚Апельсины из Марокко‘)“, *Вопросы культуры речи*, Вып. 7, Москва, сс. 142-163.
- Sokolova, L. A. 1968: *Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория*. Томск (auf S. 10-22 weitere Literatur).
- Ssachno, H. von 1980: „Die Kinder des XX. Parteitags ziehen Bilanz. Der sowjetische Autor Wassilij Aksjonow darf in den Westen ausreisen“, *Süddeutsche Zeitung*, 132, v. 10.6.
- Sterne, Laurence 1967: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York.
- Stierle, Karlheinz 1975: „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“, in Ders.: *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*. München.
- Stöckl, R. 1980: „Das motivierte Wort in Autorenrede und Personenrede der sowjetischen künstlerischen Prosa“, *Wissenschaftliche Zeitschrift, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe [Universität Jena]* 29, 2, S. 205-213.
- Storz, Gerhard 1955: „Über den ‚monologue intérieur‘ oder die ‚erlebte Rede‘“, *Der Deutschunterricht* 1, S. 41-53.
- Theweleit, Klaus <sup>1</sup>1987: *Männerphantasien. Bd.1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte; Bd. 2: Männerkörper - Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Basel u. Frankfurt a.M. 1978, [Tb.] Reinbek b. Hamburg 1980.
- Tolstoj, L[ev] N[ikolaevič] 1981: *Анна Каренина. Роман в восьми частях*. Москва.
- Торогов, V. N. 1973: „О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (‚Преступление и наказание -‘)“, in (Hrsg.?): *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. Paris. S. 225-302.
- Trautmann, Reinhold 1935: *Die Volksdichtung der Großrussen. Bd. I: Das Heldenlied (Die Byline)*. Heidelberg.

8. *Verwendete Literatur*

- Vries, Ad de 1974: *A dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam-London.
- Watt, Ian 1974: *Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung. Defoe - Richardson - Fielding*. Frankfurt / Main.
- Watzlawick, Paul <sup>18</sup>1990: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn - Täuschung - Verstehen*. München-Zürich 1976, [neu] 1978.
- Watzlawick, Paul <sup>8</sup>1993; Beavin, Janet H.; Jackson, Don D.: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern - Stuttgart - Toronto 1969, [Th.] 1990. [Orig.: *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*. New York 1967]
- Watzlawick, Paul <sup>9</sup>1997 (Hrsg.): *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München - Zürich 1981, [Th.] 1985.
- Werlich, Egon 1975: *Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*. Heidelberg.
- Wilpert, Gero von <sup>6</sup>1979: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart.
- Wolffheim, Elsbeth 1987: „Vasilij P. Aksënov“, in Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 1, o.O., 12. Lieferung: darin 16 num. S.
- Zelinsky, Bodo 1979: „Einleitung. Der russische Roman“, in Ders. (Hrsg.): *Der russische Roman*. Düsseldorf, S. 7-46.
- Zima, Peter V. 1993: „Zur Konstruktion von Moderne und Postmoderne“, *Wiener Slawistischer Almanach* 32, S. 297-312.