

Florence Tchouboukov-Pianca

Die Konzeptualisierung
der Graphomanie
in der russischsprachigen
postmodernen Literatur

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

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Wilfried Fiedler · Walter Koschmal · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 323

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1995

Florence Tchouboukov-Pianca

Die Konzeptualisierung der Graphomanie
in der russischsprachigen postmodernen Literatur

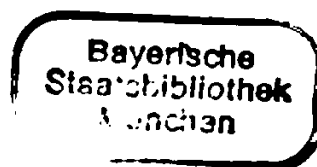


VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1995

Diss.

95.

730



ISBN 3-87690-594-X
© Verlag Otto Sagner, München 1995
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Vorbemerkung

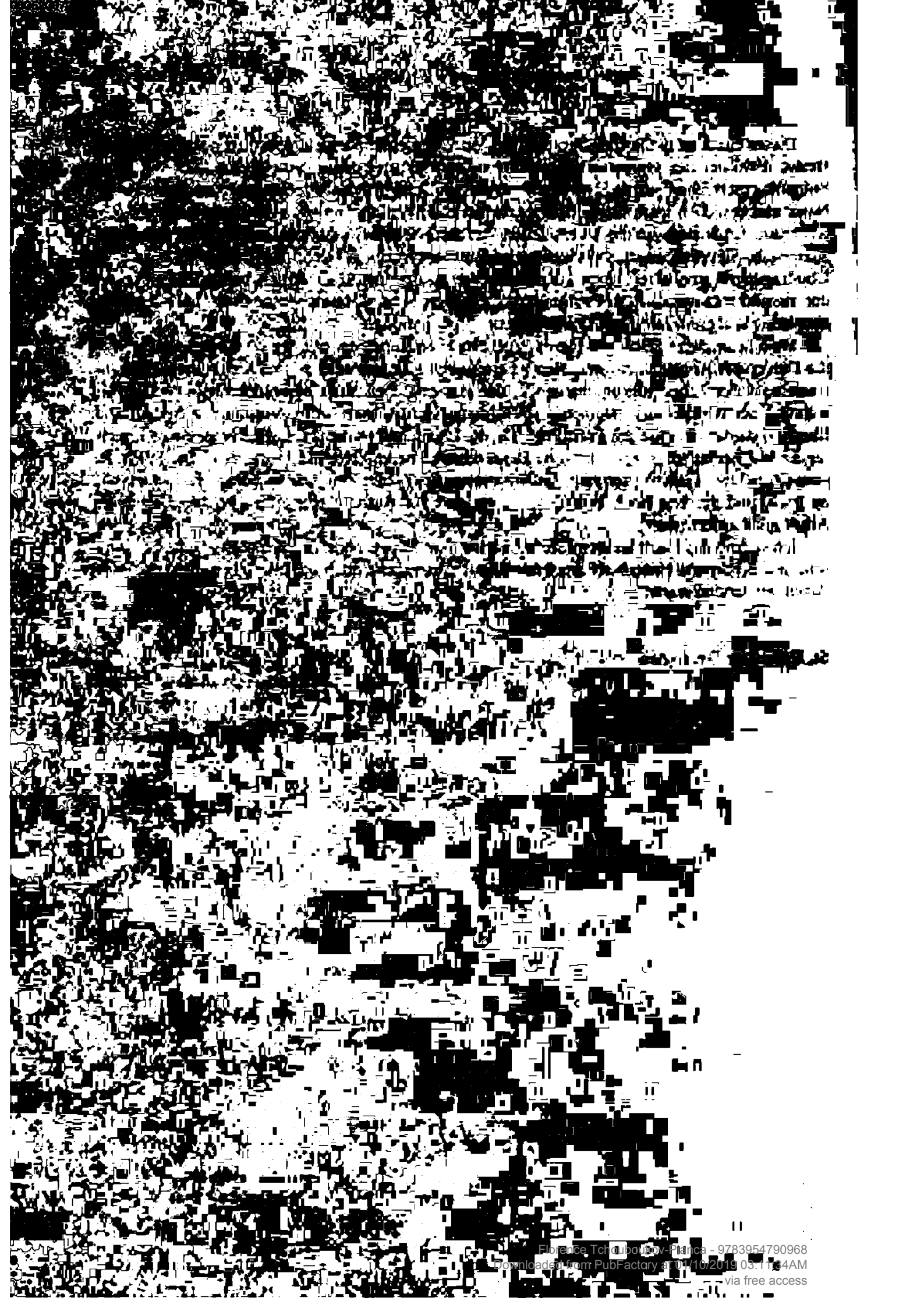
Dieses Buch ist die leicht überarbeitete Version meiner Magisterarbeit, die im Frühling bis Herbst 1993 an der Universität Konstanz unter der Betreuung von Herrn Prof. Dr. Igor Smirnov geschrieben wurde. Die Änderungen sind hauptsächlich technischer und stilistischer Natur und betreffen keineswegs den wesentlichen Charakter und den Aufbau der Arbeit. Die wichtigste Ergänzung ist die Übersetzung der zahlreichen russischen Zitate, damit die Arbeit auch Nicht-Slavisten zugänglich werde. Im Literaturverzeichnis sind möglichst viele deutsche Übertragungen russischer Texte aufgelistet, die zu dem in dieser Arbeit behandelten Bereich der russischen/sowjetischen Postmoderne gehören. Das Literaturverzeichnis berücksichtigt aber keine in diesem Jahr (1994) erschienenen Publikationen.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. I. Smirnov, der mit seinen Veranstaltungen an der Universität Konstanz zur neuesten sowjetischen Literatur und zu den hier behandelten Autoren die dieser Arbeit zugrundeliegende Idee erst entstehen, dann heranreifen ließ, und der mir während der Niederschrift stets mit Ratschlägen, Kritik und Aufmunterung zur Seite stand. Ebenfalls danken möchte ich Frau Prof. Dr. R. Lachmann (Konstanz), die als zweiter Gutachter der Magisterarbeit einige wertvolle Bemerkungen bereithielt, und Herrn Prof. Dr. F. Ph. Ingold (Zürich/St. Gallen), der sich Anfang dieses Jahres die Zeit nahm, meine „Graphomanie“ zu lesen, und der erst noch Worte des Lobes und der Aufmunterung fand (obwohl er in der Arbeit nicht zitiert wird!).

Ich widme das Buch meinen Eltern und meinem Mann, ohne deren materielle, gastronomische und psychische Unterstützung weder die ursprüngliche noch die überarbeitete Version der Arbeit entstanden wären.

St. Gallen, im Dezember 1994

Florence Tchouboukov-Pianca



Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Das „Graphomanisieren“ als kulturelles Phänomen in der post-stalinistischen Sowjetunion: „Графоманы“ [„Die Graphomanen“] von Abram Terc (A. Sinjavskij)	S. 11
--	-------

I. Der Graphomane: Ein psychologisches Portrait

Vorbemerkung Zum Begriff <i>Graphomanie</i>	S. 17
1.1. Manie	
1.1.1. Charakteristika	S. 19
1.1.2. Das manische Bewußtsein	S. 20
1.1.3. Manischer Diskurs. Der „fragmentarische Totalitarismus“	S. 22
1.1.4. Manie und Kunst	S. 23
1.2. Obsession	
1.2.1. Charakteristika	S. 25
1.2.2. Zur Zeichenkonzeption des Obsessiven	S. 26
1.2.3. Kunst und Obsession	S. 27
1.2.4. Obsession als Krankheit der Gesellschaft	S. 27
Zusammenfassung: Manie und Obsession - zwei Pole der Zeichen-Kultur	S. 28

II. Das manische Narrativ: Evgenij Popov: „Душа патриота или Различные послания к Ферфичкину“ [„Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Ferfitschkin“]

II.1. Vorbemerkung: Die Graphomanie in „Душа патриота“	S. 33
II.2. Resümee des Romans	S. 34
II.3. Evgenij Anatol'evič als Graphomane	S. 35
II.4. <i>Grapho-roman-ie</i>	S. 39
II.5. Idylle	S. 45
II.6. <i>автор-персонаж</i> [„Autor-Figur“]	S. 46
II.7. Der Leser	S. 48
II.8. Hypothetischer Realismus	S. 49
Zusammenfassung: „Душа патриота“ als Reflexion der sowjetischen Kultur	S. 51

III. Sprache der Schizophrenie und Sprache der Kunst

III.1. Der Schizophrene als „verdrängte Wahrheit der Gesellschaft“?	S. 53
---	-------

III.2. <i>Schizophasie</i> und Sprache	S. 55
III.3. Schizophrenie und Kunst	S. 57
III.4. Graphomanie und Schizophrenie	S. 61

IV. Dmitrij Aleksandrovič Prigov und der Moskauer Konzeptualismus: Überwindung einer kulturellen Schizophrenie

IV.1. Konzept und Konzeptualisierung	S. 65
IV.2. Die Schizophrenie der sowjetischen Kultur	S. 65
IV.3. Die Persönlichkeiten des Dmitrij Aleksandrovič Prigov	
IV.3.1. Vorbemerkungen	
IV.3.1.a) Prigov als konzeptualistischer Dichter. <i>image</i> und Inszenierung von Texten	S. 70
IV.3.1.b) Theoretische Praxis und praktische Theorie	S. 74
IV.3.2. Textanalysen	
IV.3.2.1. Metaposition und Selbstinszenierung [a) Sonderstellung des Dichters S. 76, b) „Samozvanstvo“ S. 78, c) Poetischer Autokommentar S. 81, d) Prosa kommentar S. 83, e) Kollektive Selbstinszenierung S. 86, f) Selbstzitat S. 88]	S. 75
IV.3.2.2. Die fremde Stimme	S. 89
IV.3.2.3. Fragmentgedichte	S. 92
IV.3.2.4. Kombinatorik	S. 97
IV.3.2.5. Poetik des Unangebrachten	S. 98
IV.3.2.6. Dramatik „Пьеса в постановке“ [„Stück in Inszenierung“]	S. 100
IV.3.2.7. „Азбуки“ [„Alphabete“]	S. 102
IV.3.2.8. Wiederholung und Variation	S. 105
Zusammenfassung: Konzeptualismus und Graphomanie	S. 109

V. Der obsessive Text: Vladimir Sorokin

Vorbemerkung	S. 111
V.1. Ritual, Mythos und Psychoanalyse	S. 111
V.2. Narrativ	S. 112
V.3. Inszenierte Graphomanie [a) <i>Zaum'</i> und Rückkehr zum Urschrei S. 114, b) Paranoia S. 115, c) „Diskursiver Orgasmus“ S. 116]	S. 114
Zusammenfassung	S. 117

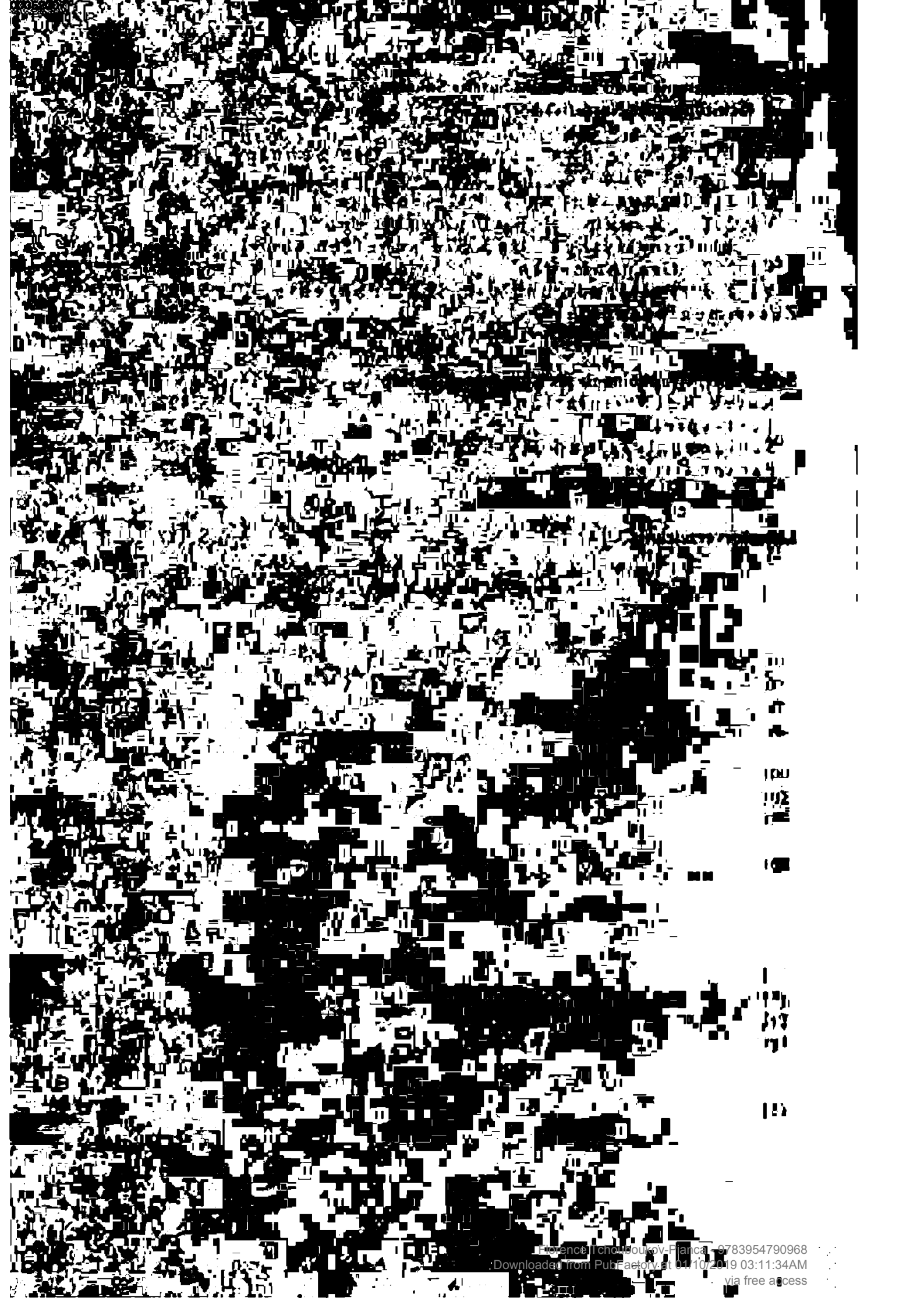
VI. Schizophrenie und Phantastik: Sascha Sokolov (Schizophrenes Narrativ)

VI.1. „Школа для дураков“ [„Die Schule der Dummen“]	S. 119
VI.2. „Палисандрия“ [„Palisandrija“]	S. 121
VI.2.1. „Я миф. И Вы творите его“ [„Ich bin ein Mythos. Und Sie schaffen ihn“]	S. 121
VI.2.2. Graphomanen	S. 123
VI.2.3. Palisandr und die Schizophrenie	S. 123
Zusammenfassung	S. 126

Schlußwort: Graphomanie als Konzeptualisierung

Kurze Rekapitulation	S. 127
Text-spiel	S. 128
Schizoanalyse und Mythos	S. 130
Paraposition	S. 132

Literaturverzeichnis	S. 137
-----------------------------	---------------



Einleitung:
Das „Graphomanisieren“ als kulturelles Phänomen in der post-
stalinistischen Sowjetunion: „Графоманы“ [„Die Graphomanen“]
von Abram Terc (A. Sinjavskij)

Anti-Literatur innerhalb der Literatur

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist einem Artikel von А. К. ЗОЛКОВСКИИ zu verdanken, der den vielsagenden Titel „Графоманство как прием. Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие“ [„Graphomanie als Verfahren. Lebjadkin, Chlebnikov, Limonov und andere“] trägt (ЗОЛКОВСКИИ 1986). Der Autor untersucht die Tradition der Graphomanie in der russischen Literatur des 19. und 20. Jh und stellt sich die Frage, wozu sie in dieser Literatur und insbesondere bei Chlebnikov eingesetzt wird

Ausgehend vom formalistischen Modell, das die Entwicklung der Kultur als gegenseitige Beeinflussung von Kanon und Gegenkanon betrachtet, erscheint die Graphomanie als das antiliterarische Prinzip, das die Literatur durch ihr Anderes bereichern soll (ЗОЛКОВСКИИ 1986, 583). ЗОЛКОВСКИИ zitiert Lotman, der in der schlechten Poesie einen Zeugen großer Verschiebungen in der Ästhetik einer Kultur sieht (580f). Aber nicht nur das Graphomanie kann die Literatur transformieren und erneuern, wenn sie vom Autor mit einer bestimmten Absicht und nach einem bestimmten Plan, eben als Verfahren betrieben wird. Diese geplante Graphomanie ist einer Autorintention, einer Idee und Sinnggebung untergeordnet; für eine auf den Inhalt (auf eine „Botschaft“) ausgerichtete Lektüre bildet sie nicht das zentrale Sujet des Werks, sondern befindet sich als Instrument an dessen Peripherie.

Graphomanie wird in der Dichtung von dem lyrischen *Ich*, in der Prosa von dem sogenannten *автор-персонаж* [„Autor-Figur“] verkörpert. Das lyrische *Ich* ist das in den Gedichten eines Dichters auftretende *Ich*, das mit der konkreten Person des Autors nicht übereinstimmt, von Graphomanie wird gesprochen, wenn dieses *Ich* im Gesamtwerk oder gar in einzelnen Gedichten keine Einheitlichkeit aufweist, mit anderen Worten: wenn es als Subjektivität entweder nicht erkennbar oder monstruos ist (wie z. B. bei Chlebnikov) (573f). Der *автор-персонаж* der Prosa ist ein fiktiver Autor, unter dessen Feder der wahre Autor, um sich selbst nicht zu kompromittieren, den graphomanischen Diskurs¹ legt (Dostoevskijs schreibende Figuren wie z. B. Makar Devuškin oder der Kapitän Lebjadkin², der Erzähler im *skaz*). In der öffentlichen literarischen Polemik konnte der Graphomane als parodistische Maske angewendet werden (z. B. im 19. Jh das „Арзамасское общество неизвестных людей“ [„Arzamasische Gesellschaft unbekannter Menschen“] im Kampf gegen die „Беседа любителей русского слова“ [„Gesprächsstunden der Liebhaber des russischen Wortes“], oder der kollektive fiktive Autor Koz'ma Prutkov) Graphomanie dient also der **K o m p r o m i t t i e r u n g**

¹ *Diskurs*, ein Wort, das in der vorliegenden Arbeit oft gebraucht wird, verstehe ich allgemein als „Art zu sprechen bzw. zu schreiben“ (vgl. HUTCHESON 1988, 14: „a way of speaking - a discourse“), d. h. die Art, wie etwas sprachlich mitgeteilt wird, z. B. in Form einer literarischen, wissenschaftlichen, ideologischen, narrativen usw. Sprechweise. Diskurs ist auch der *jeu de langage*, wie ihn J.-F. LYOTARD in Anlehnung an Wittgenstein definiert: ein System von Regeln, das die Kombinerung von (denotativen, performativen, explikativen usw.) Aussagen zu einem kommunikativen Akt gewährleistet (LYOTARD 1979, 22f). Die sich an diese Regeln haltenden Akte bilden den entsprechenden Diskurs, die Regeln bilden das Sprachspiel, m. a. W. den Code des Diskurses. Der graphomanische Diskurs zeichnet sich durch das Aufbrechen jeglicher Regeln bzw. durch die Kombinerung unkombinierbarer Diskurse aus (s. später)

² Dostoevskij kokettierte aber auch als Autor mit dem Graphomanentum: schnelles Schreiben unter Zeitdruck und Geldmangel oder im ekstatischen Zustand vor einem Anfall von Epilepsie (s. dazu CAILLEAU (1978), 161ff.)

der anerkannten Literatur im Namen einer (neuen) Wahrheit, die zu beschreiben letztere nicht imstande ist. Sie ist die Antithese im dialektischen Prozeß der Entwicklung der Literatur

Aus ŽOLKOVSKIJS Artikel will ich einige Punkte besonders hervorheben

1.) Die Kombination der Extreme **Genie - Graphomane**: Geniales unkonventionelles Schreiben ist von der Perspektive der literarischen Konvention aus Graphomanie (573).

2.) **Selbstmythologisierung**: Der Graphomane zeichnet sich durch seine Grandiosität aus (584f.); als Figur hat er das Privileg, seine Genialität und Schöpferkraft lauthals behaupten zu können - im Gegensatz zum „normalen“ Schriftsteller und Dichter, der diese Aufgabe seinen Lesern und Kritikern überlassen muß

3.) **Der Graphomane als Kombiniierer von Codes**: Ein graphomanisches Werk zeichnet sich durch Uneinheitlichkeit und Monstruosität aus, durch das Fehlen einer erkennbaren Autorintention, welche die Information eines literarischen Werks ausmachen würde, durch ständige Verschiebungen - *сдвиги* - von Thema, Genre, Stil, Grammatik (574f.) Oft ist die Graphomanenfigur ein Autodidakt, der Texte assimiliert hat, deren Ordnung aber durcheinanderbringt („филолог-самоучка“ 584)

4.) Die zentrale Rolle des Graphomanen in Verbindung mit der **Autoproblematik**: Diese ist von zwei Gesichtspunkten aus zu betrachten: Problem der Autorschaft in Verbindung mit dem Zerfall der Subjektivität und Verhältnis des Schriftstellers zur Macht (Stichworte: Zensur und Macht der Sprache/des Diskurses) (573, 584f.).

5.) **Paradoxe Ursprünglichkeit**: Der Graphomane schreibt einerseits naiv und unmittelbar, d. h. „natürlicher“ als der wahre Schriftsteller, andererseits verwendet er (als Mochtegern-Schriftsteller) mehrere unvereinbare literarische Codes. Das graphomanische lyrische *Ich* bzw. der *автор-персонаж* erscheinen so als monstruose polysemische Posen (583f.) Die Graphomanie ist, übertrieben gesagt, in der Literatur zu Hause, eine in und von der Literatur geborene Unliteratur.

Der Autor als Graphomane

Die Autoren und Werke, denen die vorliegende Arbeit gewidmet ist, gehen von dem zweifachen Ruin der Auktorialität aus: 1.) **politisch-sozial**: Der Autor hat sich in der Sowjetunion dem offiziellen Diskurs und der Zensur zu unterwerfen, wenn er überhaupt die Bezeichnung *Autor* (d. h. Verfasser eines gedruckten Werkes) oder *Schriftsteller* (Mitglied des Schriftstellerverbands) verdienen will, d. h. er verzichtet zum Teil auf seine Individualität, 2.) **philosophisch**: Das 20. Jh ist das Jahrhundert der Krise des Individuums und der Subjektivität, die auch eine Krise des Autorentums bedeutet. Immer mehr fühlt sich der Autor von seinem Code (seinen Codes) gesteuert, immer mehr ist er nicht nur *автор*, sondern auch Figur, *персонаж*.

Deshalb ist für diese Schriftsteller Graphomanie nicht ein Verfahren unter anderen, sondern sie erfaßt das gesamte Werk, sie ist Problematisierung, Konzeptualisierung des literarischen Textes. Der Graphomane ist keine Pose oder Maske, sondern der Autor selbst, der

immer mehr Muhe hat, sich in der Literatur zu behaupten, seine Individualität von derjenigen anderer Autoren (und Graphomanen) zu unterscheiden. Die hier untersuchten Werke setzen sich alle mit einer Realität auseinander, die von Texten durchtränkt ist, weshalb die Autoren als zitierende epigonale Graphomanen auftreten. Das Ziel des Schreibenden ist eine Reinterpretation dieser „vertextlichten“ Realität, eine Reflexion des Prozesses ihrer Entstehung und der Beziehung des eigenen Ich zu ihr. Paradoxe Weise ist Graphomanie zur Autorintention selbst geworden, weil sie - im Gegensatz zum Postulat einer Auktorialität, das den vermeintlichen Autor zur leichten Beute traditioneller Diskurse werden läßt - eine reflexive Distanz zur kulturellen Umgebung gewährt. Es handelt sich dabei aber weniger um eine Außenposition als um den Mittelpunkt des Wirbelsturms.

Ein erstes Stadium in dieser Entwicklung ist die Erzählung „Графоманы“ [„Die Graphomanen“] von Abram TERČ (Andrej SINJAVSKIJ) aus dem Jahre 1960 (deutsch: s. TERČ/ 1967), welche die Problematik von Autoren- und Graphomanentum im sowjetischen Kontext schildert und mir deshalb als Ausgangspunkt dienen soll.

R e s ü m e e

Der Ich-Erzähler, der Romanschriftsteller Straustin, trifft auf dem Weg zum Verlag, wo er die Beurteilung des Manuskripts seines Romans „В поисках радости“ [„Auf der Suche nach der Freude“] erfahren will, den ihm bekannten Dichter Galkin. Galkin trägt Straustin seine letzten Gedichte vor, und nachdem er diese halb skeptisch als „Graphomanie“ bezeichnet hat, geht er auf den Begriff näher ein und behauptet, jeder Schriftsteller, auch der genialste, sei ein Graphomane, es hänge letztendlich vom Zufall ab (man hat Glück oder nicht), ob jemand nun Graphomane oder Genie genannt wird. Dank der Zensur und der Verfolgung der Schriftsteller habe in der Sowjetunion das Schreiben als geheime Freizeitbeschäftigung eine ungeheure Popularität erlangt, wenn man nicht gedruckt werde, könne man sich jederzeit damit trösten, daß dies aus politisch-ideologischen und nicht aus ästhetischen Gründen (nicht) geschehe. Diese Graphomanen-Gesellschaft zeichne sich weiterhin dadurch aus, daß jeder überzeugt sei, alle andern seien Graphomanen und nur er selbst ein unerkanntes Genie. Straustin schenkt diesen Auslegungen zwar mehr Aufmerksamkeit als Galkins Gedichten, fühlt sich aber als echter Schriftsteller (der wahrscheinlich bald publiziert wird) von der Graphomanie-Problematik nicht angesprochen.

Nach der Trennung von Galkin begibt sich Straustin in den Verlag, wo ihn eine Enttäuschung erwartet: sein Roman ist als unbrauchbar eingeschätzt und ihm zurückgeschickt worden, seine Frau Zinaida hat bestätigt, das Manuskript erhalten zu haben, und ihm davon kein Wort gesagt. Im Verlag trifft Straustin mit zwei weiteren Graphomanen zusammen, einem nicht anerkannten (einem Major in Pension, der einen Liebes- und Kriegsroman verfaßt hat und vom Redaktor gerade „fertiggemacht“ wird) und einem anerkannten (dem Schriftsteller B, dem Wohlstand und der Selbstzufriedenheit in Person).

Auf dem Heimweg sinniert unser Held nach über das Elend seiner Existenz (Schreiben unter schwierigen Verhältnissen und ohne Hoffnung darauf, daß man je gedruckt wird) im Vergleich zu den großen Klassikern des 19. Jh., die es ungemein leichter hatten, frei von materiellen Sorgen lebten und nur auf die Inspiration warten mußten. Zu Hause zeigt ihm sein Sohn Pavlik, heranwachsender Graphomane, seine erste Erzählung, eine eigenartige Mischung von kindlicher Originalität und sprachlichen Klischees („первым делом, вторым делом...“ [„zuerst, dann, dann“]), woraufhin der Vater das Manuskript konfisziert und den Jungen versprechen läßt, daß er keine Geschichten mehr schreiben wird - im Namen der Arbeitsteilung (Pavlik soll seines Vaters Sekretär werden). Die Ankunft der Mutter führt zu einer Eheszene, in der Straustin sein Egoismus und Egozentrismus vorgeworfen werden. Er schreibe unnützes und von niemandem gelesenes Zeug, anstatt sich um seine Familie zu

kümmern... Zum Schluß wirft ihm Zinaida das Manuskript von „В поисках радости“, das sie versteckt gehalten hatte, an den Kopf.

Straustin verläßt seine Wohnung mit seinem Manuskript und dem festen Entschluß, nie wieder zurückzukehren, und begibt sich zu Galkin, der ihn bereitwillig aufnimmt. In dessen Wohnung lernt er weitere Graphomanen kennen (ein Krimistücke verfassender Transvestit, ein abstrakte Poesie schreibender Biologielehrer), und Galkin erläutert ihm seine Ideologie des Graphomanentums als *самоустранение* [„Selbstentfremdung“]: Der Dichter ist fest überzeugt, daß seine Werke eigentlich nicht von ihm verfaßt wurden, daß die Inspiration „aus der Luft, von der Seite“ (Terc 1960, 94) kommt (nicht von innen) und daß deshalb das fertige Werk nicht als der Besitz seines Autors angesehen werden kann. Straustin versteht seinen Freund nicht und interpretiert dessen „Inspiration“ als Plagiatorentum.

An einer abendlichen Versammlung treffen alle von Galkin protegierten Graphomanen zusammen. Jeder liest für sich aus seinen eigenen Werken vor, so daß ein *zaim*-ähnliches Sprachengewirr entsteht³. Plotzlich vernimmt Straustin einen Satz, den er selbst erfunden zu haben glaubte: „В воздухе чувствовалось дыхание приближающейся грозы.“ [„In der Luft spürte man den Atem eines nahenden Gewitters.“] Er gewinnt die Überzeugung, daß Galkin ihm diesen Satz gestohlen hat; in der darauffolgenden schlaflosen Nacht blättert er in verschiedenen Autoren der sowjetischen und ausländischen Literatur nach und entdeckt zahlreiche „Plagiate“ seiner eigenen Werke. Am folgenden Abend verläßt Straustin Galkins Wohnung und irrt durch das nachtlliche Moskau. Hinter allen erleuchteten Fenstern entdeckt er schreibende Menschen. Er ist überzeugt, daß sie alles von ihm übernommen haben, daß sie von ihm abschreiben und er der einzige echte Schriftsteller ist (Umkehrung von Galkins Idee). Schließlich fühlt er sich nur noch als Bleistift, der von dem „Graphomanen da oben“ gelenkt wird, und zwar nicht sehr geschickt.

Straustin kommt frühmorgens zu Hause an, versöhnt sich mit seiner Frau, verspricht, das Schreiben aufzugeben und erlaubt umgekehrt Pavlik, weiter Erzählungen zu verfassen. Doch sein Testament, seinen „Schwanengesang“, will er noch niederschreiben (nicht für den Druck). Der Titel dieses Werks stimmt mit demjenigen der Erzählung selbst überein: „Графоманы (Из рассказов о моей жизни)“ [„Die Graphomanen. Eine Erzählung aus meinem Leben“].

Interpretation

Der Schluß, der in einer pointierten *mise en abyme* den Anfang wieder aufgreift, läßt auf sehr eindringliche Art die allumfassende Figur des *аутор-персонаж* auftreten. Straustin ist sowohl der Held als auch der Autor der Erzählung „Графоманы“. Es handelt sich hier nicht nur um ein „Werk im Werk“, sondern der Autor Terc wird auf diese Art seiner Auktorialität durch seinen graphomanischen Helden beraubt. Straustin erlangt sogar die Dimension eines Schöpfers (im Sinne von Gott), da sich ergibt, daß der „Graphomane da oben“, der ihn wie einen Bleistift durch die nächtlichen Straßen Moskaus herumführt, niemand anders ist als er selbst. Es findet hier die Umkehrung eines gewohnten literarischen Verfahrens statt: Nicht nur das Bild des Autors wird fikionalisiert und/oder dessen Meinung einem oder mehreren Protagonisten in den Mund gelegt (hier Galkin, Straustin), sondern ein Protagonist (der Ich-Erzähler) maßt sich die Rolle des Autors an. Die Selbstentfremdung und Selbstenteignung des Autors Straustin (durch die Erkenntnis der eigenen Graphomanie) geht einher mit seiner diffusen Allgegenwärtigkeit.

³ *Займ* („Transverstand“) wurde das utopische Sprachprojekt der russischen Futuristen genannt, das durch Klangassoziationen sowie durch Überschreitung der elementarsten phonetisch-orthographischen Gesetze der russischen Sprache eine „Ursprache“ hinter der alltäglichen Sprache dieser Welt freizulegen suchte. Diese Sprache erinnert durchaus an die Experimente der Dadaisten. Im hiesigen Falle haben wir es mit *займ* auf der Satz- anstatt auf der Wortebene zu tun. Im Laufe der Arbeit wird der Begriff noch öfters verwendet werden, gemeint ist dann immer eine mystisch-transzendente, über die Alltagssprache hinausgehende Sprache.

und Allmacht, welche die üblichen Grenzen des literarischen Werks überschreitet, so wie der gestohlene Satz „В воздухе чувствовалось дыхание приближающейся грозы“ auf allen Ebenen von „Графоманы“ zu finden ist. auf der Ebene des Erzählten (der Handlung), auf derjenigen des „Werks im Werk“ (Straustins Roman), auf derjenigen der (doppelten) Erzählung und auf der Ebene des Werks selbst („Графоманы“ als Erzählung des Autors Abram Terc) Man weiß nicht mehr so recht, was nun Fiktion und was Realität ist. Die Aufteilung in Held/Erzähler/impliziter Autor/realer Autor wird dadurch durcheinandergebracht, daß 1.) der Held gewissermaßen „über den Kopf des Erzählers hinaus“ sich mit dem impliziten Autor identifiziert, und 2.) der implizite Autor auf gefährliche Art dem realen Autor nähergebracht wird, einerseits durch die Verwendung des bekannten Bildes des Autors-Schöpfers (Gottes), andererseits durch die Aktualität der in der Erzählung behandelten Thematik. Dieser Eindruck einer Fiktionalisierung der Wirklichkeit, die zum Bild des *автор-персонаж* geführt hat, wird noch verstärkt durch die Verwendung eines Pseudonyms für den realen Autor Sinjavskij⁴: Man sieht, daß dies nicht nur aus (wieder einmal!) Gründen der Zensur geschieht, sondern auch einem Weltgefühl entspricht, in dem Realität und Phantastik nicht klar getrennt sind.

TERC' Erzählung vermittelt den Eindruck eines Ineinanderübergreifens verschiedener Realität- und Textebenen, die der kulturelle Diskurs bis anhin deutlich trennte. Sie ist dadurch Infragestellung nicht nur der sowjetischen Kultur, die alle zu Graphomanen macht, sondern auch des Autorentums und des literarischen Wortes als solches.

Ich will in der vorliegenden Arbeit das Schicksal des Graphomanen in einigen russischsprachigen Texten der 70er und 80er Jahre nachverfolgen und erläutern, wie er in diesen Werken - ohne die Vermittlung eines Straustin - als bewußte Pose verwendet wird, um sich von den Ideologien zu befreien, die den Diskurs des Autors zu einem unbewußt graphomani-schen machen. *Konzeptualisierung der Graphomanie* besagt aber auch, daß die Graphomanie in diesen Texten nicht nur proklamiert wird, sondern als Thema und (de)konstruktives Prinzip dient. Dadurch widerspiegeln die Texte zum einen ihre auswegslose Miteinbeziehung in die sowjetische und z. T. auch in die westliche Kultur, zum anderen kompromittieren sie diese auf radikale Art, indem sie sie in ihre eigene Graphomanie hineinziehen.

Da die behandelten Autoren als Konzeptualisten (die sie alle sind, wenn auch nicht alle zu den sog. „Moskauer Konzeptualisten“ gehören) eine nicht nur künstlerische, sondern auch wissenschaftlich-abstrakte Position einnehmen (sie reflektieren bewußt ihren eigenen Kon-Text, übernehmen also selbst die Aufgabe des Kritikers oder Literaturwissenschaftlers), sind ihre Texte besonders schwierig zu analysieren. Ein rein literaturwissenschaftlicher oder kultursemiotischer Standpunkt ließe die Gefahr, in eine Paraphrase dessen, was die Texte selbst deutlich genug sagen, zu verfallen. Ich habe mich deshalb auch in psychoanalytische Gefilde hinausgewagt und zuerst versucht, die Graphomanie mit den Phänomenen der Manie, Obsession und Schizophrenie in Verbindung zu bringen und dieses Amalgam dann kultursemiotisch, d. h. nicht zuletzt metaphorisch zu verwerten (Kap. I. und III). Aus der Polarität von Manie und Obsession geht E. РОЖОВS Roman „Душа патриота или различные послания к Ферфичкину“ [„Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Ferfitchkin“] hervor (Kap. II). Das Problem der *Schizophasie* wird meines Erachtens beim Moskauer Konzeptualismus und im Werk von Дм. ПРИКОВ (Kap. IV) besonders deutlich, während VI СОРОКИН mit seinen ritualisierenden Texten sowohl das schizophrene als auch das obsessive Element stark macht (Kap. V). Als letzter Autor wird S. СОКОЛОВ kurz behandelt, bei dem eine phantastische Transformation von Realität und Geschichte erfolgt (Kap. VI). Im Schlußkapitel soll versucht werden, die analysierten Graphomanentexte mit bestimmten Richtungen in der westlichen Phi-

⁴ Durch das Pseudonym begibt sich der Autor selbst in eine fiktive Welt - anstatt sich in ihr lediglich durch Figuren repräsentieren zu lassen -, auf diese Weise macht auch er die oben beschriebene Selbstentfremdung durch und kann seine eigene Persönlichkeit über das literarische Terrain ausbreiten

losophie und Literaturwissenschaft zu vergleichen. Dabei soll nicht etwa das eine durch das andere erklärt (interpretiert) werden, sondern ich erhoffe mir davon eine gegenseitige Beleuchtung sowohl von Theorie und Praxis als auch von westlicher und sowjetischer Postmoderne.

Damit der Rahmen der Arbeit durch sein Thema nicht gesprengt wird, habe ich gewisse Schwerpunkte gesetzt: Prigovs Werk und Popovs Roman werden viel eingehender untersucht als die Texte Sorokins und Sokolovs, die hier eher vergleichsweise herangezogen wurden. Andere Dichter und Autoren, bei denen die Problematik der Graphomanie eine Rolle spielt (Rubinštejn, Nekrasov, Bitov⁵, Beispiele aus anderen Literaturen) werden überhaupt nicht untersucht, und einen Vergleich mit graphomanischen Richtungen in der russischen Literatur (Koz'ma Prutkov, Dostoevskij, Chlebnikov, Oberiuten, Zoščenko...) habe ich ebenfalls unterlassen. Die Arbeit ist synchronisch ausgerichtet, was sich nicht zuletzt in der Verwendung des Präsens für die Beschreibung einer kulturellen Situation äußert, die heute der Vergangenheit angehört, aber immer noch präsent ist: ein *praesens historicum* im postmodernen Sinn.

⁵ Vgl. in dessen in Moskau (1993) erschienenem Buch „Вычитание зайца“ [„Die Subtraktion des Hasen“] den Teil „Фауст и заяц. Исповедь графомана“ [„Faust und der Hase. Bekenntnis eines Graphomanen“] (8-19), in dem sich Puškin-Zitate, Literatur und Kritik, Verse und Alltagsbilder vermischen. Der scheinbar ungeordnete, assoziative Text schildert die Normalsituation des sowjetischen Schriftstellers, der auf Inspirationssuche aufs Land fährt und seine Umgebung und sein Gedächtnis vergeblich nach einem Sujet abtastet, bis er auf klischeehafte, graphomanische Motive stößt (Figur Puškins, schlechte Verse). Der Text verwandelt den sowjetischen Schriftsteller in einen von Puškin besessenen Graphomanen.

I. Der Graphomane: Ein psychologisches Portrait

Vorbemerkung. Zum Begriff *Graphomanie*

Ohne eine Begriffsgeschichte zu unternehmen, möchte ich auf einige Besonderheiten des Wortes und seines Vorkommens hinweisen.

1) In deutschen und französischen einbändigen Wörterbüchern sind weder *Graphomanie* noch *Graphomane* aufgeführt (im Gegensatz zu *Kleptomanie*). Was die englischen handlichen Wörterbücher betrifft, so ist *graphomania* bzw. *graphomaniac* meist nicht anzutreffen, es gibt aber Ausnahmen⁶. (Zu den größeren Wörterbüchern s. Punkt 3.) In Ožegovs „Словарь русского языка“ (1986) hingegen wird das Wort *графомания* folgendermaßen erläutert: „Болезненное пристрастие к сочинительству“ [„krankhafter Hang zum Schriftstellern (im abwerten-den Sinn)“] Dieser Umstand dürfte darauf schließen lassen, daß der Begriff *Graphomanie* in der russischen Umgangssprache gebräuchlicher ist als in anderen Sprachen, daß also das Problem der ästhetischen Bewertung von Texten wie auch des Drangs zum Schreiben in der Sowjetunion öfters zur Sprache kommt als in der westlichen Welt.

2) Das enzyklopädische Wörterbuch von Brockhaus / Efron (1917) verweist bei *графомания* auf *душевные болезни* [„Geisteskrankheiten“]; dort sind lediglich allgemeine Angaben über die Geisteskrankheiten zu finden. Unter der Kategorie der Manie sind alle Merkmale, die im nächsten Abschnitt (I.1.1.) aufgeführt werden, genannt. Es wird zudem die Frage gestellt, ob das Wachsen der Zahl Geisteskranker auf die Entwicklung unserer Kultur (unpersönliches Stadtleben) oder auf das wachsende Interesse für Geisteskrankheiten zurückzuführen sei. Diese provozierende Frage bleibt unbeantwortet.

Das 17-bändige Akademiewörterbuch (1954) zitiert den Begriff mit Verweis auf Brockhaus / Efron sowie auf Ušakovs Wörterbuch (1934). Keine Beispiele.

Dal's „Толковый словарь живого великорусского языка“ (1912) differenziert bei *графоман* [„Graphomane“] die medizinisch-neutrale Bedeutung („человек, помешанный на многописании“ [„vom Schreibwahn erfaßte Person“]) von der ästhetisch-wertenden („бездарный писатель, предающийся безпрестанному сочинительству“ [„unbegabter Schriftsteller, der sich einem unaufhörlichen Schreiben widmet“]) und „бумагомарака“ [„Papierkleckser“]), bringt aber keine Beispiele.

3) Im „Grand Robert de la langue française“ (9 Bde., 1985) wird das Wort *graphomane* auf den Anfang des 20. Jh. angesetzt⁷, während der erste Beleg für *graphomanie* im Jahre 1782 angesiedelt wird. *graphomane* bedeutet entweder ein pathologisches Bedürfnis zu schreiben oder eine neutral (?) bzw. metaphorisch gemeinte „Vielschreiberei“. Im ersten Sinne gibt es auch das Synonym *graphorhée*, das eine „propension morbide à écrire des mots et des textes dépourvus de tout ordre logique“ meint. Das „Oxford English Dictionary“ (1989, 20 Bde.) charakterisiert das Phänomen der Graphomanie aus drei Perspektiven. „Zwanghaftigkeit“ (Drang zum Schreiben, wie auch in anderen Wörterbüchern aufgeführt), „Wiederholung“ desselben statt neuer Aussagen, „Selbstbezogenheit“. Bezug genommen wird auf die Publizistik. Andere große Wörterbücher bringen außer der Nennung des Wortes mit

⁶ Z. B. „Chambers English Dictionary“ (1988), „The Concise Volume of the English Language. English Dictionary“ (München, 1966), „A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language“ (1966).

⁷ In einem Buch des Journalisten L. Daudet 1915; auf letzteren verweist ebenfalls der dreibändige „Larousse“ (1966)

einer elementaren Beschreibung nichts Erwähnenswertes. (Charakteristisch ist der Umstand, daß ich in keinem einzigen - weder ein- noch mehrbändigen - deutschen Wörterbuch auf das Wort *Graphomanie* oder (*Graphomane* gestoßen bin).

Aus dieser Suche in allgemeinen Wörterbüchern ergibt sich, daß *Graphomanie* einerseits konkret-medizinisch als Krankheit, andererseits im übertragenen Sinne als Schreiberei um des Schreibens willen, ohne feste Idee (Intention), ohne Logik und ohne ästhetischen Wert, verstanden wird. Eine Geschichte des Begriffs in diesem übertragenen Sinn zu machen scheint sehr schwierig, da er mehr in der vulgarisierenden Publizistik und Literaturkritik gebräuchlich zu sein schien und weniger in künstlerischen oder poetologischen Texten bedeutender Autoren. Er gehört zum Diskurs über die Literatur und nicht zum Diskurs der Literatur (*Graphomanie* bezeichnet die schlechte oder mittelmäßige Literatur, von der sich die gute Literatur als solche abheben muß. Deshalb ist es verständlich, daß *Graphomanie* in diesem metaphorischen und wertenden Sinne, der sich im 19. und 20. Jh. durchgesetzt hat, mit den Eigenschaften behaftet ist, die gute Literatur nicht aufweisen darf: 1. Sinnlosigkeit, und zwar sowohl als Unverständlichkeit⁸ wie auch als leeres Gerede (ohne Vermittlung von Ideen), 2. Quantität, Zwanghaftigkeit, 3. Selbstbezogenheit.

Es fallen zwei Paradoxe auf:

a) *Graphomanie* als Sinnlosigkeit kann entweder auf zuwenig oder auf zuviel Sinn beruhen. Der *Graphomane* erzeugt entweder seinen individuellen, für andere unverständlichen Sinn, oder er wiederholt das von anderen schon Geschriebene, ohne von sich aus etwas beizulegen. Der Begriff wird also für zwei Extreme des Schreibens verwendet, die dessen kommunikative Funktion gleichermaßen unterminieren. Dies erlaubt die von Galkin erläuterte Annäherung von Genie und *Graphomane*.

b) Es stellt sich heraus, daß *Graphomanie* im konkreten (medizinisch-psychiatrischen) Sinn eine Abweichung von der Norm ist, ihr Status im übertragenen Sinn sich aber nicht eindeutig festlegen läßt. Entweder der *Graphomane* ist der mittelmäßige Schriftsteller, und dann ist es die Literatur, die von der Norm abweicht⁹, oder er ist der unverständliche Individualist, das einsame Genie. Doch was ist dann *Literatur*?

Man sieht: *Graphomanie* ist ein schillernder Begriff, der seine Verwendung mit umgekehrtem Vorzeichen von seiner Semantik her schon begünstigt. Beide Begriffe, *Literatur* und *Graphomanie*, sind rein diskursiv und können auf keine objektiven Realitäten verweisen. Es muß zwischen *Literatur* und *Graphomanie* einen neutralen Diskurs geben. Vom medizinischen Standpunkt aus ist *Graphomanie* eine Abweichung von diesem Diskurs, *Literatur* aber höchstwahrscheinlich auch (sie ist alles andere als neutral bzw. rein kommunikativ). Vom ästhetischen Standpunkt aus ist *Graphomanie* schlechte Literatur, neutrales Schreiben wird nicht bewertet - solange es sich nicht für *Literatur* hält. D. h. *Graphomanie* ist nicht-literarisches Schreiben mit literarischen Prätentionen. Gesetzt, jemand behauptet, er schreibe ein literarisches Werk. Entspricht dieses Werk nicht den Normen literarischen Schreibens, so wird es als *Graphomanie* abgewertet, unabhängig davon, ob es sich um neuerndes, untraditionelles Schreiben handelt oder um gutes neutrales Schreiben. Dies bedeutet, daß einerseits geniale revolutionäre Neuerung, andererseits auch Alltagsrede zur Entwicklung der *Literatur* beitragen können (und es

⁸ S. „The Concise Volume of the English Language“: *graphomania* als „the urge to write or scribble maybe senseless words“.

⁹ Oder gibt es etwa mehr talentierte als mittelmäßige Schriftsteller? In diesem Fall aber würde die *Literatur* ihren privilegierten Ort als Kunst einbüßen.

auch wirklich tun), und daß beide zuerst als „schlecht“ bzw. „mittelmäßig“ (ein und dasselbe, wenn man von Literatur spricht), „unästhetisch“, „uneinheitlich“, „unverständlich“, kurz: als Graphomanie abgetan werden.

Es gibt keine Lösung zu diesem Widerspruch, und zwar deshalb, weil es ein semantisch-konzeptueller und kein „realer“ Widerspruch ist. Es ging mir hier lediglich darum, ihn hervorzuheben. Auf ihm basiert das Zusammenspiel, das in den untersuchten Werken mit Wiederholung und Neuerung, Graphomanie und Autorentum, Absurd und Konzeptualisierung inszeniert wird. Dieses Spiel ist eine direkte Hinterfragung nicht der Literatur, sondern des literaturwissenschaftlichen und -kritischen Diskurses.

I.1. Manie

I.1.1. Charakteristika

Nach dem „Auxilium Psychiatricum. Psychiatrie für Klinik und Praxis. Wörterbuch zur Diagnose und Therapie der Depressionen“ (FAUST 1989, Bd. II, 28-34) sind die Hauptcharakteristika des manischen Zustands eine außerordentliche Lebhaftigkeit und Geschäftigkeit, kombiniert mit einer gehobenen, aber auch irriteren Stimmung, der Unfähigkeit, sich längere Zeit auf etwas zu konzentrieren (im Gegenteil: der Maniker wird abgelenkt durch jeden neuen Impuls von außen), sowie einem „gehobene[n] Selbstwertgefühl bis hin zur grotesken Selbstüberschätzung“ (29). Das Auftreten ist dementsprechend selbstsicher, geradezu theatralisch (Mimik, Gestik, hochtrabende Reden), und von einer zuweilen die Grenzen des Anstands überschreitenden „Enthemmung“ charakterisiert (30). Die Manie kann begleitet sein von einer *Ideenflucht* genannten Denkstörung, die mit der schon erwähnten Ablenkbarkeit verbunden ist: Konsequente Argumentation wird ersetzt durch unerwartete Gedankensprünge und Themenwechsel, „vermehrte[n] Zustrom locker aneinandergereihter Einfälle“, zuweilen witzige oder schlagfertige Übergänge, oft nur nach „äußeren“, nennen wir sie besser: formalen, Gesichtspunkten wie „Klangähnlichkeit“ von Wörtern oder „Homonymie“ (29f.). Von besonderer Bedeutung in unserem Zusammenhang ist auch der Umstand, daß die manische Geschäftigkeit in der Regel von einer ununterbrochenen diskursiven Aktivität begleitet ist (Redeschwall, große Mengen schriftlicher Produktionen wie Tagebücher, Briefe an Personen und Instanzen, Leserbriefe, Broschüren und Bücher im Selbstverlag¹⁰ usw.) (30f., 33). Hierzu ein längeres Zitat aus demselben Wörterbuch

„Reden und Schreiben gehören im Rahmen der manischen Ideenflucht und des krankhaft überhöhten Antriebs zu den charakteristischen Erkennungsmerkmalen: Die Betroffenen sprechen viel, laut, beschleunigt bis hastig, weitschweifig, mitunter hochtrabend, durchsetzt mit (unverstandenen?) Fachbegriffen und Fremdwörtern, voller Wortspiele, Wortklaubereien, Witzen und amusanter Belanglosigkeiten, aber auch mit vulgären Anspielungen, Kraftausdrücken, schließlich Schimpfen und Fluchen. Maniker sind in der Regel kaum, und wenn, dann nur kurzfristig zu unterbrechen. Rascher Umschlag in jede Richtung möglich: von reizbarer Mißstimmung in Rührseligkeit, von kochender Wut in grundlose Heiterkeit u. a. Bei fortschreitender Ideenflucht Wortneubildungen, schließlich „Wortsalat“ (differentialdiagnostische Schwierigkeiten zur Schizophrenie) - Auch die Schrift kann graphologisch auffällig werden: Große, Ausrufungs- und Fragezeichen, Unterstreichungen u. a. Der Schriftverkehr kann gigantische Ausmaße annehmen (berühmte Beispiele aus Politik und Kunst).“ (30).

¹⁰ Man erinnert sich hier an die Figur des Dichters Galkin in „Графомания“ und an das Phänomen des *Samizdat* in der Sowjetunion

Man sieht, daß in der Manie das Reden und Schreiben, wie jede andere Tätigkeit auch, bis aufs Äußerste getrieben wird. Deshalb läßt sich „Graphomanie“ vom psychoanalytischen Standpunkt aus nicht als gesonderte Krankheit betrachten, sondern nur im Rahmen der Manie selbst als lokalisierter pathologischer Zustand. Und dennoch kann man eine Bemerkung wagen: Wenn der Maniker, wie wir gesehen haben, erstaunlich rasch von einer Tätigkeit zur anderen überwechselt, so heißt dies, daß er sich selbst bei seiner Arbeit, bei seiner Einflußnahme auf die Welt oder bei seiner Wahrnehmung und Bewußtwerdung äußerer Einflüsse ständig unterbricht bzw. unterbrechen läßt. Die einzige Aktivität, die er mehr oder weniger durchgehend und ununterbrochen durchführen kann, ist die sprachliche (mündliche oder schriftliche), und damit verbunden auch die Denktivität; daß diese Aktivität ständig ihr Ziel bzw. ihr Thema wechselt, ändert nichts an der Tatsache, daß sie als die einzige Möglichkeit einer zeitlich ausgedehnten Selbstbehauptung des Manikers seiner Umwelt gegenüber gelten kann. Deshalb hat das Unterbrechen seines Redeschwails durch eine andere Person eine irritierte Reaktion zur Folge (s. dazu auch BINSWANGER 1960 und nächster Abschnitt dieses Kapitels), während dies bei Unterbrechungen anderer Beschäftigungen nicht der Fall zu sein scheint (bzw. die Unterbrechung erfolgt durch den Maniker selbst: Übergang zu einer neuen Beschäftigung). Das Reden und Schreiben spielt also in der Manie als Mittel zur Selbstbehauptung offenbar eine wichtige Rolle: „Ich rede/denke, also bin ich“, wobei dieses Reden und Denken nicht inhaltsgebunden ist und keiner Logik folgt, sondern unmittelbar betrieben wird, in einer krankhaften Aufrechterhaltung der phatischen Funktion (Kontakt mit der Umwelt). Nun muß aber die Identitätskrise (d. h. die Krise der Determinierung der Ich/Welt-Beziehung) erläutert werden, auf die eine solche hastige und oberflächliche Aktivität zurückzuführen ist.

1.1.2. Das manische Bewußtsein

Der Versuch einer wissenschaftlichen Explikation der Manie wird von L. BINSWANGER in seiner Studie „Melancholie und Manie“ (1960) unternommen, wobei sich der Autor auf die HUSSERLsche Phänomenologie stützt. Ein kleiner, dreifach dilettantischer (zumal er sich auf BINSWANGERS Lektüre von SYLLIASIS Lektüre von Husserls Texten stützt) Exkurs in diese philosophische Lehre ist deshalb angebracht, weil sie einerseits eine Definition dessen, was ein Individuum ist, vorlegt, andererseits von einem akuten Bewußtsein des sozialen Daseins dieses Individuums zeugt. Alle Arten der Kommunikation, insbesondere aber die Sprache, werden mit dem individuellen Seelenleben in Verbindung gebracht.

Zentral für BINSWANGERS Psychologie ist die Art und Weise, wie das Individuum (das Ego) sein In-der-Welt-Sein wahrnimmt und konzeptualisiert. Eine wichtige Rolle spielen dabei Zeitbewußtsein und „reines Ego“ (BINSWANGER 1960, 118ff). Letzteres ist die regulative Instanz für die Konstitution der Einheit von weltlich-empirischer und transzendenter (d. h. vom konkreten Moment abstrahierter) Erfahrung sowie der Einheit von weltlich-empirischem und transzendtem *Ich*, wobei beide Einheiten einander bedingen. Das „reine Ego“ ermöglicht also die Identifikation des konkreten, momentanen *Ich* mit der sich über die Zeit erstreckenden Subjektivität des Individuums, es verleiht dem menschlichen Leben eine Geschichte, macht es zu einer Entwicklung in der Zeit anstatt einer zusammenhanglosen Aufeinanderfolge von Ich-Momenten oder einer zeitlosen, undifferenzierten Selbstübereinstimmung. Die regulative Funktion des „reinen Ego“ besteht in einer „Stellungnahme“, in der die verschiedenen Erfahrungen auf ihre gegenseitige „Verträglichkeit“ hin überprüft werden (120). Dabei ist die zeitliche Konstitution jeder natürlichen Erfahrung wesentlich. Die einzelnen Erfahrungen sind begleitet von Erinnerungen an frühere Erfahrungen und Erwartungen kommender Erfahrungen. In der Husserlschen Terminologie: Die „Präsentation“ (gegenwärtige Erfahrung) wird ergänzt durch „Retentionen“ und „Protentionen“, vor deren Hintergrund sie erst als Präsentation bewußt und somit zur „Appräsentation“ wird. Die Appräsentation ist

diejenige vom „reinen Ego“ durchgeführte Bewußtseinsarbeit, die jede Erfahrung in den Zusammenhang der Lebensgeschichte des Individuums einfügt. Durch diesen Zusammenhang erhält die Erfahrung eine zusätzliche Bedeutung: Neben die *synchronische* Differenzierung von ihrem Mitgegenwärtigen (von all dem, was sie umgibt und was sie selbst nicht ist) und von dem eigenen Leib des Individuums (konkretes, momentanes *Ich*) kommt die *diachronische* Differenzierung von früheren und späteren (erwarteten) Erfahrungen. Diese Gegenüberstellungen ermöglichen die Einreihung von einzelnen empirischen Erfahrungen unter einen höheren Begriff, ein *K o n z e p t*. Im Spezialfall der Fremdwahrnehmung (Wahrnehmung eines anderen Menschen, eines *alter ego*) geht die empirische Wahrnehmung des fremden Leibes einher mit dessen Appräsentation sowohl als „fremder“ (von mir getrennter) als auch als „Leib“, was das Vorhandensein des Konzepts *Leib*, also eine geordnete Selbstwahrnehmung (Herstellung der Einheit von leiblich-empirischem und transzendtem *Ich* durch das „reine Ego“) zur Voraussetzung hat (70-76)¹¹. Die Appräsentation des andern ist es also, die den Menschen zu einem „sozialen Wesen“ macht, indem sie die Möglichkeit für verschiedene Individuen schafft, in einer gemeinsamen Welt zu leben (die Präsentationen der Einzelnen decken sich dank gemeinsamer Konzepte).

An diesem Punkt setzt BINSWANGER mit der spezifisch psychologischen Problematik der Manie ein, und zwar mit ihrer sozialen Unangebrachtheit, die den Maniker trotz oder gerade wegen seiner Versuche, sich zu integrieren, zu einem Marginalen in der Gesellschaft macht. Der Maniker und die Gesellschaft leben in verschiedenen Welten, und zwar beruht diese Verschiedenheit nicht auf der Verschiedenheit der Elemente, aus denen diese Welten bestehen (wie es bei Angehörigen unterschiedlicher sozialer Schichten der Fall sein kann), sondern auf der *Verschiedenheit des Aufbaus*, der Konstitution der Welt, oder besser gesagt, auf der manischen Störung dieses Aufbaus. Diese ihrerseits basiert auf einer „Störung der Appräsentation“ (77ff.), also der temporalen Erfahrung (128), der zeitlichen Konstitution der Erfahrungswelt. BINSWANGER unterscheidet diesbezüglich zwischen Melancholie, bei der die Störung auf einer gegenseitigen Verwechslung von Protention und Retention beruht (melancholischer Selbstvorwurf: „Hätte ich nicht, dann wäre...“ / melancholischer Wahn, der zukünftige Ereignisse als Tatsachen hinstellt „Ich weiß, dies und jenes wird passieren.“), und Manie, welche die zeitlich-konstitutiven Bindungen bis zu deren Verschwinden auflockert und zu einem reinen In-den-Augenblick-Hineinleben führt (95, 115). Beide Krankheiten sind letztlich zurückzuführen auf eine „Verstimmung des ‚reinen Ego‘“ (121), also auf eine Störung in der Konstitution des Individuums (empirisches Ich + transzendentes Ich), die ihrerseits eine Störung der Fremdwahrnehmung und demnach auch der Welt, die das betroffene Individuum mit seiner sozialen Umgebung gemeinsam haben sollte, nach sich zieht. In der Melancholie äußert sich dies in einer Abkapselung von der gegenwärtigen Außenwelt und Verhaftung in einzelnen, rein transzendenten Themen (die Verwechslung zwischen Pro- und Retention wird durch die Loslösung von jeder Bindung mit der Gegenwart möglich), in der Manie hingegen durch absolute Extrovertiertheit, gekoppelt mit der Unmöglichkeit, sich das *alter ego* zu appräsentieren, es also in seiner zeitlich übergeordneten Existenz zu sehen als In-der-Welt-einebestimmte-Funktion-einnehmende-Person (Ehefrau, Dienstmädchen, Arzt, Polizist u. a.) (weil, wie gesagt, der Maniker unfähig ist, sich selbst in einer solchen Funktion zu appräsentieren). Die Folgen einer so gearteten „Flucht vor der Aufgabe der vollen Welt- und Selbstkontrolle“ (122) sind die im ersten Abschnitt dieses Unterkapitels (111) schon genannten, bezüglich des rapiden Stimmungswechsels, der Ideenflucht und des sprunghaften Redeschwalls dürfte nun klar sein, daß all diese Merkmale mit der *t e m p o r a l e n A u f l ö s u n g* des Individuums in der Manie zu tun haben, einer temporalen Auflösung, die der Maniker durch eine *r ä u m -*

¹¹ Die Idee des Konzepts ist von mir hinzugefügt worden, im Hinblick auf die Diskussion über den „Moskauer Konzeptualismus“ und die postmoderne Sprachproblematik, mit Husserls transzendenter Erfahrung scheint mir nämlich die konzeptualisierte, also versprachlichte Erfahrung gemeint zu sein.

liche Allgegenwärtigkeit und Allmacht wettzumachen sucht. Daher seine Geschäftigkeit und Eile (Bedürfnis, gleichzeitig überall zu sein), sein Wechsel von euphorischer Stimmung (Allmachtsgefühl) zu irritierten Reaktionen (Dinge und Menschen werden gleichermaßen als „Widerstände“ empfunden, BINSWANGER 1960, 84) sowie die ständige diskursive Betätigung unter Verwendung aller möglichen Idiolekte (vom pseudo-wissenschaftlichen Vokabular bis hin zu Grobheiten). Wichtig in unserem Zusammenhang ist dabei die manische Auflösung aller Hierarchien, die in einen ständigen Austausch zwischen „allmächtigem“ Subjekt und Objektwelt mündet, in eine Art Totalitarismus, der nur deshalb keiner ist, weil er keinen zeitlich andauernden Anspruch stellt, sondern von einer Totalität in die andere springt. Eine solche Totalität kommt in bezug auf die sog. „egologische Erfahrung“ auf dasselbe hinaus wie die melancholische Betrachtung des Nichts: Ob nun „Nichts“ oder „Alles“ das Wesentliche in dieser Erfahrung ist, in beiden Haltungen spielen das *Ich* und seine Beziehung zur Welt keine Rolle (130).

1.1.3. Manischer Diskurs: Der „fragmentarische Totalitarismus“

Bezüglich der Rolle von Sprache und Schrift in der Existenz des Manikers ist zu Anfang dieses Kapitels die Behauptung geäußert worden, daß das ununterbrochene Reden als Versuch, den totalen Anspruch auf die Welt irgendwie doch zeitlich durchzuziehen, betrachtet werden könnte. Was das Schreiben betrifft, so ist es wiederum eine Inbesitznahme des Raumes durch Hinterlassen von Zeichen der eigenen Präsenz (s. das Beispiel eines von Binswangers Kranken, der seine ganze Wohnung mit Zetteln, welche verschiedene den Haushalt betreffende Befehle enthalten, behängt, BINSWANGER 1960, 87). Andererseits aber läßt sich kaum bestreiten, daß der Maniker, wenn er schreibt (z. B. Leserbriefe), die Hoffnung hegen muß, daß er danach auch gelesen wird. Wenn also das Reden als Übergang von einem „totalen Moment“ zum anderen dient und so eine, wenn auch von keiner festen Zielrichtung bestimmte, so doch durch „vorher“ und „nachher“ charakterisierte elementare zeitliche Folge herstellt¹², so ermöglicht die Schrift sowohl die Ausdehnung des eigenen Körpers als auch das Hinterlassen von Zeichen der eigenen Anwesenheit¹³. Das Bedürfnis nach Schreiben, nach der Schaffung einer zeitlichen oder räumlichen „Verlängerung“ seiner selbst, zeugt somit doch von einem Gefühl der eigenen Begrenztheit im Raum wie in der Zeit, freilich ist der Maniker überzeugt, daß er diese Begrenzung immer und ganz überwinden kann. Es wäre also falsch, aus der Diagnose „Fehlen einer temporalen Konstitution von Ich und Welt“ abzuleiten, der Maniker hätte überhaupt kein Zeitgefühl. Was seinem Zeitgefühl fehlt, ist - genau wie bei der manischen Konstitution des konkreten und gesellschaftlichen Raums - jegliche Ordnung und Hierarchie. Mit anderen Worten: Jedes „totale Moment“ des Manikers ist zwar von Zeitgefühl geprägt, doch sind diese Momente infolge ihrer eigenen Totalität durch keine temporalen Bande miteinander verknüpft, die Übergänge folgen keiner Ursache-Folge-Logik, sondern sind rein willkürlich. Dies mutet vorerst paradox an, doch liegt der Grund für die Geschichtslosigkeit jedes einzelnen Moments wahrscheinlich gerade in dessen Geschichtsübersättigung. Da jedes Moment, wie gesagt, total ist, enthält es schon alle Retentionen und Protentionen in Form sprachlicher und anderer Zeichen, die der Maniker alle zu erkennen vermag (daher sein Triumph und sein Glücksgefühl). Der Maniker *l i e s t* alles, auch die Dinge, weil jedes Ding für ihn „alles“ enthält. Die mani-

¹² Ansonsten wäre der Maniker unfähig, korrekte Sätze zu produzieren, also überhaupt zu sprechen, was ja nicht der Fall ist.

¹³ Das Bedürfnis nach Auffüllung des Raums ist im mündlichen Sprechen natürlich auch enthalten. Maniker sprechen in der Regel sehr laut und unter Begleitung einer ausdrucksvollen Mimik und Gestik, im Bestreben, mit dem eigenen Körper und der eigenen Stimme die gesamte Umgebung einzunehmen.

sche „unmittelbare Lektüre“ hebt die Grenze zwischen Zeichen und Ding auf, und mit ihr auch die Grenze zwischen Kultur und Natur.

Was also den manischen Zustand von andern bevorzugten Zuständen, in denen auch der „normale“ Mensch das beglückende Gefühl der Ganzheit erfahren kann, unterscheidet, ist der Umstand, daß die von ihm erkannten Zeichen keiner hierarchischen Ordnung (keinem System) unterworfen sind. Alle sind in ihrer räumlichen wie zeitlichen Totalität gleichberechtigt. Der manische Zustand ist ein höchst paradoxer: einerseits Gefühl des Ganzen, andererseits äußerste Fragmentarisierung, die dadurch entsteht, daß das Totalitätsgefühl auch jeden einzelnen Teil dieses Ganzen gleichermaßen umfaßt, so daß keine Verbindung zwischen den Teilen mehr hergestellt werden kann. Was die zeitliche Dimension betrifft, so haben wir einerseits Einvernahme der gesamten Zeit, andererseits Verlust dessen, was diese totale Zeit konstituiert, nämlich des Zeitflusses. Diese Widersprüchlichkeit läßt sich „auf Zeit“ nicht halten: Die Manie ist keine spezifische Krankheit, die für sich allein existieren kann, sondern wechselt in der Regel ab mit depressiven Zuständen¹⁴. Die Manie ist demgemäß selbst ein zeitlich begrenzter Zustand (der sich natürlich wiederholen kann), eine Phase. Bezüglich des beglückenden und gefährlichen Ganzheits- und Allmachtsgefühls, das die Manie charakterisiert, kommen wir endlich der Problematik von Kunst und Graphomanie näher.

1.1.4 Manie und Kunst

BINSWANGER stellt zwischen der Äußerung einer manischen Patientin, sie hätte Goethes „Faust“ in Stellvertretung des Autors schreiben können (BINSWANGER 1960, 99f.), und einer biographischen Note von Goethe selbst eine interessante Verbindung her: Das im letzten Abschnitt besprochene beglückende Gefühl, alles zu haben / zu wissen / zu erkennen, kann sowohl den Maniker als auch das Genie und den Künstler befallen, nur verbinden letztere dieses Gefühl immer mit Verantwortung, mit dem Wunsch, diesen Besitz auch mittels eines - künstlerischen oder anderen, z. B. wissenschaftlichen - „Durcharbeitens“ zu verdienen (104ff.). Es geht auch hier darum, diesem Gefühl eine Geschichte zu geben. Der Maniker hingegen gibt sich dem Gefühl völlig hin und bemüht sich, eine Einstellung zu gewinnen, bei der jedes Moment ein solches totales und beglückendes ist. Auf diese Weise befindet sich der Maniker ständig auf der Flucht vor der Konstitution und Reflexion einer totalen Erfahrung. Daß er durch diese Heideggersche „Aufenthaltlosigkeit“ (107), die sich leicht mit göttlicher Allgegenwärtigkeit verwechseln läßt, seine Identität und Individualität preisgibt, ist ein Urteil der „Gesunden“ über ihn. Im Gegensatz zum Maniker verfügt der Künstler oder das Genie sowohl über die Totalität seiner Erfahrung als auch über die Fähigkeit und den Willen, diese Totalität „umzuschreiben“ und in Form eines konkreten Teils der Welt (des Kunstwerks) sowie in einer allgemein verständlichen und deshalb notwendigerweise reduzierten Sprache auszudrücken. Der Künstler und das Genie könnten somit als *soziale Maniker* beschrieben werden, also als Maniker, die sich dank kulturumfassender (totaler) Einrichtungen wie Kunst und Wissenschaft dennoch in die Gesellschaft integrieren können; umgekehrt ist der Maniker ein Subjekt, dem es aus irgendwelchen Gründen nicht gelungen ist, eine derartige Stellung einzunehmen, und das deshalb immer noch *irri* (in allen drei Bedeutungen des Wortes „im Raum umherirren“, „sich tauschen“, „irre sein“), womit wir wieder bei Galkins Behauptung angelangt wären, daß zwischen Graphomane (und Maniker allgemein) und Genie kein wesentlicher Unterschied besteht.

Dasselbe wird in einem anderen Buch von BINSWANGER aus früherer Zeit bestätigt: in „Über Ideenflucht“ (1933/1980) stützt sich der Autor unter anderm auf P. HABIBRINS

¹⁴ BINSWANGER spricht / B vom „manisch-depressiven Irresein“, und auf den schwer zu diagnostizierenden Unterschied zwischen bestimmten manischen und schizophrenen Zuständen wird in Fausts „Auxilium Psychiatricum“, wie wir gesehen haben, aufmerksam gemacht.

„Allgemeiner Ästhetik“ (1929), um „Synchronie“ (d. h. Überwindung des Zeitflusses), „Feststimmung“ und „ästhetisches Gefühl“ miteinander zu verknüpfen (BINSWANGER 1933, 29-39). Der Maniker befindet sich in einem ständigen Freiheitsrausch, der ihn jegliche Grenzen vergessen läßt, was sowohl zu einem asozialen Verhalten wie auch zur Ideenflucht führt (im manischen Zustand rücken entfernte Dinge einander näher, so daß, was einem „normalen“ Menschen ein allzu sprunghafter, unlogischer Zusammenhang zu sein scheint, für den Maniker eine Evidenz ist). Nach HABERLIN läßt sich die Welt auf zweierlei Arten erfassen: in ihrem problematischen oder in ihrem unproblematischen Dasein. Die erste Art der Weltauffassung ist eigentlich nichts anderes als die Konzeptualisierung der zweiten, die Erklärung dessen, was hinter dem (unproblematischen) Dasein der Welt steckt; es ist die Haltung von Reflexion und Logik, Wissenschaft, Moral, Kultur. Die zweite Haltung besteht im Übersehen oder in der Überwindung aller logischen und moralischen Zwänge, im Genuß des Daseins ohne Problem, d. h. ohne Geschichte, es ist die rein ästhetische Gebärde. „Kunst besteht so in der Transformation dieser ästhetischen Gebärde in eine kulturelle“, in der Einfügung dieses Elements absoluter Freiheit in ein hierarchisches System mit bestimmten Gesetzen (also mit Einschränkungen). Aufgrund solcher Überlegungen erscheint die Manie als eine „vorwiegend ‚ästhetische‘ Lebensform“ (38), was aber nicht heißt, daß sie künstlerisch ist. Bezüglich des Tanzes z. B. hebt BINSWANGER hervor, daß man zwischen der „festlichen Gebärde“ und der „künstlerischen Darstellung und Darbietung“ (ebd.), d. h. der Problematisierung, Moralisierung, Historisierung eben dieser festlichen Gebärde, unterscheiden soll. Da nun der Maniker, wie schon gesagt wurde, in einer „anderen Welt“ lebt, die eigentlich dieselbe in ungeordnetem Zustand ist, erscheint er auch hier als der Gegenpol zum Künstler: Während letzterer seine Aufgabe in der reduzierenden Mitteilung der von ihm erlebten Feststimmung sieht, ist das Ziel des Manikers die Wiederfindung dieser ursprünglichen festlichen Gebärde inmitten kultureller Zeichen. Beide, Künstler und Maniker, leben in einer Welt von Zeichen, mit dem wesentlichen Unterschied allerdings, daß der eine die Zeichen instrumentalisiert (indem er sie zu neuen individuellen Aussagen kombiniert) und der andere sie objektiviert (als Objekte seiner unmittelbaren Erkenntnis). Doch dies sind extreme Pole, die in reiner Form nicht existieren können. Einerseits muß der Künstler zuerst die Welt lesen und eine Erkenntnis aus ihr gewinnen, die ihn wie einen Maniker in festliche, ästhetische Stimmung versetzt, andererseits empfindet der Maniker, wie wir gesehen haben, das Bedürfnis, seine Stimmung um sich zu verbreiten, was ihn zwingt, von den kulturellen Zeichen, die ihm zur Verfügung stehen, Gebrauch zu machen. Doch da „die festliche Struktur seines Seins sich mit der kulturellen Leistung der Erkenntnis wesensmäßig nicht deckt“ (ebd.), mit anderen Worten da der Maniker von seinem Wesen her außerstande ist, mit geordneten Systemen zu arbeiten, kann er keine konkret-reduzierende (das Ganze in einem spezifischen Kunstwerk ausdrückende) und erst recht keine neue (auf neuartiger Kombination von Zeichen basierende) Aussage machen. D. h. er „kann“ es schon (zufällig kann es ihm gelingen), doch er will es nicht, kann es nicht wollen.

Wenn man, wie es heutzutage oft geschieht, die Welt (d. h. unsere Kulturwelt) als Text sieht und einen weiten Begriff von *Schrift* hat (als Problematisierung, Historisierung, Ermittlung von „Spuren“ in allen angeblich ursprünglichen Einheiten), so erscheint jeder Maniker als ein *Graphomane*, d. h. als jemand, der die Zeichen überschwenglich verwendet, ohne mit ihnen richtig umgehen zu können, der sich an ihnen vergnügt und während seines Schreibens sich selbst liest. Neben der Selbstzufriedenheit, die sich dabei einstellt, kann wie bei Galkin der Eindruck entstehen, das entsprechende Werk sei von jemand anders verfaßt worden. Der *Graphomane* ist der postmoderne Maniker schlechthin, der kulturübersättigte Mensch, der sich auf rousseauistische Art durch die Kultur einen Rückweg in die Unmittelbarkeit der Natur zu bahnen sucht. Sein abgenutztes Vokabular ist durchsetzt mit zufälligen „Entdeckungen“ (einseitige Abgenutztheit wäre das Resultat eines gezielten Verfahrens), und verschiedenste Stile und Codes werden entgegen allen Gesetzen von Moral

und „gutem Geschmack“ (d. h. kultureller Ästhetik) wild miteinander kombiniert. Solche Verfahren erlauben es einem Kulturmenschen, aus seiner Kultur auszureißen: Eklektizismus, Parassitismus als die graphomanische Schrift des eigenen Verhaltens.

1.2. Obsession

1.2.1. Charakteristika

Der obsessive Zustand ist ein Belagerungszustand. Das Individuum fühlt sich in seiner Einheitlichkeit bedroht und entwickelt verschiedene Verteidigungsmechanismen zur Erhaltung seiner Subjektivität gegenüber einer feindlichen Außenwelt. L. SALZMAN betont in seinem Buch „The Obsessive Personality“ (1968), daß Obsession, also Besessensein von einer fixen Idee oder zwanghaftes wiederholtes Ausführen bestimmter Handlungen, in einer gewissen Weise jede Persönlichkeit charakterisiert: Obsession als Mittel zur Selbstbehauptung, Vorausplanung der Zukunft und Bewahrung vor dem Ungewissen ist eine allgemein menschliche Eigenschaft, und man nennt sie dann „Gewohnheit“. Es ist lediglich eine Frage des Grades, ab wann bzw. von wo an man einen obsessiven Zustand als pathologisch bezeichnen will. Einziges Parameter für eine solche „Messung“ ist - wie bei BINSWANGER und wie in der Psychoanalyse als gesellschaftlicher Institution überhaupt - die Integrationsfähigkeit des Subjekts: Inwieweit kann jemand seine Obsessionen mit beruflicher Karriere, Eheleben und anderen zwischenmenschlichen Beziehungen in Einklang bringen? Der Obsessive als Kranker ist dann derjenige, dessen „Gewohnheiten“ seine gesellschaftlichen Funktionen behindern und ihn so zu einem „Marginalen“ machen (100ff.) Die wichtigsten Merkmale einer obsessiven Persönlichkeit sind nach SALZMAN folgende:

a) **gestörte Selbsteinschätzung**: seine aus welchen Gründen auch immer entstandenen Minderwertigkeits- oder gar Nichtigkeitsgefühle versucht der Obsessive durch illusionäre Allwissenheits- und Allmachtsvorstellungen wettzumachen¹⁵. Einerseits zeichnet sich der Obsessive durch exklusive Selbstbezogenheit aus, andererseits ist er unfähig, sich selbst als einen normalen Sterblichen zu betrachten. Sein Größenwahn ist das andere Extrem zum Gefühl der eigenen Machtlosigkeit, das er empfunden hat und vor dem er sich fürchtet. Wie die Manie, so ist auch die Obsession mit der Gefahr einer Depression verbunden (SALZMAN 1968, 116ff.), daneben drohen aber auch Schizophrenie und Paranoia (156ff.).

b) **Vorausplanen** (67ff.): Der Gedanke, die Zukunft könne ihm etwas Unerwartetes bringen, ist für einen Obsessiven unerträglich (er widerspricht seinem Allwissenheitsbedürfnis). Deshalb versucht er auf dreierlei Weise, mit dieser Zukunft zurechtzukommen: 1.) durch wiederholte ritualisierte Handlungen (z. B. Händewaschen) bzw. Suchtzustände (Alkoholismus, Spielsucht, Kleptomanie¹⁶) mit dem Zweck einer magischen Beschwörung und gleichzeitig Herauszögerung des Kommenden (55ff.), 2.) durch sog. *Phobien*, d. h. Meiden bestimmter Orte und zwanghaftes Nicht-Ausführen von Handlungen, die in den Augen des Obsessiven immer Katastrophen nach sich ziehen (127), und 3.) durch ständiges erwägendes Überdenken seiner Taten und deren möglicher Folgen, was schließlich zu einer Blockierung

¹⁵ Diese These liegt dem gesamten Buch von SALZMAN zugrunde; s. v. a. das Vorwort.

¹⁶ Das Aufeinanderreffen der beiden Pole Manie und Obsession an dieser Stelle wollen wir festhalten. Anhand der Kleptomanie sieht man, wie aus übertriebener Beherrschung (Obsession) der Eindruck von Unbeherrschtheit (Manie) entstehen kann. Auch der Obsessive strebt nach Totalität, doch diese Totalität ist anders geartet als die manische: Sie ist nicht „fragmentarisch“, sondern „absolut“. S. auch nächste Fußnote

jeder Initiative führt (17ff.). Auf die Vergangenheit nimmt der Obsessive wenig Rücksicht (sie ist nutzlos und lenkt ab), und die Gegenwart ist lediglich die planende Vorstufe der Zukunft, hat also keine eigenständige Bedeutung (67ff.). So gesehen, lebt der Obsessive auch zeitlich in einer Illusion (in Plänen).

c) **Rationalismus**: Es dürfte klar sein, daß die beiden obengenannten Charakteristika mit einem Streben nach absoluter Selbstbeherrschung verbunden sind sowie mit dem Glauben, die Reaktionen der Mitmenschen seien ebenso berechen- und kontrollierbar wie die eigenen. Alle Emotionen werden als Unsicherheitsfaktoren unterdrückt; Sich-Preisgeben, Sich-Hingeben kommt nicht in Frage, man muß „klüger“, „schlauer“ sein als der andere, ihn durchschauen und die Oberhand gewinnen und behalten (30ff., 76ff. u. pass.) Doch wegen seiner Angst vor dem konkreten Risiko und vor der damit verbundenen Verantwortung verharret der obsessive Rationalismus in einem abstrakten, extremistischen Denken („alles oder nichts“) und in einem ebenso rigiden wie vagen, lebensfremden Philosophieren (17ff.).

d) **Akkumulations- und Produktionswahn** (24f.): Das Sammeln und das mit äußerstem Professionalismus betriebene „Hobby“ sind obsessive Verhaltensweisen. Der Besitz von Dingen oder von Wissen, die Beherrschung von Material und das *know-how* bewahren das obsessive Subjekt vor der Außenwelt und ermöglichen Prognosen bezüglich der Zukunft. Allerdings nimmt mit einer Anreicherung des eigenen Wissens die Handlungsfähigkeit des obsessiven Subjekts ab, und die von ihm ausgeführten konkreten Aktivitäten sind rein repetitive, da es sich vor allem Neuen und Unerwarteten fürchtet.

e) **Verbales Jonglieren** (32ff.): Die obsessive Sprache entspricht dem obsessiven Denken; ihre an Unverständlichkeit grenzende Komplexität gründet einerseits auf dem Bedürfnis nach äußerster, alle Details erfassender und beherrschender Genauigkeit (Allwissenheit), andererseits auf der obsessiven Angst vor allem Konkretem, was zu Ablenkungsmanövern und Versuchen, den Gesprächspartner in eine Sackgasse zu locken, führt. Der Obsessive hat eine Vorliebe für Paradoxe, Konfusion und Fragmentarisierung des Diskurses, Wortspiele, die vom Thema ablenken, extreme Verallgemeinerungen („Philosophieren“ im negativen Sinne). Dazu kommt seine Unfähigkeit zur Reduktion (d. h. zum Auslassen von Details) und somit zu einem verständlichen und abgeschlossenen Narrativ. Gleichzeitig ist sein Glaube an die Kraft des Wortes, an dessen Beeinflussung der Außenwelt, geradezu kindlich naiv, das Produzieren von Worten anstatt von Taten ist im Falle des Obsessiven nicht einfach Hypokrisie, sondern basiert auf der unbewußten Annahme, daß das Aussprechen des Wortes die Tat überflüssig macht bzw. verhindern kann.

Dazu noch einige demselben Buch entnommene Bemerkungen, die unmittelbar das Thema der vorliegenden Arbeit betreffen

1.2.2. Zur Zeichenkonzeption des Obsessiven

An einer Stelle (43ff./48) kommt SALZMAN auf den Widerspruch zwischen den ethischen Forderungen und dem eigenen Verhalten eines Obsessiven zu sprechen. Das Streben nach Transparenz und Absolutem paart sich mit einem ständigen Wechseln zwischen den Polen, mit einem Sich-Verstecken hinter zweideutigen Aussagen, mit der Weigerung, sich selbst von allen Seiten preiszugeben. Was der Obsessive von anderen verlangt, ist er unfähig, selbst auch nur annähernd zu verwirklichen. Dabei ist es gerade diese zweideutige Verhaltens-, Denk- und Diskursform, die *Ambivalenz*, die er aus der Welt schaffen möchte. Ambivalenz, Mehrdeutigkeit der Zeichen, ist zurückzuführen auf die Uneindeutigkeit (Unsicherheit) der Zukunft,

stellt also einen wesenhaften Zug des menschlichen Daseins dar. Durch das Nicht-Erkennen-Wollen dieser Tatsache fällt ihr die obsessive Persönlichkeit doppelt anheim: „[...] ambivalence is the natural outcome of human development and produces difficulties only when absolute and rigid attitudes are demanded of one.“ (48). Der Obsessive erkennt (im Gegensatz zum Maniker) die Uneindeutigkeit der Zeichen sehr wohl, ja er glaubt sie in seinem Mißtrauen immer zu erkennen, selbst dann, wenn das Zeichen in eindeutigster Weise gesendet wurde, und er bemüht sich - ebenfalls in der festen Überzeugung, daß es ihm gelingen wird - , den einen Sinn, der gerade gemeint ist, zu entziffern. Was den Obsessiven charakterisiert, ist also der Drang aus der Polysemie in die Monosemie, der ihn die Polysemie auf tragische Weise bekräftigen läßt.

1.2.3 Kunst und Obsession

Was einen obsessiven Menschen von einem Künstler oder Wissenschaftler unterscheidet, ist seine mangelnde Kreativität (infolge übertriebener Vorsicht): „[...] in his persistent preoccupation, the obsessional individual often manages great accumulation of knowledge and know-how and can be a first-rate craftsman. However, his rigidity and unwillingness to take intellectual as well as physical risks and his insistence on guaranteed certainties interfere with the novelty and spontaneity so crucial to a truly creative achievement“ (272). Obsession kann also für Wissenschaft und Kunst sowohl belebend als auch hemmend sein (wieder eine Ambivalenz). Auch der Obsessive ist ein Graphomane, aber von einer anderen Art als der Maniker: Was letzterem fehlt, nämlich die Fähigkeit zum „Durcharbeiten“ der momentanen ästhetischen Empfindung, besitzt dieser in einem solchen Übermaß, daß es die Empfindung selbst (das Sich-Hingeben an ein Erlebnis) völlig erstickt. Der Obsessive ist allzu besessen von der Zeichenhaftigkeit der Welt, als daß er sie noch unmittelbar wahrnehmen könnte, wodurch der gesamte künstlerische Prozeß (Transposition des Eigenen in die Sprache der Kultur) verlorengeht. Das mythisch-imaginäre Konstrukt, das er von seiner Persönlichkeit macht, zeugt von einer ebenso zügellosen wie leblosen Phantasie.

1.2.4 Obsession als Krankheit der Gesellschaft

Da Obsessionen mehr oder weniger überall das menschliche Leben prägen, finden sich auch gesellschaftliche Formen dieses Zustands. SALZMAN sieht Magie, Ritual, aber auch deren kulturelle Nachfolger: Religion, Wissenschaft, Philosophie, Kunst (alles, was in die Zukunft zielt), als im Grunde obsessive Mechanismen (268f.). Es stellt sich auch hier die Frage, wann und wo der pathologische Zustand beginnt. Was für eine Gesellschaft Gewohnheit (Tradition) ist, betrachtet die andere als Obsession, was für die eine Religion ist, ist für die andere schon Aberglaube. Als Kriterium wird wiederum die Lebensfähigkeit der betreffenden Gesellschaft gelten müssen, d. h. ihre Integrationsfähigkeit in die umgebende Welt, inmitten anderer Gesellschaften, die ihrerseits unter derselben oder einer anderen Krankheit leiden können und deshalb auch nicht als Modell der Normalität dienen dürfen. Man sieht, wie unsicher und relativ eine eindeutige Beurteilung der Soziabilität von Individuen und Kollektiva sein kann; ein Grund mehr, sich mit unserer Problematik ernsthaft zu befassen.

Zusammenfassung. Manie und Obsession - zwei Pole der Zeichen-Kultur

a) Zwei Extremtypen der Ich/Welt-Beziehung

Wie alle von der traditionellen Psychiatrie (und somit von der abendländischen Kultur) diagnostizierten pathologischen Zustände der menschlichen Psyche sind auch Manie und Obsession als „Krisen des Individuums“ auf eine gestörte Selbsteinschätzung des Subjekts zurückzuführen, ob man diese nun „Verstimmung des reinen Ego“ oder „Illusion einer totalen Selbstkontrolle“ nennen will. Beide Krankheiten zeichnen sich durch ein gestörtes Verständnis der Ich-Welt-Beziehung aus, welches sich in einer der eigenen Gesellschaft und Kultur nicht entsprechenden Zeichenkonzeption und -verwendung äußert. Allerdings besteht diese Unangebrachtheit bei Manie und Obsession in entgegengesetzten Extremen. Während der Maniker in einem totalen Vertrauen in seine Außen(zeichen)welt, in einer Euphorie der Folge momentaner unmittelbarer Erkenntniserlebnisse lebt, in denen das Objekt gleichzeitig Zeichen seiner selbst ist (unproblematisches Dasein, Enthusiasmus der Tautologie), wird der Obsessive ständig von Unsicherheit ob der Opazität und Mehrdeutigkeit der Zeichen geplagt. Die Unmöglichkeit einer eindeutigen Interpretation stellt ihm eine unsichere, sein *Ich* gefährdende Zukunft in Aussicht, durch das erfolglose Bestreben, die Ambivalenz zu überwinden, zögert er diese Zukunft hinaus. Es soll diesbezüglich nicht wundern, daß eine transparente Zeichenkonzeption wie die des Manikers mit einem In-den-Augenblick-Hereinleben, also mit exklusiver Berücksichtigung der Gegenwart verbunden ist; die manische Zeit besteht in einer seriellen Folge eigenständiger totaler Momente. Die überspitzte Komplexität und Vielschichtigkeit des Zeichens beim Obsessiven hingegen läßt ihn die Gegenwart als ein Vor-Zeichen der Zukunft betrachten. Interessant ist dabei, daß diese entgegengesetzten Auffassungen zu Ähnlichkeiten in der Persönlichkeitsstruktur und im Verhalten von Manikern und Obsessiven führen¹⁷. Beide leiden unter Größenwahnsinn und Überaktivität und verwenden eine Sprache, die sich durch ihre Referenzlosigkeit (Hiatus zwischen materieller und sprachlicher Realität) auszeichnet. Diese Referenzlosigkeit läßt sich auf die Verantwortungslosigkeit beider Typen zurückführen. Die manische Verantwortungslosigkeit ist durch die manische Fragmentierung der Zeit bedingt, diejenige des Obsessiven durch dessen Furcht vor der Zukunft. Gerade in diesen Merkmalen besteht zwischen beiden Charakteren ein wesentlicher Unterschied. Sie sind beim Maniker primäre, beim Obsessiven sekundäre Merkmale, was folgendermaßen zu verstehen ist.

Die totale Enthemmung des Manikers läßt ihn selbst als eine „primäre“, „primitive“ Erscheinung auftreten, er ist ganz Oberfläche, ganz transparent, ganz „Natur“. Seine Selbstüberschätzung und seine fieberhafte Geschäftigkeit basieren auf einer Euphorie des Daseins und werden nicht als Mittel für oder gegen irgendetwas eingesetzt. Was die Referenz der Zeichen betrifft, so ist sie bei der manischen Identifizierung von Zeichen und Objekt sozusagen überflüssig. Es sind dies alles Wesenszüge der manischen Aufenthaltlosigkeit.

Im Gegensatz dazu wird die Unmittelbarkeit vom Obsessiven instrumentalisiert und konzeptualisiert, sie verfolgt ein ganz bestimmtes Ziel (der Obsessive plant ja seine Zukunft),

¹⁷ S. die häufige Verbindung beider Ausdrücke im alltäglichen Gebrauch. Ein Obsessiver hat eine Manie (oder mehrere Manien), was von einem Maniker gerade nicht behauptet werden kann. Der „Petit Robert 1“ (1985) sieht im Ausdruck *obsession* die ältere Version von *monomanie*. In der Tat können von dem normalen Zustand, in dem der Mensch von einer übersichtlichen Anzahl von Ideen und Plänen während einer bestimmten Zeit „besessen“ ist, sowohl ein Zustand der *monomanie* (*obsession*), in dem eine Idee zeitlich und räumlich alle anderen verdrängt, als auch ein Zustand der *manie*, d. h. des ständigen Übergangs von einer Idee zur andern, unterschieden werden. *Manie* im alltäglichen Gebrauch bezieht sich meist auf eine obsessive Manie und nicht auf die ursprüngliche *mania* im Sinne von „Wahnsinn“, Exaltiertheit und Aufenthaltlosigkeit (vgl. vorhergehende Fußnote).

nämlich die kontrollierende Selbst- und Weltorientierung. Sie dient der Aufschiebung einer unsicheren Zukunft und/oder der magischen Heraufbeschwörung eines Sinns, von etwas Verborgenen, Unsicherem (für den Maniker hingegen gibt es nichts Verborgenes). Das abstrakte Gerede des Obsessiven ist ein ganz anderes als dasjenige des Manikers: Ersterer bedient sich konsequenter Argumentation, wenn diese auch nirgendwohin führt und nur - wiederum - Mittel zur Hinauszögerung einer Entscheidung ist, der zweite stürzt sich auf die Wörter wie auf Objekte seines Begehrens und folgt seinem ästhetischen Impuls - ohne Berücksichtigung der Folgen.

Ebenso steht es mit der Verantwortungslosigkeit: Sie geht beim Obsessiven auf Angst vor Verantwortung zurück, während sie beim Maniker direkte Folge seiner exklusiven Konzentrierung auf die Gegenwart ist

b) Zwei Extreme der sprachlichen und kulturellen Reflexion und Ordnung

Was das Verhältnis von Manie und Obsession zur Kunst betrifft, so erscheint die Kunst als der kulturelle Mittelweg zwischen zwei über die Kultur hinausführenden Extremen, wobei sie, wie wir gesehen haben, aus beiden Ich-Welt-Beziehungen etwas nimmt (aus der Manie die ästhetische Gebärde und aus der Obsession das „Durcharbeiten“) und diese Extreme zu einer kulturell annehmbaren totalisierenden Weltkonzeption kombiniert. Es geht hier m. E. tatsächlich um Totalität: Sowohl Manie als auch Obsession beruhen auf der Unfähigkeit des *Ich*, seine totale, absolute Welterfahrung auf die gesellschaftlichen Maßstäbe einer *Subjektivität* zu reduzieren; in der Manie besteht diese Totalität in der festlichen Auflösung des *Ich* in einer ihm gehörenden Welt bzw. in seiner Identifizierung mit ihr, in der Obsession ist es die steife Gegenüberstellung „Ich gegen alle(s)“, die illusorische Selbstbehauptung einer absolut distanzierten und souveränen Subjektivität. Das künstlerische Subjekt (der „Autor“) aber versteht es, beide Haltungen einzunehmen, und die künstlerische Totalität ist somit das Produkt einer gespaltenen Persönlichkeit. Solange diese sich ihrer Spaltung bewußt bleibt und von ihr Gebrauch macht, haben wir es mit „Kunst“ zu tun. Ziel dieses Kapitels war es auch, dem Problem der Graphomanie in der Kunst dadurch näherzukommen, daß man versucht, sie 1.) als ein Extrem einer Kette zu identifizieren, zu der auch die Kunst gehört, und 2.) ansatzweise zu typologisieren. Dabei ist herausgekommen, daß Graphomanie auf zwei Polen, zwischen denen der Raum der Kultur sich befindet, basieren kann: Manie und Obsession, Fest und Arbeit, Asemie und Polysemie, Lebensfreude und Problematisierung.

Diese Zweipoligkeit der Graphomanie findet ihre Entsprechung in der Grundeinteilung der Aphasien bei JAKOBSON (1963). Störungen des paradigmatischen Systems der Sprache (reaktionsartige Gebundenheit an den Kontext, Unfähigkeit zur Substituierung und zur metalinguistischen Reflexion) können mit der Manie, Störungen des syntagmatischen Systems (Unfähigkeit, Elemente des Codes zu einer Aussage zu kombinieren) mit der Obsession in Verbindung gebracht werden. Manie ist das assoziative Sich-Leiten-Lassen entlang einer von der Umgebung diktierten und nicht reflektierten syntagmatischen Achse, Obsession das Steckenbleiben in einer paradigmatischen Kategorisierung (die fixe Idee, deren Repräsentationen der Kranke überall sieht).

Das schriftliche Pendant zur Aphasie ist die Agraphie. Da in den meisten Fällen Agraphie in Verbindung mit Aphasie vorkommt (reine Agraphie bzw. Alexie ohne Störungen des Sprechens ist selten anzutreffen, s. LEISCHNER 1957, I, 24), lohnt es hier nicht, dieses Phänomen speziell zu untersuchen, zumal alle diese Begriffe in unserem Zusammenhang höchstens metaphorisch gebraucht werden können. Doch um ein Zusammenspiel zwischen den Polen, das eine kulturelle Dynamik beschreiben soll, zu illustrieren, ließe sich Graphomanie als eine Kompen-

sation bzw. Überkompensation einer bestimmten Agraphie (oder Aphasie) darstellen, so wie auch Manie und Obsession Kompensationen eines Mangels in der Struktur einer Persönlichkeit sind¹⁸: manische Graphomanie als Kompensation einer obsessiven Agraphie, d. h. der Unfähigkeit, die fixe Idee, die den Geist des Schreibenden erfüllt, syntagmatisch in geordneten Sätzen mitzuteilen; obsessive Graphomanie als der Versuch, eine manische Auflösung der Zeichen neu zu ordnen. All diese Begriffe sind, wie gesagt, metaphorisch erweitert, auf der Ebene von Texten zu verstehen. Für die Kombination von manischer Graphomanie mit obsessiver Agraphie steht der Text von E. Popov (Kap. II), für die Kombination von obsessiver Graphomanie mit manischer Agraphie das Werk von VI Sorokin (Kap. V.).

Was das manische und das obsessive Prinzip in der Kultur betrifft, so läßt sich m. E. der postmoderne Kulturmensch (im westlichen Verständnis) mit einem Maniker vergleichen. Das überwältigende Angebot an materiellen und geistigen Gütern und an Information (der vielgepriesene Pluralismus) sowie die fortschrittliche Kommunikationstechnologie, die ihm zur Verfügung stehen, versetzen ihn in einen Zustand der Allmacht und Allwissenheit, alles ist für ihn in nächster Nähe, unmittelbar zur Hand, alles läßt sich von ihm überprüfen, man kann ihm „nichts mehr vormachen“. Da aber der westliche Gesellschaftsmensch sich in seiner wesentlichen psychologischen Struktur von einem normalen *homo sapiens* nicht unterscheidet, entwickelt seine Natur bestimmte Verteidigungsmechanismen gegen den manischen Zustand, den ihm seine Kultur aufzwingt, und eine Tendenz zum gegenüberstehenden Pol, nämlich zur Obsession, kommt auf. Wenn also die äußere Erscheinungsform der westlichen Postmoderne eine manische ist, so läßt sich in der Psyche der einzelnen Individuen und somit auch im gesellschaftlichen „Unbewußten“ eine obsessive Struktur beobachten. Dies ist auch insofern verständlich, als die faktische Allmacht und Allwissenheit eine kollektive ist und von meinem Nachbarn ebensogut wie von mir selbst erfahren werden kann. Die dadurch entstehende Gleichstellung jeglicher individueller Besonderheiten (alles ist sowieso jedem zugänglich) führt zum Bedürfnis nach Sicherung des Individuums und der Privatsphäre, diese Sicherung wird wiederum hauptsächlich mit kollektiven Mitteln realisiert (Lebens- und andere Versicherungen, Tendenz zum Totalitären, wie z. B. im Sektantentum usw.).

Die sowjetische Situation hingegen erscheint (erschien) als das direkte Spiegelbild zum eben Beschriebenen. Im Ideal der klassen- und somit konfliktlosen Gesellschaft und einer gesicherten Zukunft (Planwirtschaft) bot sich dem Individuum eine Sicherheit, wie es sich keine bessere wünschen konnte, gekoppelt allerdings mit einem Verlust der Eigeninitiative. Letztere zog sich, da sie sich in keinerlei öffentlich-gesellschaftliche Aktivitäten umwandeln ließ, in eine rein private, individuelle Sphäre des Schöpfertums zurück, in der sich die Person einer manischen Entfesselung hingab. Daß die obsessive gesellschaftliche Struktur eine solche Enthemmung als gefährlich einschätzte und daher immer wieder in die Privatsphäre ihrer Individuen kontrollierend und eliminierend eingriff, ist nicht erstaunlich, ebensowenig wie die Erscheinung des Dissidententums, das die soziale Obsession individualisierte (verinnerlichte) und so die sowjetische Gesellschaft mit deren eigenen Mitteln, aber vom Standpunkt des Subjekts aus, bekämpfte. Und die verantwortungs- und aufenthaltlose manische Befreiung wurde immer wieder sowohl auf offizieller als auch auf dissidenter Seite in einen obsessiv-ideologischen Diskurs absorbiert, was sich einerseits in der Abstempelung jeglichen Protestes als Wahnsinn

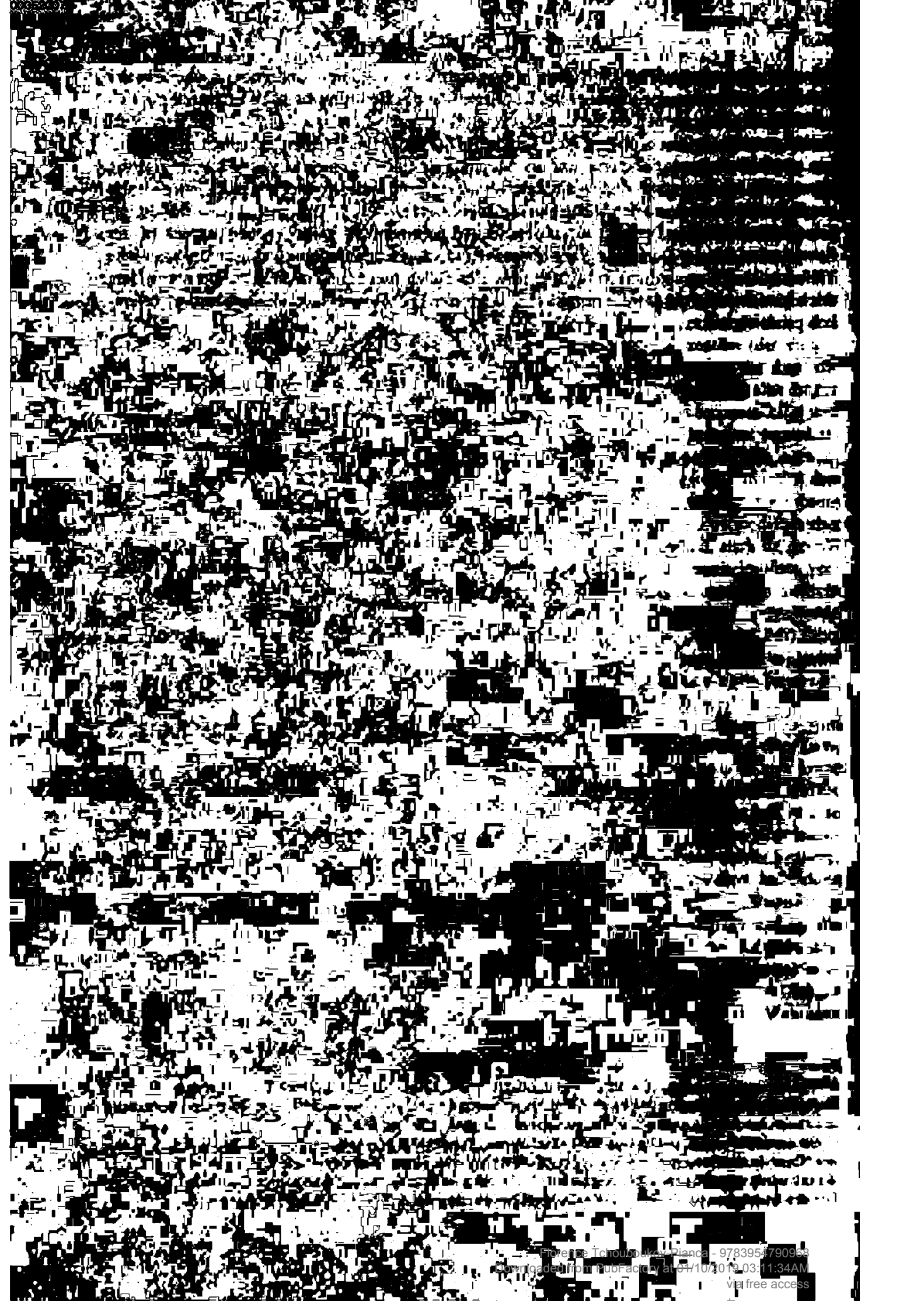
¹⁸ Kompensation ist im Sinne ADLERS (1972, 44-51, 157f.) gemeint. Die Minderwertigkeit eines Organs wird durch Verstärkung des psychischen Überbaus und/oder intensives Training wettgemacht, die Konzentration des Subjekts auf dieses Organ kann zu Überkompensationen führen, d. h. die Funktionen des betroffenen Organs werden noch stärker betont als beim normalen Menschen. Solchen Überkompensationen sind auf kultureller Ebene einige Genies zu verdanken (Demosthenes der Stotterer, der schwerhörige Beethoven). Das Genie ist der Mensch, der seine Konzentration auf seine Schwäche mit einer sozialen Funktion zu verbinden weiß. Umgekehrt dazu können Geistesranke als „mißlungene Genies“ betrachtet werden, die den Sprung in die Gesellschaft nicht vollzogen haben.

(Einsperrung ungemütlicher Individuen in psychiatrische Anstalten), andererseits - seitens der Individuen selbst - in eine ideologische Legitimierung des Bedürfnisses nach Enthemmung (ich werde nicht gedrückt, weil die Zensur es verbietet) bemerkbar machte. Man sieht die enge Verbindung zwischen Obsession und ideologischem Diskurs¹⁹: Beide geben Sicherheit, beide zeugen von Selbstbeherrschung und von der Möglichkeit einer Vorausplanung. Während aber im Westen das Ideologische lediglich ein Zeichen unter vielen anderen in einem pluralistisch-polysystemischen System ist und der Mangel an ideologischem Halt, d. h. an Beherrschung des öffentlich-gesellschaftlichen Lebens, auf obsessive Art kompensiert wird²⁰, haben wir es in der Sowjetunion mit der Dominanz eines obsessiven ideologischen Diskurses zu tun, der manische Tiefenstrukturen zu verdrängen sucht²¹. In beiden Fällen sind Manie und Obsession vorhanden, doch sind beide Pole jeweils umgekehrt über die Dichotomie Individuum/Sozium, öffentlich/privat verteilt

¹⁹ Vgl. die berühmte „Russische Idee“, von der die russische Kultur bis zum heutigen Tage „besessen“ ist.

²⁰ Auch die Gesellschaft selbst kann ihre tieferliegenden Obsessionen ausdrücken, z. B. in einer Überbietung des Positivismus (Akkumulations- und *performance*-Wahn).

²¹ So waren die jeweils in Ost und West geschaffenen Feindbilder des Anderen von grundsätzlich verschiedener Natur. In der Sowjetunion war das Feindbild wesenhafter Bestandteil des offiziellen ideologischen Diskurses (es wurde vom Diskurs selbst geschaffen), im Westen ist es eine ideologische Kompensation zur Sinnlosigkeit des Rustungswettlaufs und zur Abwesenheit eines zielgerichteten (ideologischen) Diskurses



II. Das manische Narrativ: Evgenij Popov: „**Душа патриота или Различные послания к Ферфичкину**“ [„**Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Ferfitchkin**“]

II 1 Vorbemerkung: Die Graphomanie in „Душа патриота“

Die Graphomanie - welche Form sie auch annehmen mag - ist immer das Verborgene, das Verdrängte der Kultur, der Gegenpol zu deren kanonischen Werten. Der Graphomane ist ein Ausgestoßener der Gesellschaft, er fristet sein Dasein an deren Peripherie, gewinnt aber auf diese Weise einen Überblick, er kann die Kultur reflektieren und konzeptualisieren. Auf ein manisches Ausreißen aus den kulturellen Normen können entweder völlige und endgültige Verrecktheit folgen (Hölderlin, Nietzsche) oder eine erhöhte und problematisierende Bewußtwerdung dieser Normen und der eigenen Position ihnen gegenüber. Deshalb enthalten alle Kunstwerke mit Neuerungscharakter ein (grapho-)manisches Moment, das sozusagen den Sprung an die Peripherie der Kultur, in das kulturell Wertlose (bzw. Entwertete) oder Profane erlaubt. Von dieser Position aus ist eine distanzierte Betrachtung der kulturellen Prozesse und Gesetze und somit eine gezielte Beeinflussung derselben möglich²².

In ТЕРС' „Графоманы“ findet eine reflektierende Darstellung dieses Austauschprozesses in der Figur des graphomanischen Autors Straustin und anderer Protagonisten der Erzählung (Galkin) statt, die ihre Verwandtschaft mit den großen Künstlern und Genies hervorheben und eine sehr postmoderne Idee von Inspiration (namlich als Zitat und sogar als Plagiat) vertreten. Eine weitere Eigenart des sowjetischen Graphomanen ist sein Rückzug ins Privatleben, da das totalitaristische kommunistische Gesellschaftssystem dem Graphomanen - und damit auch dem „echten“, aus der Kulturtradition ausbrechenden Autor - keine Chance gibt, jemals gedruckt zu werden²³. Da das Ästhetische in dieser Gesellschaft hauptsächlich institutionell bestimmt wird - *Autor* ist derjenige, der dem Schriftstellerverband angehört -, bildet alles, was sich außerhalb dieses kulturell wertvollen Zentrums befindet, eine Art unbestimmbares *no man's land*. Vom Blickpunkt der institutionalisierten Ästhetik aus ist die gesamte inoffizielle Kultur reine Graphomanie, und die ästhetischen Kriterien einer fremden (z. B. der westeuropäischen oder amerikanischen) Kultur zu verwenden, hilft für das Verständnis der untersuchten Kultur nicht viel²⁴. In „Графоманы“ wird dieses Gefühl, in einer graphomanischen Welt zu leben, vom Erzähler in dem Bericht über seinen nachtlischen Spaziergang durch die Stadt und in seinem Gottesbild wiedergegeben.

In „Душа патриота“ geht Е. ПОПОВ insofern weiter als „Графоманы“, als nicht nur die Fabel eine Thematisierung der Graphomanie beinhaltet, sondern sich auch die Erzählstruktur des Romans graphomanisiert. Während „Графоманы“ eine Überwindung des graphomanischen Daseins durch dessen diegetische (d. h. auf der Ebene des Erzählten stattfindende) Darstellung innerhalb einer traditionell strukturierten Erzählung vor Augen führt, wird die Gra-

²² Vgl. Boris GROYS' Konzeption des innovativen Tauschs zwischen Kultur und Profanem, der in einer ständigen Verschiebung der Grenze zwischen beiden besteht: Ein in der Massenkultur automatisierter kultureller Wert (Kitsch) verliert seine kulturelle Relevanz und wird profan. Von dieser Peripherie aus kann er wieder in die Kultur als neuer Wert einbezogen werden. (GROYS 1992)

²³ So lebt der Sowjetmensch in einer Welt von Graphomanen: im Zentrum seiner Kultur die offiziellen, die dank ihres Konventionalismus gedruckt werden, der Kultur aber kein neues Leben einflößen können, und rundherum die inoffiziellen, d. h. alle, die nicht gedruckt werden können bzw. dürfen.

²⁴ Gerade die sowjetische Kultur zeigt besonders kraß, wie relativ und vergänglich ästhetische Kriterien sein können, so daß ein Absolutsetzen ästhetischer Regeln in diesem Fall unangebracht wäre. Auf Kriterien wie „schon“ oder „originell“ sollte besser verzichtet werden.

phomanie in Popovs Roman durchwegs als formales Verfahren angewendet (mimetische Ebene). Auf diese Weise erlangt das Graphomanische eine eindeutige Dominanz über das Kanonisch-Literarische, und die Frage ist, ob wir es hier wirklich mit Literatur zu tun haben²⁵. Bevor man diese Frage zu beantworten sucht, sollte man sich aber überlegen, ob sie auch wirklich in dieser Form gestellt werden kann und ob man dabei nicht Gefahr läuft, in die vom Autor gestellte Falle zu geraten. „*Душа патриота*“ ist weder literarisch noch paraliterarisch noch metaliterarisch (im Sinne eines souveränen Spiels mit der Literatur), oder sie ist das alles zusammen: ein Text, der sich mit sich selbst auseinandersetzt und seinen Platz in der Kultur zu definieren sucht (vgl. die *блуждания* [„Streifzüge“] von Prigov und Evgenij Anatol’evič durch Moskau als Metapher des Schreibprozesses). Als solcher soll er auch betrachtet werden, unter Weglassen - wie er es selbst vorschreibt - jeglicher Kriterien von Schönheit oder Wahrheit. Nach einer kurzen Zusammenfassung des Romans will ich diesen unter denjenigen Gesichtspunkten, die im Zusammenhang mit der Graphomanie relevant sind, analysieren. Es sind dies die Autorproblematik, formale graphomanische Merkmale im Aufbau des Romans, die Rolle des Lesers und Kritikers, Selbstfiktionalisierung und „hypothetischer Realismus“, die Opposition zur und die Reflexion der eigenen Kultur

11 2 Resumee des Romans

Der Autor Evgenij Popov präsentiert seinem Leser eine Sammlung von Briefen, die ihm ein gewisser Evgenij Anatol’evič überreicht hat, mit der Erlaubnis, aus ihnen zu machen, was ihm beliebt. Evgenij Anatol’evič, in Ungnade gefallener und nicht mehr gedruckter Schriftsteller, verbringt seine Zeit damit, daß er Briefe an einen gewissen Ferfickin schreibt. Die Briefe bilden eine Art Tagebuch (vom Adressaten fehlen jegliche Antworten, wahrscheinlich ist er erfunden) sowie eine Trainingsübung für ihren Verfasser, dem das Schreiben Mühe macht. Er wirft sich vor, sein tägliches Pensum von 1-2 Seiten nicht zu erfüllen, vieles zu vergessen, sich nicht auf seine Erzählung konzentrieren zu können. Gleichzeitig nimmt er seine Graphomanie stolz für sich in Anspruch und genießt das eigene Geschwätz als Befreiung; er oszilliert zwischen Selbstvorwurf und ironischen Angriffen auf die offizielle Welt, die ihn ausgestoßen hat.

Soweit zu den Autorenkommentaren, die etwa einen Drittel des gesamten Romans ausmachen.

Was die „Fabel“ des Romans betrifft, so besteht sie aus zwei Teilen, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. Der erste Teil ist eine Beschreibung der Genealogie des Autors, die sich teils wirklich, teils hypothetisch über die gesamte russische Geschichte erstreckt (Tatarenkriege, Bauernreform, Bürgerkrieg), der zweite Teil ist ein Bericht über dessen Streifzüge durch Moskau in Begleitung des Dichters Dmitrij Aleksandrovič Prigov. Die beiden Künstler sind auf der Suche nach dem Ort, wo sie dem Leichnam „dessen, der gewesen ist“ („*тот, кто был*“)²⁶, d. h. Brežnevs, am nächsten sein können - nicht ahnend, daß sie sich einfach in die Schlange, der sie immer wieder begegnen, zu stellen brauchten, um sich von dem Verstorbenen zu verabschieden. Diesen Punkt erreichen sie auch (Metro-Station „Sverdlov-Platz“), doch ist von dort aus nichts zu sehen, so daß sich die zwei auf den Heimweg machen, um am darauffolgenden Tag dem Begräbnis über Prigovs Farbfernseher beizuwohnen. Eine

²⁵ Die Problematik der Graphomanie hat die Literatur immer begleitet und beschäftigt. Bald wird sie als *Золотковский „графомания персонажей“* diegetisch präsentiert und allenfalls zitiert, bald erscheint sie als gewollte provokative Neuerung in der Form (Avantgarde), wobei sich der Autor in der Pose eines Graphomanen selbst inszeniert. Der erste Typ beschreibt b/w simuliert in der Regel die manische Graphomanie, der zweite Typ wendet die obsessiv-paradigmatische an (deshalb öfters in der Poesie zu finden). Im hier untersuchten Fall liegt in E. eine Verflechtung beider Typen vor.

²⁶ R. Tictze übersetzt „*тот, кто был*“ mit „derjenige, welcher...“ (Popov 1991). Dabei geht leider die Vergangenheitsform „*был*“ [„er war/ist gewesen“] im Deutschen verloren.

protokollarische Aufzeichnung der Prozession, unterbrochen von der Genauigkeit halber ebenfalls aufgezeichneten Begebenheiten in und um Prigovs Wohnung, und ein Neujahrstoast auf alle Figuren der Ferfickin-Briefe schließen den Roman ab.

Beide Fabel-Teile werden ständig unterbrochen einerseits durch eingeflochtene Episoden aus Evgenij Anatol'evičs persönlichem Leben (Anekdoten aus Vergangenheit oder unmittelbarer Gegenwart), andererseits durch Autorenkommentare, die diese Fragmentarisierung der Narration bald rügen, bald legitimieren (Graphomanen-Pose).

11.3. Evgenij Anatol'evič als Graphomane

Der Autor-Graphomane Evgenij Anatol'evič ist eine gespaltene Persönlichkeit. Von Anfang an erscheint das in den Briefen an Ferfickin niedergeschriebene „Geschwätz“ als eine zwanghafte, sinnlose Beschäftigung:

- „Не сердись, Ферфишкин, но я и дальше буду болтать все, что в голову лезет, ибо больше мне теперь делать нечего.“ (4)

[„Sei mir nicht böse, Ferfischkin, aber ich werde auch weiterhin schwätzen, was mir in den Sinn kommt, die weil ich nun ja sonst nichts zu tun habe.“ (9)]²⁷

Das Schreiben außerhalb von Literatur, aber auch von Philosophie und Politik²⁸, ist zur einzigen gesellschaftlichen Funktion für einen Menschen geworden, der seiner ursprünglichen Funktion, nämlich des Verfassens literarischer Texte für einen wie auch immer bestimmten Leserkreis, beraubt worden ist. Die Folge davon ist, daß dieser Autor einen Text schreibt, der an niemanden gerichtet ist (Ferfickin ist kein konkreter Leser, sondern vielmehr ein Lesermodell) und in der ihn umgebenden Wirklichkeit keinen Ansatzpunkt findet²⁹. Der Text hat sozusagen jede sympraktische Beziehung verloren - außer derjenigen zu seinem Autor. Der Autor ist Sender, Rezipient, Referent und Kommentator seines Textes, und der Text nimmt einen teils autodynamischen, teils autoreflektierenden Charakter an:

- „Так вот и сочиняю я для тебя, Ферфишкин, всю эту саморазмножающуюся ерунду, машинально сочиняю, а сам смекаю - хватит ли у меня честности и мужества (наглости и цинизма), чтобы описать следующую, разрушающую лиризм повествования деталь бытия?“ (29).

[„Tja, so verfasse ich denn diesen ganzen, sich von selbst vervielfältigenden Quatsch für Dich, Ferfischkin, verfasse ihn automatisch und checke unterdessen ab, ob ich auch genug Ehrlichkeit und Mut (Frechheit und Zynismus) habe, um das folgende, den lyrischen Erzählfluß storende Detail aus dem Leben zu beschreiben.“ (70)].

Beide Bewegungen (Autodynamik und Selbstreflexion) unterbrechen jeweils die narrative Sequenz (wie wir noch sehen werden, besteht „Душа патриота“ aber aus mehreren ineinander verflochtenen narrativen Sequenzen).

²⁷ Alle Übertragungen der Popov-Zitate in diesem Kapitel sind der Übersetzung von R. Tietze entnommen (Рожков 1991).

²⁸ „Я чрезвычайно далек от всяческой «философии». От «политики» я еще дальше [...]“ (21) [„Ich bin unendlich weit weg von jeglicher ‚Philosophie‘. Von der ‚Politik‘ bin ich noch weiter weg.“ (50)].

²⁹ - „Мне очень хочется осуществлять какую-нибудь функцию на земле, но совершенно нету никакой точки приложения...“ (23) [„Hätte eben zu gerne irgendeine Funktion hier auf Erden, aber habe überhaupt keinen Ansatzpunkt.“ (55)].

Das Gut-Schreiben - oder wenigstens das Sich-Bemühen - ist dem Autor nicht gut bekommen, und er schließt sich von der offiziellen Textwelt, die ihn ausgestoßen hat, ab, wird zum Graphomanen:

- „Все думали, что я шутил, когда вполне искренне распинался в своих прежних ПЕЧАТАБЕЛЬНЫХ рассказах о жаркой любви к графоману, а я никогда не шутил, я и шутить-то не умею. Доказательство тому простое: Я САМ СТАЛ ГРАФОМАНОМ, и теперь буду катать километрами, плевать я хотел, чтоб ОТДЕЛЫВАТЬ, ТОЧНЫЕ эпитеты искать, ОБРАЗЫ, СИТУАЦИИ... Хватит, наискался... Но не озлобился, а просто удалился [...] нету меня, и все тут! [...] Да знаю, что не «южна», знаю, что не «роман»... «Ною-ною», как фамилия Попова», слышал уже, знаю и все равно пишу, практически не кривляюсь, хоть очень охота.“ (32).

[„Alle meinten, ich hätte gescherzt, als ich mich in meinen früheren, VERÖFFENTLICHBAREN Erzählungen ehrlichen Herzens über meine heiße Liebe zu Graphomanen ausließ, dabei scherzte ich nie, ich kann gar nicht scherzen. Der Beweis fällt leicht: BIN SELBER ZUM GRAPHOMANEN GEWORDEN und werde jetzt die Kilometer herunterspulen, ist mir doch piepe von wegen AUSFEILEN, TREFFENDE Epitheta suchen, BILDER, SITUATIONEN... Schluß damit, hab genug gesucht Bin nicht verbittert, nö, hab mich einfach weit davon entfernt [...] bin weg, und aus. [...] Weiß ja, daß es das nicht ist, keine ‚Welle‘, kein ‚Roman‘... Alles so neu und doof wie der Allerweltsname Popow, kenn ich, hab ich schon gehört, und trotzdem, ich schreibe, praktisch ohne Faxen, obwohl, Lust hatt ich ja schon...“ (77)].

Der Graphomane nimmt einerseits eine Außenposition bezüglich seiner früheren Tätigkeit als „Autor“ und bezüglich der Literatur überhaupt ein, was ihn (als anonymen Normalbürger) zu globalen und (als Ex-Autor) zu spezifischen Fragestellungen berechtigt. Andererseits werden diese kritischen und zuweilen sarkastischen Stellungnahmen von der „wiedererlangten“ naiven Sehnsucht des Graphomanen (als eines Möchtegern-Autors) nach einer anerkannten kulturellen Existenz begleitet. Diese doppelte Ausrichtung, vertikal-summierend (im Sinne des „vertikalen Chronotops“ bei BACHTIN 1989) und horizontal-akkumulierend (Aneignung der Kultur) bestimmt in gegenseitiger Aufhebung den gesamten Roman S. z. B

- „А ют интересно, когда мне все-таки надоеет резину тянуть, описывая никому не нужных старых хрычей и себя, тоже мало кому нужного? [...] Последние фразы [...] содержат вполне резонный вопрос - что такое сочинительство, нужно ль оно кому, как его определить и возможно ли это (определить) [...]“
[„Wüßte jedoch zu gerne, wann ich diese Strohdrescherei einmal satt habe, dieses Beschreiben von alten Knackern, die keiner braucht, und von mir, den praktisch auch kaum einer braucht [...] Die letzten Sätze [...] enthalten eine durchaus vernünftige Frage, nämlich was es mit der Schriftstellerei auf sich hat, ob jemand sie braucht, wie man sie definiert und ob das überhaupt geht (das Definieren) [...]“].

[Es folgt eine Beschreibung dessen, wie ein Roman oder eine Sammlung von Erzählungen, deren Rahmen das Gespräch der Passagiere eines Zuges bildet, in der traditionellen Literatur aussieht.]

- „Нужное подчеркнуть, но ничего из вышесказанного не будет, ибо я пустился в свободный полет, то есть не полет, что это я заладил ерунду: «полет, полет», безкусица этот «полет»... не полет, а - просто... [...] Да так, пишу ют, валяю тут, значит, кой-чего... Просто... АВТОХАРАКТЕРИСТИКА: сам не то чтобы вялый и безвольный, а - замкнутый и герметичный. Однажды я уже высунулся в этот открытый мир, и меня там так хорошо угостили палкой по морде, что я тут же отчалил в свою нору за штору.“ (23).

[„Zutreffendes unterstreichen, allerdings wird vom Obengesagten sowieso nichts eintreten, die weil ich mich dem freien Schweben verschrieben habe, das heißt - nein, was brabble ich da von ‚freiem Schweben‘, Unsinn, eine Geschmacklosigkeit, dieses ‚freie Schweben‘, nein, ah, einfach nur [...] schreibe

eben, wurstle so vor mich hin... Einfach nur ...SELBSTBEURTEILUNG: Er ist nicht direkt schlaff und willenlos, eher verschlossen und hermetisch. Einmal habe ich mich schon hinausgewagt in die offene Welt und bekam dort derart eins in die Fresse, daß ich sofort wieder in meinen Hafen zurückgekehrt bin, in mein Heim hinter die Gardine.“ (54f.).

Ein weiteres Beispiel:

- „я - дилетант и любуюсь красотой исключительно в чистом виде, не понимая ее смысла, хотя стили и названия архитектурных элементов изучил бы с удовольствием, так как тянусь к культуре. Не хунвейбин, не гошист, не битник, не панк - простой человек, хочу счастья себе и своей Родине. Буду действовать по порядку: сначала куплю подержанный «Запорожец», затем овладею английским языком, потом окончательно изучу всю культуру, давно пора это сделать...“ (65) / vgl. „Каждый тянется к культуре. Каждый шагает в ногу со временем.“ (13)

[...] da ich ein Dilettant bin und Schönheit ausschließlich in ihrer reinen Form genieße, ohne ihren Sinn zu erfassen, obgleich ich die Stile und Bezeichnungen der architektonischen Elemente gerne studieren würde, da ich einen Hang zur Kultur habe. Bin schließlich kein Rotgardist, kein Linksradikaler, kein Beatnik, kein Punk, sondern ein einfacher Mensch, der sich selbst und seiner Heimat Glück wünscht. Ich werde ganz systematisch vorgehen: Erst kauf ich mir einen gebrauchten Saporoschez, danach eigne ich mir Englisch an, und dann studiere ich endgültig die gesamte Kultur, ist längst schon überfällig...“ (160) / vgl. „Jeder hat einen Hang zur Kultur. Jeder hält Schritt mit der Zeit.“ (30)].

Der Unterschied zum „простой человек“ besteht allerdings darin, daß Evgenij Anatol'evičs Blick auf die Kultur ein Blick nicht nur nach vorne, sondern auch zurück ist, so daß er sich zugleich außen und innen befindet: außen, weil er seinen Platz in der offiziellen Kultur einge- bußt und keinen neuen gefunden hat, innen, weil sein Text die gesamte Kultur, in der er sich entwickelt hat, widerspiegelt³⁰.

Dementsprechend ändert sich das Verhältnis von Popovs Evgenij Anatol'evič zum Phä- nomen „sowjetische Literatur“ ständig: Bald kapselt er sich von ihr als einer feindlichen Um- welt ab und verwirft als Graphomane jegliche literarische Verantwortung, bald gibt er seinem Wunsch nach einer Reintegration Ausdruck.

- „Может, и гордыня, но прежде чем перейти к дальнейшему стройному и стро- гому изложению, дозволю, Ферфичкин, напоследок побаловать дрянной ер- нической мыслишкой паскуденькой о том, что я, тварь дрожащая, может, ПРАВО ИМЕЮ писать плохо и кое-как [] Ведь ты же дочитал, Ферфичкин, до этого места, значит, и другой бы дочитал. Так зачем я, спрашивается, бу- ду стараться, словечко я на кой черт буду точное да звонкое, гори оно ог- нем, искать? [] Может, прикажете стать халтурщиком и начать писать окон- чательно плохо, если нельзя писать хорошо? [] Я отказываюсь писать плохо, и пусть это будет моим маленьким вкладом в общее дело.“ (41).

[„Vielleicht ist es Dunkel, doch bevor ich nun erneut zu einer wohlproportionierten und -kalkulierten Darstellungsweise übergehe, gestatte mir, Ferfitchkin, daß ich mich zum Schluß noch an einem fiesem, juxigen und ferkeligen Minigedanken aufteile, nämlich daß ich zitternd' Kreatur vielleicht gar DAS RECHT HABE, schlecht zu schreiben, irgendwie. [] Schließlich hast Du, Ferfitchkin, bis hierhin ge- lesen, also würde es ein anderer auch tun. Wozu streng ich mich dann an, frag ich mich, wozu such ich, verdammt, nach dem treffenden und klingenden - hols der Kuckuck - Wort? [] Vielleicht hatten Sie es gerne, daß ich zum Pfuscher werde und endgültig schlecht zu schreiben beginne, wenn gut schreiben

³⁰ „Ведь я, граждане, прошел длинный творческий путь.“ (41) [„Schließlich habe ich, Mitbürger und Ge- nossen, in der Kunst schon einen langen Weg hinter mir.“ (101)] S. Zitat S. 42.

nicht erlaubt ist? [...] Ich lehne es ab, schlecht zu schreiben, mag das mein kleiner Beitrag zu unserer gemeinsamen Sache sein.“ (100-102)].

Die zweite Tendenz gewinnt im zweiten Teil des Romans (nach Brežnevs Tod) immer mehr an Gewicht, und auch die Thematisierung des Graphomanen setzt erst in diesem Teil ein, d. h. nachdem sich „das Leben“ bzw. der Tod in Evgenij Anatol'evičs manisches Selbstgespräch eingemischt hat. Von einem angeblich automatisierten Schreiben, das lediglich von ironischen und selbstironischen Entschuldigungen sowie von unbeantworteten Fragen nach dem Nutzen eines solchen Werkes unterbrochen wird, geht der Autor der Ferfickin-Briefe zur mühsamen Fixierung eines historischen Moments über, worin er nun seine gesellschaftliche Funktion erblickt. Dem scheinbar planlosen Roman liegen drei aufeinanderfolgende Pläne zugrunde:

1. **Plan**: Autogenealogie zwecks Fixierung der eigenen Person in der russisch-sowjetischen Geschichte und Kultur. Ergebnis: manischer „fragmentarischer Totalitarismus“. Der Text ist insofern nicht rein manisch, als sich der Autor der Fragmentarität seiner Rekonstruktion bewußt ist („ich weiß nicht“, „ich erinnere mich nicht mehr“ usw.)

2. **Plan**: Simulierung eines Auftrags (z. B. durch einen Verlag). Bis Neujahr muß eine bestimmte Anzahl Manuskriptseiten vorliegen, gleichzeitig muß das erst einen Monat alte historische Moment in dieser Zeit fixiert werden. Ergebnis: Der Text ist noch schlechter geworden, ohne daß sich sein Umfang bedeutend erhöht hätte, und der Autor hinkt hinter den Ereignissen her (62 [153]).

3. **Plan**: Fixierung des historischen Moments für spätere Generationen (vgl. 1. Plan) bzw. Durchziehung der Fabel bis zu ihrem logischen Schluß, unabhängig von der Anzahl Seiten. Ergebnis: festlich-versöhnlicher Schluß des Romans und Anfang des Neuen Jahrs mit Optimismus.

Der versöhnliche Schluß und die freudige Bestätigung des Status quo³¹ lassen zweierlei Interpretationen zu:

1.) Es hat sich nichts geändert. Weder Brežnevs Tod noch Evgenij Anatol'evičs neues graphomanisches Werk haben irgendetwas an der sowjetischen Literatur und Kultur geändert. Der Graphomane ist ein in der Alltäglichkeit untergehender/untergegangener Autor, der in der Kultur keinen Ort hat und für diese deshalb weder im positiven noch im negativen Sinne bedeutend (nutzvoll/gefährlich) sein kann.

- „Я наслаждаюсь свободным сочинением этих нелепых страниц, и на текущий в них отрезок времени мне больше ничего не нужно. Мы и на самом деле слишком ушли вперед. Сначала нам еще постреливали и спину [] Мы перешли в иное измерение, и нас просто нет. Прощайте! Иногда вдруг соткется из воздуха реального пространства и реалистического времени наш смятенный ничейный облик, но вообще-то - все спокойно, все спокойно, господа и товарищи.“ (58).

[„Ich genieße das ungebundene Verfassen dieser umgeräumten Seiten, und während des auf ihnen verlaufenden Zeitabschnitts habe ich keine weiteren Bedürfnisse. Wir sind in der Tat zu weit davongestiegt. Erst haben sie uns noch Kugeln hinterhergeschickt [...] Wir sind in eine andere Dimension übergewechselt, es gibt uns einfach nicht mehr. Lebt wohl! Ab und zu blitzt unser verwirrtes Niemandsgesicht auf, gewirkt aus der Luft des realen Raums und der realistischen Zeit, doch ansonsten - überall Ruhe, überall Ruhe, meine Herren und Genossen.“ (143)].

(Man beachte hier zweierlei: der Übergang vom genial-gefährlichen Autor zum Graphomanen und die Identifikation eines kulturellen Chronotops mit der Wirklichkeit)

³¹ „Все будет, и ничто не треснет.“ (71) [„Alles wird so sein, nichts wird bersten.“ (174)]

2 Der Autor-Graphomane hat die manisch-festlichen Freuden des privaten Sowjetbürgers wiedergefunden, diesmal ohne Hintergedanken; doch indem er in rabelaisianischer Ausgelassenheit auf alle in seinen Briefen erwähnten Personen trinkt, läßt er die gesamte offizielle und inoffizielle Kultur an diesem Fest teilnehmen, was zur Aufhebung der Grenze zwischen Kultur und Profanem führt. Die Fabel der Selbstsuche des Autors Evgenij Anatol'evič endet damit, daß das manische Element die Kultur in seinen Taumel zieht.

11.4 *Grapho-roman-ie*

„Душа патриота“ ist eine Polyparodie auf mehrere Romantypen.

Briefroman

Der Anfang von „Душа патриота“ simuliert die Konvention des Briefromans, indem der Autor Evgenij Popov als Herausgeber von Briefen, die durch Zufall in seine Hände geraten sind, in Erscheinung tritt. Diese Konvention erlaubt die Einführung des Nicht-Kanonischen, des Graphomanischen in die Literatur; dementsprechend läßt sie soziale Schichten zu Worte kommen, die in der traditionellen Hochkultur keinen Platz haben. Der angeblich private Charakter von Briefen macht es auch möglich, in der offiziellen Kultur tabuisierte Themen anzusprechen. Die fiktiven Autoren des Briefromans sind eine frühe Variante des *автор-персонаж* - wobei das Schreiben nicht die zentrale Thematik des Romans sein muß. Die Briefeschreiber werden vom Autor nicht unbedingt als Graphomanen dargestellt, sondern können explizit der Entdeckung des Schönen im Profanen (im Privaten, kulturell und sozial Wertlosen) und der Erneuerung der literarischen Tradition dienen (s. z. B. Rousseaus „Nouvelle Héloïse“). Falls die fiktiven Autoren wirklich graphomanisch schreiben, so liegt dem in der Regel eine parodistische Intention des wirklichen Autors zugrunde (hervorragende Beispiele für die Kombinierung all dieser Verfahren finden sich in Dostoevskijs Werk).

In „Душа патриота“ findet eine Entblößung der Briefroman-Konvention statt. Die Maske des *автор-персонаж* fällt weder mit dem wirklichen Gesicht des Autors zusammen, noch unterscheidet sie sich eindeutig von ihm, sondern es findet eine Verdoppelung und Verschiebung ein und desselben Gesichts statt. Dies geschieht nicht nur durch die Wahl des Vor- und Vatersnamens „Evgenij Anatol'evič“ sowie durch den autobiographischen Charakter der Briefe, sondern auch dank strukturellen Überlappungen zwischen zwei Ebenen, die eigentlich eindeutig getrennt sein mußten. Man vergleiche den Schluß des Romans mit den einleitenden Bemerkungen des Autors. Der Anfang - E. Popovs Vorwort - lautet folgendermaßen.

- „Начну как бы издалека. Вот, допустим, есть один человек. Он как бы пишет художественные произведения. То есть вроде как бы раньше писал [...] А сейчас он вроде как бы не пишет по независящим ни от кого обстоятельствам, а сочиняет послания к Ферфичкину.

Неважно, кто этот человек. Он может быть Псеуковым, Фетисовым, Гаригозовым, Канкриним, Шенопиным, Галибутасным, Ревебцевым, Коджовым, Телелясовым, Поповым или еще кем. [...]“ (3)

[„Will mit scheinbar Entlegenem beginnen. Nehmen wir an, es gibt da einen Menschen. Er schreibt anscheinend literarische Werke. Das heißt, er hat anscheinend früher welche geschrieben | | Jetzt schreibt er anscheinend keine mehr, aufgrund von niemandem abhängender Umstände, sondern verfaßt Sendschreiben an Ferfitchkin

Unwichtig, wer dieser Mensch ist. Es könnte Pseukow, Fetissow, Garigossow, Kankrin, Schenopin, Galibutajew, Rewebzew, Kodsojew, Telcljassow, Popow oder sonstwer sein. | |“ (5) |.

Und hier Evgenij Anatol'evičs Neujahrs-Toast am Schluß

- „С Новым годом, друзья, с новым счастьем, Ферфичкин... Выпьем за здравие и за упокой соответствующих персонажей всех моих посланий к тебе - от Гаригозова до Э. Прусонова включительно... Выпьем за Псеукова, Фетисова, Канкрина, Шенопина [...]“ (77)

[„Alles Gute im neuen Jahr, liebe Freunde, und Dir wünsche ich viel Glück, Ferfischkin... Trinken wir auf das Wohl und das Seelenheil aller Personen aus meinen Sendschreiben an Dich, trinken wir auf Garigosow, Kankrin, Schenopin, Galibutajew, Reweb/cw [...]“ (185f.)].

Es folgt eine Mischung von Namen aus Popovs Vorbemerkung und aus den Briefen des Evgenij Anatol'evič, so daß beide Ebenen, diejenige der Wirklichkeit mit Popov und seinem Leser und diejenige der Fiktion mit Evgenij Anatol'evič und Ferfickin, ineinander übergehen³² Auf diese Fiktionalisierung der Realität will ich später eingehen. Sie hat unter anderem zur Folge, daß Evgenij Anatol'evičs Auseinandersetzung mit der Problematik von Kunst und Graphomanie als Popovs eigene Reflexion seiner künstlerischen Tätigkeit aufgefaßt werden kann - und dies, obwohl Popov Evgenij Anatol'evič als einen anderen präsentiert und ihn der teilweisen Lüge beschuldigt

Schlüsselroman

Eng verbunden mit dem soeben Dargelegten ist die Parodie auf den Schlüsselroman, in dem reale Zeitgenossen des Autors mittels fiktiver Gestalten gleichzeitig maskiert und inszeniert werden - oft in Verbindung mit einer stark wertenden (panegyrischen und/oder satirischen) Intention. Ebenso können historische Ereignisse sowie Begebenheiten aus dem privaten Leben des Autors auf diese Weise verschlüsselt werden. Ein solcher Romantyp ist stark an die Aktualität gebunden, selbst wenn er „ewige Themen“ behandelt. Nur wer sich in der jeweiligen sozio-kulturellen Situation gut auskennt, kann diesen Code der Fiktionalisierung entziffern und so die sympraktische (d. h. auf den äußeren, historischen und sozio-kulturellen Kontext bezogene) Tragweite des entsprechenden Kunstwerks erfassen (freilich bleiben bei einseitiger Betrachtung dieses Codes wichtige Bestandteile wie z. B. der Aufbau des Romans unberücksichtigt).

In „*Душа патриота*“ trifft man einerseits auf einfachste Methoden der Verschlüsselung/Bloßlegung (Anfangsbuchstabe des Namens, Umschreibungen der Person), andererseits auf die Nennung beim vollen wirklichen Namen (Prigov, Aksenov, Charitonov). Was die Parodie ausmacht, ist der Umstand, daß die beschriebenen Ereignisse der realen Biographie des Autors entnommen sind und in keiner Weise verschlüsselt, d. h. in einen anderen Code transponiert wurden. Bei einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung des Sujets, wie sie in diesem Roman vorliegt, ist eine Verschlüsselung der Figuren überflüssig. Sie dient hier einerseits der Bloßlegung des Verfahrens, andererseits erinnert sie auch an die Tabuisierung von bestimmten Namen in der Magie und im mythischen Denken (Identifizierung des Namens mit dem Ding ohne die „Zwischenstation“ des Konzepts). So trägt die Beschreibung Brežnevs als „тот, кто был“ [„derjenige, welcher“] in Verbindung mit den genauen Datenangaben seines Todes und der darauffolgenden Feierlichkeiten sowohl parodistische als auch magisch-tabuisierende Züge

³² Am Anfang wie am Schluß findet sich ebenfalls der klischeehafte Satz „Новая неумная жизнь осветит наши крутые берега“ [„Neues, unbändig quellendes Leben gießt sein Licht über unsere abschüssigen Ufer“]. Weitere Hinweise auf die Identität des Evgenij Anatol'evič mit Evg. Popov: „«Ново-ново, как фамилия Попова»“ (32) [„Alles so neu und doof wie der Allerweltsname Popow“ (77)] sowie die „Popov-Skala“, nach der Evgenij Anatol'evič die Schwerwiegendheit der Auseinandersetzungen mit seiner Frau mißt (38 [92]). Das Urteil, inwiefern es sich bei diesen strukturellen Ungereimtheiten um absichtliche oder ungewollte Unaufmerksamkeit handelt, bleibt dem Leser überlassen. Ein Merkmal von Graphomanie im Sinne einer Nichtberücksichtigung elementarer Regeln der Textstrukturierung sind sie em für allemal

Familienroman / Roman als Erzählammlung

Der erste Teil von „Душа патриота“ vernetzt den Typ der Familienchronik mit demjenigen der Novellensammlung in der Art des „Decamerone“, letzteren allerdings in seiner modernen Version, die von Evgenij Anatol'evič als traditionelles Ideal thematisiert wird. Reisende in einem Zug erzählen einander ihre „sujethaften Biographien“ (23 [54]). Ähnlich ist übrigens auch der zweite Teil gestaltet: Evgenij Anatol'evičs und Dmitrij Prigovs Streifzüge durch Moskau geben dem Autor der Ferfickin-Briefe Anlaß zu persönlichen Erinnerungen aus seinem Studenten- und Schriftstellerleben und somit zu Abweichungen vom Erzählstrang.

Popovs Roman weicht insofern von einem Familienroman ab, als er 1.) in diesem Sinne unvollständig ist (Evgenij Anatol'evič wird in der Darlegung seiner „Autogenealogie“ durch ein historisches Ereignis in seiner unmittelbaren Umgebung unterbrochen), und 2.) in einzelne Anekdoten fragmentarisiert ist. Der Eindruck einer gesamthaften Darlegung der Entstehung der sowjetischen Gesellschaft anhand der Veränderungen innerhalb einer Familie wird verwischt durch die Anekdotenhaftigkeit der einzelnen Schicksale und durch Evgenij Anatol'evičs Mangel an Erinnerungen und Information. Evgenij Anatol'evičs Verwandte dienen nicht einer ganzheitlichen literarischen Erfassung der russischen und sowjetischen Geschichte, sondern der Bloßlegung literarischer Typisierungsverfahren. In der Tat sind die beschriebenen Verwandten keine Charaktere von Fleisch und Blut, sondern literarisch-ideologische Typen (der fluchtige Kulak, die fromme einfache Bäuerin, der siegreiche gutmutige Offizier, der erfolgreiche Fabrikdirektor mit dem schrecklichen Geheimnis, die altmodisch-gebildete Popenfrau und Stalinhasserin). Gleichzeitig aber werden diese literarischen Figuren durch ihre Verbindung mit Evgenij Anatol'evičs Kindheit (das Anekdotenhafte) von ihrem Piedestal in die Komik und Tragik der privaten Existenz gezogen. Der siegreiche Offizier demonstriert das Rezept der Milch aus der Schürkuhle („молоко в загнетке“), der ehemalige Kulak erdrückt aus Unaufmerksamkeit ein Katzenjunges, das von der frommen Großmutter zurückgelassene Bild biblischen Inhalts ist zu einem Wanzennest degeneriert. Was ebenfalls den Familienroman auflöst, ist die ständige Einflechtung von Evgenij Anatol'evičs persönlichen Erlebnissen, deren Anekdotenhaftigkeit in Widerspruch zur epischen Tradition des Genres steht.

Mit einer Rahmenerzählung (z. B. Zugmotiv), worin die Berichte verschiedener Erzähler eingeflochten sind, hat „Душа патриота“ die große Anzahl verschiedener Erzählungen gemeinsam. Doch der Erzähler bleibt immer ein und derselbe, nämlich Evgenij Anatol'evič selbst, und die Thematik, die alle Erzählungen zusammenhält, ist wiederum Evgenij Anatol'evič. Selbst bei der Beschreibung der Verwandtschaft wird stets ein Bezug zum Autor hergestellt, sei es über Kindheitserinnerungen oder - falls der Verwandte zeitlich allzu entfernt ist und Evgenij Anatol'evič nichts über ihn weiß - über hypothetische Konstrukte mit Hilfe der eigenen Lekturerfahrungen (Karamzin).

Sowohl der Familienroman als auch die Erzählammlung sind durch die Pluralität der Figuren und durch eine relativ demokratische Hierarchie charakterisiert. Im einen wie in der anderen wird nicht (wie z. B. im Abenteuerroman, im Bildungsroman, im autobiographischen Roman) das Schicksal eines oder gar mehrerer Helden verfolgt. Der Familienroman liefert die Beschreibung eines Kollektivs von Helden (als Metapher für ein Sozium), und die einseitige Berücksichtigung eines Mitglieds dieses Kollektivs hätte den Zusammenbruch der Struktur des Romans zur Folge, in der Sammlung von Erzählungen hat man es zwar mit einzelnen individuellen Figuren zu tun, doch stehen sie sich als Haupthelden getrennter und lediglich durch die Thematik miteinander verbundener Erzählungen gleichberechtigt gegenüber. Hingegen dominiert in „Душа патриота“ die Figur des einen Autors/Erzählers/Helden Evgenij Anatol'evič, dessen Person zum Knotenpunkt aller Sujets wird. Das totalitaristische Moment der Graphomanie, vereinigt mit der - ebenfalls graphomanischen - Fragmentarisierung des Individuums, beherrscht den gesamten Roman.

Autobiographie / literarisches Selbstportrait

Da nun ein Ich-Erzähler und Hauptheld der Knotenpunkt aller Erzählstränge ist, muß man sich fragen, ob „*Душа патриота*“ nicht als Autobiographie charakterisiert werden könnte.

Obwohl der Roman ständig vom Ich-Erzähler handelt, läßt er sich kaum als *Autobiographie* bezeichnen. Dazu ist er zu fragmentarisch. Das selbstlegitimierende Moment, das auf Evgenij Anatol'evičs Obsession seines Autorentums zurückzuführen ist (und das hinter jeder durchgezogenen traditionellen Autobiographie steht), wird von manischen Abweichungen aufgebrochen; und umgekehrt behindern die autobiographischen und autoreflektierenden Ausflüge in Familienchronik und historischen Bericht den Fluß der Erzählungen. Evgenij Anatol'evič verfolgt mit den Briefen an Ferfickin seine Legitimierung nicht als Person, sondern als Autor; daher erinnert „*Душа патриота*“ eher an eine Mischung von Bildungs-, Künstler- und autobiographischem Roman, wie sie von Marcel Proust meisterhaft in „*A la recherche du temps perdu*“ realisiert wurde³³. Im Unterschied zu Prousts Romanzyklus kann man aber bei Popovs Roman kaum von der Entstehung eines Schriftstellers sprechen, sondern dargestellt wird vielmehr das, was das mühsame Alltagsleben des mittelmäßigen sowjetischen Schriftstellers ausmacht, was also auf die im (autobiographischen) Bildungsroman erzählte Geschichte folgt. Der Typus des sich entwickelnden Schriftstellers wird von Evgenij Anatol'evič anhand seiner eigenen Person ironisch inszeniert:

- „Ведь я, граждане, прошел длинный творческий путь. Я сначала мальчонкой был, хозяину за пивком бегал, потом стал подмастерьем: натаскивали, не платили, в зубы давали, но не было претензий, хорошее обучение того стоит.“ (41).

[„Schließlich habe ich, Mitbürger und Genossen, in der Kunst schon einen langen Weg hinter mir. War erst Lehrling, holte Bier für den Meister, wurde dann Gesell, bekam Anpfliffe, nichts bezahlt, oft eins in die Fresse, nahm ich aber nicht krumm, eine gute Ausbildung ist das wert.“ (101)]

Die Ruhe, die dem gereiften Schriftsteller gewährt sein mußte, das Recht, gedruckt zu werden und damit sein Brot zu verdienen, der Eindruck, ein nützliches Mitglied der Gesellschaft zu sein, all dies ist dem Erzähler-Schriftsteller verwehrt. Er sieht sich zur Graphomanie, zum schriftstellerischen Tod gezwungen. So gesehen, läßt sich „*Душа патриота*“ als das charakterisieren, was M. BEAUJOUR *Selbstportrait* nennt: eine diskontinuierliche, ungerichtete schriftliche Anhäufung von kulturellen (rhetorischen) Kategorien, durch welche die Existenz des Schreibers einerseits affirmiert, andererseits gleichzeitig aufgelöst wird³⁴. Das Selbstportrait in diesem Sinne ähnelt einer Autobiographie oder einem Bildungsroman, bei denen Erzählen und Erzählung zusammenfallen. Der Referent oder das Thema des Textes ist das Schreiben selbst,

³³ Bei Proust ist der Ich-Erzähler übrigens auch ein *автор персонаж*, über dessen Identität mit dem wirklichen Autor der Leser zu entscheiden hat. Die Obsession, die verlorene Zeit eines manisch-flüchtigen Lebens künstlerisch in einer Metapher festzuhalten, wird durch metonymisierende Assoziationen zwischen im Gedächtnis haften gebliebenen Empfindungen verwirklicht. Vgl. dazu GENETTE (1972). GENETTE unterscheidet in diesem Aufsatz zwischen „*obsession répétitive*“ und „*fixation*“ einer unbeweglichen Szene (Vertikalität, Metaphorik) einerseits und der narrativen, diegetischen Bewegung in Raum und Zeit, welche durch Metonymisierung der Metapher zustandekommt und das Erzählen überhaupt möglich macht (62), andererseits.

³⁴ S. BEAUJOUR (1977). In diesem Artikel wird das komplette Portrait des Graphomanen geliefert: ein „Autor“, der nur durch das Schreiben, im Schreiben existiert, ohne individuelle Intention, und der sich deshalb von der Sprache/Schrift der kulturellen Normen führen läßt. Aus der Lehre einer Selbstabwesenheit („*absence à soi*“) und der damit verbundenen „*aphasie originelle*“ entsteht eine akkumulative „*diskursive Selbstabwesenheit*“ [Ausdruck von mir - F. T.] durch Dislokation des *Ich*. Der Autor ist überall und nirgends, er hat sich in der Sprache aufgelöst (444/451). Zwei weitere Merkmale des literarischen Selbstportraits nach BEAUJOUR sind die Verschwommenheit des imaginären Lesers, der eigentlich niemand anders ist als der Schreibende selbst (448), sowie die Bezugnahme auf eine archaische Kultur, welche die Kategorien der Person, des Individuums, der Subjektivität nicht kennt (453). Zu diesen Punkten in „*Душа патриота*“ s. später in diesem Kapitel.

und im Schreiben entwickeln sich die Geschichte und das Leben des Autors, entsteht der Autor selbst. In „Душа патриота“ haben wir es nicht (oder nicht nur) mit der Geburt eines Autorenbildes aus dem Geschreibsel eines Graphomanen zu tun, sondern vor allem mit einem Auferstehungsversuch. Nach dem schriftstellerischen Tod, der ihm auferzungen wurde, inszeniert sich Evgenij Anatol'evič nun als Graphomane im Privatbereich³⁵. Die dazu angewendeten passiven Verfahren (das Sich-Leiten-Lassen von der Sprache der Kultur) führen zu einer gegenseitigen Identifizierung/Auflösung von *Ich* und kultureller Tradition. Der Tod des Individuums, der in derartigen Werken erfolgt, bedeutet gleichzeitig auch den Tod einer Kultur, die auf der Idee des Individuums und der Subjektivität basiert.

T a g e b u c h r o m a n

Ein weiteres Genre, das in „Душа патриота“ parodiert wird, ist dasjenige des Tagebuchs als „Chronik“ eines reifenden Individuums und seiner sozio-kulturellen Umgebung. Das Tagebuch hat mit dem Briefroman die dialogische Form gemeinsam (Dialog mit einem Anderen im Briefroman, mit sich selbst als zeitlich Anderer im Tagebuch), die auf einer Fokussierung des Blickpunktes auf ein oder mehrere Individuen beruht und zu einer spezifischen Fragmentarisierung und/oder Pluralisierung, nicht unbedingt des Sujets, aber der Erzählung führt (mehrere Interpretationen ein und desselben Ereignisses). Wie der Briefroman hat auch der Tagebuchroman privaten, intimen Charakter und kann somit zur Graphomanie (als markiert nicht-literarisches Schreiben) tendieren. Es werden ursprüngliche, unmittelbare Gefühle simuliert. Der Verfasser eines Tagebuchs ist immer ein *автор-персонаж*, unabhängig davon, ob dieses Tagebuch ein wirkliches privates Tagebuch oder ein von einem Romanautor inszeniertes Konstrukt ist. Allerdings liegt dem Tagebuch als einem „Selbstgespräch über die Zeit hinweg“ weniger eine Kommunikationsintention zugrunde als vielmehr der Versuch, das eigene private Leben zu sublimieren, sei es in einer als „literarisch“ empfundenen Form, sei es als schreibende Organisation der Persönlichkeit und ständiges Lesen und Interpretieren der eigenen Handlungen (Schaffung eines *image*), so kann es als Mischform zwischen Briefroman (Dialogizität, Aktualität) und Autobiographie (chronologisch organisierte Selbstbeschreibung mit Legitimierungsintention) aufgefaßt werden. Gerade durch diese Organisation und durch seinen „Realismus“ unterscheidet sich der Tagebuchroman von dem literarischen Selbstportrait, wie es oben definiert worden ist. Im Gegensatz zum Selbstportrait verweist das Tagebuch nicht auf archaische Kulturtypen, sondern es bildet den Gipfel der Subjektivität und in diesem Sinne eines „Realismus des Selbstausdrucks“³⁶ (Sentimentalismus), der später - unter dem Vorwand einer zuerst engagierten, dann immer distanzierteren Beschreibung der Welt (Realismus im üblichen Sinne, Naturalismus, „literatura fakta“ [„Faktenliteratur“ in der Sowjetunion der 20er Jahre]) - in eine Beherrschung dieser Welt und ihrer Sprache durch das Subjekt übergeht.

Die Festhaltung der Daten der einzelnen Briefe und die fiktive Natur des Adressaten dieser Briefe lassen „Душа патриота“ als einen in Briefform gekleideten Tagebuchroman erscheinen. Doch auch diese Form ist lediglich literarisches Zitat und parodiert das Paradigma der Entstehung eines Schriftstellers. Ein Mangel an Selbstdisziplin läßt Evgenij Anatol'evič ständig abkommen von dem, was er eigentlich erzählen will. Der erste Teil des Romans kann als die

³⁵ Das literarische Selbstportrait ist in der Regel ein Versuch der legitimierenden Wiederherstellung. Eines der brilliantesten Beispiele des Genres nach БЛУАКЕ, Montaignes „Essais“, ist der Selbstwiederfindung des Autors gewidmet, einerseits nach dem Tod seines *alter ego* Etienne de la Boétie, andererseits nach seinem eigenen politischen Tod durch seine Flucht aus der Stadt, deren Bürgermeister er war. Im Gegensatz zur Autobiographie hat das literarische Selbstportrait nicht die Beschreibung des Werdens einer Persönlichkeit zum Ziel, sondern den Wiederaufbau einer durch eine Krise aufgebrochenen Subjektivität.

³⁶ Das literarische Selbstportrait geht indessen, wie wir gesehen haben, nicht von einem *Ich* aus, das es „ausdrücken“ soll, sondern von der Abwesenheit eines solchen *Ich*, das durch das Schreiben erst geschaffen werden soll.

tagebuchartigen Aufzeichnungen für einen Familienroman betrachtet werden³⁷, der zweite als eine in reine Faktenliteratur mündende Aufzeichnung von historischen Ereignissen, wobei selbst die Faktenliteratur ad absurdum geführt wird. Zusätzlich zu dem am Fernseher verfolgten offiziellen Begräbnis werden auch alle übrigen Nebengeräusche - Bemerkungen der Fernsehzuschauer, Ereignisse auf der Straße - aufgezeichnet³⁸. Die in einem Tagebuchroman durchaus zulässige und zum Teil auch absichtlich eingeführte Inkonsequenz in der Strukturierung der Erzählung (Darstellung eines „Bewußtseinsstroms“) muß aber in diesem Genre durch einen nachvollziehbaren Werdegang des Erzählers und Helden wettgemacht werden. Das Tagebuch als unordentliches Genre, das nach Ordnung strebt, stellt Kampf und Sieg (oder Niederlage) des obsessiven Kultursystems über die (grapho-)manische Unordnung dar, sein Verfasser avanciert zum Autor oder findet im disziplinierten Erfüllen eines Pensums die verlorengegangene Inspiration wieder. Gerade dies findet in Popovs Roman aber nicht statt, sondern der als gefallener Engel präsentierte Autor degradiert am Schluß zum einfachen Privatmenschen, zum „Patrioten“.

Dies sind m. E. die wichtigsten Formen des Romans, die sich in „Душа патриота“ Konkurrenz liefern, indem sie einander gegenseitig unterbrechen und aufheben³⁹. Das Werk problematisiert die Methoden sowohl der Narrativik als auch der (Selbst-)Deskription, indem es eine manische Abwechslung all ihrer Spielarten simuliert, und beschreibt dadurch den Tod des Autors, des Erzählers und des Helden zugleich. Deren Tod ist ein literarischer Tod - das literarische Verstummen oder die Rückkehr in das Gerede (die Graphomanie) des unstrukturierten, profanen Alltags. Dieses Verstummen löst alle literarischen Normen und Typen, die Popov seinem Evgenij Anatol'evič mitgegeben hat, auf. Die Befreiung des Autors (Popovs) erfolgt hier nicht wie in der Avantgarde (v. a. im Futurismus) durch Negation der Tradition, sondern im Gegenteil durch wahllose Zustimmung allen Traditionen gegenüber.

Graphoroman also im Sinne einer bachtinschen Polyphonie der Romane. Konzeptualisierung der Polyphonie oder Polyphonie hoch zwei, da bei Bachtin gerade der Roman die Szene der Polyphonie *par excellence* ist. Die Struktur der verschiedenen Romangenres beruht auf der jeweiligen Organisierung dieser Polyphonie, die bestimmten Stimmen an bestimmten Stellen den Vorzug gibt, ohne die anderen zu unterdrücken. Stimme des reflektierenden Künstlers, Stimme des einfachen, unmittelbaren Privatmenschen, Stimme des Weisen oder des Toren, Stimme des äußeren Beobachters u. a. Durch diese Strukturierung gibt sich der Autor eines Romans mehr oder weniger leicht zu erkennen. Das Prinzip der Polyphonie ist ein *obsessives* Prinzip. Berücksichtigung aller Varianten und Alternativen einer Lösung zu einem bestimmten Problem (aus Angst vor Überraschungen?), Enthaltung des Autors von einer eindeutigen Wahl, die er seinem Leser überläßt. Damit aber ein Roman in seiner Dialogizität nicht steckenbleibt, ist eine Strukturierung und minimale Hierarchisierung der Stimmen notwendig, die den Leser in die vom Autor intendierte Richtung lenkt. Zugleich wird gerne die Figur eines Erzählers verwendet, der durch graphomanische Exkurse (im Sinne einer manischen

³⁷ Auf einen solchen Systematisierungsversuch verweisen v. a. die Bemerkungen zu zwei alten Photographien (16f. | 36ff.) sowie die Karamzin-inspirierten Hypothesen über die Urgroßväter (18f. | 43f.).

³⁸ Es findet eigentlich eine Verdoppelung der Faktenaufzeichnung statt, welche die Vereinigung dreier Ebenen ermöglicht: derjenigen des Aufgezeichneten (Begräbnis), derjenigen der Aufzeichnung (Fernsehbericht) und derjenigen ihrer Rezeption und derer Bedingungen (Prigov und Evgenij Anatol'evič vor dem Fernseher). Was hier inszeniert wird und eine spezifische Komik erzeugt, ist nicht nur das Amalgam von Hochoffiziellem und Privatem, sondern auch die Demonstrierung dessen, was die Rezeptionstheorie erörtert hat, nämlich daß die Aufnahme der offensichtlichsten Fakten von den Bedingungen dieser Aufnahme und somit das Subjekt von seiner aktuellen sozio-kulturellen Umgebung abhängig ist.

³⁹ Ich nenne „Душа патриота“ einen *Roman* in Ermangelung einer anderen Bezeichnung für dieses Amalgam von Prosagenres und auch deshalb, weil die Präsentation im Vorwort wie auch die intertextuellen Bezüge hauptsächlich die (realistische) Romanwelt evokieren.

Graphomanie) die obsessive Struktur auflockert (man denke an Dostoevskij, das Muster der bachtinschen Polyphonie)⁴⁰. Ein „schlechter“, graphomanischer Roman kann nach zwei Extremen tendieren: Entweder der Autor legt seine Intention in allzu klarer und schematischer Weise dar, so daß von Polyphonie nicht mehr viel zu spüren ist, oder die Organisation wird in einem manischen Hin-und-Her durcheinandergebracht⁴¹: Es entsteht dann eine desorganisierte Polyphonie, die in reinen „Lärm“ ausarten kann. Die erste und zweite Variante des schlechten Romans sind übrigens nicht inkompatibel: Eindeutigkeit der Autorintention läßt sich kombinieren mit einem unstrukturierten Amalgam bzw. einer metonymischen Kettenreaktion von beiläufigen, unmotivierten Figuren und Ereignissen (einfach weil ein Roman lang sein muß).

In „*Душа патриота*“ haben wir es mit einer simulierten manischen Tendenz zu tun: manisch, weil der Autor sich nicht auf seine Idee (seinen Plan) konzentrieren kann und ständig von ihr abweicht; simuliert, weil Popov bzw. sein *автор-персонаж* nicht nur eine bestimmte Romanstruktur manisch durcheinanderbringt (was der traditionellen Rolle des ungeschickten Erzählers im Roman entspräche), sondern das gesamte Romangenre selbst und mit ihm die sich im realistischen Roman inszenierende Kultur. Dadurch konzeptualisiert er den Totalitätsanspruch, einen der wesentlichsten Züge des Romans⁴². Im Gegensatz zu Sokolovs „*Палисандрия*“ (s. Kap. VI 2.) ist diese Polyphonie nicht einmal durch den Willen eines tyrannischen Graphomanen zur phantastischen Selbstinszenierung geregelt, sondern das Stimmengewirr wird durch den Untergang der Autorenstimme im allgemeinen Lärm der Profanität nur bestätigt. Es bleiben die ihres Sinns entleerten Formen, oder, um mit Lotman zu sprechen, der sujetlose Teil dieses Metaromans, da sich die Sujethaftigkeit, nämlich der Autor selbst, im Werk buchstäblich aufgelöst hat. Das Werk selbst simuliert diesen Auflösungsprozeß, und sein Autor gelangt endgültig außer Sicht: „*нету меня, и все тут!*“ (32) [„bin weg, und aus.“ (77)]. Dieser Auflösungsprozeß ist denn auch das einzige Sujet des Romans.

Diese „sujethafte Sujetlosigkeit“ erlaubt es, „*Душа патриота*“ mit einer weiteren literarischen Gattung in Verbindung zu bringen, auf die der Roman in seiner Entwicklung als auf sein radikales Anderes ständig polemisch-nostalgisch Bezug genommen hat.

11 5 Idylle

Die private Welt, in die sich der Autor Evgenij Anatol'evič aus der offiziellen Welt zurückzieht, entspricht einem ganz bestimmten Ort seiner Wohnung, wo er mit seiner Frau oder mit Freunden gemutlich zusammensitzt, dem inoffiziellen, kollektiv-privaten Raum der Kommunalwohnung, v. a. ihrer Küche, die in der sowjetischen Kultur eine wichtige Rolle spielt⁴³. Die Kommunalwohnung und deren sublimierte Variante, der „Sozialismus in einem Lande“, verweisen auf einen primitiven Zustand des Zusammenlebens, auf eine Idylle. An einer Stelle (55 [134]) fragt sich Evgenij Anatol'evič, ob er nicht zu einem „Konservativen“ geworden sei, läßt die Frage aber offen, andernorts (40f. [99f.]) erlaubt er sich eine Ausschweifung in eine Utopie des allgemeinen Glucks, die eine Mischung aus literarischen Zitaten (Bibel, Aufklärungstil) und aktuellen, profanen Hoffnungen präsentiert („*Satiricon*“ wird vorgeführt, die Sonne

⁴⁰ Dies ist natürlich nicht immer der Fall (Flaubert, Turgenev). Falls ein solcher Erzähler fehlt, findet man oft innerhalb der *Diegenis* eine Thematisierung des Literarischen und seiner Profanisierung.

⁴¹ Daß ein Roman im Sinne seiner obsessiven Struktur zu weit ginge und eine Polyphonie von undurchdringlicher Komplexität entwickelte, ist theoretisch denkbar, doch in der Praxis könnte ein solcher Roman nie beendet werden. In einer Kultur(Epoche), in der das obsessive Prinzip schwach vertreten ist, kann allerdings ein nach den Regeln der Romankunst perfekter Roman überladen und langweilig wirken.

⁴² Realismus, Polyphonie und Dialogizität, Ganzheit einer Narration sind Merkmale dieses subjektorientierten literarischen Totalitarismus.

⁴³ S. КАБАКОВ, I / GROYS, B. (1991), v. a. das Kapitel über die Kommunalwohnung als Milieu und Metapher des sowjetischen Lebens und der inoffiziellen Kunst (85-91).

läßt unschöne Pickel von der Haut verschwinden). Auf diese Weise wird jede Ideologie (sei sie nun konservativ oder progressistisch) als Zitat enthüllt und mit anderen Zitaten auf eine Ebene gestellt. Den Höhepunkt dieser Nivellierungsarbeit bildet der Satz „Я люблю пироги, я люблю свою жену, я люблю свою родину.“ (77) [„Ich liebe Piroggen, liebe meine Frau, liebe meine Heimat.“ (185)] am Schluß des Romans, den Evgenij Anatol'evič unter dem Eindruck einer wiedergefundenen Idylle schreibt. Popov faßt in diesem kurzen Satz sozusagen die Quintessenz des idyllischen Charakters des Schriftstellerdaseins zusammen, nach dem er sich sehnt: der Schriftsteller als gutmütiger *лишний человек* [„überflüssiger Mensch“]. Dies wiederum ist ein kulturelles Klischee: Gerade im Rußland der 2. Hälfte des 19. Jh. (Aufkommen der Intelligenzija) und in der Sowjetunion, wo der Schriftsteller im öffentlichen Leben und als „Gewissen der Gesellschaft“ eine überaus wichtige Rolle spielte, war es erwünscht, daß er auch in seinem privaten Leben das Muster eines guten Familienvaters lieferte⁴⁴. Evgenij Anatol'evičs festlicher Rückzug in die Privatsphäre zeigt jedoch, daß das Kombinieren von privater Idylle und kultureller Aktivität unmöglich ist: Kultur ist die Bipolarität von Arbeit, Akkumulation, Sichern der Zukunft, Obsession, und Fest, Konsum, Ungerichtetheit, Manie, Idylle aber ist weder das eine noch das andere, sondern Muße, Entropie, Genießen der Gegenwart, „erhabene Manie“ (d. h. eine Extrovertiertheit, die paradoxerweise dank der Introvertiertheit der Umgebung auf Verständnis seitens derselben stoßt⁴⁵).

In „*Душа патриота*“ gibt es zwei Idyllen: diejenige des Privatlebens und diejenige von dessen kultureller Sublimierung. Jede literarische Darstellung der Privatidylle verwandelt sich in eine Idylle des zweiten Typs. Graphomanie erscheint als die einzige Möglichkeit, in einer Bewegung aus der Kultur heraus den idyllischen Zustand zu erreichen. Evgenij Anatol'evič experimentiert die manische Variante dieser Bewegung, daher der festliche Ausgang des Romans. Das Neujahrsfest wurde nicht zufällig gewählt. Es wird die Zyklizität der Zeit und die Garantie, daß alles beim Alten bleibt, hervorgehoben, und zugleich verspricht der Autor (wiederum mit einem Klischee „*новая неумная жизнь*“ [„neues, unbändig quellendes Leben“] usw.) den Anbruch einer neuen Zeit. So funktioniert die Idylle auf zweierlei Weise: Einerseits wird sie im Pomp literarischer Klischeehaftigkeit vorgebracht, andererseits scheint Evgenij Anatol'evičs Abgang von der Literatur besiegelt, sei es durch eben diese Klischeehaftigkeit, sei es, weil er in Zukunft wirklich nicht weiter schreiben wird.

II 6 *автор-персонаж* [„Autor-Figur“]

Im Abschnitt zum Briefroman ist schon darauf hingewiesen worden, wie fließend der Übergang zwischen Popov selbst und Evgenij Anatol'evič ist. Abgesehen von den zahlreichen autobiographischen Fakten und realen Personen, die in die Fiktion eingebracht werden, sind ganz einfach strukturell die Grenzen nicht eindeutig festgelegt.

⁴⁴ Vgl. Evgenij Anatol'evičs nostalgisch-sarkastische, an dieselbe Thematik in „*Графоманы*“ erinnernde Bemerkungen zu den Klassikern des 19. Jh.: „Сегодня вспомнил, как мы рассуждали с тобой, что просто у них хорошая компания была, у этих, в 19 веке, Достоевский, Лесков, Толстой, Мусоргский. Молодая порода - Чехов, Горький, Куприн, Бунин, Мережковский. Славно жили. Хорошо кушали. Писали произведения. В крахмальных манишках... Сюртюках... Бородами грядут, жаждут реформ, гневно протестуют против... О, милая страна!“ (15) [„Heute fiel mir ein, wie wir zwei mal darüber geredet haben, daß sie einfach eine gute Clique waren, die im 19. Jahrhundert Dostojewski, Leskow, Tolstoi, Musorgski. Und die jungen - Tschechow, Gorki, Kuprin, Bunin, Mereschkowski. Haben großartig gelebt. Gut gegessen. Werke geschrieben. Gestärkte Hemdbrüste getragen... Gehrocke. Haben die Barte geschüttelt, nach Reformen gegiert, zornig protestiert gegen... Oh, du mein liebes Land...“ (34)].

⁴⁵ Die Idylle als statisches Kultursystem und zyklische Zeitkonzeption zeigt ein perfektes Gleichgewicht des obsessiven und manischen Prinzips. Sie vereint in sich ewige Wiederholung und Autoreflexivität einerseits, Übergang, Überschreiten von Grenzen, die eigentlich gar keine sind, andererseits.

Es gibt in der Literatur Konventionen, an die niemand glaubt, an die sich aber alle halten, weil sie Regeln und Hilfen für das Lesen liefern. Eine solche Konvention ist das Sich-Fügen des Lesers unter die explizite Autorintention. Die Anweisungen des Autors als der einzigen realen Autorität, auf die das Werk zurückgeht, sind für den traditionellen Leser heilig, nicht in dem Sinne, daß er ihnen absolutes Vertrauen schenkt, sondern weil sie das Ritual des Lektüreprozesses besiegeln (s. dazu GENETTE 1990): Wenn der Autor einleitend behauptet, daß für keine der Figuren seiner Fiktion eine reale Person als Modell gedient hat, so steht es dem Leser frei, dies zu glauben oder nicht (es kann mit einer solchen Aussage auch genau das Gegenteil des explizit Gewünschten erreicht werden - und auch beabsichtigt sein), er wird aber gezwungen, den Text als einen primär fiktionalen Text zu lesen, unabhängig von der auf die Lektüre folgenden Interpretation. Die Konvention, von der hier die Rede ist, geht zurück auf irrtümliche Interpretationen „realistischer“ Romane, als Leser jedes Wort des fiktionalen Textes für bare Münze nahmen und dem Autor zusprachen bzw. als die vom Autor inszenierten Schreiber (Briefroman) als reale Personen betrachtet wurden. Die Literatur hat nach und nach Verfahren ausgearbeitet, die solche Mißverständnisse verhindern sollen. Es sind aber reine Spielregeln, die zu einer beliebigen Austauschbarkeit von Fiktion und Realität führen: Da das Autorenwort zur Konvention geworden ist, wird es nicht besser imstande sein, eine Wahrheit zu beherbergen, als die Fiktion selbst.

In „*Душа патриота*“ macht Popov gerade von dieser Austauschbarkeit Gebrauch. Indem er eingangs seine Nicht-Identität mit seinem Homonym „Evgenij Anatol'evič“ hervorhebt, entblößt er die Konvention als solche und schafft somit die Möglichkeit, sie zu verwerfen und den Text wieder für bare Münze zu nehmen. Falls aber der Leser darauf beharrt, die Briefe als Fiktion zu lesen, rücken Popovs gesamte Genealogie und Autobiographie, auch wenn sie real sind, in den Raum der Fiktion, und mit ihnen der kulturelle Kontext, das historische Ereignis von Brežnevs Tod, der Leser selbst. Die richtige Lektüre dieses Textes ist also eine doppelte: als autobiographische Realität, in welcher der Autor vom Erzähler nur zeitlich getrennt ist, und als Fiktion im Sinne eines Brief- oder Tagebuchromans. Dementsprechend wird die Identität „realer Autor - fiktiver Autor“ suggeriert und negiert in einem. Der Leser wird also selbst entweder zu einem manischen Hin-und-Her-Springen zwischen verschiedenen Lektüremethoden oder zu einer obsessiven Recherche des richtigen Autors gezwungen.

Die Selbstfiktionalisierung des Autors Popov im *автор-персонаж* Evgenij Anatol'evič bewirkt nicht etwa einen Identifizierungsprozeß, sondern im Gegenteil einen Effekt der Distanzierung, und dies, obwohl oder gerade weil die Grenzen zwischen Autor und *автор-персонаж* unbeständig sind. Das insistierende „я - не он“ [„ich bin nicht er“] am Anfang steht in Kontrast zum als fiktional ausgegebenen Text (in einem solchen würde eine derartige Aussage als Selbstverständlichkeit verschwiegen), so kann dieser als wirklich nicht von Popov geschriebener Text interpretiert werden (dann nimmt man die Konvention für bare Münze). Eine solche Lektüre würde aber Popov selbst der Auktorialität berauben. Es findet deshalb eine Verdoppelung des Autors Popov im fiktiven Autor Evgenij Anatol'evič statt, begleitet von einer expliziten Distanzierung: ein schizophreses Verfahren, das durch den Konflikt zwischen offizieller und privater Person in der sowjetischen Gesellschaft begünstigt wird (s. Kap. III). Das offizielle Leben ist literarische Sublimation, doch traditionell ist es auch das private Leben (s. oben zum Bild des Schriftstellers als beispielhafter Familienvater). Die politischen und sozialen Umstände zwingen den Schriftsteller zur ständigen Selbstinszenierung und Selbstfiktionalisierung und die Literatur zur Teilnahme am Leben. Die Folge davon ist eine Investierung der Gesellschaft mit Fiktion und die daraus entstehende „Verlogenheit“ sowohl des offiziellen als auch des inoffiziellen Lebens. Popov legt diese Situation dar, indem er sein eigenes Leben und Wirken in eine Fülle literarischer Klischees einbettet. Die Strategie ist dabei eine doppelte: karnevaleske Erniedrigung literarischer Formen durch deren Anwendung auf unin-

teressante private Begebenheiten (Parodie) geht einher mit einer Relativierung der Relevanz sowohl der eigenen Erlebnisse als auch der Frage des Autorentums, die selbst als fiktives Konstrukt entblößt werden⁴⁶.

Die Rolle der Selbstfiktionalisierung in der Problematik der Graphomanie ist daher eine relativierende und zugleich zentrale. Dadurch, daß Popov sich mittels eines fiktiven Autors, der ein Doppel seiner selbst ist, als Graphomanen hinstellt, partizipiert er an der Tradition der Selbstinszenierung als Graphomane, die schon vor ihm von verschiedenen Autoren eingesetzt wurde. Diese Selbstinszenierungen fanden aber stets im Paratext statt⁴⁷; im Text selbst wurde die Graphomanie über die Vermittlung des Erzählers oder schreibender Figuren thematisiert. In „Душа патриота“ wird also das Problem der Graphomanie durch die Verdoppelung des Autors einerseits fiktionalisiert als literarisches Klischee auch es, andererseits aber interiorisiert wie selten in der erzählenden Prosa

11.7. Der Leser

Ist Evgenij Anatol'evič ein *автор-персонаж*, so kann man den Adressaten seiner Briefe Ferfickin als *читатель-персонаж* [„Leser-Figur“] bezeichnen. Er vereinigt in sich die Klischees des traditionellen idealen Lesers als eines Doppels des Autors: ein Erudit aus dem Kreise des Autors, mit dem dieser „Küchenselbstgespräche“ geführt hat und der auf alle seine Provokationen und Andeutungen angemessen reagiert. Ferfickin ist der unproblematische Leser oder der Autor vor seiner Problematisierung, in ihm sieht Evgenij Anatol'evič sich selbst vor dem „Fall“ in die Graphomanie. Es wird eingangs von Popov erklärt, daß Ferfickin als Privatperson von Evgenij Anatol'evič nicht vorgestellt wird, „отчего временами создается ощущение, что он и сам этого не знает“ [„wodurch bisweilen der Eindruck entsteht, er kenne sie [die Identität des Adressaten] selbst nicht“]. Doch er ist „wichtig“ für die Relevanz der Briefe und somit des Romans. Er ist reine Funktion der Briefe, und deshalb sind eigenständige Antworten seinerseits auf diese Briefe nicht erforderlich. Deren Autor übernimmt das selbst. Dieser wiederholt auch immer wieder, Ferfickin sei frei, die Lektüre zu unterbrechen, wenn er von der Graphomanie genug habe. In der Tat behindert der Leser damit keineswegs die graphomanische Tätigkeit, der Text schreibt sich von selbst weiter, inszeniert einen Dialog, der das Schweigen und passive Aufnehmen des Lesers voraussetzt. Die vorausgesehenen Reaktionen Ferfickins als des typischen Lesers inszeniert Evgenij Anatol'evič selbst, er gibt sich mit seinem „Interpellanten“ einverstanden, weil dessen Repliken seinen Erwartungen und seiner Selbstinszenierung als Graphomane entspricht.

Für den realen Leser ist Ferfickin eine provokative Verkörperung des Problems der angemessenen Lektüre eines Romans wie „Душа патриота“. Bleibt er an traditionellen Lektureschemata haften, so wird er in die Fiktion, auf eine Ebene mit Evgenij Anatol'evič, propulsiert

⁴⁶ In den einleitenden Bemerkungen zu den Ferfickin-Briefen spricht Popov bezüglich der dort vorkommenden Figuren von „плоды его доужего вымысла и частичного вранья“ [„Frucht seiner [Evgenij Anatol'evičs] müßigen Phantasie und zum Teil seines Geflunkers“].

⁴⁷ Die Begriffe *Selbstinszenierung* und *Selbstfiktionalisierung* will ich hier - wie die Fiktion von der Szene oder Bühne - klar voneinander unterscheiden. Selbstfiktionalisierung meint die Transposition der eigenen Person in einen fiktionalen Text (Proust, Popov). Selbstinszenierung bedeutet das „öffentliche“ Auftreten als Figur mit gesellschaftlich-kultureller Funktion (*image*), d. h. Ich/tendlich als Text. Die Selbstinszenierung wird primär in der Dichtung angewendet (lyrisches *Ich*) und ist von der klassischen und der Neo-Avantgarde als Verfahren in aller Deutlichkeit dargestellt worden. Sie ist aber auch ein typisches Merkmal der Autobiographien und literarischen Selbstportraits (vgl. Evgenij Anatol'evič als Graphomane). Im Rahmen fiktionaler Texte kann sie nur im Paratext auftreten. Selbstfiktionalisierung im Text selbst ist infolge der eben besprochenen konventionellen Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit eine relativ späte Erscheinung (innerhalb der Geschichte fiktionaler Texte, versteht sich).

Dies ist angemessen für eine naive Lektüre, nicht aber für einen Leser, der wie Ferfickin das Gelesene reflektiert, interpretiert und in einen kulturellen Kontext stellt. Eine Selbstdistanzierung durch Selbstfiktionalisierung, eine Verdoppelung der eigenen Funktion und des Leseprozesses, wird also auch vom Leser verlangt. Und die Herausforderung an den belesenen und erfahrenen Leser ist viel größer, nicht weil er „klüger“ ist, sondern weil er es zu sein glaubt. Es sind m. E. gerade die Lekturbedingungen und -erwartungen der Elite der offiziellen und inoffiziellen Kunst in der Sowjetunion, die von dem Nicht-Philologen Popov in Frage gestellt wird.

11 8 Hypothetischer Realismus

Evgenij Anatol'evičs Bestreben, sich selbst in seinen Briefen darzustellen und Ereignisse wahrheitsgetreu wiederzugeben, d. h. sein autobiographischer und historiographischer Realismus, wird durch drei miteinander zusammenhängende Momente in Frage gestellt:

1.) Evgenij Anatol'evič und sein Leser werden durch ihre briefromanartige Präsentation in einen fiktiven Kontext gesetzt, so daß die beschriebenen Ereignisse und Personen selbst fiktionalen Charakter bekommen (s. oben).

2.) Evgenij Anatol'evičs poetologische Erklärungen gehören in den Kontext von realistischer und Faktenliteratur. Der Autor der Ferfickin-Briefe zielt auf Akkumulation, nicht auf Selektion und Ordnung des Materials, die Gefahr des Vergessens und Vergessenwerdens bereitet ihm mehr Sorgen als die Strukturierung seines Textes. Seine Graphomanie ist keine beabsichtigte Unordnung, sondern Folge des Zeitmangels, gekoppelt mit einer großen Quantität an Rohinformation. Man erkennt hier das Bild des Erzählers als eines Chronikers des *текущий момент* [des ‚fließenden Moments‘], wie es z. B. bei Dostoevskij anzutreffen ist, aber auch, wie ebenfalls bei Dostoevskij, den Zwang einer befristeten Textproduktion. Auch hier ein bekanntes Klischee, das die graphomanische, unästhetische Unordnung mit der getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit verbindet.

3.) Die Luckenhaftigkeit des Gedächtnisses (1. Teil) und Evgenij Anatol'evičs Unfähigkeit, mit der Zeit Schritt zu halten (2. Teil)⁴⁸, führen zur zwanghaften Reduktion einer Information, die möglichst vollständig sein sollte. Dieses Fehlen der Vorstellung einer regulär fließenden Zeit - sei diese auch nur als Hintergrund zu einer abrupten Sujethaftigkeit wahrnehmbar - ist für den traditionellen realistischen Romanschriftsteller verhängnisvoll. Es kann an Stelle eines Zeitflusses ein Bewußtseinsstrom in der Art von Joyce's „Ulysses“ beschrieben werden, doch müßte man sich an alle Ereignisse eines Tages auch vollends erinnern können (20 [46]). Was die Möglichkeit neuer Strukturen für den Roman betrifft, so sind diese schon im „Nouveau roman“ experimentiert worden, so daß der Autor auch hier seine Graphomanie nicht als Neuerung vorstellen kann (32 [77]). Deshalb begrenzt er sich, was die Lücken betrifft, auf *Н у п о т х е с е н*, die er wiederum der Literatur entnimmt (Karamzin für die eigenen Urgroßväter zum Beispiel). Seine ständigen Selbstkorrekturen im zweiten Teil, als es gilt, einen zeitlichen Ablauf in aller Genauigkeit zu rekonstruieren, dienen paradoxerweise einem „Effekt von Realität“; in einer Fiktion waren genaue Datenangaben irrelevant und würden lediglich einen „Effekt von Realismus“ bewirken. Die Realität erweist sich hier als Hypothese des Autors Попов: „допустим, есть один человек. Он как бы пишет художественные произведения“ [„Nehmen wir an, es gibt da einen Menschen. Er schreibt anscheinend literarische Werke“] usw. (Anfang des Romans). Wir finden einerseits die Explizierung des Rituals der

⁴⁸ „И так у меня всегда то вперед времени забегу, то отстану, а прошесть - ну никак не удастся, хоть грешни, и нет у меня от этого покоя на душе, нет величин поэмы, хладнокровия, ничего у меня нет.“ (40) [„So geht es mir immer. Mal bin ich meiner Zeit voraus, mal hinke ich ihr hinterdrein, doch auf ihrer Höhe zu sein schaff ich einfach nicht, ums Vreckeln nicht, darum habe ich auch keine Ruhe im Herzen, keine erhabene Gestik, keine Kaltblütigkeit, nichts habe ich.“ (98)].

Einführung einer Fiktion für den Leser, wie es von Genette beschrieben und hier schon erwähnt wurde. Daneben aber erkennt man das alte Prinzip der Wahrscheinlichkeit, das m. E. dem Realismus zugrundeliegt. Realismus ist das durchaus Wahrscheinliche, eine Hypothese, über die sich Autor und Leser einigen können. So gesehen ist die Bezeichnung „hypothetischer Realismus“ ein Pleonasmus, der auf eine Verdoppelung in der Struktur des Textes hinweist, die der Verdoppelung von Autor und Leser entspricht: Evgenij Anatol'evič und seine realistische Schreibweise werden von Popov und seinem Leser *angenommen*, genauer: sie werden in das Universum des Romans als Schreibverfahren *zugelassen*.

Die Verantwortung wird hier wiederum dem Leser überlassen: Popov warnt am Anfang sehr wohl bezüglich der Realität der Briefe, daß „Во-первых, я связан словом, а во-вторых, мне все равно никто не поверит.“ [„Erstens bin ich im Wort, zweitens würde mir sowieso keiner glauben.“] Dieser paradoxe Satz gibt sehr genau die Situation des Autors wieder, der seiner fiktiven Figur - d. h. sich selbst - gegenüber ein Wort halten muß (m. a. W. an einen Diskurs gebunden ist), das ihm infolge der Konventionalität des betretenen fiktiven Kontextes niemand glaubt. Das Wort, um das es hier geht, ist das magische Wort des Rituals der Fiktion⁴⁹. Die Freiheit des Lesers ist nicht die Freiheit, ein „offenes Werk“ auf verschiedene Weise zu interpretieren, sondern der Zwang zur Wahllosigkeit nicht in bezug auf die erzählten Ereignisse, sondern in bezug auf grundsätzliche strukturelle Merkmale von Fiktion. Der Leser kann nicht entscheiden, ob er eine Fiktion, eine Autobiographie, eine Chronik vor sich hat. Der hypothetische Realismus von „Душа патриота“ erscheint so als eine den Leser in eine Sackgasse leitende obsessive Indifferenzierung von Lekturanweisungen. Der von seiner Auktorialität besessene Autor verteidigt sich vor seinem Leser (vor seiner unsicheren Zukunft) nicht nur mittels Fiktionalisierung und Schaffung eines Lesermodells, sondern auch mittels textueller Indifferenz, die eine plurale Lektüre erzwingt.

Die Fiktionalisierung der Wirklichkeit als Hypothese kann im Zusammenhang mit der Frage nach der politischen/ideologischen/sozialen Bedeutung der Literatur gesehen werden. Die Literatur wird nur dann bedeutend, und somit gefährlich, wenn man sie als reale Kraft zu betrachten beginnt; ansonsten führt sie ein friedliches Dasein außerhalb, oder besser innerhalb und zugleich neben der Gesellschaft, wie der *скоморох* [Gaukler], eine beliebte Metapher für den Dichter (40 [97f]). Wird der hypothetische Realismus, der literarische Paratext der Kultur, zur Wirklichkeit, so lösen sich die Grenzen von beiden Seiten her auf, und die Realität dringt in die Literatur (in die Fiktion) ein und umgekehrt. Das eine erscheint jeweils als das Simulakrum des anderen. Graphomanie liegt immer bei einer solchen Grenzüberschreitung vor, d. h. wenn die Realität in die Literatur eindringt oder die Literatur in die Realität. Was „Душа патриота“ nun beschreibt, ist eine doppelte Austauschbewegung: die Hinwendung von der Literatur weg zu einer Realität, die sich selbst ganz der Literatur widmet und von literarischen Zitaten lebt. So gehören Evgenij Anatol'evičs Worte über die Stellung bzw. Nicht-Stellung der Literatur in der Gesellschaft zur in ästhetizistischen Kreisen der inoffiziellen Literatur verbreiteten Ansicht, die Literatur sei eigentlich harmlos, werde aber durch ihre Ideologisierung zu einem entscheidenden politischen Phänomen gemacht (vgl. SINJAVSKIJ 1974). Auch diese Worte sind Hypothesen dessen, was ein Autor in Evgenij Anatol'evičs Situation sagen könnte. Die verschiedenen Hypothesen sind in „Душа патриота“ gleichberechtigt. Graphomanie und Vergnügen am unverbindlichen und ungefährlichen privaten Gerede einerseits, Forderung nach einer der neuen gesellschaftlichen Funktionen entsprechenden Literatur andererseits. Jede dieser zwei grundsätzlichen Haltungen kann als eine durch die andere eingesetztes Simulakrum aufgefaßt werden.

⁴⁹ *Я связан словом* kann zweierlei bedeuten: „Ich habe mein Wort gegeben (und bin nun daran gebunden)“, aber auch: „Ich bin durch das Wort (die Sprache, den Diskurs) gebunden, muß mich an dessen Regeln halten“.

Zusammenfassung: „Душа патриота“ als Reflexion der sowjetischen Kultur

Aus obigen Abschnitten geht hervor, daß „Душа патриота“ als ein Sammelsurium verschiedener literarischer und kultureller Texte gelesen werden kann und muß. Es stellt sich nun die Frage, inwiefern man von Reflexion der Kultur sprechen kann. In der Regel meint man damit eine für die Postmoderne typische Konzeptualisierung des kulturellen Kontextes und somit Konzeptualisierung der Autoreflexivität des Textes selbst. Diese Reflexivität folgt stets einer bestimmten, vom Autor ausgearbeiteten Ordnung, so daß sein Text zwar keine neuen Ereignisse und Sujets bildet, das Sujet aber durch die Umordnung kultureller Zitate zustande kommt. Die Subjektivität des Autors liegt in seiner Interpretation und Wertung des kulturellen Kontextes.

Die größte Schwierigkeit für eine Interpretation von „Душа патриота“ besteht darin, daß ihr scheinbar keine Interpretation durch den Autor selbst zugrundeliegt. Der Autor Evgenij Popov präsentiert dem Leser einen Text, über den unklar ist, 1.) ob die ihn hervorbringende Intention diejenige von Popov selbst ist bzw. inwieweit Popov zu diesem Text steht, 2.) ob der Text als graphomanische Akkumulation von Zitaten oder als Stellungnahme zum eigenen kulturellen Kontext betrachtet werden soll, ob also überhaupt eine Intention vorhanden ist. Einerseits thematisiert der Autor - wer dieser auch immer sei - das Problem der Graphomanie und ihrer gesellschaftlich-kulturellen Funktion, andererseits scheint diese Thematisierung keine übergeordnete Funktion im Text zu besitzen, sondern ihn eher rhythmisch zu gestalten. Wichtig ist aber, daß der Autor eine exzentrische Position einnimmt: Er befindet sich auf dem Abgang von der Literatur, ohne sie ganz verlassen zu haben, wie es seine obsessiven Reminiszenzen beweisen.

Zudem ist Evgenij Anatol'evič zwar als Autor, nicht aber als Privatmensch aus der Gesellschaft ausgeschieden. Die schizoide Dualität der sowjetischen Kultur (offiziell-inoffiziell, s. Kap. IV.2.) macht dies möglich. Man kann von der offiziellen Sphäre ganz ausgeschlossen sein und gleichzeitig im Privaten als Künstler existieren und ernstgenommen werden (*Samizdat* als Graphomanen-Literatur) oder umgekehrt. Die normale sowjetische Existenz verläuft in beiden Bereichen zugleich, wodurch der Schriftsteller in jedem Kulturbereich als „Doppelagent“, als Simulakrum seiner selbst erscheint (natürlich nicht nur er, doch ihm als Sucher der Wahrheit wird diese Situation am allerwenigsten verziehen). Infolge ihrer starren Unbeweglichkeit kann die offizielle sowjetische Kultur die inoffizielle (von ihr aus gesehen) „Graphomanie“ nicht in sich integrieren, wie dies im Westen geschieht.

Die Interpretation der sowjetischen Kultur verläuft in „Душа патриота“ manisch-assoziativ, d. h. indifferenzierend und dehierarchisierend, zugleich läßt sie auf eine Obsession des Autors schließen, zu der dieser keine repräsentierende Distanz nehmen kann, die aber in seiner Graphomanie erkennbar ist: die Obsession des Ausgeschlossenseins von der anerkannten und gelesenen (gedruckten) Literatur. „Душа патриота“ kann deshalb als ein *manisches Narrativ* betrachtet werden, das aus der *obsessiven Selbstsuche* des Autors in seiner Kultur hervorgeht. Diese Selbstsuche äußert sich im Entwerfen verschiedener Paradigmen narrativ-romanesken Schreibens, die einander unterbrechen und selbst von Autorenkommentaren unterbrochen werden. Die für die Überschrift dieses Kapitels gewählte Bezeichnung *manisches Narrativ* versucht der Dynamik des Erzählens und Kommentierens sowie dem Fehlen einer übergeordneten organisierenden Intention gerecht zu werden. Mit anderen Worten: „Душа патриота“ beschreibt die Desorganisation des Autors und seiner Intention innerhalb seines Textes, doch diese Desorganisation geht auf eine obsessive Beschäftigung des Autors mit sich selbst zurück. Die paradigmatische Anordnung verschiedener Autorenmasken wird vom syntagmatischen Fluß des Textes mitgezogen und nivelliert. Im Gegensatz zum obsessiven Narrativ von Sorokin (s. Kap. V.), in dem der Autor von einer fremden Stimme völlig

eingenommen wird und das in die geordnete Autodynamik einer rituellen Handlung mündet, besetzt bei Popov der Autor selbst die fremden Stimmen verschiedener Erzählweisen. Bei Sorokin führt das Erzählen eine implosive Kreisbewegung aus, bei Popov folgt es einer irren Linie (*блуждания* - ‚Streifzüge‘). Das einzige regelmäßig wiederkehrende Thema ist die Frage nach dem Autor, die Frage der Selbst- und der Literaturbeherrschung und somit der Graphomanie. Dadurch, daß Popovs Autor alle Erzählformen in sich vereinigt, löst er sich in ihnen auf, wird allgegenwärtig, verliert aber gleichzeitig seinen *locus* als Autor. Der Autor von „*Душа патриота*“ ist somit ein Meta-Graphomane.

Dadurch, daß dieser *автор-персонаж* denselben Vor- und Vatersnamen wie Popov trägt, findet eine Selbstkompromittierung statt, die zugleich Befreiung ist. Fragmentarischer Totalitarismus: Das Scheitern des Autors wird durch den Sieg des Graphomanen wettgemacht. Der Titel des Romans: „Das Herz des Patrioten“, verrät das wahre Gesicht des „Autors“, nämlich gar keines (es wird vorausgesetzt, daß jeder Sowjetbürger, unter anderem dank der ihm von Kindheit auf eingegebenen Texte, das Herz eines Patrioten besitzt), und der Untertitel: „oder Diverse Sendschreiben an Ferfitchkin“ kündigt die Fragmentarisierung dieser literarischen Seele an. Die für das literarische Selbstportrait charakteristische Dislokation des Autors in den Texten seiner Kultur und die parallel verlaufende obsessive Besetzung der Kultur, ihre synsemantische Organisation durch den Autor, endet mit einer Versöhnung, welche die Ungefährlichkeit der Literatur bestätigt. Dadurch aber rutscht der gesamte kulturelle Kontext entweder auf die Ebene alltäglicher Unbedeutendheit oder auf diejenige festlicher Verücktheit. Ob diese Situation der Literatur ein neuer Dauerzustand oder lediglich eine für das Neujahrsfest inszenierte Indifferenz sein soll, bleibt offen

III. Sprache der Schizophrenie und Sprache der Kunst

„Ich werde ferngelenkt“
(Der schizophrene Dichter „Alexander“, NAVRATIL 1966, 91)

III.1. Der Schizophrene als „verdrängte Wahrheit der Gesellschaft“?

Schizophrenie wird allgemein als „mit einer Bewußtseinsspaltung, dem Verlust des inneren Zusammenhangs der geistigen Persönlichkeit, mit Sinnestäuschungen, Wahnideen einhergehende Psychose“ bezeichnet („Duden Deutsches Universalwörterbuch 1983“). Als Merkmale werden eine auf selbige Spaltung zurückfuhrbare *Ambivalenz* oder *Paradoxalität* der Gedanken, der Gefühle und des Verhaltens sowie der Verlust des Kontakts zur Realität und ein autistischer Rückzug in sich selbst genannt („Petit Robert. Dictionnaire de la langue française“ 1985)⁵⁰. Auffallend ist schon die Paradoxalität in der Definition selbst, die sowohl den Zerfall der Persönlichkeit als auch deren Selbstkonzentrierung, die man doch eher als eine Sammlung auffassen durfte, enthält

Einer der Forscher, die sich am intensivsten mit der schizophrenen Persönlichkeit und der Beziehung zwischen Schizophrenie und Kunst beschäftigt, Leo NAVRATIL, betrachtet die psychischen „Krankheiten“ als bloße Extreme des Menschseins, in denen bestimmte Eigenschaften und Zustände, die einander beim psychisch gesunden Menschen die Waage halten, exklusiv dominieren (1986, 86). Wie schon bei Freud und vielen anderen ist der Unterschied zwischen Kranken und Gesunden einer des Grades. Dieser Grad wird von der sozialen und kulturellen Umgebung des Individuums gemessen. Da die Psychose in einer Störung des Erlebens und Verhaltens besteht, fällt der Kranke vor allem sozial auf (semiotisch gesagt: er hält sich nicht am sozio-kulturellen Code, interpretiert das ihm Zugesendete falsch und sendet selbst unverständliche oder paradoxe Botschaften). Deshalb kann derjenige, der bewußt vom Code abweicht (z. B. in der Absicht, diesen Code zu verändern), von der Gesellschaft als ein psychisch Kranker abgetan werden. Oder umgekehrt: Ein psychisch Kranker wird als politisch-ideologischer Opponent, als genialer Künstler oder als Heiliger bezeichnet. Psychische Krankheiten gehören zum kulturellen Text, ohne sie würde die Kultur nicht existieren. Sie stellen Bestandteile dieses Textes in reiner Form dar und erlauben so eine bessere Vorstellung von ihm und von den Gesetzen, die ihn bestimmen.

Worin besteht in diesem Zusammenhang die Besonderheit der Schizophrenie im Vergleich zu anderen Psychosen? NAVRATIL sieht in ihr die Dominanz der *Transzendenz*, d. h. des über die Grenzen der wahrnehmbaren Wirklichkeit und der Erfahrung Hinausgehenden; dieses Gefühl ist es auch, das nach ihm Grundlage für wissenschaftliche (Forschungs-), philosophische, künstlerische und religiöse Tätigkeit ist: die Suche nach der Wahrheit hinter der Wirklichkeit, nach dem *Sinn des Ganzen* (1986, 87)

⁵⁰ Ambivalenz und Paradoxalität lassen sich in E als zwei Phänomene des Mangels bzw. des Verlusts der Einheit, also des Auftauchens des Anderen, betrachten. Ambivalenz geht auf die Entdeckung der Uneinheitlichkeit dessen, was man für einheitlich gehalten hat, zurück. Paradoxalität hingegen resultiert aus der willkürlichen Veremigung von Dingen oder Termini, die in sich einheitlich, aber - vielleicht gerade deswegen - miteinander unvereinbar sind. Das erste Phänomen ist ein Auseinanderfallen (Fragmentarisierung) des Einen, das andere sein Zusammenprall mit dem Anderen.

In einem weiteren Schritt sucht NAVRATIL zu erklären, worauf dieses Phänomen - d. h. das schizoid-transzendente Moment in der Kultur - zurückzuführen ist (1986, 88). Psychosen sind Versuche des Individuums, einen Mangel in seiner Persönlichkeit und in seinem Verhältnis zur Welt zu kompensieren, einen Mangel, der aufgrund erblicher (innerer) und / oder situationaler (äußerer) Umstände entsteht. Was die genetische Seite des Problems betrifft, so scheint es - in der Schizophrenie jedenfalls - so zu sein, daß es kein bestimmtes schizophrenes Gen gibt, sondern daß „durch ein ungünstiges Zusammentreffen an sich normaler Erbanlagen eine disharmonische Persönlichkeit entsteht, die auf unspezifische seelische Belastungen mit einer schizophrenen Psychose reagiert“ (1986, 92; NAVRATIL folgt hier den Ausführungen von M. Bleuler über Schizophrenie). Die äußere Erscheinung der Schizophrenie - Widersprüchlichkeit, Disharmonie - findet sich also schon in ihren, einzel genommen: „normalen“ Erbanlagen wieder. Wenn das schizophrene Element dank ausgewogener Lebensumstände ein ganzes Leben lang latent bleiben kann, so ist es auch möglich, daß besonders ungünstige und schwerwiegende Erfahrungen einen Menschen, dessen Persönlichkeit ursprünglich ausgewogen und harmonisch ist, durch das Gefühl der Gespaltenheit der Welt und der Unmöglichkeit einer Harmonie mit ihr in die Schizophrenie treiben. Im ersten Fall kann man von einer *inneren Ambivalenz* sprechen, die sich unter bestimmten Bedingungen veräußerlichen kann, im zweiten Fall von einer *verinnerlichten Widersprüchlichkeit der Welt*. So durfte klar sein, daß Schizophrenie immer ein Zusammenwirken von innen und außen ist. Letzteres ist natürlich nicht spezifisch für die Schizophrenie: Wie schon ausgeführt wurde, sind auch Manie und Obsession als Pole des Individuums wie auch des Soziums zu verstehen, als Extreme der Charakterstruktur, die in jedem Menschen vorhanden sind und durch besonders (un-)günstige Erfahrungskonstellationen aufgeweckt werden; ebenso verhält es sich mit allen Typen von Psychosen. Bei der Schizophrenie allerdings wird diese Problematik *vorgeführt*. Im Gegensatz zum Maniker und zum Obsessiven, die beide in einer, sei es nun direkten oder mißtrauisch-abgeschlossenen, aber doch in einer gewissen Harmonie mit der Welt leben, die also einem Verhaltensschema folgen, spürt der Schizophrene ständig den Abgrund, der ihn von der Wirklichkeit trennt⁵¹. Diese verlustig gegangene perzeptive, konzeptualisierende und affektive Beziehung versucht er zu restituieren, indem er sich einerseits in sein Innenleben zurückzieht und andererseits durch Enthindung der kreativen Grundfunktionen, von denen später die Rede sein wird, die Wirklichkeit in solcher Weise *umkodiert*, daß eine Beziehung wieder möglich ist. Das Transzendente ist immer dominant, sei es, daß das Individuum in seiner ausschließlichen Selbstbezogenheit die Alltagswelt als etwas Phantastisches, Unwirkliches wahrnimmt, sei es, daß es diese Welt durch eine andere, sie transzendierende Welt ersetzt, in der er dann auch lebt. Die Spaltung zwischen *Ich* und umgebender Realität ist in jedem Fall vollzogen. Der soziale Hiatus, der dabei entsteht, ist ein doppelter: für die Umgebung infolge des unverständlichen Verhaltens des Kranken und für das Individuum selbst infolge der Absurdität oder Irrealität der Welt. Und in der Tat führt der Schizophrene seiner Kultur oft durch Kombinierung unvereinbarer Modelle ihre eigene Ambivalenz vor, was ihn mit der problematisierenden, tragischen Kunst verwandt macht.

⁵¹ Hier gilt es vor allem, den Unterschied zwischen Schizophrenie und Obsession herauszukristallisieren. Während die obsessive Persönlichkeit selbst von keiner Spaltung befallen ist und die Ambivalenz aus ihrem maximalistischen Verhältnis zur Welt resultiert, besteht die Anomalität des Schizophrenen in seiner inneren oder verinnerlichten Gespaltenheit.

III.2 Schizophasie und Sprache⁵²

„Die Psychopathologie der Schizophrenie zeigt, daß der Antrieb, Lautäußerungen von sich zu geben, eine gewisse Selbständigkeit besitzt und von den kommunikativen Aufgaben der Sprache relativ unabhängig ist“ (NAVRATIL (1966), 44). Dies bedeutet, daß die Sprache der Schizophrenen ein Übergewicht auf diejenigen Funktionen legt, welche nicht unmittelbar kommunikativ sind, sondern die innere Organisation der Sprache betreffen, also hauptsächlich die metalinguistische und die poetische Funktion. Die äußerst klare Begrifflichkeit und Kategorisierung bzw. der hohe Grad an Information, die man dabei erwarten könnte, treten jedoch nicht ein - oder die Klarheit besteht nur für den Sprecher, nicht aber für seine Hörer. Im Gegenteil: NAVRATIL nennt als Hauptmerkmale der schizophrenen Sprache einerseits „Begriffszersfall“ (1966, 47f), andererseits „Automatismus“ (1966, 43; 60). Beides kann m. E. auf entropische Vorgänge innerhalb eines von der Außenwelt (dem Referenten, dem Rezipienten und sogar dem Sender) allzu hermetisch abgeschlossenen Sprachsystems zurückgeführt werden. Was den Automatismus betrifft, so kann darunter zweierlei verstanden werden: NAVRATIL verwendet diesen Ausdruck im Sinne eines Zwangs, dem die schizophrene geteilte Persönlichkeit unterworfen ist: Das Subjekt ist nicht Herr über seine Rede, eine Inspiration wird ihm von außen auferlegt (s. den Satz des Schizophrenen und Dichters Alexander am Anfang dieses Kapitels). Es handelt sich dabei nicht um ein echtes „außen“, das ja nicht vorhanden ist, sondern um die schon genannte, die Schizophrenie charakterisierende innere Transzendenz, um den Anderen in der Phantasie des Schizophrenen. Die Sprache des Schizophrenen hat sich soweit verselbständigt, daß sie die Übermacht über den Sprecher gewinnt, was einerseits zu Unerwartetem, Unverständlichem oder Widersprüchlichem, andererseits zu einer weiteren Form des Automatismus führt, nämlich der Verwendung stereotyper Ausdrücke, der Wiederholung⁵³ sowie allerlei Formen der Anapher (NAVRATIL 1966, 81). Die Inspiration des Kranken ist so nicht eine göttliche oder aus der Natur kommende, sondern eine kulturelle (wie im Falle des Rituals, eines kulturellen Wiederholungsschemas); es erfolgt kein Drang zur selbständigen Kreativität, sondern reine Produktivität⁵⁴. Die exklusive Konzentration des schizophrenen Subjekts auf sein zerrissenes, fremd-eigenes Inneres führt zu einer „Zerfahrenheit des Denkens“ (1966, 46f), die mit dem erwähnten Begriffszersfall in Zusammenhang steht. Die von jeglicher Wirklichkeit losgelösten Konzepte verlieren ihre Relevanz und beginnen sich untereinander zu beeinflussen, aufeinander (in Ermangelung eines Referenten) zu verweisen. Sie verlieren gleichsam ihren festen Ort im System der Sprache, werden austauschbar. Diese Wandelbarkeit der Begriffe erinnert an das archaisch-primitive magische Denken (1966, 48), in welchem durch Änderungen in der Benennung ein Einfluß auf die benannten Dinge ausgeübt wird (dieses Verfahren beruht auf einem symbolischen Dialog zwischen *Ich* und Welt; s. später). Dabei kommen magische Eigenschaften vor allem dem archaischen oder dem tabuisierten

⁵² Der Begriff *Schizophasie* findet sich nicht in NAVRATILs Untersuchungen. Ich verwende ihn, damit keine Verwechslung mit der A-phasie entsteht. Im Unterschied zu derjenigen des Aphasikers ist die Rede des Schizophrenen nicht von einem physisch mehr oder weniger lokalisierbaren Mangel, sondern von einer objektiv nicht definierbaren Spaltung charakterisiert.

⁵³ Die Wiederholung kann natürlich durchaus bewußt und mit einem bestimmten Zweck erfolgen (s. später). Hier ist eine zwanghafte oder unbeholfene Wiederholung gemeint.

⁵⁴ NAVRATIL (1986) postuliert die Unterscheidung zwischen Kreativität oder Schaffensdrang und Kunst oder künstlerischer Begabung. Kreativität ist eine notwendige, aber keineswegs ausreichende Bedingung für künstlerisches Schaffen (67), und andererseits gibt es Menschen, die sich trotz künstlerischer Begabung ohne Drang von außen nicht zu entsprechenden Leistungen entschließen können, wofür des Autors Patienten ein gutes Beispiel sind („Die Annahme, daß künstlerische Begabung stets mit einem entsprechenden Schaffensdrang verbunden sei, ist ein weit verbreiteter Irrtum.“ 216). Was NAVRATIL „Kreativität“ nennt, habe ich hier mit „Produktivität“ bezeichnet.

(obszönen) Wortschatz zu⁵⁵, aber sie können sich auch auf objektivierende Begriffe, die von der Kultur gerade zur Überwindung des Magischen geschaffen wurden, erstrecken

Die Originalität der schizophrenen Sprache besteht also in einer unangemessenen Verwendung automatisierter sprachlicher Stereotype, in einer Schaffung von Neuem mit Altem, nicht von absolut Neuem. Das Neue entsteht aus innersprachlicher Entropie, aus dem Anderen, in das sich ein überautomatisiertes und daher als solches nicht mehr wahrgenommenes Eigenes verwandelt. So findet sich in der schizophrenen Sprache neben abstrahierender Schwulstigkeit, Manieriertheit und *Verbigeration* (d. h. eintöniger Wiederholung von Wörtern, Satzbruchstücken und unverständlichen Wendungen, s. NAVRATIL 1966, 49), eine große Anzahl von Neologismen, verbunden mit phantastischen (von der Wirklichkeit losgelosten) Gedanken. Der Tiefsinn von Aussagen erweist sich als „Scheintiefsinn“ (ebd.), ein Begriff, der die Widersprüchlichkeit des schizophrenen Daseins anschaulich macht: In der Tat, wie kann *Tiefsinn* nur Schein, d. h. nur Oberfläche sein? Wir treffen hier auf ein altes Problem der Kunst, nämlich das Problem der Reduktion, das anhand der Malerei veranschaulicht werden kann. Reduktion der Tiefendimension auf eine Oberfläche mittels der Perspektive ist ja nichts anderes als eine optische Täuschung. Die Frage, warum es schizophrene Künstler gibt, warum also aus der schizophrenen Psychose heraus Werke entstehen können, die sich in nichts von moderner Kunst unterscheiden, beantwortet NAVRATIL mit der Analogsetzung der Verfahren schizophrener Weltstrukturierung und bestimmter Kunstrichtungen, v. a. aus Krisenepochen (1966, 161f.), in denen die Selbstverständlichkeit des Wesens einer Kultur, ihrer Beziehung zur Welt und ihrer „Wahrheit“ in Frage gestellt wird.

Der Widerspruch innerhalb von Sprache und Denken des Schizophrenen zwischen ursprünglich-primitiver Energie und abgenutzter Stereotypie spiegelt seine gespaltene Persönlichkeit wider: einerseits das Bedürfnis, das Eigene, Individuelle gegenüber der Außenwelt zu behaupten und zu schützen, andererseits die gerade dieser Außenwelt und nur ihr entnommenen Mittel⁵⁶. Dadurch wird lediglich die Widersprüchlichkeit „der Welt“ und „des Lebens“ ausgedrückt, die das Subjekt zu überwinden hat. Im Gegensatz zum „normalen“ Menschen vermag der Schizophrene diese Widersprüchlichkeit nicht zu übergehen, und seine Sprache wie auch sein Verhalten sind von einer tragischen Ambivalenz geprägt⁵⁷. Das Schizophrene in jedem Menschen tritt bei ihm offen hervor; er erscheint ehrlicher, aber lebensunfähiger als das gesunde, soziale Individuum. Der gesunde Mensch überwindet seine existentielle Ambivalenz in der Alltagssprache und im Alltagsverhalten, d. h. durch konventionelle Texte, die alle Gestaltungstendenzen in einer gegenseitigen Aufhebung zu einem kommunikationsfähigen System vereinigen, welches das *Ich* verbirgt und schützt. Der Schizophrene hingegen verbleibt in den Extremen, so daß Mitteilungsdrang (sich ausdrücken) mit Unverständlichkeit (ganz sich selbst bleiben) einhergeht.

Auf diese Weise erinnert der Schizophrene sowohl an den Maniker durch seine dilettantisch-primitivisierende Verwendung kultureller Zeichen als auch an den Obsessiven durch seine feindselig-ängstliche Haltung der Außenwelt gegenüber. Der Schizophrene als gespaltene Per-

⁵⁵ S. in NAVRATIL (1986, 159ff.) das Beispiel des schizophrenen Karl R., der die befreiende Versprachlichung (und Verbildlichung) seiner Sexualtriebe mittels obszöner Wörter mit reuennütigen Bibelziten vermengt: ein gutes Beispiel dostoevskijscher Versenkung bis auf den Grund der Sünde, auf die Reue und Erhebung durch die Gnade Gottes folgen.

⁵⁶ Vgl. das als Einleitung dienende Kapitel über Holderlin in NAVRATIL (1966), 15-27. Der schizophrene Künstler verwendete ständig übertriebene Höflichkeitsformeln („Eure Majestät“, „Gnädiger Herr“ u. ä.), um den Gesprächspartner auf Distanz zu halten.

⁵⁷ Unter diesem Aspekt erinnert der Schizophrene an den Obsessiven. NAVRATIL (1986, 191-200) bringt das Beispiel eines seiner Patienten, Karl G., der zwischen Enthusiasmus und Weltuntergangsstimmung oszilliert („alles oder nichts“ 191). Karl G.'s an hohe Instanzen gerichtete Briefe berichten von erdichteten Krankheiten und Extremsituationen und stellen Entschädigungsforderungen auf. Die paranoiden Züge erlauben übrigens Annäherungen an die Briefe der Figuren Sorokins (s. Kap. V.)

sonlichkeit vereinigt in sich den manischen „fragmentarischen Totalitarismus“ und die obsessive Ambivalenz (Überwindung der Umgebung mit deren eigenen Mitteln)⁵⁸. Er vereinigt also in sich auch die zwei Pole der Kultur und der Kunst (festliches ästhetisches Erleben und „Durcharbeiten“). In der Schizophrenie bringt eine manische Spontaneität Bewegung in ein obsessiv-rigides Schema. So gesehen, kann der Schizophrene als eine **P e r s o n i f i z i e r u n g** des kulturellen Prozesses betrachtet werden. Neben hoher, d. h. anerkannter Kunst besteht die Kultur ja auch aus Massenproduktion, Kitsch, Epigonentum und unzähligen mißlungenen Versuchen, etwas Bleibendes zu schaffen, wobei zwischen beiden Bereichen ein ständiger Austausch vor sich geht. Wie durch den Heiligen die Sprache Gottes, so spricht durch den Schizophrenen die Sprache der Welt: die Kultur selbst.

III.3. Schizophrenie und Kunst

In „Schizophrenie und Dichtkunst“ (1986) versucht NAVRATIL, die im oben besprochenen Buch in Ansätzen skizzierte Theorie weiter auszuarbeiten und zu begründen, indem er sich sowohl auf andere Modelle - auf die ich hier nicht weiter eingehen will - abstützt als auch seine eigene Erklärung für die Ähnlichkeiten zwischen der Kunst Gesunder und Schizophrener gibt.

Sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Wortkunst Schizophrener lassen sich folgende Grundtendenzen, die den allgemeinen Typen von Kreativität entsprechen, feststellen (NAVRATIL 1986, 63-71: Kap. „Die kreativen Grundfunktionen“):

1.) Die **P h y s i o g n o m i s i e r u n g** entspringt einer für das Kind und den „primitiven“ Menschen charakteristischen Weltauffassung, die allen Gegenständen menschliche, beseelte (animierte) Eigenschaften zuspricht; diese Anthropologisierung aller Gegenstände läßt sich auf ein ganzheitliches Weltgefühl zurückführen, das zwischen *Ich* und Welt keinen Unterschied macht. Eine Folge davon im Sprachgebrauch ist die Animierung der Worte: Diese werden als Dinge bzw. als Personen statt als Zeichen wahrgenommen.

In der Schizophrenie, die infolge der Auflösung der Ich-Grenzen eine „Rückkehr“ in ein solches Stadium auf der Basis bestimmter kultureller Erfahrungen bewirkt, führt diese Belebung zu einer Überschreitung feststehender Regeln der Sprache, wie z. B. zu mehr oder weniger verständlichen Wortneubildungen, Nichtbeachtung der Groß-/Kleinschreibung, Nichtbeachtung bestimmter logischer und/oder grammatikalischer Kategorien wie Substantiv/Adjektiv, belebt/unbelebt. Die Ich-Spaltung des Schizophrenen zieht Spaltungen von Welt und Sprache nach sich: Grundlegende Gesetze, Kategorien und Oppositionen lösen sich auf oder gehen ineinander über (wirklich/unwirklich, belebt/unbelebt, Ich/Anderer, gut/böse). Zugleich versucht die Physiognomisierung, eine ursprüngliche Ganzheitlichkeit oder Symbiose wiederherzustellen, was ihr aber nicht gelingt, so daß die in schizophrenen Texten beseelte Welt eine extrem ambivalente ist, welche die Widersprüchlichkeit des *Ich* des Schreibenden vorführt. Die Verstärkung des Ausdrucks (Selbstmitteilung) durch Physiognomisierung ist teilweise ebenfalls zum Scheitern verurteilt, da das verwendete Material in den Augen des Rezipienten stereotypen Charakter aufweist.

⁵⁸ Dementsprechend macht NAVRATIL einen Unterschied zwischen der manischen Ideenflucht und der schizophrenen Zerfahrenheit von Gedanken und Sprache. Ersterer ist charakterisiert durch die Dominanz der assoziativen Verfahren und kann also nachverfolgt werden, während bei letzterer offensichtlich die Assoziationen durch Gegen- oder „Querantriebe“ gehemmt werden (1986, 46f.). Den entgegengesetzten Prozeß in Sprache und Denken bezeichnet NAVRATIL als „Perseveration“ (das Haftenbleiben an bestimmten Ideen) (1986, 44). Die Perseveration ist im E. charakteristisch für eine obsessive Persönlichkeitsstruktur. Die Vermutung liegt nahe, daß es bei den erwähnten Gegenantrieben um Perseveration und bei den Querantrieben um simultane andersgerichtete Assoziationen handelt.

2.) Die **Formalisierung** führt umgekehrt zu einer Entseelung der Welt, zu deren Objektivierung und Differenzierung. Einerseits werden die Dinge voneinander unterschieden; das symbiotisch-ganzheitliche Weltbild der physiognomisierenden Tendenz weicht einem relativierenden Objektivismus. Andererseits - und ersteres bedingend - löst sich das *Ich* von der Welt und gelangt so zu einer distanzierten Betrachtung und Benennung sowohl seiner Umgebung als auch seiner selbst. Der Formalisierungsfunktion entsprechen in allen Kulturen verschiedene Verfahren der Wiederholung und Stereotypie, die sich z. B. im Ritual vollziehen. Wiederholung bedeutet elementare Ordnung der Welt, Identifizierung der Dinge durch deren Differenzierung von anderen Dingen und so auch die Möglichkeit, durch Reproduzieren das Identische wiederaufzurufen. Sprachlich scheint diese Tendenz dem Stadium der Objekt-Referenz bei LURIA zu entsprechen (s. nächstes Kap.). Durch die feste Bezeichnung eines Dings wird es möglich, es in seiner Abwesenheit zu nennen. Gleichzeitig hat das Wiederholen als psychomotorischer Akt eine beruhigende Wirkung. Es vermittelt den Eindruck von Dauer und Identität (vgl. Rituale, Litaneien, Wiegenlieder). Die Formalisierung besteht, kurz gesagt, in einer Trennung, Einteilung und Strukturierung von Welt und Sprache. Zugleich erlaubt sie dank der Methode der Wiederholung eine erste Strukturierung der Zeit als Dauer. Bei exklusiver Berücksichtigung der Formalisierungsfunktion kann allerdings ein Automatismus in Wahrnehmung, Benennung und Verhalten eintreten, der die ursprüngliche Distanzierung des Subjekts von der Welt aufhebt, ohne die Symbiose wiederherzustellen.

Formalisierung bei Schizophrenen macht sich sowohl in krankhafter Stereotypie - die aber durchaus auch eine kreative Basis für Rhythmus und Variationen bilden kann - als auch in einer oft anzutreffenden Tendenz zur Objektivierung und Distanzierung von jeglichem Affekt bemerkbar. Übertriebene Sachlichkeit und Präzision (Abstraktion) treten parallel zu und oft zusammen mit ritualisierender Wiederholung auf, beide gehen auf den Versuch des *Ich*, die Selbst- und Weltbeherrschung wiederzuerlangen, zurück.

NAVRATHI's Beschreibung der Formalisierungstendenz scheint mir insofern von Bedeutung zu sein, als sie - wie übrigens auch die unter 3.) genannte Symbolisierung - Erscheinungen und Verfahren verschiedenster Kulturen auf eine Grundfunktion zurückzuführen erlaubt. Daß primitive wie hochzivilisierte Kulturen auf grundlegenden Ordnungstendenzen beruhen, die sich auf verschiedene Art, z. B. sprachlich oder körperlich, objektivierend oder rituell, äußern können, diese Erkenntnis dürfte die Vorstellung einer „Rückständigkeit“ sog. primitiver Kulturen relativieren. Bestimmte Kulturen haben das Verfahren der Objektivierung, andere dasjenige der Stereotypisierung vorgezogen und sich entsprechend entwickelt.

3.) Die **Symbolisierung** ist die Grundfunktion, welche die Schaffung eines Zeichensystems im üblichen Sinne einleitet. Sie schafft *Symbole*, d. h. Zeichen, die für das Bewußtsein eine Bedeutung haben. Die Symbolisierung beruht selbstverständlich auf den unter 1.) und 2.) genannten Funktionen, befindet sich aber auf einer höheren Ebene des psychischen Lebens. Symbolisierung kann a) „geheimnisvolle“ oder „mythische“, b) „magische“ oder „rätselhafte“ und c) „rationale“ Bedeutungen schaffen. Jeder Typus von Bedeutungsbildung entspricht einem Stadium in der Entwicklung des menschlichen Geistes. Das letzte Stadium, die rationale Bedeutung, „setzt einen Bedeutungsträger und damit ein gut funktionierendes Gegenstandsbewußtsein voraus. Subjekt und Objekt müssen bereits klar getrennt sein und ihre bleibende Identität besitzen“ (NAVRATHI 1986, 64). An dieser Stelle ist allerdings nicht ganz klar, was NAVRATHI unter Symbolisierung genau meint, denn nach der Auflistung der obengenannten drei Stadien unter „Symbolisierung“ als Gemeinbegriff liest man folgendes: „Ein Bedürfnis, sich wieder in die geheimnisvolle Atmosphäre des Symbolischen zu begeben, entsteht dann, wenn das rationale Beziehungsgefüge gelockert und die Widersprüchlichkeit des menschlichen Daseins wieder stärker empfunden wird. Das ist in starkstem Ausmaß in der Schizophrenie der Fall.“ (ebd.) Einleuchtend ist hierbei die Darstellung der Symbolisierung als *Re-Physiognomisierung* („Wiederbelebung“) nach der Formalisierung, als Deautomatisierung

zwecks Herstellung einer organischen Ganzheit, z. B. unter dem Zeichen des Geheimnisvollen. In diesem Zitat scheint aber die zuvor dargelegte und als höchstes Stadium der Symbolisierung bezeichnete rationale Bedeutungsgebung vergessen⁵⁹. Was ist mit „geheimnisvolle Atmosphäre des Symbolischen“ gemeint: die geheimnisvolle Atmosphäre des Symbolischen überhaupt (auch des Rational-Symbolischen) oder nur die durch das Symbolische in seiner Variante a) (und evtl. b)) geschaffene? Im ersten Fall wäre auch das Rationale als geheimnisvoll einzustufen, was elementaren Konzeptionen unserer Kultur widerspricht, im zweiten Fall würde sich der etwas unglücklich gewählte Satz nur auf das erste Stadium der Symbolisierung beziehen, und das magische und rationale Symbolische wären nicht „symbolisch“, weil nicht geheimnisvoll. In beiden Fällen stellt diese dritte kreative Grundfunktion einen höchst schizoiden Verfahrenskomplex dar, der Physiognomisierung, Formalisierung und „Rationalisierung“ beinhaltet

Es geht mir hier weniger um eine Kritik der Begriffe als darum, zu zeigen, wie schwierig es ist, die zwei gegensätzlichen Tendenzen in der Sprache und allgemein in Zeichensystemen, nämlich diejenige der Motiviertheit und der Unmotiviertheit, miteinander zu vereinigen. Diese zwei Richtungen entstehen aus der grundsätzlichen *D i f f e r e n z*, die von jeder Bewußtwertung eines Individuums wie auch einer Kultur eingeleitet wird und die einen dritten Terminus in die Zweierbeziehung Wort/Ding einfügt das Konzept, das sich in die transparente Beziehung zwischen Zeichen und Referenten einschleust. So gesehen, greift die von NAVRATIL beschriebene Schizophrenie auf dessen Theorie über. Es ist deshalb nicht erstaunlich, nicht nur daß die Symbolisierungsfunktion als eine ambivalente Vereinigung auf höherer (bewußter) Ebene der gegensätzlichen Verfahren Physiognomisierung und Formalisierung erscheint (s. u.), sondern daß diese Differenz schon in den Physiognomisierungs- und Formalisierungsverfahren selbst festgestellt werden kann:

- Physiognomisierung bedeutet die Belebung und Beseelung nicht nur von Dingen, sondern auch von Zeichen und Wörtern, d. h. sie bezeichnet einen regressiven Prozeß der Verdinglichung des Zeichens. Es handelt sich dabei um eine Operation, die erst auf solche Sprachgebilde anwendbar ist, welche aufgrund von Formalisierung und vielleicht auch Symbolisierung entstanden sind. Mit anderen Worten: Wenn der Begriff *Physiognomisierung* in bezug auf die Dinge auf der Ebene des Beschriebenen operiert und die unmittelbare, vor-bewußte Beziehung zur Welt meint, so halt sich derselbe Begriff in seiner Anwendung auf die Sprache an die Ebene der Beschreibung, denn vor-bewußter Zustand und Sprache in unserem Sinne sind unvereinbar; *physiognomische Sprache* ist also entweder ein ambivalentes theoretisches Konstrukt, oder sie bezeichnet eine bewußte Verfahrensweise, eine simulierte Ursprünglichkeit (z. B. in der Lyrik).

- Formalisierung ihrerseits beruht, wie schon gesagt wurde, auf Objektivierung, d. h. Reflexion und (Selbst-)Distanzierung, einerseits, und Automatisierung, d. h. Nicht-Reflexivität, andererseits

- Die Symbolisierung schließlich bildet nicht etwa eine dialektische Aussöhnung der entgegengesetzten Pole der Physiognomisierung und der Formalisierung, sondern die Potenzierung dieses Gegensatzes. Dies soll anhand der drei Typen der Symbolisierung anschaulich gemacht werden

a) *Mythische* Symbolisierung: Nach LEVI-STRAUSS (1958, 232ff) ist der Mythos eine mehrdimensionale Struktur, die sich auf mindestens drei Achsen stützt: synchronisch / diachronisch / intertextuell⁶⁰. Er ist ein sprachliches Gebilde *höheren Grades*, seine Einheiten sind die Mytheme, die sowohl auf die Sprache (synchronisch) als auch auf den Diskurs

⁵⁹ Vgl. auch die Vorschrift der klaren Subjekt-Objekt-Trennung im oberen Zitat. Ist Formalisierung, also Differenzierung, nur für dieses letzte Stadium der Symbolisierung notwendig?

⁶⁰ *Synchronisch* und *diachronisch* ist hier in bezug auf die vom Mythos erzählte Fabel gemeint. Oppositionen von Personen, Zuständen usw. und Abfolge von Ereignissen. *Intertextuell* bedeutet im weitesten Sinne die Beziehungen eines gegebenen Mythos zu anderen Versionen desselben Mythos, zu anderen Mythen, zu anderen Texten (z. B. Rituale)

(diachronisch) bezogen sind und dazu noch Schichten („*paquets de relations*“, 1958, 234, hervorgehoben vom Autor) (intertextuell) bilden. LÉVI-STRAUSS verwendet hierzu das Modell der Karte: Auf jeder Karte ist ein möglichst einfacher Satz (Subjekt + Prädikat) eingeschrieben; die Karten lassen sich dann beliebig gruppieren. Auf diese Weise erhält man ein Modell der Struktur des betreffenden Mythos, unabhängig von seiner diachronischen Sequenz. Auf einer höheren Ebene - z. B. Vergleich verschiedener Versionen - kann die durch die Kartenzusammenstellung entstandene größere Karte wiederum mit anderen äquivalenten Karten verknüpft werden⁶¹.

Inwiefern sich ein Mythos nach dieser Definition von einem Text - jedenfalls von einem künstlerischen Text - unterscheidet, soll hier nicht analysiert werden. Wichtig ist lediglich der Umstand, daß NAVRATIL'S „geheimnisvoller“ Charakter der mythischen Symbolisierung darauf zu beruhen scheint, daß die Dinge der Welt als Texte oder Textbestandteile interpretiert werden, daß sie auf anderes verweisen (auf eine andere Zeile, Spalte, Karte), eine andere Geschichte erzählen; insofern scheint mir Lévi-Strauss' Mythosmodell sinnvoll, um das Geheimnisvolle und Verborgene in der mythisch-symbolisierenden Funktion zu erläutern. Die mythische Symbolisierung setzt das Postulat einer Strukturierung der Welt voraus. Der Mensch erscheint als Rezipient des Welt-Textes.

b) **M a g i s c h e** Symbolisierung. Hier haben wir es mit dem umgekehrten Prozeß zu tun, der darin besteht, daß die Welt mit Worten angesprochen wird, die eine Veränderung (Umkodierung) der Dinge anstreben. NAVRATIL'S Bezeichnung „rätselhaft“ für die magische Symbolisierung ließe sich folgendermaßen interpretieren: Auf der Grundlage der mythischen Erzählung/Entzifferung des Geheimnisses wird dieses zum Rätsel, das induktiv, durch Versuche, den eigenen Text in den Welt-Text einzuflechten, gelöst wird. Der Mensch wird so zum Sender einer (magischen) Botschaft an die Welt, aber auch zum Empfänger ihrer Antworten. Es ist der Beginn eines Dialogs. Die Wandelbarkeit der Begriffe, von der schon die Rede war (Abschnitt III 2.), beruht auf der Situationsgebundenheit und auf dem stets experimentellen Charakter dieses **D i a l o g s m i t d e r W e l t**⁶². Die Umwandlung des Begriffs führt zur Umwandlung der Welt.

Diese beiden Stadien der Symbolisierung weisen mit der Physiognomisierung die Gemeinsamkeit auf, daß Subjekt und Objekte sich auf einer Ebene befinden und eine Art *textuelle Symbiose* bilden. Während die Physiognomisierung auf Beseelung (Animierung, Anthropologisierung) von Mensch, Tier, Gegenständen und Wörtern beruht, entsteht Symbolisierung durch deren Versprachlichung und Vertextlichung⁶³.

c) Das dritte Stadium, die **r a t i o n a l e** Symbolisierung, kann als eine potenzierte, auf die in den zwei früheren Stadien herausgearbeitete Sprache angewendete Formalisierungstendenz bezeichnet werden. Es setzt eine metalinguistische und/oder poetische Operation voraus, in der die Sprache selbst objektiviert wird, damit an ihr gearbeitet werden kann. Auf diese

⁶¹ Man entsinnt sich hier des Karteverfahrens eines Moskauer Konzeptualisten, der hier nicht weiter untersucht werden soll: Lev RUBINSTEJN stellt seine Gedichte aus Kärtchen zusammen, die jeweils einen in der Regel alltaglich-banalen oder zitathaft-erhabenen Satz enthalten. Durch die reiche Kombinatorik solcher Klischees entsteht eine Art mythologische Struktur des sowjetischen Alltags. S. / B. Rubinstejns „Sonett 66“ in „GRUPPA“, 57-76. Die Methode erlaubt eine diachronische (/ B. bei einer Lesung des Autors), eine synchronische (Ausschneiden und Zusammenstellen der Kärtchen, wie im „Sonett 66“ suggeriert), und eine „harmonische“ Lektüre (palimpsestartige Lektüre zweier aufeinandergelegter Karten).

⁶² Natürlich ist Magic stets auch - vielleicht gerade wegen dieser Unsicherheit und Situationsgebundenheit - auf streng formalisierte rituelle Praktiken angewiesen. Auf dem Hintergrund des Gleichbleibenden tritt die Einmaligkeit der Situation hervor, z. B. bei Krankheit als einer Mangelerscheinung, die wiederum mythisch als Wiederholung einer „Urs/cne“ interpretiert werden kann.

⁶³ Wobei ein solcher Schritt nur über die Formalisierung möglich wird. Sprache ist auf Artikulation, d. h. Differenzierung aufgebaut, und ein Dialog kann nur über eine gewisse Distanz zustandekommen.

Weise reflektiert das Subjekt nicht nur sich selbst und seine Umgebung, sondern auch deren Bezeichnungen, und es erlangt die Fähigkeit zur Kategorisierung, Konzeptualisierung und Abstraktion, aber auch zur Tropenbildung: Metaphern als „Bildagglutinationen“ (NAVRATIL 1986, 70), aber auch andere „Figuren des Diskurses“ (Physiognomisierung!) zeugen von bewußter Sprachverwendung. In diesem Stadium können Physiognomisierungs- und Formalisierungstendenzen erkannt, definiert und bewußt simuliert werden.

Charakteristisch für die Symbolisierung in all ihren Stadien ist ihre synthetische Ausrichtung, d. h. der Versuch, nach der differenzierenden Formalisierung die Extreme wieder zu einer bewußten Symbiose zusammenzubringen, sei es nun in vereinheitlichender theoretischer Betrachtung, in der Schaffung einer Ideologie oder einer neuen, künstlerischen Welt, wissenschaftliche, philosophisch-ideologische und künstlerische Symbolisierung beruhen auf einer Interpretation der Welt durch ein Subjekt und deren Anerkennung oder Nichtanerkennung durch die Kultur. Doch die symbolisierende Synthese erscheint als ebenso widersprüchlich wie die ihr zugrundeliegenden Elemente; insofern liefert sie, welcher Art sie auch sein mag, ein getreues Abbild der Wirklichkeit

Kommen wir zurück zur Problematik der Schizophrenie im Kontext der europäischen Kultur. Die Erkenntnis, daß es sich bei dieser Krankheit weder um Idiotismus noch um eine Rückkehr in die Kindheit oder in einen „primitiven“ Zustand der Kultur handelt, führt zu ihrer Definition als einer hypersymbolischen Weltstrukturierung, die den Verfahren von Kunst, Wissenschaft und Religion entspricht. So paradox es auch klingen mag: Unabhängig davon, daß der an Schizophrenie Leidende Verfahren der Physiognomisierung bzw. Formalisierung unbewußt, aus dem tiefen Bedürfnis nach einer Symbiose oder nach einer individualitätserhaltenden Distanzierung heraus, anwendet, sind diese Verfahren als bewußte Sprachprozesse zu verstehen, weswegen sie auch mit dichterischen und künstlerischen Verfahren leicht verwechselt werden können. Konzentriert man sich auf den Text und sucht man nach dessen bedeutungsstiftenden, auf eine mythische, magische oder rationale Wahrheit („hinter“ der unmittelbaren Referenz) verweisenden Merkmalen, so spielt es keine Rolle, ob sich zur Bewußtheit der Sprache (des Codes, der Kultur) auch das Sprachbewußtsein des Textproduzenten gesellt, denn letzteres bedeutet ja eine Einsicht in erstere sowie deren treue Anwendung und Vorführung. Mögen die beiden ersten Grundfunktionen von einem Schizophrenen auch durchaus unbewußt verwendet werden, als Sprachprozesse sind sie bewußte Symbolisierungsfunktionen bzw. simulierte (d. h. in symbolischer Absicht eingesetzte) Physiognomisierung und Formalisierung⁶⁴. Eine solche Auffassung scheint heutzutage umso berechtigter, als zahlreiche zeitgenössische Künstler sich als durch ihre Sprache und ihren kulturellen Kontext „ferngelenkt“ empfinden, worin gerade der Geist der Postmodernität besteht (Zerfall der Subjektivität). Die Komplexität postmoderner Kunst folgt aus ihrer doppelten Simulation. Der Künstler simuliert seine Fernlenkung seitens einer Ursprünglichkeit simulierenden Zeichensystems

III 4 Graphomanie und Schizophrenie

Ich will nun die konkreten sprachlichen Besonderheiten aufzählen, die NAVRATIL (1966) in den Gedichten von Schizophrenen entdeckt hat:

⁶⁴ Die Fälle von Sprachzerfall wie Glossolalie, d. h. Aneinanderreihung unverständlicher Wörter (in der Art eines *Laum*), erscheinen zwar als eine Zerstörung der Bedeutung, gleichzeitig sind sie aber Ausdruck der Sprache Gottes, also Symbole, die über die Kapazitäten der Sprache hinausgehen, aus dem symbolischen Bewußtsein von Sprache und Kultur aber hervorgegangen sind. So gesehen, ist Glossolalie nicht etwa „primitiver“ als Neoglossie und Neophasie, die auf dem Code einer bestimmten natürlichen Sprache beruhen (s. nächsten Abschnitt, Punkt 3), sondern sie demonstriert die reine, absolut transzendente Symbolisierung.

1.) **Stereotypie**. Die Pomposität, Schwulstigkeit, der Kitsch schizophrener literarischer Produktionen kann auf zweierlei Weise interpretiert werden. Entweder man faßt sie auf als primären, spontanen Ausdruck des Gefühls, der beim normalen Kulturmenschen von Originalitätskomplexen gehemmt wird, oder man sieht in ihr lediglich eine durch die geistige Störung bedingte Unfähigkeit, etwas Eigenes zu schaffen (64). Am Beispiel der Schizophrenie sieht man also, wie willkürlich die Trennung zwischen Kunst und Kitsch gezogen wird. Nicht zufällig verlaufen die Entwicklung der modernen Kunst und die Zunahme des Interesses für die Schöpfungen von Geisteskranken parallel (der Autor erwähnt in dieser Beziehung hauptsächlich Dadaismus und Surrealismus).

Stereotypie entsteht also durch eine Mischung von physiognomisierender und formalisierender Tendenz: Physiognomisierend ist oft die Auswahl des Stereotyps, also das Kitschige an ihm, formalisierend seine Wiederholung (ein Stereotyp entsteht ja durch Wiederholung, sei damit nun Abnutzung durch eine Tradition oder Wiederholung in einem individuellen Diskurs gemeint).

2.) **Mischung verschiedener stilistischer Codes**. Sie besteht in der Kombination zweier oder mehrerer Stereotypen und läßt so auf eine minimale Originalität schließen, auf die Ambivalenz zweier widersprüchlicher Quellen der Inspiration. NAVRATIL bringt dafür das Beispiel des Briefs eines Schizophrenen, der in der phonetischen Transkription des eigenen Dialekts verfaßt ist, im syntaktischen Aufbau aber dem hohen biblischen Stil entspricht (53). Die Ungeschicklichkeit - vom Standpunkt der traditionellen Kultur aus gesehen - solcher Kombinationen gibt ihnen den Anschein von Primitivismus, der jedem Kitsch eigen ist, sobald man ihn als Ausdruck wahrer Emotionen betrachtet.

3.) **sprachliche Neuschöpfungen**: Neologismen können beim Schizophrenen als private ersonnene Fachausdrücke, manchmal aber auch als um des reinen Redens Willen produzierte Lautgebilde ohne Sinn entstehen. Die schizophrene neuernde Bearbeitung der Sprache kann verschiedene Grade erreichen: von einzelnen Neologismen über Glossolie (unverständliche Äußerungen mit dem Anschein von Sprache: Intonation, Artikulation usw.) bis zu Neoglossie (Deformation existierender Sprachen unter Beibehaltung der grammatikalisch-syntaktischen Struktur und des Wortschatzes, d. h. hauptsächlich phonetische Änderungen) und Neophasie (oder Neologien: dechiffrierbare Kunstsprachen mit kodiertem Wortschatz und kodierter Grammatik) (61ff.). Immer aber geht der Schöpfer dieser Sprachen von Bekanntem aus, sei es auf der Ebene von Intonation, Syntax, Lexik oder Phonetik, immer ist erkennbar, daß man es mit Sprache zu tun hat, die zur Schaffung neuer Bedeutung deformiert oder transponiert wird. Gleichzeitig zeugen diese individuellen Sprachen davon, daß der Schizophrene in einer von der Wirklichkeit abgeschlossenen (transzendenten), künstlichen (und z. T. kunstvollen) Welt lebt, sie sind das sprachliche Pendant zu seinen phantastischen Ideen und Vorstellungen. Auch erinnert das phantasierende Überschreiten der Grenzen von Sprache und Wirklichkeit an das magische Denken (Symbolisierung!). Neue Wörter bedeuten eine neue, andere Welt, wie auch die Deformation alter Wörter Einfluß auf die bezeichneten Dinge hat.

4.) **Verstärkung des Ausdrucks**: sie kann auf verschiedenen Ebenen stattfinden. Neben der schon erwähnten Pomposität des Stils gibt es eine spezifisch schizophrene Orthographie (Physiognomisierung): Dehnung durch Verdoppelung, Dehnungs-*h*, *tz* statt *z*, exuberante Interpunktion zwecks Rhythmisierung (Formalisierung) und Inszenierung einer theatralischen Pathetik in der Schrift (80).

5.) **Systematisierungsdrang**: Dieser äußert sich in verzeichnisartigen Systematisierungsunternehmen, die nach NAVRATIL „etwas Spielerisches und Willkürliches an sich“ haben (73). Das Spielerische geht m. E. auf eine Beurteilung von seiten des normalen gesell-

schaftlichen Menschen zurück, denn die durch diese Kategorisierungen strukturierte transzendente Welt ist ebenso ernsthaft wie die reale. Der Eindruck von Spiel entsteht infolge des Konflikts zweier Systeme: Ein Spiel besteht wie der kulturelle Welt-Text aus Regeln, und es ist lediglich eine Frage des Standpunkts, welche Welt nun Spiel, Phantasie, und welche Wirklichkeit ist. Möglicherweise entsteht dieser Eindruck auch durch die bei Schizophrenen häufige Kombination verschiedener geläufiger Systeme.

In den Kontext der Systematisierung lassen sich natürlich auch die sprachlichen Neuschöpfungen, v. a. die Neophasien, setzen.

All diese Merkmale lassen sich auf die kreativen Grundfunktionen zurückführen: Wie wir gesehen haben, sind in einem Verfahren zwei oder sogar alle drei Funktionen vertreten. Immer wieder geht es aber entweder um die Schaffung von Bedeutung oder um deren Evozierung (durch Physiognomisierung oder Formalisierung) und so um eine restitutive Weltstrukturierung. Im Gegensatz zum Maniker und zum Obsessiven - und durch die Kombinierung beider Züge - ist der Schizophrene ein Schöpfer.

NAVRATIL macht bei einem seiner Patienten, August Walla (1986, 239-249), die Entdeckung der Bedeutung der Schrift: Für Walla können die Buchstaben sowohl physiognomisierende Wirkung haben (s. die Verdoppelung von Buchstaben, die expansive Verwendung von Satzzeichen, die Deformierung eines Buchstaben- und/oder Textbildes) als auch Träger symbolischer Bedeutungen (mythisch, magisch, rational) sein. Zudem hat er die Manie (!), alles mögliche Material zu beschriften (sein Zimmer, die Erde, den Asphalt, Mauern, Bäume usw.). Der Autor bringt diese Erscheinung mit Hans Christoffels Theorie der Schrift als Sublimierung der Harntriebhaftigkeit aus der infantilen Sexualität in Verbindung⁶⁵. NAVRATIL liefert aber zahlreiche andere Beispiele, aus denen die Bedeutung der Schrift für die Kunst von Schizophrenen ersichtlich wird: Zeichnungen, die reichlich erklärend bzw. interpretierend beschriftet sind, nehmen den Einzug des Textes in die bildende Kunst, wie er z. B. bei E. Bulatov und I. Kabakov zu finden ist (s. GROYS 1991, 72, 161), vorweg, andererseits sind typische grandiosographomanische Phänomene wie Briefe an höhere Instanzen, phantastische Autobiographien, utopische Projekte, Erstellen von Katalogen (Systematisierung), häufig anzutreffen. Von einem allgemeinen Blickwinkel aus gesehen, läßt sich behaupten, daß des Schizophrenen Schreibdrang auf seine Isoliertheit von der Realität und auf den daraus resultierenden Kommunikationsmangel zurückgeht; zudem ist Schizophrenie Transzendenz und deshalb auch Symbolik, mittelbare Kommunikation, Abwesenheit und Hinterlassen einer Spur. Beim Maniker schafft die Schrift Zeitfluß, beim Obsessiven Fixierung, beim Schizophrenen ist sie Aus-

⁶⁵ NAVRATIL (1986), 243. In seinem Buch „Trieb und Kultur“ (1944), auf das NAVRATIL Bezug nimmt, bezeichnet CHRISTOFFEL das sog. „Enuresis-Syndrom“ als „eine charakterliche und Beziehungsstörung, die auf einem Mißlingen der Triebbändigung und -entwicklung beruht“ (233). Harntriebhaftigkeit ist eine der ersten natürlichen Funktionen, die das Kind beherrschen lernen muß (Bettnässen). Sie kann sich im Schulalter in Sudelei transformieren (192) und bei Erwachsenen als Kompensation von Komplexen sexueller Natur (psychische Impotenz) auftreten. Interessant ist des Autors Idee von der Schrift als einer Form der harnhaften Primitivfunktion, die dem Dokumentarwert der Sprache entgegengestellt wird (234f.) Neben anderen Schriftstellern analysiert CHRISTOFFEL diesbezüglich auch J.-J. Rousseau, dessen widersprüchliches öffentliches und künstlerisches Verhalten (Schüchternheit und Schamhaftigkeit einerseits, aggressiver Exhibitionismus andererseits) das „Harnstottern“ (191, herv. v. Autor), d. h. den Wechsel zwischen Urophilie und Uropolemie bei dem an Enuresis Leidenden, deutlich zum Ausdruck bringt. Graphomanie erscheint in diesem Zusammenhang als eine Privilegierung der (schriftlichen) reinen Ausscheidung eines Überflusses vor der Eingabe des lebensspendenden (aussagekräftigen) Wortes. Da aber die Normalität und Abnormalität von Triebhaftigkeiten vom kulturellen Kontext bestimmt werden (d. h. „milieubedingt“ und „situationsgebunden“ sind, 188), können diese Begriffe nur relativ gebraucht werden.

druck der Differenz (*différance*⁶⁶) zwischen seinem *Ich* und der Welt. Wie die einzelnen Buchstaben zusammengenommen eigenständige Bedeutung stiften können, so erhofft sich der Schizophrene aus der schriftlichen Festhaltung seiner widersprüchlichen Persönlichkeiten deren Vereinigung zu einem sinnvollen, ganzheitlichen Text. Vom Maniker unterscheidet er sich durch die Abgeschlossenheit seiner einzelnen Texte⁶⁷, vom Obsessiven durch deren Vielfaltigkeit und „distanzierte Oberflächlichkeit“.

⁶⁶ Der Begriff - übrigens ein Neologismus - ist in Jacques Derrida's Theorie der Schrift und des Differenzierungsprozesses, den jede Benennung der Ursprünglichkeit beinhaltet, zu finden, s. DERRIDA 1967 und 1985

⁶⁷ Obwohl auch Texte von Manikern kurz sein und einen abgeschlossenen Eindruck machen können, sind sie in einen einzigen fließenden Text, den unmittelbaren und rein symbiotisch-physiognomischen Dialog mit der Welt, eingebettet

IV. Dmitrij Aleksandrovič Prigov und der Moskauer Konzeptualismus⁶⁸: Überwindung einer kulturellen Schizophrenie

IV 1 Konzept und Konzeptualisierung

Unter *Konzeptualisierung* verstehe ich die abstrahierende Zusammenfassung mehrerer Objekte unter einen Begriff (ein *Konzept*), der die Klasse dieser Objekte benennen soll. Konzept ist also immer ein Gedankenbild, das die räumliche oder zeitliche Ordnung der Welt, wie sie von einer bestimmten Kultur angenommen wird, bezeichnet. Nach A. LURIA erfolgt die sprachliche Erfassung der Welt in drei Schritten, die den drei Teilen des Wortes als einer Denkeinheit entsprechen (LURIA 1982, 34ff.): a) Die Objekt-Referenz („object reference“) stellt die Verbindung vom Wort zum Objekt her; b) die Bedeutung („meaning“) entsteht aus der Differenzierung des Objekts von anderen Objekten, erlaubt also das Ausdrücken der Beziehung zwischen zwei Objekten durch die Kombination zweier verschiedener Wörter; c) der Sinn („sense“) besteht in der Herstellung einer Beziehung zum Kontext, dies erfordert das Vorhandensein weiterer Konstellationen, die nur mittels eines bestimmten Abstraktionsgrades in der Sprache möglich sind. Bedeutung entsteht durch Differenzierung, Sinn durch Synthese.

Auch Konzepte sind nach LURIA synthetische Gebilde, Klassifikationen aufgrund von Ähnlichkeiten zwischen differenzierten Objekten, Zusammenfassung von Differenzen unter einen höheren Begriff.

Man findet hier wieder die Dreiteilung des Sprechens und der Zeichensysteme in physiognomisierende (Objekt-Referenz), formalisierende (Differenzierung) und symbolisierende (Konzeptualisierung: mythologische, magische, rationale) Funktionen. Mit *Konzept* meint LURIA nur die rationale Symbolisierung, aber dies ist hier unwichtig. Es geht lediglich darum, hervorzuheben, daß der Moskauer Konzeptualismus, wie der Begriff besagt, auf der höchsten Ebene sprachlicher Welterfassung operiert. Mit dem Unterschied allerdings, daß die zu erfassende Welt schon selbst ein Text ist, bestehend aus ideologischen, ästhetischen, künstlerischen Konzepten. So erweist sich der Konzeptualismus als eine *R e k o n z e p t u a l i s i e r u n g* der Welt, die den Konzeptualisierungsprozeß an den Konzepten selbst nachvollzieht, diese erneut benennt, differenziert, konzeptualisiert, mythologisiert. Er ist eine *mise en abyme* des Entstehungsprozesses der Kultur und zugleich eine Umordnung der Text-Welt. Die Text-Welt, mit der sich der Moskauer Konzeptualismus befaßt, soll im folgenden dargelegt werden.

IV.2 Die Schizophrenie der sowjetischen Kultur

Es ist zu einer bekannten Weisheit geworden, daß der Mensch in Anwesenheit eines Anderen und vor allem mehrerer Anderer nicht „sich selbst sein“ kann, sondern stets eine Rolle spielt, die ihm von dem kulturellen Kontext, in den er hineingeboren wurde, diktiert wird. Nach dem romantischen Experiment der Freisetzung der Subjektivität durch Loslösung von jeglicher Kultur (Ideal der Einsamkeit und der Natur) und dem avantgardistischen Experiment einer Veränderung der Welt durch dieselbe, allmächtig gewordene Subjektivität (Form bedeutet Inhalt, Ideologie, Kultur, die vom Künstler deformiert werden können) hat sich die Auffassung durchgesetzt, daß das Subjekt 1.) nicht einmal vor sich selbst „sich selbst sein“ kann und 2.) sich niemals total von seinem kulturellen Kontext lösen kann, weder um sich von ihm zu isolieren noch um von einer distanzierten Meta-Position aus Einfluß auf ihn auszuüben. Die

⁶⁸ Der des Russischen nicht kundige interessierte Leser findet Texte von Moskauer Konzeptualisten in deutscher Übersetzung sowie theoretische Analysen dazu in einigen Nummern der literarischen Zeitschrift „Schreibheft“ (s. Literaturverzeichnis).

„Kultur“ ist ursprünglicher als das „Subjekt“, sie hat den Begriff *Subjekt* überhaupt geschaffen. Diese Auffassung führt zu einer Relativierung aller ethischen, ästhetischen, aber auch einfach deskriptiven Konzepte. Die gegenseitige Beeinflussung von Subjekt und Kontext führt zu einer Relativierung beider Pole. Einerseits gibt es keine absolute Wahrheit, nach der sich die Strukturierung einer Kultur richten könnte, weil jede Wahrheit „subjektiv“ ist, d. h. objektiv nicht erkannt bzw. rekonstruiert werden kann, andererseits entsteht eine Kultur aus der „Zusammenarbeit“ mehrerer Subjektivitäten, von denen sich jede durch eine besondere Konstellation aus Kollektivem (Konventionellem) und Individuellem auszeichnet. „Kultur“ und „Subjekt“ sind demgemäß als potenzierte Relativitäten zu verstehen, von denen jede das Spiegelbild der Ambivalenz der anderen ist.

In den westlichen (sprich westeuropäischen und amerikanischen) Kulturen wird diese Ambivalenz einerseits durch simulierten Totalitarismus (ursprüngliche despotische Ganzheitlichkeit einer Ethik, Ästhetik, Politik, die dem Aufgeklärten unbeholfen vorkommen)⁶⁹ und Reduzierung komplexer Konstellationen auf einfache Formeln überwunden (Massenkultur), andererseits in problematisierenden Theorien vertiefend nachvollzogen. Wichtig ist dabei, daß sich alle Angehörigen dieser Kultur des ausweichenden Charakters beider Verfahren durchaus bewußt sind. Die Massen geben sich den klischeehaften Bildern und Formeln hin, um in kollektivem Genuß die individuelle Ambivalenz zu vergessen, während die Theoretiker und Philosophen aus der Sublimierung und Thematisierung derselben Ambivalenz die Möglichkeit gewinnen, jede Verantwortung für ihre eigenen Aussagen abzulehnen. Wozu aber eine Theorie, wenn sie keine Hilfe zum Verständnis der Welt und zur Steuerung des eigenen Verhaltens bietet („alle Interpretationen sind zulässig“, „das Subjekt wird durch seinen Kontext geleitet“)? Auf diese ethische Problematik sind z. B. Erscheinungen wie die politisch-öffentliche Betätigung Jacques Derrida's zurückzuführen, aber auch die theoretische „Revolution“, die z. B. Baudrillard unternimmt, wenn er sich vom Problem der Subjektivität abwendet und die passive „Macht des Objekts“ (Massen, Frauen) hervorhebt⁷⁰. Diese zwei Extreme (Massenkultur und elitäre Theorie) sind darauf ausgerichtet, die manische Auflösung des Subjekts zu verhindern, in der Massenkultur durch obsessiv markierte symbolische Überkodierung, in der Theorie durch schizoide Problematisierung. Differenz und „Schizoismus“ sind auch Möglichkeiten, einen Mythos zu schaffen, und zwar einen solchen, der für das Selbstverständnis unserer „pluralistischen“ Gesellschaft annehmbar ist. Auf diese Weise wird die Schizoidie durch ihre Transponierung auf die metakulturelle Ebene (NAVRATIIL, DERRIDA, DELEUZE/GUATTARI) einerseits bewußt, andererseits mündet sie in eine spiralartig sich vermehrende Ausweglosigkeit.

Auch die sowjetische Kultur ist schizoid, aber sie ist es auf eine andere Weise. Durch die erstrebte und proklamierte Gleichstellung aller (klassenlose Gesellschaft als differenzlose Gesellschaft) wird das Individuum aus der offiziellen Kultur verbannt, und „sich selbst sein“ verliert jeden Sinn. Die einzige Möglichkeit einer Entfaltung des Einzelnen innerhalb der Kultur (im offiziellen Lebensraum) ist die Vorführung des Ideals der Gleichheit, die totale Entsprechung mit den vorgeschriebenen ethischen und ästhetischen Normen, das Aufgehen des Subjekts in ihnen. Im Gegensatz zur westlichen Kultur besteht also nicht einmal die Auswahl

⁶⁹ Zur Frage der totalitären Gesellschaft und ihrer „Überkodierung“ s. Schlußkapitel der vorliegenden Arbeit, v. a. Abschnitt „Schizoanalyse und Mythos“.

⁷⁰ S. BAUDRILLARD (1983). Mit der radikalen Objektivierung des Subjekts soll eine Befreiung von der Problematik der Subjektivität eingeleitet werden. Man nimmt sich nicht mehr so ernst und erlangt auf diese Weise sowohl eine gewisse Ganzheit (diesmal als Objekt) als auch die Fähigkeit zu entschlossenem, gezieltem Handeln (wobei der Begriff „Verantwortung“ hier unangemessen wirkt, ja jeden Sinn verliert). Nur ist man sich des symbolhaften Charakters dieses Handelns und Denkens bewußt, das eigene Handeln ist Bedeutung eines von einem anderen (höheren?) Subjekt ausgehenden Textes. In diesem Sinne steht Baudrillard dem religiösen Denken sehr nahe.

zwischen verschiedenen Rollen innerhalb eines hierarchisierten gesellschaftlichen Systems, sondern der Einzelne wird nur nach dem Parameter eingestuft, ob er „dazugehört“ (d. h. ob er dem rigiden ideologischen Schema der totalitären Kultur entspricht) oder nicht, nach dem Prinzip: „Wer nicht für uns ist, ist gegen uns“. Natürlich besteht innerhalb der offiziellen Kultur eine gewisse Hierarchie, doch wird diese erstens als Übergangsstadium zum Kommunismus betrachtet, und zweitens ist sie auf die Tradition zurückzuführen, aus der diese Kultur hervorgegangen ist. Im Grunde genommen ist es völlig unwichtig, welche Position man innerhalb der offiziellen Kultur einnimmt: Ist man einmal drin, so ist die weitere Zukunft ohnehin vorge-schrieben, und weicht man von dieser Vorschrift ab, so fällt man aus der offiziellen Kultur (z. B. aus dem Schriftstellerverband, aus dem Komsomol usw.) hinaus. Es gibt keine Marginalität, sondern nur „innen“ oder „außen“ (alles soeben Gesagte betrifft, wohlgemerkt, das prokla-mierte Kulturverständnis), ein obsessives Entweder-Oder. Bemerkenswert ist dabei, daß mit dieser ideologischen Position infolge der Ausrichtung auf die Tradition der Großen Russischen Literatur eine konservative ästhetische einhergeht, die jeden Abweichler als Graphomanen anzettelt⁷¹. Diese radikale Haltung wurde von den inoffiziellen Kulturkreisen übernommen, die ihrerseits den Charakter geschlossener Gruppen mit streng vorgeschriebenen Verhaltensweisen annahmen: Wer sich diesen nicht beugt, ist ein „Verräter“, ein „Spion“ oder ein „Graphomane“ aus der offiziellen Kultur.

Nun ist es aber nicht möglich, nur im Kulturellen oder nur im Individuellen zu verbleiben. Jede Kultur lebt gerade davon, daß sich dieses Entweder-Oder, das von der totalitären Kultur und ihrer ebenso totalitären Anti-Kultur postuliert wird, nicht verwirklichen läßt. Deshalb behauptet jeder Sowjetmensch seine Ganzheitlichkeit mal auf der einen, mal auf der anderen Seite des inneren „Eisernen Vorhangs“ zwischen offizieller und inoffizieller Kultur. Diese Widersprüchlichkeit des Verhaltens wird als Verlogenheit empfunden. Die kommunistische Ideologie dient nur als Vorwand bei der Verfolgung rein privater Interessen, und umgekehrt ist der Privatraum von ideologischen Diskursen investiert. Auf der Ebene der Kultur findet also eine Spaltung des Individuums in zwei widersprüchliche ganzheitliche Persönlichkeiten statt (Paradox), und auf der Ebene der bewußten Subjektivität herrscht eine Ambivalenz, die auch jeden Anderen entweder zum Gleichen oder zum Feind (Spion, Verräter) werden läßt. Die Besonderheit der sowjetischen Kultur besteht darin, daß sie ihre Relativität nicht nur nicht thematisieren kann, sondern sie nicht einmal wahrnehmen will und in obsessiver Rigidität ver-harrt. So wurde vorerst, sobald man des schizophrenen Charakters des sowjetischen Lebens gewahr wurde, der Schizophrene als dissidenter Held stilisiert, genauso, wie die von der so-wjetischen Norm politisch, ideologisch, ästhetisch oder rein charakterlich abweichenden Indi-viduen als Schizophrene oder sonstige Verrückte in psychiatrische Anstalten eingesperrt wer-den konnten⁷². All diese Phänomene zeugen von einem tief schizoiden Bewußtsein, das durch eine d o p p e l t e S p a l t u n g zustande kommt: einerseits zwischen offiziell-sozialer und

⁷¹ Vgl. die von Prigov zitierte Formel der offiziellen Kultur: „нет направлений, есть хорошие или плохие поэты“ [„Es gibt keine Richtungen, es gibt gute oder schlechte Dichter“] (ПРИГОВ 1989, 417).

⁷² Das Bild des Schizophrenen ist unterdessen fast zu einem Klischee in der Literatur- und Kulturtheorie ge-worden, sobald es um den sowjetischen Raum geht. T. ГОРИЧЕВА (1985, 118-123) sieht das Bild des Schizo-phrenen als eine Idealisierung marginalen Daseins und als Etappe auf dem Weg zur Wiedererlangung eines religiös-transzendenten, vom auf Diesseitigkeit beruhenden System befreiten Daseins (*чуждость, святость*). Auch bei einem der wichtigsten Theoretiker des Moskauer Konzeptualismus und der Soz-art, В. ГРОУС, ist von der „universalen Schizophrenie der sowjetischen Existenz“ die Rede (1991, 62). Wie in Voraussetzung des Moskauer Konzeptualismus macht auch СИЖАВСКИЙ (1974), ohne es zu nennen, auf das schizophrene Moment in der sowjetischen Kultur aufmerksam. Mit dem Postulat einer „Wahrheit“, die der „Lüge“ der offiziellen Kultur gegenübersteht, riskiere die dissidente Kultur, in einen neuen Sozialrealismus zu verfallen. Man sieht jedenfalls, daß es sich hier im Gegensatz zum Westen nicht um Schizophrenie als ein Pol, ein Extrem, ein kulturelles Simulakrum handelt, sondern um eine alltägliche und allgegenwärtige Tatsache.

„offiziell“-privater Existenz⁷³, in denen einander widersprechende totalitäre Texte produziert werden, andererseits zwischen diesen beiden Positionen und dem Bewußtsein des Sowjetmenschen, das sich in einer tragischen Ambivalenz auflöst

Es gibt keinen Grund, weshalb sich der Prozeß der Spaltung nicht spiralartig wiederholen und vertiefen sollte, und das bipolare Modell der sowjetischen Kultur „offiziell-inoffiziell“ erweist sich, obwohl oder gerade weil es aus der Selbstbeschreibung dieser Kultur entstanden ist, als unzureichend, um das komplexe System, das sie in Wirklichkeit bildet, zu erfassen.

Zuerst führte die durchgehende Ideologisierung von Kunst und Literatur zu Gegenbewegungen, die sich sowohl gegen die offizielle als auch gegen die inoffizielle (dissidente) Kultur richteten und von diesen in gleichem Masse abgelehnt wurden (vgl. GROYS 1991, 60ff). Die eine Bewegung verzichtete auf jegliche - diesseitige oder jenseitige - Ideologie und offizielle Moral und proklamierte einen Individualismus, der die Person von jeglichen kulturellen Banden freisprach, ihr aber gleichzeitig eine Verantwortung auflud, die sie unter den Bedingungen allgemeiner kultureller Schizophrenie nicht zu tragen hatte⁷⁴. Die zweite wünschte sich eine Rückkehr zu den ältesten Traditionen der russischen Kultur (Orthodoxie), sie berief sich auf religiös-mystische Grundlagen und war auf der Suche nach einer transzendenten Ideologie. In einem gewissen Sinne bedeuteten beide obengenannten Richtungen eine Art Abwendung von der Literarizität, die in der sowjetischen Kultur von Ideologie infiziert war, sei diese Ablehnung nun individualistisch, religiös oder privat-graphomanisch geprägt. Eine dritte Richtung erstrebte ein *l'art pour l'art*, das die Kunst höher als jede Moral setzte und absichtlich auf Modelle außerhalb der russischen Tradition griff, nicht aus Verachtung für die nationale Kunst, sondern aus dem Wissen heraus, daß jeder Rückgriff auf ein russisches Modell ideologisch geprägt, also einschränkend ist.

Alle genannten Richtungen sind durch eine radikale Abwendung von der offiziellen Kultur und durch das Setzen alternativer Zeichen, die auf alternative Wahrheiten verweisen (Gott, das Individuum, die Kunst, die Tradition), charakterisiert; diese Wahrheiten werden der „falschen“ Staatsideologie gegenübergestellt. Anders verhält es sich mit dem „Moskauer Konzeptualismus“, der davon ausgeht, daß eine Desideologisierung der Literatur nicht möglich sei, weil auch diese Desideologisierung eine ideologische Geste wäre; vielmehr geht es darum, das literarische Funktionieren von Ideologien in Abhängigkeit vom raumlich-zeitlichen Kontext der betreffenden Kultur zu demonstrieren, mit dem Ziel, die Relativität jeder Ideologie anhand der sowjetischen Ideologie und Literatur aufzudecken und die mythischen Grundlagen von Ideo-

⁷³ Letztere ist im geschlossenen Mikrokosmos der Kommunalwohnung oder des Freundeskreises situiert, wie sie von Ilya KABAHOV und Boris GROYS erläutert werden (1991, 85ff) und von L. Petruschskaja in der Erzählung „Сюда к вам“ [„Unser Kreis“] zur Darstellung kommen.

⁷⁴ Ein gutes Beispiel für diese dem Sartre'schen Existentialismus ähnliche Position liefert Solzhenicyns Werk WITTE (1989) führt als Beispiel dessen, was er „Literatur des Appells“ nennt. „Ivan Denisovič“ auf Autoren und Künstler dieser Richtung wenden sich direkt an den Leser, ohne die Vermittlung ideologischer Schablonen, sie suchen die Transparenz zwischen der Individualität des Autors und derjenigen des Lesers bzw. Betrachters, indem sie diesem die ideologische und sprachliche Emanzipierung eines Helden demonstrieren (13). Es geht nach WITTE um die Schaffung oder Wiederherstellung einer an keine Institutionen gebundenen Moral. In diesem Sinne liegt diese Richtung derjenigen des Traditionalismus und der Rückkehr zu religiösen Prinzipien nicht fern. Bei V. Šukšin und A. Sinjavskij findet eine Investierung dieser moralisierenden Literatur durch die Autor- und Schreibproblematik und somit durch die Reflexion kultureller Parameter statt (ich folge auch hier WITTEs Ausführungen). Bei ersterem führt die Selbstläuterung des Schreibenden zu einer Auflösung jedes Literarischen im Alltag (nicht zufällig war Šukšin ein wichtiges Muster für E. Popov), während Sinjavskij-Terc zu einer Inszenierung des Schriftstellerbewußtseins übergeht: 1.) durch Ineinanderschiebung heterogener Darstellungsebenen, und zwar hauptsächlich der Ebene des Helden und derjenigen des Autors (die eigentlich der schizoïden Einteilung zwischen offizieller und privater Welt entsprechen, auf jeder Seite betrachtet sich das Individuum als Autor einer Geschichte, die es über die andere Seite schreibt), 2.) durch Darstellung von moralischen *no man's lands* (z. B. Konzentrationslager), die es dem Schriftsteller erlauben, prä-literarische und prä-traditionelle mythische Situationen zu verarbeiten.

logie, Literatur und Kultur auszugraben. Das Graphomanische im Moskauer Konzeptualismus besteht also nicht in einer Abweichung vom Kanon, sondern in dessen Zitierung in einem unangemessenen Kontext; deshalb ist er parodistisch (Prigov), obszön (Sorokin), aber auch mythologisierend (das Unangebrachte kann auch ein Symbol, ein vergessener Mythos sein).

Diese Auffassung schafft eine neue Position des Autors und Künstlers, die von Schriftstellern wie Sinjavskij-Terc und dem späten Šukšin schon angedeutet ist (s. WITTE: 1989). Die Problematik des Schreibens und der Literarizität gelangt in einem Werk wie „Графоманы“ [„Die Graphomanen“] zur problematisierenden Darstellung, wobei, wie ich schon gezeigt habe, das Bild des Autors seinen festen *locus* verliert: Die „Autorpersönlichkeit“ wird fragmentarisiert durch ihre - wenn auch ungewollte - Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft von Graphomanen, von denen sich jeder als der einzig richtige und gute Schriftsteller inmitten von Schreibern und Verrätern an der ethischen oder ästhetischen Sache betrachtet. Die grundsätzliche Ambivalenz der Autoren-Figuren der Erzählung (sie sind Autoren und Helden zugleich) schafft eine phantastische Wirklichkeit, welche die Künstlichkeit („Verlogenheit“) des sowjetischen Lebens vor Augen führen soll. Sowohl Galkin als auch Straustin bringen ihr schizoides Bewußtsein zur Sprache (der erste in seiner Definition der Inspiration, der zweite durch die kunstvolle Spaltung seiner Schöpferpersönlichkeit und der Erzählung selbst). Während die Figur Straustins eine Vorwegnahme des *автор-персонаж*-Verfahrens ist, erkennt man in Galkin das typische Bild eines „Moskauer Konzeptualisten“: Die Inszenierung des Graphomanen-Happenings, aus dem er „seinen“ Text schafft, seine Samizdat-Tätigkeit, der selbstironische Größenwahnsinn, in dem er sich als Graphomane mit einem Genie vergleicht und die Große Russische Literatur als Graphomanie bezeichnet: all das erinnert an die verschiedenen Verfahren zur Schaffung eines *image* und zur Fragmentarisierung des Autors, deren sich die Konzeptualisten Prigov und Rubinštejn bedienen.

SINJAVSKIJ weist in „Literatur als Prozeß“ (1974) auf die Situation des Schriftstellers in der Sowjetunion und auf die Verwurzelung des Schriftsteller*image* (Krimineller oder Heiliger, Betrüger oder Prophet, angebeteter Führer oder Verbannter, oft jeweils beides gleichzeitig) in der russisch-sowjetischen Tradition hin: „unsere jahrhundertealte, typisch russische Gewohnheit [], das Wort als Realität aufzufassen, so als ob es selbst die Sache sei, für die man an die Wand gestellt wird“ (161), mit anderen Worten die Bildhaftigkeit des Wortes und der traditionelle Glaube an seine Kraft, erscheinen im Lichte der im letzten Kapitel besprochenen Theorie von NAVRAHIN bezüglich der kreativen Grundfunktionen als schizophrenisch-künstlerische Physiognomisierung und magische Symbolisierung. Demgegenüber verwenden die Konzeptualisten einerseits Verfahren der Objektivierung durch Demonstration (Inszenierung, Selbstinszenierung⁷⁵) sowie der Ritualisierung, andererseits greifen sie zur rationalen Symbolisierung, d. h. zum Konzept: Theorie und abstrakte Situationsbeschreibung sind ständige Begleiter der eigentlichen Texte, seien sie nun von den Künstlern selbst oder von Theoretikern wie Groys oder Bakštejn verfaßt. Diese Konzeptualisierung ist aber durch eine zeitlich-räumliche Relativität charakterisiert: Es gibt keine innere ästhetische oder ideologische Wahrheit, der alle konzeptualistischen Texte folgen, sondern nur äußere Angemessenheit an den Kontext (*performance*-Ästhetik). Dieser Umstand ist es natürlich auch, der das ständige Zusammengehen von Text und Metatext erforderlich macht. Ständig muß der neue situationelle Kontext auf irgendeine Weise spürbar gemacht werden; das metatextuelle Element kann dabei innerhalb (Selbstreflexivität) oder außerhalb des Textes, im Paratext⁷⁶ liegen (z. B. Prigovs „предупре-

⁷⁵ S. die Inszenierungen der Gruppe „Kollektive Aktionen“ in Alltagsräumen (Stadt, Park), „ГРУППА“, 50-55, bei denen Künstler und Zuschauer die Szene der Realität mit ihrer Person beschreiben.

⁷⁶ Nach GENETTE (1989) ist der Paratext „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“ (10). Der Paratext ist also rezeptionsorientierte Erläuterung des Textes, Explizierung der Autorintention.

мления“ („Vorbekundungen“) zu seinen Gedichtzyklen, seine theoretischen Artikel, aber auch zeitgebundene Elemente der Inszenierung des *image* wie Gestik und mündliche Aussagen). Die Parallelität von künstlerischem und konzeptualisierendem Wort eröffnet eine neue Schizoidie des Autors. Dieser ist Künstler und Theoretiker zugleich. An und für sich ist dies nichts Neues, doch die konzeptualistische Ästhetisierung des Kommentars, seine Miteinbeziehung in den künstlerischen Text, führt zu einer gegenseitigen Aufhebung und sozusagen Graphomanisierung beider Texttypen.

IV.3. Die Persönlichkeiten des Dmitrij Aleksandrovič Prigov

IV 3.1. Vorbemerkungen

IV 3.1.a) Prigov als konzeptualistischer Dichter. *image* und Inszenierung von Texten

Dmitrij Aleksandrovič Prigov, eine der berühmtesten Figuren des Moskauer literarischen Konzeptualismus, war vorerst Maler und Bildhauer. Sein Übergang zur Dichtung - wobei er die bildende Kunst weiter betreibt - ist verwandt mit dem Zusammenspiel von Wort und Bild in den Werken anderer konzeptualistischer bildender Künstler wie Kabakov und Bulatov; diese Interferenzen ergeben sich aus der von Sinjavskij hervorgehobenen Bildhaftigkeit des Wortes (v. a. des geschriebenen, linear-despotischen ideologischen Wortes) in der russisch-sowjetischen kulturellen Tradition (s. vorhergehenden Abschnitt)⁷⁷.

Der Konzeptualismus, der von der Abhängigkeit des intendierten bzw. interpretierten Sinns eines Kunstwerks (seiner „Wahrheit“) von dessen kulturellem und situationellem Kontext ausgeht, muß hierzu notwendigerweise eine Auffassung des Werks und seiner Umwelt als Texte vertreten (daß auch die Textualisierung aller Gegenstände lediglich durch eine bestimmte Kultursituation hervorgerufen wird, spricht nicht gegen die Theorie des Konzeptualismus, im Gegenteil). Deshalb gewinnen Sprache und Diskurs, insbesondere Metatexte (ideologische, wissenschaftliche Kommentare) sowie „Modelltexte“⁷⁸ aller Art, in der konzeptualistischen künstlerischen Praxis eine zentrale Bedeutung. Jedes Kunstwerk ist zitierend-interpretierender Text, der selbst zur Vor-Schrift für spätere Texte wird. Wichtig ist also der Kommentar, er ist gar wichtiger als das Ding und als das Kunstwerk⁷⁹. Alltägliche Gegenstände werden vom

⁷⁷ B. GROYS (1991, 71f.) weist darauf hin, daß das unterschiedliche Verhältnis zum Wort die westliche und die sowjetische Prägung des Konzeptualismus bedingt: auf der einen Seite Überfluß an Waren und Monopol der intellektuellen Elite über das kommentierende Wort, auf der anderen Seite Überfluß an ideologischen Diskursen und kommentierend-interpretierender Charakter jeder Handlung, die sofort zur symbolträchtigen Geste wird.

⁷⁸ Ich meine damit Texte, die in ihrem Thema oder in ihrem Stil zitiert werden, sei es lobend oder polemisch-parodistisch, bewußt oder unbewußt. Modelltexte sind allgemein die kulturellen Kon-Texte. Wie die Metatexte nehmen auch sie infolge ihrer Autorität eine Metaposition ein. Während aber die Metatexte deskriptiv sind, haben die Modelltexte präskriptiven Charakter. Sie sind die Dernda'sche kulturell-institutionelle „Schrift“.

⁷⁹ Ein Kunstwerk, wird man sagen, ist ebenfalls ein Metatext. Ich möchte mich aber lieber an Lotmans allgemeine Definition des sekundären modellbildenden Systems halten. Ein Kunstwerk ist ebensowenig ein Kommentar des weltlichen Kontextes wie der alleinige Ausdruck einer Subjektivität, sondern eine Instrumentalisierung dieses Kontextes zum Ausdruck einer Beziehung des Subjekts zu ihm (im Gegensatz zum wissenschaftlichen und zum ideologischen Kommentar, in denen die Subjektivität des Verfassers von sekundärer Bedeutung ist). In dieser Definition kommt in E. sowohl die Metaposition des Kunstwerks als auch seine Autoreflexivität zu ihrem Recht. Beschreibung der Welt und Beschreibung des Werks selbst. Aus der doppelten Symbolisierung (der Welt und der Beziehung zur Welt) in der Kunst ergibt sich deren Ambivalenz.

konzeptualistischen Kommentator zu Trägern ideologischer oder ästhetischer Diskurse gemacht (d. h. sie werden als solche kommentiert, ein gutes Beispiel dafür ist bei Prigov die Figur des Milizionärs, bei Kabakov die „Ästhetik des Mülls“), und umgekehrt nehmen Kunst oder Wissenschaft vom alltäglichen Leben Besitz, wodurch sie einerseits dieses tyrannisieren, andererseits aber ihre privilegierte Metaposition einbüßen. Kunst „degradiert“ entweder zum Alltagsgegenstand oder (als Zitat) zum Kommentar. Auf der anderen Seite gewinnt der konzeptualistische Kommentar durch die skeptische Kontextualisierung seiner angeblichen Metaposition eine Ambivalenz, wie sie künstlerischen Texten eigen ist. Das Thema und „entblößte Verfahren“ konzeptualistischer Poesie sind somit die Beziehungen zwischen verschiedenen Sprachschichten und Diskursen. Die Wirklichkeit, der Referent sind für diese Art von Kunst irrelevant, bzw. sie können von der Kunst nicht beschrieben werden, da diese Beschreibung immer auch eine Bezugnahme zu anderen Beschreibungen wäre: Eine transparente, direkte Bezeichnung ist nicht möglich, der Referent ist immer nicht nur ein Ding, sondern auch ein Text.

In zwei theoretischen Texten versucht Prigov, seine und die konzeptualistische Schreibpraxis zu explizieren. Der Artikel „Что надо знать“ („Was muß man wissen“) (PRIGOV 1989) liefert eine kurze Beschreibung der konzeptualistischen Poetik als einer Inszenierung der Beziehungen zwischen verschiedenen Sprachschichten, die den existentiellen Kontext des Dichters bestimmen. Aus den ersten Abschnitten dieses Artikels geht eindeutig hervor, daß Prigov seine Dichtung als eine Metapoesie versteht.

Jeder Dichter ist verständlich lediglich im Rahmen seines kulturellen Kontextes, und zwar sowohl des allgemeinen Kontextes der Tradition als auch des unmittelbaren Kontextes der aktuellen sozio-kulturellen Situation, an der er durch seinen Text teilnimmt. Er führt also gewissermaßen einen zweifachen Dialog mit einer poetologischen Tradition, in die er sich einfügt bzw. von der er sich abhebt, und mit anderen Stimmen und Texten, die gleichzeitig mit ihm den gegenwärtigen kulturellen Kontext bestimmen. Diese Erkenntnis, die der zeitgenössische Dichter den modernen Richtungen der Literaturwissenschaft (Formalismus, Strukturalismus, Kultursemiotik) verdankt, hat ihn aber auch der Möglichkeit einer „Ursprünglichkeitspose“ (göttliche Inspiration, natürliche Naivität, Kraft des Gefühls) beraubt. Ein Dichter, der diese Pose beibehalten würde, erschiene als hoffnungslos veraltet oder als ungebildeter Graphomane, der die alten Klischees wiederholt, auf jeden Fall würde er aber aus dem Dialog der zeitgenössischen Kultur herausfallen. Es gibt aus dieser Situation zwei Auswege, die von Prigov miteinander kombiniert werden: 1.) das Einnehmen eben dieser *Graphomanenposition* und 2.) das Schaffen einer „Poesie hoch zwei“, d. h. einer *Metapoesie*, die von der Kontextbestimmtheit jedes Dichtens ausgeht und an den Kontext bewußt appelliert, d. h. die Arbeit des Lesers vorwegnimmt. Diese zweite Poetik ist diejenige des Konzeptualismus, dessen Thema (Referent) nicht der Gegenstand selbst ist, sondern die Sprache seiner Beschreibung, die Art, wie er in der Kultur perzipiert wird. Die Sprache des Dichters ist ein kulturelles Phänomen. Will er verstanden werden, so muß er den Gegenstand, den er beschreibt, „kulturalisieren“. Nach den Experimenten von *Zaum*, Dadaismus und surrealistischem Absurd ist sogar die Suche nach einer ursprünglichen, vorkulturellen Sprache kulturell markiert, jedes Umfeld ist kulturell, jeder Gegenstand ist Text.

Bezüglich der Position 1.) erhebt sich die Frage, nach welchen Kriterien sich echte und simulierte Graphomanie voneinander unterscheiden lassen. Ich wäre geneigt zu antworten nach gar keinen. In der Tat: Halt man sich an herkömmliche ästhetische Kriterien wie Originalität oder an beliebige andere Prinzipien (soziales Engagement, Naturalismus, Ästhetizismus), so ist man auch als Kritiker „nicht auf der Höhe der Zeit“. Nimmt man hingegen die aktuelle Theorie des Subjekts als eines sozio-kulturellen Konstrukts und seiner Stimme als einer kulturellen Schrift ernst, so läßt sich auch den eigenen theoretischen Kriterien nicht trauen, oder man muß hinnehmen, daß die Graphomanie heutzutage ein allgemeines Phänomen ist, das sowohl die schlechte als auch die gute Poesie erfaßt. Die Bewußtheit der Pose des Graphomanen ist nur erkennbar, wenn sie kombiniert wird mit einer metapoetischen Position, die mit den Sprachen

und Klischees der Kultur arbeitet, darunter auch mit dem Klischee des Graphomanen (wie wir es bei Popov gesehen haben). *Metapoesie* beinhaltet so auch immer *Metagraphomanie*. Der „echte“ Dichter ist derjenige, dessen *Ich* sich beim Dichten verdoppelt und fähig ist, nicht nur die Welt, sondern auch sich selbst distanziert zu betrachten und zu konzeptualisieren. Das lyrische *Ich* des konzeptualistischen Dichters ist ein simuliert-reflektiertes. Man ist geneigt zu behaupten, daß die *mise-en-abyme*-artige Schaffung eines metalyrischen *Ich* lediglich eine Flucht vor der dichterischen Verantwortung und vor der Verantwortung der Literatur ist: manische Verantwortungslosigkeit einerseits (das Adoptieren verschiedener als klischeehaft präsentierter lyrischer Positionen), obsessive Verantwortungslosigkeit andererseits (Beibehaltung einer Metaposition, welche die eigene Überlegenheit gegenüber jedem Anderen und vor allem gegenüber dem Kritiker und Literaturwissenschaftler garantieren soll). Dabei wäre die manische Verantwortungslosigkeit als eine simulierte Immanenz und als ein simulierter fragmentarischer Totalitarismus zu betrachten; sie würde aus der obsessiven Verantwortungslosigkeit resultieren. Diese kritische Definition konzeptualistischer poetischer Verfahren kann sich ebenso in die dankbare Bewunderung der von denselben Prämissen, vor allem von der Verdoppelung des Dichters ausgehenden poetischen Erkenntnis einer kulturellen Schizophrenie transformieren. Auch der Kritiker bleibt vor einer Verdoppelung nicht verschont; schließlich ist er selbst, wie das lyrische *Ich* des Dichters, zu einer Figur (*литературовед-персонаж* [„Literaturwissenschaftler-Figur“]) von Texten geworden. Auch hier wieder Ver-künst-lich-ung des Kommentars⁸⁰.

Prigovs Artikel macht noch auf einen wichtigen, einer weiteren *mise-en-abyme* gleichkommenden Umstand aufmerksam, nämlich darauf, daß die russisch-sowjetische Kultur selbst „von der Perspektive der westlichen Kultur aus gesehen eine quasi-konzeptualistische“ ist, da sich das, worum in der westlichen konzeptualistischen Kunst die Kommentare kreisen, nämlich das Objekt („предмет“), in der russisch-sowjetischen Kultur inexistent sei (PRIGOV 1989, 417). Wie bei Sinjavskij finden wir auch hier die Idee des Wortes, der Benennung, als Ersatz für das Ding. Der Text als *Supplement* verdrängt und verbirgt das Objekt, um es ganz zu ersetzen; er usurpiert als Ersatz den Platz des Objekts und verlegt dieses in die geheimnisvoll-magische Sphäre des Irrationalen⁸¹. In der Kultur, die den sowjetischen Dichter umgibt, ist das Wort von Anfang an ein Ersatz für etwas, was es kulturell nicht gibt und nicht zu geben braucht, weil die Benennung nicht nur den Gegenstand darstellt, sondern der Gegenstand *ist*.

Das Ergebnis einer solchen Situation ist eine doppelte Referenzlosigkeit des Moskauer Konzeptualismus. Thema ist nicht eine ver-rückte Beziehung zwischen dem Objekt und seiner Beschreibung, denn die Beschreibung hat schon traditionell eine eigenständige Stellung inne, und ihre Beziehung zum Beschriebenen bzw. die Frage danach ist irrelevant. Was die konzeptualistischen Dichter in der Sowjetunion beschäftigt, ist die *Beziehung zwischen den verschiedenen Sprachen oder Sprachschichten*, die zur Beschreibung des Objekts - welches dieses auch sein mag - dienen. Eine „fatalistische“ Theorie wie diejenige Baudrillards, der die Macht des Objekts gegenüber der Metaposition eines Subjekts postuliert, kann auf die sowjetische Situation nur dann angewendet werden, wenn als Objekt die Sprache und der Text selbst fungieren. Die einzelnen Figuren (*персонажи*) des

⁸⁰ Wie man sie in typisch postmodernen Werken wie - um im „russischen“ Kontext zu bleiben - Bitovs „Puškinhaus“ und Nabokovs Romane (angefangen bei „Дар“ [„Die Gabe“]) beobachten kann.

⁸¹ Zur Theorie des *Supplements*, die sich auf sprachlicher Schizophrenie, nämlich auf der Doppelbedeutung des französischen Wortes *supplément* (Zusatz/Ersatz) und *suppléer* (ergänzen/ersetzen) stützt, s. DERRIDA (1967), 203-234. Der Autor zeigt, daß die Schrift, die in der abendländischen Kultur seit Rousseau als *Supplement* (Zusatz) zur Stimme (zum Logos) aufgefaßt wird, eigentlich als Ersatz dieser mythischen, von ihr selbst konstruierten Stimme fungiert. Die dekonstruktivistische Theorie selbst vollzieht die Usurpation des Ursprungs/*ixus* durch die Schrift in ihrer Praxis. Im ersten Teil seiner „Grammatologie“ erhebt Derrida die Schrift unter der Bezeichnung *archi-écriture* (griech. *archè* ‚Anfang‘) in den Rang des „Ursprungs“ jeglicher Kommunikation.

poetischen Textes - sowohl das lyrische *Ich* als auch der Leser und die Referenten - sind daher Sprachschichten („языковые слои“) oder sprachliche Ablagerungen („языковые пласты“), die von einem Autor in (selbst-) kritischer Metaposition miteinander in Beziehung gesetzt werden. Deshalb definiert Prigov den konzeptualistischen Dichter als einen „Regisseur“: Im Gegensatz zur in der traditionellen Dichtung eingenommenen Position des Schauspielers, mittels welcher der Dichter sein lyrisches *Ich* in verschiedenen Rollen auftreten läßt (manische Aufenthaltlosigkeit, Verantwortungslosigkeit und Lügenhaftigkeit sind dem Dichter ja oft genug vorgeworfen worden), ist die Geste des Konzeptualisten nicht einmal mehr eine der „Verkörperung“, sondern eine rein demonstrierende. Hierbei muß allerdings betont werden, daß sich der Autor nicht von den betreffenden Codes entfremdet fühlt; im Gegenteil, sie gehören zu seiner Erfahrung, sie sind gewissermaßen sprachliche Ablagerungen seines eigenen Bewußtseins⁸². Der Regisseur ist gerade dadurch charakterisiert, daß er in seinem Werk überall und nirgends zugleich ist; er ist der Schöpfer eines Spektakels, eines Simulakrums, er selbst ist Simulakrum Gottes. *Regisseur* steht für die Negierung der Auktorialität wie auch für den Inhaber einer despotischen Allmacht, die der Autor als Subjekt eines vom kulturellen Kontext klar abgegrenzten einzelnen Werkes nicht besitzt; daher ist das Zitat auch nicht Zitat - das als solches von einem auktorialen Text unterschieden werden müßte -, sondern Baustein der Struktur des Textes. Die Zitate sind ja nicht instrumentalisiert, sondern werden selbstreferentiell als Demonstration der ihnen zugrundeliegenden Sprache in Szene gesetzt (dadurch wird jede Sprache, auch die trockenste und automatisierteste, poetisch). Der Leser, der sich als distanzierter Betrachter (Metaposition) versteht, wird in die teilnahmslose Position, die er sich bisher immer unter anderen auswählen konnte, hineingezwungen. Für jeden in der sowjetischen Kultur großgewordenen Menschen sind die Zitate und Klischees in Prigovs Gedichten dermaßen eindeutig, daß nur zwei extreme Positionen denkbar sind: die totale ekstatische Identifizierung mit den vorgetragenen Texten, die aber die Aufgabe der eigenen Subjektivität erfordert, oder die Position der totalen Entfremdung, die nach dem „Sinn“ solcher Dichtung fragt. D. h., entweder der Leser läßt sich gutmütig an der Nase herumführen, oder er braucht gar nicht mitzumachen. „Wer nicht mit uns ist, ist gegen uns“. Deshalb kann ein Autor wie Prigov populär werden. Bei ihm ist alles auf der Oberfläche, liegt alles auf der Hand und kann nur bejaht oder verneint werden. Die übliche Reaktion ist aber die gespaltene, schizoide: Der Leser erkennt eine Erfahrung wieder, zu der er schon immer ein ambivalentes Verhältnis hatte, nämlich die Erfahrung von ideologisch-sprachlichen Codes, die ihn infolge ihrer gegenseitigen Konkurrenz gleichermaßen bedrücken, ohne ihn überzeugen zu können, die seine und zugleich fremde sind. Die Inszenierung dieses referenzlosen sprachlichen Machtkampfes bewirkt das „Prigovsche Lachen“.

Vom Bachtinschen Lachen unterscheidet sich dieses Prigovsche Lachen dadurch, daß es gespalten, widersprüchlich, konfliktreich ist. Keine Identifikation, kein Aufgehen in der kollektiven Lachwelt, denn diese Welt ist keine körperlich-konkrete, sondern eine abstrakte, literarische. Sie ist dem Leser wie dem Autor-Regisseur fremd, obwohl sich beide mitten in ihr aufhalten. Anstatt der karnevalistischen Umkehrung der Werte erfolgt eine Indifferenzierung dieser Werte, eine Nivellierung der Hierarchie. Das Fehlen einer festen Grenze zwischen künstlerischem und ideologischem Text einerseits und die Eroberung des gesamten Raums der sowjeti-

⁸² S. zu dieser Fragestellung PRIGOV (1989, 418f): „Именно введение героев в действие, способы разрешения конфликтов и выведение персонажей из действия и объявляют особенности авторского лица. Нужно напомнить, что герои этих спектаклей не персонажи (даже типа зощенковских), но языковые пласты как персонажи, однако не отчужденные, а как бы отслаивающиеся пласты языкового сознания самого автора.“ [„Gerade im Einführen der Helden in die Handlung, in der Art, Konflikte zu lösen, und im Hinausführen der Figuren aus der Handlung lassen sich die Besonderheiten der Person des Autors erkennen. Erinnern wir daran, daß die Helden dieser Spektakel keine Figuren (auch nicht im Sinne der Figuren Зо́щенко́с) sind, sondern sprachliche Ablagerungen als Figuren, freilich sind diese nicht verfremdete, sondern sich sozusagen schichtweise loslösende Ablagerungen des sprachlichen Bewußtseins des Autors selbst.“]

schen Kultur durch ideologisch-künstlerische Diskurse andererseits läßt die gesamte Kultur, d. h. alle Erfahrungen des Dichters und seines Lesers, als poetischen Text erscheinen. Dabei ist Prigovs Verfahren weit entfernt von jeglicher innovativen Geste, nicht nur, weil die Einbeziehung nichtkünstlerischer Texte in die Kunst so alt wie diese selbst ist, sondern weil sie in der gegebenen kulturellen Situation nicht vollzogen werden kann. Die Geste der klassischen Avantgarde wird hier wiederholt, nur hat sie keine Sublimierung des Lebens durch die Kunst (und die Ideologie) zur Folge, sondern sie stellt lediglich ein Spiegelbild dieser Sublimierung her. Da alles Kunst ist, hat die Frage nach dem künstlerischen und kulturellen Wert sowohl eines Kunstwerks als auch jedes beliebigen anderen Textes jede Relevanz verloren. So wird die angesprochene Kultur künstlerisch nachvollzogen und dadurch einerseits ihr Mangel an künstlerischem Wert demonstriert, andererseits aber werden herkömmliche ästhetische Kriterien in Frage gestellt. Kunst ist das, was als solche in Szene gesetzt wird. Prigovs Ästhetik unterscheidet sich so von derjenigen Marcel Duchamps lediglich dadurch, daß seine *ready-mades* keine Objekte, sondern Texte und deren Codes sind.

IV 3 1. b) Theoretische Praxis und praktische Theorie

Wenn Leo Navratil die Produktionen Schizophrener ausstellt und diese als Kunstwerke beschreibt, so unterscheidet er sich von einem konzeptuellen Künstler nicht durch die Qualität des Materials, das er anbringt, sondern durch die Geste, die dieses Material begleitet, d. h. letztendlich durch die erklärte Intention. Navratils Intention ist eine doppelt therapeutische: Er strebt eine Wiederherstellung der Kommunikation zwischen seinen Patienten und der Welt an, einerseits dadurch, daß er seine Patienten zum Produzieren von Texten anregt, die sie wenigstens teilweise aus ihrer Isolation führen sollen, andererseits durch die Veröffentlichung dieser Texte, durch ihre Behandlung als Kunstwerke (Gleichsetzung mit moderner Kunst, Interpretation nach literarischen Kriterien). Daß dabei zwei gegensätzliche Prozesse stattfinden, Normalisierung für die Kranken und Sublimierung für die Welt, darauf ist schon hingewiesen worden. Navratil, der seine Kranken zu künstlerischer Produktion ermuntert, ist ein Regisseur.

Wenn Prigov seine poetischen Texte aus diskursiven *ready-mades* zusammenstellt, so kann er sowohl als schizoider Dichter betrachtet werden als auch als Regisseur, Präsentator und Kommentator seiner eigenen Texte⁸³. Er übernimmt Rolle und Geste von Navratil und seinen schizophrenen Künstlern. Deshalb weist er mit Recht darauf hin, daß der heutige konzeptualistische sowjetische Dichter nicht mehr, wie in der „heroischen“ Zeit des Konzeptualismus, abwesend von seinem Text und so auch allmächtig ihm gegenüber ist, sondern in ihm ein phantomhaft-schillerndes Dasein führt, bei dem es nicht mehr möglich ist, den Grad seines Engagements und seiner Distanzierung zu bestimmen. „Именно драматургия взаимоотношения автора с текстом, его мерцание между текстом и позицией юные и становится

⁸³ S. GROYS' Definition des postmodernen Künstlers als eines „Kurators schlechter Kunst“ (GROYS 1991, 97-105). Der Kurator darf nur künstlerisch Wertvolles verwenden, der Künstler nur künstlerisch Wertloses, das er bearbeitet und aufwertet (sei es ein rohes Ding bzw. ein alltägliches Ereignis, sei es, wie in der *appropriational art*, die wertlose Kopie eines wertvollen Kunstwerks). Der postmoderne Künstler nimmt einen Mittelweg ein, indem er das demonstriert (ausstellt), was als Kunst postuliert, vom Kurator aber als wertlos beiseite gelassen wurde. Solche schlechte oder mittelmäßige Kunst ist charakterisiert durch ihre Aufenthaltlosigkeit. Sie gehört weder in den Bereich des Lebens, da sie Kunst sein will, noch in den Bereich der Kunst, weil sie dort als „mißlungen“ und daher nicht ausstellungs- oder veröffentlichungswürdig betrachtet wird. Kurz, es ist Graphomanie, die von Groys als ein für die russische Kunst mit ihrem „Minderwertigkeitskomplex“ gegenüber der westlichen Kunst besonders brennendes Problem dargestellt wird. Parallel zur Ideologie der stalinistischen Kunst und des Slavophilentums „догнать и перегнать“ [„einholen und überholen“] (das Freisein von jeglichen Kriterien als Plus zur Schaffung einer Utopie) blüht die schon im 19. Jh. beliebte künstlerische Figur des kleinen Mannes, des künstlerisch Erfolglosen, dessen Erfolglosigkeit ästhetisiert und sublimiert wird, wieder auf.

ся основным содержанием этого рода поэзии" [„Gerade die Dramaturgie der Wechselbeziehungen des Autors zum Text, das Blinken des Autors zwischen dem Text und einer Außenposition wird zum grundsätzlichen Inhalt dieser Art Dichtung“] (PRIGOV 1989, 419f.). Die Position des Dichters ist somit dieselbe wie diejenige des Lesers

Die Gespaltenheit dieser Positionen verleiht Prigovs Texten einen zweideutigen Charakter, der sie als „Verneinung der Literatur innerhalb der Literatur“ definieren läßt. Auf die traditionelle literarische Instrumentalisierung der Nichtliteratur und die avantgardistische wie auch sozialistische Utilitarisierung der Literatur folgt eine Periode, die weder utilitaristisch noch ästhetizistisch (und somit auch nicht ideologisch) ist, sondern nicht anders als „graphomanisch“ genannt werden kann: Sublimierung der schlechten Kunst als des einzigen noch sublimierbaren Materials und somit Verdoppelung und Unterwanderung des Sublimierungsprozesses (schlechte Kunst ist mißlungene Sublimierung). Prigovs metapoetische Texte sind einerseits Erhebung des Dichters auf eine neue Metaposition, von der aus Kunst und Welt als Texte konzeptualisiert werden können, andererseits weisen sie auch auf die Unmöglichkeit einer absoluten Metaposition hin (die Transzendierungsbewegung kann immer neu wiederholt, der Bereich der Textualität ständig erweitert werden), auf die Vergänglichkeit und Relativität ästhetischer, wissenschaftlicher und ideologischer Kriterien. *Metapoetisch* ist zugleich auch als *meta-metapoetisch* zu verstehen, als potenzierte Selbstreflexion und somit als Selbstdekonstruktion

Es geht hier nicht nur um die Ambivalenz der Position des Dichters, sondern um die Ambivalenz oder Schizophrenie der Position jedes Sowjetmenschen, der zugleich Dichter-Graphomane und Held (*персонаж*) des Textes seines Lebens ist.

Die nun folgende Unterkapiteileinteilung versucht Prigovs dichterischem, prosaischem und dramatischem Gesamtwerk gerecht zu werden - bzw. jenem Teil der graphomanischen (im quantitativen Sinne) Prigovschen Produktion, der mir zugänglich war. Da eine Erwähnung aller Lektürebeispiele unter jedem Aspekt den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, werden die einzelnen Fragestellungen anhand von sie besonders deutlich illustrierenden Gedichten und Prosatexten behandelt.

IV 3 2. Textanalysen

IV 3 2 1 Metaposition und Selbstinszenierung

Prigov, ist, wie schon gesagt, zugleich Regisseur und Schauspieler seiner Texte, die jeweils ein momentanes, dem aktuellen kulturellen Kontext angepaßtes *image* des Dichters Dmitrij Aleksandrovič Prigov inszenieren. Dieses Vorgehen erinnert an die Patienten Navratils, die in der Regel zur Produktion von Texten angeregt werden müssen. Das Thema wird vom Arzt gegeben, und der Patient antwortet auf einen von diesem Titel evozierten Kontext aus seiner Umgebung oder Erinnerung. Er versetzt sich also auf Anregung von außen in eine Rolle, kreiert in einem Gelegenheitsgedicht ein momentanes *image*. Allerdings kann Selbstinszenierung auch durch halluzinatorische Vorstellungen automatisch in Gang gesetzt werden, wie dies in verschiedenen Briefen von unter Verfolgungswahn leidenden Kranken oder in den phantastisch-autobiographischen Werken A. Wölflis anzutreffen ist (NAVRATIL 1966, 79ff., u. NAVRATIL 1986, 149f.). Besonders produktiv als Selbstinszenierer ist Karl G., der seine Wünsche, Ängste und Wahnvorstellungen in Briefen an den Arzt, den Herrn Bezirksrichter und andere für allmächtig gehaltene Personen verbalisiert (NAVRATIL 1986, 191-200) und dabei einen eigenartigen Absolutismus („alles oder nichts“) an den Tag legt. Bald wünscht er, sofort entlassen zu werden, bald bittet er um einen milden Tod. Die Gebundenheit solcher spontaner Aussagen an bestimmte emotionale Momente ist das Pendant zur Kontextgebundenheit

Prigovscher Texte Bei Prigov allerdings wird im Gegensatz zu den in einem Krankenhaus isolierten Schizophrenen der jeweilige Zustand durch die umgebende „normale“ Welt hervorgerufen.

a) Sonderstellung des Dichters

Selbstinszenierung als Dichter findet man bei dem Novellenschreiber Walter Schultz-Fademrecht, dem an der Veröffentlichung seiner Werke unendlich viel liegt. Wenn die in einem distanziert-trockenen Stil verfaßten eigenständigen Novellen dieses Autors nicht in unseren Zusammenhang passen, so sind einige seiner z. T. in Dichtform verfaßten Briefe von Interesse.

20.8.1977

„Lieber Herr Professor!

Ich tippe jetzt doch wieder Novellen für Eure Herrlichkeit. Am Montag verreisen wir nach der Westfälischen Stadt Paderborn. Der Eil-Zug fährt mit 130 Stundenkilometern. Die sommerliche Wärme macht mich glücklich. - Erbarmen Sie sich, Euer Gnaden, daß ich Ihnen noch ein Foto von mir zusende!

Recht schöne Grüße, Ihr
Schultz-Fademrecht“
(NAVRAIII. 1986, 208)

19. August 78

„Eure Heiligkeit!

Gnädiger Herr!

1000 mal Dank für die Heft-Illustrierte. - Nun bin ich wieder 1 Stern am Himmel der Schriftstellerei.

Ich meine auch, daß Novellen-Dichter im deutschen Volk sehr dünn gesät sind.

[...]"
(cbd.)

Freitag, 23.V.1980

„Exklusiv für Herrn Prof. Dr. Leo Navratil

Ich zitiere Schiller:

1. Spät kommt Ihr,
doch Ihr kommt, Der
weite Weg, Graf Isolan,
entschuldigt Euer Säumen
(Piccolomini, aus „Wallenstein“)

2. All mein Sehnen will
ich, all mein Denken in
des Lethe stillen Strom
versenken, aber meine Liebe
nicht.

(Aus dem Gedicht „Hektor und Andromache“)

Es wäre mein größtes Glück, weiterhin in Ihrer werten Gunst zu stehen. - Weil ich sehr schwach bin, mochte ich jetzt schließen, weil ich sonst zusammenklappe

Viele Grüße zu Pfingsten und Dank für alles.

Ihr Walter S -F“
(NAVRAIII. 1986, 209)

Grandiosität, obsessive Detailliertheit und Systematisierung (s. die Verwendung von Zahlen statt Buchstaben sowie die Numerierung), Ironie und Vorliebe für Zitate sind typische Merkmale schizophrener Graphomanie, die auch bei Prigov zu finden sind. Im Unterschied zu obigen Beispielen nennt Prigov die Quelle des Zitats in der Regel nicht, und nur sehr selten sind seine Gedichte an einen konkreten Adressaten gerichtet; der Dichter spricht eher die Allgemeinheit an:

„[.]

А я ведь поэт! Я ведь гордость России я! [Und ich bin doch Dichter! der Stolz Rußlands.
ich!]

[...]“

(PRIGOV 1990, 10)⁸⁴

(Der Dichter gerät darüber in Wut, daß er nicht dieselben Privilegien wie eine ältere Dame, die außerhalb der Schlange bedient wird, genießen kann.)

„Вся жизнь исполнена опасностей

Среди мелких повседневных частностей

Вот я на днях услышал зуммер

Я трубку снял и в то ж мгновение

Услышал, что я чистый гений

Я чуть от ужаса не умер -

Что это?!”

„Voller Gefahren ist das Leben

Inmitten kleiner Alltagsdetails

Vor einigen Tagen läutete das Telefon

Ich nahm den Hörer, und da ertönt's.

Ich sei das reinste Genie

Fast wär' ich vor Schreck gestorben

Was ist das?!”

(PRIGOV 1990, 28)

Der Unterschied zwischen diesen Gedichten und den Erklärungen Schultz-Fademrechts besteht weiter in den wechselnden Positionen des Autors, der bald Enttäuschung darob empfindet, daß er nicht anerkannt wird, bald über plötzliche Anerkennung in tödliche Angst gerät (wobei das Motiv des anonymen Telefonanrufs eine Reihe kultureller Reminiszenzen nach sich zieht, die diesen Schreck verständlich machen: der Dichter als Verfolgungsobjekt von Polizei und Geheimdienst, Genialität ist ebenso gefährlich wie Graphomanie) Es handelt sich hier nicht einfach um einen Wechsel von Stimmungen, sondern um grundsätzlich entgegengesetzte Dichterspositionen im sozio-kulturellen Kontext

In „Куликово Поле“ (PRIGOV 1990, 34f.) („Das Schnepfenfeld“, PRIGOV 1992, 9ff) finden wir ein typisches Beispiel der Kombination von Inszenierung (Regissur) und Selbstinszenierung. Der Dichter erzählt, wie er die berühmte Schlacht vorbereitet hat und nun als Beobachter den Sieg der Russen entsprechend der historischen Wahrheit bestimmt („Так победят сегодня русские“) und darauf den Sieg der Tataren wünscht, weil sie „angenehmer“ („поприятней“) seien. Die demiurgische Inszenierung nimmt eine Umschreibung der Geschichte vor und proklamiert dadurch die despotische Freiheit des Dichters und die Schaffung einer anderen Welt (so wie der Schizophrene Wölfler die Schöpfungsgeschichte auf seine Weise umschreibt, s. NAVRATIL 1966, 82f.). Die Metaposition wird dadurch aber relativiert, daß der Dichter sich selbst als Schöpfer beschreibt und erzählt:

„Вот всех я по местам расставил

Вот этих слена я поставил

„Ich habe alle aufgestellt

Die einen ganz nach rechts gestellt

(Fortsetzung nächste Seite)

⁸⁴ Wenn zu den Übersetzungen keine bibliographischen Angaben gemacht sind, so stammen sie von mir - F. T.

Вот этих справа я поставил
 Всех прочих на потом оставил -
 [...]“

(PRIGOV 1990, 34)

Die andern ganz nach links gestellt
 Die übrigen erst mal zurückgestellt
 [...]“

(PRIGOV 1992, 9)

Auf diese Weise nimmt der Dichter die Pose eines Malers ein, der einen Schritt zurücktritt, um das schon geleistete Werk zu begutachten, oder auch des Schöpfers selbst, der für einen Augenblick die Zeit anhält, um sich zu überlegen, wie seine Inszenierung ausgehen soll. Diese Distanzierung des Schöpfers von seinem noch nicht vollendeten Werk erzeugt eine ganz andere Position als ein manifestartiges „Es werde“, das die Sprechhandlung selbst dem erschaffenen Objekt als deren Resultat gleichsetzt und der poetischen Neuerungsgeste gleichkommt, und sie ist ebenfalls etwas anderes als die Beobachterposition des Realisten. Sie erinnert an manieristische Verfahren der *mise en abyme*, die eine Überschreitung der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Bild durch Verdoppelung und Verschiebung des *locus* von Autor und Leser / Beobachter erstreben. Genau dasselbe Verfahren trifft man bei zahlreichen Schizophrenen an, die sich selbst als mythische Figuren stilisieren⁸⁵.

b) „Самозванство“

Dieser Selbstinszenierung entspricht bei Prigov eine „Ästhetik des Plagiats“. Ich verstehe hierunter die Anwendung eines Verfahrens zwischen Parodie (polemische oder lobende Rekurrierung auf fremde Texte, die vom Leser als solche erkannt werden sollen) und Zitat (wörtliche Anführung des fremden Textes mit Nennung von dessen Autor). Der Text wird zitiert und die Autorschaft von Prigov selbst lauthals usurpiert. Allerdings ist der angeführte Text ein jedem Leser bekannter Klassiker, so daß sich die parodistische Intention dieses offenen Plagiats kaum übersehen läßt. Parodie der graphomanisch-totalitären Aneignung (*appropriation*) der Klassiker in der Sowjetliteratur, verbunden mit einer allgemeinen Kritik am Prinzip der Autorschaft.

Das Plagieren erinnert zudem an ein wichtiges Phänomen in der russischen Geschichte und Kultur, nämlich das *самозванство* [‘Usurpatorenium’, wörtlich ‘Selbsternennertum’]. Der geheimnisvolle und gewaltsame Tod eines Zaren gibt Anlaß, dessen Figur in der Person eines Rebellen wiederaufleben zu lassen (Dmitrij/Griška Otrepev, Peter III/Pugačev) und so den Aufstand gegen die bestehende Ordnung mit der Autorität der Vergangenheit zu legitimieren (vgl. die Ideologie der Altgläubigen, die sich mit Nikon und den Reformern gegenseitig des Verrats an der Tradition beschuldigten). Die Möglichkeit und der Erfolg von *самозванство* in Rußland ist aufgrund der von Sinjavskij wie auch von Prigov festgestellten Kraft und Bildhaftigkeit des Wortes in der russischen Kultur nachvollziehbar. Da die Benennung gleichbedeutend ist mit der Person selbst, kann sich leicht ein Anderer unter das Wort für den Einen schieben (s. das Interesse dieser Kultur für die Figur des Antichrist). Im Gegensatz zum klassischen Plagiat (Aneignung fremden Gedankenguts unter eigenem Namen) aber ist *самозванство* ein Aufgeben der eigenen Identität, ein Schauspielerdasein. Im folgenden Beispiel verwendet Prigov beide Verfahren mit umgekehrtem Vorzeichen: umgekehrtes Plagiat, weil er sozusagen seinen Vorgänger beschuldigt, seinen Platz eingenommen zu haben (vgl. Straustin in „Графоманы“), umgekehrtes *самозванство*, weil der Autor gerade nicht unter einem anderen Namen auftritt, sondern seine eigene Identität als diejenige des lyrischen *Ich* postuliert.

⁸⁵ Das eindrucklichste Beispiel einer schizophrenen Mythologisierung der eigenen Person durfte Adolf Wolflin sein, dessen Schriften in *НАВР VIII* (1966), 80-88, analysiert werden. S. dazu auch Kap. VI.

„В полдневный зной в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я -
Я! Я! Я! Я лежал - Пригов Дмитрий
[Александрович!
Кровавая еще дымилась, блестела, сочилась
[рана
По капле кровь точилась - не его! Не его!- моя!

„In Daghestan. in mittagheiem Tale
Lag reglos ich mit wunder Brust
[und schlief.
Ich! Ich! Ich! Ich lag - Prigov Dimitrij
[Alexandrov i!
Es sickerte. dunstete. gurgelte in
[stetem. stillem Strahle
Das Blut aus meiner Wunde - nicht
[seiner! Nicht seiner! - meiner!

И снилось всем, и снится, а если не
[снилась - то приснится долина Дагестана
'Знакомый труп лежит в долине той
Мой труп. А, может, его. Наш труп!
Кровавая еще дымится рана
И кровь течет-течет-течет хладекющей струей“

Und allen träumte. und träumt. und wenn
[es nicht geträumt hat - dann wird es
[träumen. ein bekannter Leichnam lge
In Daghestan mit wunder Brust im Tal
Mein Leichnam. Oder vielleicht seiner.
[Unser Leichnam!
Es raucht erkaltend noch die Wunde.
Und Blut fließt-fließt-fließt in dunklem
[Strahl“

(PRIGOV 1990, 23f.)

Im Vergleich zum Original⁸⁶ zeugen auch die geringfugigen Anderungen - d. h. wenn man einmal absieht von Prigovs persönlichen Einfugungen sowie von der Auslassung der drei mittleren Strophen - von einer zunehmenden Selbstständigkeit des neuen Autors:

In der ersten Strophe tauchen lediglich Synonyme der Lermontovschen Begriffe auf: „зной“ statt „жар“ in der ersten Zeile, „кровавая“ [„blutig“] statt „глубокая“ [„tief“] in der vierten. Allerdings wird die Emphase nach der in der dritten Zeile erfolgten Appropriation des romantischen Dichter-*image* durch Prigov verstärkt, indem das auch im Original befindliche Verb „дымилась“ durch zwei weitere Verben ergänzt wird („блестела, сочилась“). Der neue Autor gleicht so einem unbeholfenen Schuljungen, der verzweifelt versucht, sich die einzelnen Vokabeln eines auswendig zu lernenden Gedichts einzuprägen. Zugleich erinnert diese zweifache Wiederholung an manische Assoziierung und schizophrene Anaphorik.

Da das bei Lermontov in den Zwischenstrophen entwickelte Thema der geliebten Frau hier fehlt, kann Prigov in der zweiten Strophe - die Lermontovs letzte wiederaufnimmt - „И снилась ей“ [„Ihr träumte“] durch „И снилось всем“ [„Allen träumte“] ersetzen. Dieser „Totalitarismus“ nimmt auch eine zeitliche Dimension an: Während Lermontovs Gedicht über einen Traum des Dichters (*mise en abyme* im Traum der jungen Frau) berichtet und das Traumhafte mittels durchgängiger Verwendung des Präteritums aufrechterhalt, vereinigt die erste Zeile der zweiten Strophe der Prigovschen Version Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, so daß neben der ziemlich freien Übertragung der dritten Zeile vom Original („В его груди, дымясь, чернела рана“ --> „Кровавая еще дымится рана“) eine originalgetreue zweite Zeile zu verzeichnen ist, in der lediglich das Präteritum in ein Präsens umgewandelt wird („лежал“ --> „лежит“). Die Vergegenwärtigung der romantischen Todeshalluzination erlaubt eine Nachvollziehung der Lermontovschen doppelten Bewegung: Identifizierung mit (im Traum) und Distanzierung von dem Sterbenden (durch den geträumten fremden Blick der Frau). Von diesem Moment an kann das lyrische *Ich* bei Lermontov von seiner Leiche in der dritten Person sprechen („труп“ - „его“) Prigov macht diese Bewegung aber rckgangig, indem er die Lei-

⁸⁶ ЛЕРМОНТОВ 1983, 79. Die deutsche Version richtet sich nach der Übersetzung von Christoph Ferber in ЛЕРМОНТОВ 1991, 249. Leider laßt sich die im folgenden dargelegte Analyse des russischen Textes nicht ohne weiteres auf die Übersetzung übertragen.

che als seine („мой труп“), ja gar als „unsere“ („Наш труп!“) apostrophiert - womit vielleicht die Leiche der gesamten russischen Literatur gemeint ist. Auf diese Weise wird Lermontovs Differenzierungsarbeit (Autor/lyrisches Ich/Drittperson, hier: junge Frau/Leser) dekonstruiert. Dmitrij Aleksandrovič Prigov ist das lyrische *Ich* des Gedichts, da er dies behauptet; gleichzeitig ist er es nicht, weil es nicht „sein“ Gedicht ist, wie es jeder Leser mit Mindestbildung erkennen kann. Die Verdoppelung, welche die phantastisch-halluzinatorische Atmosphäre von Lermontovs „Traum“ erzeugt, wird von Prigov auf die metapoetische Ebene transponiert. Die Usurpation geht aus von der Annahme, daß Autor und lyrisches *Ich* nicht miteinander identisch sind, das *Ich* ist somit ein Platzhalter, den jeder berechtigt ist zu besetzen. Durch sein Verfahren der Selbstbenennung („Я лежал - Пригов Дмитрий Александрович!“ [„Ich lag - Prigov Dmitrij Alexandrovič!“]) bewirkt Prigov zweierlei: 1.) die Entblößung des „lyrischen *Ich*-Verfahrens“, das bei Lermontov zur Darstellung von Tod und Traumsituation verwendet wird, 2.) die Aneignung des Gedichts durch Besetzung des Platzhalters nicht mit einem Pronomen - das ja ebenfalls Platzhalterfunktion hat -, sondern mit einem konkreten Namen (so wie in der *appropriational art* Kopien berühmter Kunstwerke unter eigenem Namen ausgestellt werden). Selbstverständlich ist auch diese Aneignung lediglich eine Geste⁸⁷, doch handelt es sich dabei nicht um eine unmittelbar-lyrische Geste (aktueller, konkreter Zustand des Dichters), sondern um eine den Kontext des Schreibens und Lesens eines Gedichts reflektierende. Für Prigov gibt es nicht eine subjektive Autorschaft, sondern bereitgestellte kulturelle Kontexte, die bestimmte Subjektivitäten schaffen, sei es nun diejenige Prigovs, Lermontovs oder von XY. Ist in der traditionellen Dichtung das lyrische *Ich* immer als eine „momentane Sublimierung“ der Subjektivität des Dichters erkennbar, als eine Rolle also, hinter der sich eine wahre Persönlichkeit verbirgt, so wird es bei Prigov zur Wesenhaftigkeit des Dichters selbst, und der Unterschied zwischen dem fiktiven lyrischen *Ich* und dem Alltagsmenschen Prigov verwischt sich. In Prigovs Werk ist das lyrische Subjekt deshalb nicht definierbar, weil es sich von anderen lyrischen Subjekten wie auch von wirklichen Personen nicht unterscheiden läßt⁸⁸.

Prigovs Vorgehen erinnert an einen seiner berühmten graphomanischen Vorgänger, den Kapitän Lebjadkin aus Dostoevskijs „Dämonen“, der bezüglich seines Gedichtes „Таракан“ [„Die Kakerlake“]⁸⁹ in aufeinanderfolgenden widersprüchlichen Aussagen sich mit Krylov gleichsetzt:

„- [] Сударыня, один мой приятель - благо-роднейшее лицо - написал одну басню Крылова, под названием «Таракан», - могу я прочесть ее?»

- Вы хотите прочесть какую-то басню Крылова?

- Нет, не басню Крылова хочу я прочесть, а мою басню, собственную, мое сочинение! Понерьте же, сударыня, без обиды себе, что я не до такой степени уже необразован и развращен, чтобы не понимать, что Россия обладает великим баснописцем Крыловым, которому министром просвещения воздвигнут памятник и Летнем саду, для игры в детском возрасте...“ (ДОСТОЕВСКИЙ 1990, 155)

[.- | | Gnädige Frau, einer meiner Freunde hat eine kryloffsche Fabel gedichtet. Das ist die Fabel von der Schabe, und wenn ich sie hersagen soll -?]

- Sie wollen eine kryloffsche Fabel deklamieren?]

⁸⁷ Die auch Abwehrcharakter gegen den sich aufdrängenden fremden Text haben kann

⁸⁸ Vgl. in PRIGOV 1989, 418ff die Unterscheidung zwischen dem mit seiner Rolle sich identifizierenden Schauspieler und dem allgegenwärtigen und zugleich abwesenden Regisseur, sowie die Idee eines „Blinkens“ des Dichters in seinem Text („мерцание между текстом и позицией юнне“ 420)

⁸⁹ Auf die Figur des Kapitans Lebjadkin konnte Prigovs Kakerlaken-Zyklus „Тараканомания“ [„Kakerlakomanie“] (Moskau, 1981) zurückgehen. Der Zyklus mythologisiert und heroisiert die Kakerlake bald als chthonisches Ungeheuer, bald als Opfer, bald als Freund und Begleiter

- Nein, keine kryloffsche Fabel, gnädige Frau, sondern eine von mir verfaßte Lebjadkinsche Fabel! Glauben Sie mir doch, gnädige Frau, daß ich gebildet genug bin, um den großen Fabeldichter Kryloff zu kennen, für den der Kultusminister in Petersburg im Sommergarten ein Denkmal errichtet hat, um das jetzt die Kinder herumlaufen.“ (DOSTOJEWSKI 1919, Bd. I, 256).

Zuerst versteckt sich der Kapitän hinter der Figur „eines meiner Freunde“, um dann, auf die Frage, wessen Fabel er nun vorlesen wolle, seine Autorschaft zu bekennen, nicht ohne eine ironische Reverenz an seinen Vorgänger. Wobei die Pointe weniger gegen Krylov selbst gerichtet ist als gegen eine ganze Tradition in der Literaturrezeption, die einerseits aus bestimmten Autoren Mythen schafft und andererseits (worauf Lebjadkins Gedicht abzielt: „таpакан не ронцет!“ 156 [„Die Schabe klagt nicht!“ 257]) unter Symbolisierungsdrang leidet. Alles muß sozusagen metaphorisch, allegorisch, mit einem Wort, literarisch ausgedrückt werden. Lebjadkin steigt übrigens in dieselbe Pose wie Prigov, als er an derselben Stelle des Romans ausruft: „Я поэт, сударыня, поэт в душе, и мог бы получать тысячу рублей от издателя, а между тем принужден жить в лохани, ...“ (155) [„Ich bin ein Poet, gnädige Frau, in meiner Seele ein Poet, und ich könnte von einem Verleger mit Kußhand tausend Rubel bekommen, und doch bin ich gezwungen, in einem elenden Loche zu wohnen.“ (255)]. Auch hier ist es die Geste des Graphomanen, die den Autor (*автор-персонаж*) schafft: Lebjadkin ist tatsächlich ein Dichter, wenn dieser auch Dostoevskij zu parodistischen Zwecken dient. Er ist einer der vergessenen Dichter, die der konzeptualistische Autor-Kurator in das kulturelle Milieu einbezieht, bei Dostoevskij als Parodie der anerkannten Kunst, bei Prigov - wie auch bei Navratil - als Infragestellung der Kategorie „Kunst/Literatur/Dichtung“ überhaupt.

c) Poetischer Autokommentar

Die Selbstinszenierung des Autors dient zwei Zielen zugleich: der Kritik an dem kulturellen Kontext, in dem er sich befindet und von dem er sich - als Genie oder als Graphomane - absetzt, mit dem er also, wie sich Prigov in dem erwähnten Artikel ausdrückt, „einen Dialog führt“ (1989, 416), und der distanzierten, relativierenden Betrachtung seines eigenen Schaffens.

Bei Prigov kommt eine weitere Ebene der Selbstinszenierung zustande, und zwar diejenige nicht des Dichters Prigov, die eben besprochen wurde, sondern des Konzeptualisten Prigov, d. h. des Dichters von Metapoesie (Meta-Metaebene), des theoretisch überaus bewußten Kommentators der eigenen Werke.

Das Kommentieren, die transzendente Position gegenüber dem Text beherrscht einerseits Prigovs Poesie, wird andererseits wiederum zum Gegenstand der hier mehrmals zitierten Selbstbeschreibung (ПРИГОВ 1989) gemacht. Entspricht diese Selbstbeschreibung wirklich einer Metaposition gegenüber der eigenen künstlerischen Tätigkeit, oder ist auch sie nur eine dem betreffenden Sammelband angepaßte Pose? Sie ist beides gleichzeitig. In den meisten theoretischen Texten von Prigov, die mir bekannt sind, spielt das Moment der (Selbst-) Inszenierung eine wesentliche Rolle, kommt also wiederum der Schauspieler und Regisseur zum Ausdruck (ПРИГОВ 1989 gehört zu den Ausnahmen). Bevor ich zu solchen Texten übergehe, will ich noch zwei Beispiele dichterischer Selbstinszenierung aus ПРИГОВ (1990) anführen:

1	
„Я устал уже на первой строчке	„Bin schon müd auf der ersten Zeile
Первого четверостишья	Des ersten Vierzeilers
Вот дотопился до третьей строчки	Schlepp' mich jetzt zur dritten Zeile
А вот до четвертой дотопился	Hab' mich schon zur vierten hingeschleppt

(Fortsetzung nächste Seite)

Вот дотащился до первой строчки	Schlepp' mich jetzt zur ersten Zeile
Но уже второго четверостишья	Doch schon des zweiten Vierzeilers
Вот дотащился до третьей строчки	Hab' mich hingeschleppt zur dritten Zeile
А вот и до конца, Господи, дотащился“	Und jetzt sogar, o Gott, hab' ich den Schluß erreicht“

(PRIGOV 1990, 4)

2.	
„Когда бы жил я как герои	„Lebt' ich doch wie die einfachen
Простые из моих стихов	Helden aus meinen Gedichten
Да вот, уны, я их хитрее	Doch o weh, ich bin schlauer
А ведь иначе мне нельзя	Und kann gar nicht anders
Поскольку вот они - герои	Denn sie sind ja die Helden
Иначе тоже им нельзя	Auch sie können nicht anders
За них хитра сама природа	Natura selbst ist schlau für sie
А за меня, кроме меня	Doch für mich, wer soll da
Кто хитрым будет?“	Schlau sein, außer mir?“

(PRIGOV 1990, 34)

Das Gedicht 1. - bezeichnenderweise das erste des Bandes - ist ein Amalgam mehrerer poetischer Ebenen: Held-Dichter-Kommentator. Die Inszenierung des Schreibprozesses als *performance* eines Graphomanen⁹⁰ garantiert dank dem lyrischen *Ich* eine manifestartige Selbstinszenierung, gleichzeitig erreicht sie, durch die selbstironische Präsentation des Dichtens als mühsames Abarbeiten einer bestimmten Anzahl von Zeilen und Strophen, die Metaebene des Kommentators. Das Gedicht ist ein *tour de force*, das zur Unterminierung der Eigenständigkeit jeder Ebene und somit auch aller traditionellen Vorstellungen von Poesie führt. Poesie vermittelt keinen verborgenen Sinn, geht auf keine Inspiration zurück und ist auch nicht „Verdichtung“ von Information, sondern lediglich selbstdekonstruktives Sprachspiel, an dessen Ende wie nach einem Festschmaus nichts übrigbleibt. Die Unterwanderung des Sinns erfolgt durch autodynamische Textbewegungen, welche die einem poetischen Text zugrundeliegenden Codes bloßlegen.

In 2 unternimmt der Dichter den Versuch, sich selbst von den Figuren seiner Gedichte zu unterscheiden, wobei er letztere als „einfach“ darstellt und sich als „schlauer“ bezeichnet, also als jemand, der die Fähigkeit zur Entfremdung, zur distanzierten Beobachtung und zum entsprechenden Handeln besitzt. Dadurch aber nimmt sich Prigov die Möglichkeit, als spontanes lyrisches *Ich* aufzutreten. Der Dichter stellt sich in der Regel ebenso „naiv“ wie seine Figuren (auch wenn er über ein besonderes poetisches Wissen verfügt), das lyrische *Ich* maskiert den Autor, so daß sich der Leser mit ihm identifizieren kann. Hier hingegen ist der Dichter nur der schlaue Schöpfer seiner Welt, die wie eine natürliche Welt funktioniert und in der die Menschen eine natürliche Existenz führen, die ihm fehlt, er selbst lebt in einer unnatürlichen Welt, in der kein Schöpfer und keine Natur für ihn schlau sein können. Wir treffen hier auf das Bild des Dichters als eines Demiurgen, doch die Spaltung des *автор-персонаж* hinterfragt dieses Bild. Es handelt sich um einen Selbstlegitimationsversuch, wie er von einem wirklichen Schöpfer nicht ausgehen könnte. Dialog zu führen ist nur innerhalb eines Textes möglich, der Dichter bewegt sich hier aber zwischen zwei Texten: Er ist zugleich in seinem Gedicht zusammen mit seinen Figuren, deren Redeweise er übernimmt (als lyrisches *Ich*) und in seiner kommentierenden Hinwendung zu einem Anderen (als Autor). Die Schlaueit des Autors und die

⁹⁰ Typische Züge, die auf Graphomanie deuten: 1.) die Anstrengung (der Graphomane schreibt viel, doch Schreiben ist für ihn Muhe und Arbeit), 2.) Oberflächlichkeit („Scheintiefsinn“)

Naivität der Helden heben einander dadurch auf und erzeugen eine indifferente Ebene Helden-Autor-Leser (Kommentator), wie sie in I. vorhanden ist

Selbstinszenierung, die das Funktionieren von Kunst und Künstler-*image* im kulturellen Kontext reflektiert, arbeitet notwendigerweise mit der Tradition. Der *schvig* oder die Deformation operiert nicht mehr auf der Ebene der Darstellung (der Verfahren, der Struktur) wie bei der Avantgarde, sondern auf der Ebene von deren sozio-kultureller Funktion. Oder besser: Form und Funktion (Sinn) fallen zusammen. Prigov und die Moskauer Konzeptualisten „stellen den Sozrealismus auf den Kopf“. Wenn jener eine ideologisierte Wirklichkeit darzustellen hatte, so bewegt sich der konzeptualistische Dichter in diesem ideologisch transformierten Milieu als seinem einzig realen Raum. Das Kitschige, Überideologisierte und Überkommentierte erlangt somit eine neue Frische und Naivität. Es ist die Rückkehr zur Natur über die Kultur, wie Rousseau sie sich ersehnt hatte. Dadurch, daß dieser mit Worten, Dichtung und Kommentaren angefüllte sowjetische Raum die Wirklichkeit an und für sich ist, kann konzeptualistische Dichtung nur Metapoesie sein - wobei „Meta-“ nicht eine übergeordnete Position bedeutet, sondern eben das „Blinken“, die Unmöglichkeit einer statischen Position überhaupt meint

d) Prosa kommentar

Prigov versieht seine Gedichtbänder und Zyklen gerne mit „Vorbekundungen“ („предупреждения“). Diese Vorbemerkungen sind meist ein Versteckspiel mit dem Leser. Symbolische Interpretationen werden vorgeschlagen, verallgemeinernde Schlüsse werden gezogen, eine Intention wird angedeutet, die man sich dann vergeblich zu finden bemüht⁹¹. Das Problem besteht darin, daß der Verfasser der Vorbemerkungen keine Metaposition bezüglich desjenigen der Gedichte einnimmt. Beide sind Figuren (*персонажи*) in der Inszenierung des Zyklus. Daß das Schreiben von Vorbemerkungen Prigov nach eigenen Angaben besonderes Vergnügen bereitet, zeugt sowohl von Selbstironie als auch von einer konzeptualistischen Konsequenz, welche die Kontextverbundenheit auf Interpretation, Kommentar und angeblich objektive Wissenschaft ausdehnt

Prigovs Beitrag zu einer von T. Wiedling herausgegebenen (und übersetzten) zweisprachigen Sammlung von Texten des Moskauer Konzeptualismus ist ein fiktives Interview eines anderen Konzeptualisten, nämlich von Vladimir Sorokin („GRUPPA“, 82-126). Es ist bezeichnend, daß dieses in eine Sammlung von Texten des Moskauer Konzeptualismus einging: Der Kommentar und Selbstkommentar, die Selbstbefragung und Vorwegnahme einer Interpretation und Kritik gehört zur Ästhetik dieser künstlerischen Richtung. Sie schafft sich auf diese Weise ihren eigenen (pseudo-) dialogischen Mikrokosmos, in den alle äußeren, distanzierten Positionen miteinbezogen sind

Das Interview hat schon vom Textbild her wenig mit einem typischen Interview zu tun. Die Stimmen sind nicht benannt und führen keine neuen Zeilen ein, so daß die Antworten Sorokins - die übrigens höchst spärlich und kurz sind - als Fiktionen des fragenden Prigov aufzufassen sind, ebenso wie die anderen am Text teilhabenden Stimmen (Prigovs Doppelgän-

⁹¹ Diese Heterogenität ist charakteristisch für Prigovs Zyklen wie z. B. seine „Эротика“ [„Erotica“], „Женская поэзия“ [„Weibliche Lyrik“] und „Тараканомания“ [„Kakerlakomanie“], die außer dem der Sammlung verliehenen Titel und Prigovs Vorbemerkung weder ein gemeinsames Thema behandeln noch eine Entwicklung nachvollziehen. Gemeinsam ist lediglich ein Motiv, das auf literarische Vorgänger verweist (Kakerlake), ein Genre (Erotische Poesie) oder eine sozio-kulturelle Markierung (Dichtung von Frauen), was wiederum den metatextuellen Charakter von Prigovs Dichtung erkennen läßt

ger⁹², Sorokins Kinder, deren Fragen an ihren Vater Allusionen auf dessen Werk enthalten, Dostoevskij). Der Text ist ein *Meta-Interview*, eine Reflexion darüber, was für Fragen gestellt werden können. Der Autor unternimmt dreimal den Versuch, eine Frage zu stellen, und jedesmal mißlingt ihm sein Vorhaben, weil er an seinen Gesprächspartner mittels eines ganzen Arsenal vorbereiteter Klischees und Redewendungen aus der russischen und sowjetischen Literaturkritik herangeht, einer Kritik, die der Konzeptualismus überwunden und ästhetisiert hat. Glänzendes Beispiel einer sinnentleerten, sich von der schwerfällig-grandiosen Fassade ihres Stils nährenden ideologischen Literaturkritik ist der folgende Satz, der wie ein Refrain viermal im Text aufgeführt ist (in den einleitenden Bemerkungen und mit minimaler Änderung - statt „безнравственность“ [„Unsittlichkeit“] „аморальность“ [„Amoralität“] und statt „без-умного“ [„sinnlos“] „бессмысленного“ [„unsinnig“⁹³] - je einmal in „Frage“ 1., 2. und 3.):

„Но честному наблюдателю, пристально приглядевшемуся бы к картинам этой тишины и умирительности, со всей неприглядностью открылась бы грязь и хлюпающая бездна безнравственности, таившиеся в глубине их лукавого быта, прокрывающего изысканными манерами и бессодержательными блестками порхающих слов всю дышащую ужасом пустоту и безнравственность самих начал, на которых зиждился красочный фантом их безумного существования...“ (88, 94/96, 110, 124)

[„Aber dem rechtschaffenen Betrachter, der sich lange auf die Bilder dieser Stille und Ergriffenheit konzentrieren würde, eröffnete sich in aller Unanschnlichkeit der Sumpf und der schmutzige Abgrund des Unsittlichen, die verborgen sind in der Tiefe ihrer verschlagenen Lebensweise, welche mit feinen Manieren und dem inhaltsleeren Flitter umherflatternder Worte die ganze von Schrecken durchdrungene Leere und Unsittlichkeit ihrer Grundprinzipien vertuscht, auf denen das schöne Phantom ihrer sinnlosen Existenz sich gründet...“ (89, 95/97, 111, 125)].

Dieser Text kann in einer gewissen Weise als selbstdekonstruktiv betrachtet werden, da er rückkoppelnd auch von sich spricht: schöne Fassade vor einer gähnenden Leere. Daher auch Prigovs entzückter Ausruf im Anschluß an die letzte Wiederholung dieses Satzes: „какой прозрачный текст! но как многое в себе заново нужно образовать, воплотить и кристаллизировать, дабы было что рассматривать на дне этой прозрачности!“ [„was für ein klarer Text! aber wie Vieles muß man in sich von neuem herabilden, ausformen, herauskristallisieren, damit es etwas zu erkennen gibt auf dem Grunde dieser Durchsichtigkeit!“] (124 [125]). So ist auch Prigovs Interview die Befragung eines Abwesenden, nämlich des von seinen Texten abwesenden bzw. des nur in seinen Texten anwesenden Autors Sorokin.

Prigov ist bei seiner Aufgabe auch dadurch beeinträchtigt, daß ihn die für ein Interview erforderliche Mindestobjektivität im Stich läßt. Der Gedanke, daß sein Gesprächspartner einen Roman, „Очередь“, in Paris veröffentlicht hat⁹⁴, läßt ihm keine Ruhe - was zu einer Neubelebung des alten Gedanken des Literaturkritikers als eines mißlungenen Schriftstellers (also eines

⁹² Es ist mit Absicht nicht klargestellt, ob dieser Doppel Sorokin oder eine innere Stimme des Interviewers ist. [| | позвольте мне задать Вам вопросы! - какие вопросы? - постоите, постоите, я еще не договорил! - и не надо! - нет, надо! - нет, не надо! - замолчи! нишкни! стини! кто, кто ты, дух раздвоения? тебя нет! | | я один! | |] [...] erlauben Sie mir Ihnen Fragen zu stellen! - Was für Fragen? - warten Sie, warten Sie, ich war noch nicht fertig! - das ist auch nicht nötig! - doch, es ist nötig! - nein, ist es nicht! - schweig! halts Maul! verschwinde! wer, wer bist du, Geist der Zwietracht? es gibt dich nicht! | | ich bin eins! ...“] (84 [85]). Vgl. auch: „вы это вы, или сам Сорокин?“ [„Sie sind Sie, oder Sorokin selbst?“] (92 [93]).

⁹³ In Wiedlings Übersetzung steht für *бессмысленный* bald ‚sinnlos‘, bald ‚unsinnig‘. Um den Unterschied stärker hervorzuheben, mußte man *безумный* mit ‚verrückt‘ übersetzen - F. T.

⁹⁴ Dies ist wirklich der Fall. Der Roman ist 1985 im Verlag Sintaksis erschienen (Сорокин 1985).

Graphomanen!) führt. Sorokin erscheint so als der erfolgreiche Doppelgänger Prigovs. Die Sache wird dadurch komplizierter, als es nicht der einzige Doppelgänger ist:

Weitere Stimmen aus den verschiedensten literarischen und literaturkritischen Traditionen diktieren dem Autor die Formulierung seiner Fragen, und da keine von ihnen die konzeptualistische Richtung zu erfassen vermag, wird auch keine bevorzugt. So ist der Text in „GRUPPA“ einer von Prigovs manischsten: Das Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Varianten der totalen Erfassung eines literarischen Werks zerstört die Relevanz jeder Frage.

1. Der erste Versuch betrifft die Frage nach der in Sorokins Texten enthaltenen Wahrheit („истина“), oder anders gesagt: nach deren Sinn („смысл“), diese Frage mündet in die Feststellung ihrer eigenen Sinnlosigkeit und in die Affirmation einer totalen Transparenz des Textes, einer Performativität, die auf der Identität des Wortes mit dem Ding beruht

„Дедушка Сорокин, а о чем Вы пишете? - А Вы, молодой человек, почитайте! - А я читал и ничего не понял! - А о любви, молодой человек, пишу я, доблести и славе, нежности и верности, счастье и покой, борьбе и победах! - А как это? - А так просто и пишу: любовь! доблесть! слава! нежность и верность! счастье и покой! борьба и победа! [...] мы укрепляем их и слабости их, но и непобедимом их земном пребывании духовнозримом! - А как это, дедушка Сорокин? - А это не понять, юноша, это каким-то тайным, небесным способом!“ (102).

[„Großväterchen Sorokin, und über was schreiben Sie? - Aber junger Mann, lesen Sie! - Aber ich habe es gelesen und nichts verstanden! - Aber über die Liebe, junger Mann, schreibe ich, über Heldenmut und Ruhm, Zärtlichkeit und Treue, Glück und Ruhe, über Kampf und Siege! - Und wie das? - Aber ich schreibe ganz einfach: Liebe! Heldenmut! Ruhm! Zärtlichkeit und Treue! Glück und Ruhe! Kampf und Sieg! [...] [wir stärken sie] in ihrer Kraftlosigkeit [...], aber auch in ihrem unbesiegbaren, geistig deutlich erkennbaren irdischen Verbleib! - Aber wie das, Großväterchen Sorokin? - Aber da gibt es nichts zu verstehen, mein Junge, das geschieht durch ein geheimes, himmlisches Verfahren!“ (103)].

In diesem Textteil wird den Wörtern eine mythisch-magische Kraft zugesprochen, die einer nicht erfäßbaren und nicht aussprechbaren höheren Wahrheit entspringt. Man findet hier eine Entsprechung zur Interpretation von Sorokins Texten als Rituale, wie sie WITTE (1989, 5. Kap.) unternimmt (s. Kap. V. der vorliegenden Arbeit). Eine solche Auffassung macht jegliche Frage nach einem Sinn - außer demjenigen der textuellen Wiederholung eines außertextuellen und vorzeitlichen Ur-Ereignisses - überflüssig. Die somit vorgeschlagene mythisch-religiöse Interpretation wird aber durch die Darstellung einer einmaligen und zugleich normalen Lebenssituation (Liebeskummer eines jungen Mädchens, 104 [105]), in der große Worte und literarische Beispiele zu närrischen Trostversuchen werden, in Frage gestellt. Literatur ist dem Leben fremd und dennoch allgegenwärtig.

2. Der zweite Punkt vereinigt in sich die Frage der Moral und diejenige der Tradition. Die Frage ist nicht mehr „Was will der Text sagen?“ sondern „Auf wen oder auf was beruft sich der Text? Worauf stützt er sich?“ Einerseits geht es darum, Sorokin mit irgendeiner Tradition zu verbinden (Charms, Dostoevskij⁹⁵), andererseits muß er, zumal er im Westen anerkannt ist (schließlich hat er in Paris veröffentlicht), auch etwas Eigenes geschaffen haben, sozusagen der Vater einer neuen Tradition sein. Nach dem ebenfalls klischeehaften Versuch, den Befragten einer satanistischen Tradition zuzuschreiben, gibt Prigov zu, sich in dem Durcheinander verschiedener Traditionen und Beeinflussungen nicht zurechtzufinden. „черт юзььми, и зми-

⁹⁵ D h gerade die Autoren, die zur Zeit Mode sind, die am meisten studiert und nachgeahmt werden: „Ну конечно, конечно, как что, так сразу и Хармс!“ (112) [„Nun natürlich, natürlich, wenn, dann sofort Charms!“ (113)].

ните, увлекся! ведь так это завлекает, увлекает! да и такая каша из всех этих традиций, что черт ногу сломит!“ (112) [„hol's der Teufel, Entschuldigung, ich hab mich hinreißen lassen! das verleitet doch so, packt einen so! und das ist so ein Brei aus all diesen Traditionen, daß sich da kein Teufel zurechtfindet!“ (113)]. Der Kommentator ist vor fremden Stimmen in seinem Text ebenso wenig sicher wie der Autor in seinem. Die Frage nach der Moral ist eng gebunden an diejenige der Moden und Traditionen, was durch den Umstand veranschaulicht wird, daß die Veröffentlichung eines Buches in Paris seinem Autor ein derartiges Prestige verleiht, daß ihm jede Gemeinheit („мерзость“⁹⁶) erlaubt ist. Hinter Prigovs Selbsterwähnung („Нет, нет, у других, у Пригова, например, все еще наполнено неким метафизическим смыслом и приобщено к традиционным ценностям!“ 110 [„Nein, nein, bei anderen, bei Prigow, zum Beispiel, ist alles noch von einem gewissen metaphysischen Gedanken erfüllt und schließt sich traditionellen Werten an!“ 111]) steckt ebenfalls das niedrig-gemeine Gefühl des Neids

3. Das dritte Problem ist dasjenige einer Definition des Konzeptualismus. Die Frage bleibt natürlich unbeantwortet. *Konzeptualismus* ist ein arbiträrer Begriff und bezeichnet eine künstlerische Haltung, die an ihren Kontext gebunden sein will und deshalb unmöglich von einer absoluten Metaposition aus als ein bestimmtes Phänomen definiert werden kann, weder als besonderer Stil noch als Weltanschauung oder Programm, weder als Neuerertum noch als Anti-Asthetik:

„Эх, что же он такое есть, этот концептуализм ебанный - местный возраст культуры? ах, все это не вопросы даже, а lamentации по поводу вопросов неудавшихся! всего этого переговоренного, но так и не проясненного, [...] не кажется ли Вам, Владимир Георгиевич, что все это дошло до предела своей стагнации?“ (116/118)

[„ha, was ist er denn nun, dieser rot/ Konzeptualismus - eine örtliche Entwicklungsstufe der Kultur? ach, das sind ja alles nicht mal Fragen, sondern Klagen anlässlich der nicht geglückten Fragen! anlässlich all des Durchgesprochenen und doch nicht vollständig Erklärten, [...] scheint es Ihnen nicht, Wladimir Georgiewitsch, daß all dies an die Grenze der Stagnation gelangt ist?“ (117/119)]

Der Konzeptualismus stellt die großen Fragen, die seit jeher an die Literatur gestellt werden, wiederum in Frage, indem er sie ästhetisiert und bis zum Absurden ständig wiederholt und nachvollzieht. Dabei entpuppt sich die Literaturkritik und -wissenschaft als ein „durchsichtiger Text“, als eine rituelle Handlung, die ebensowenig eindeutige Antworten auf die Frage nach dem Sinn (des Lebens, der Welt, der Kunst) gibt wie die Literatur selbst. Prigovs „Fragen an Wladimir Georgiewitsch Sorokin“, ein manisch-schizophrener Monolog oder simulierter Dialog, dekonstruiert sowohl die Position des Kritikers, indem sie dessen Fragen hinterfragt, als auch diejenige des Autors und Dichters, weil sich dieser als Kritiker selbst inszeniert.

e) Kollektive Selbstinszenierung

Im Sammelband „Русская альтернативная поэтика“ (1990) wird eine an und für sich ernsthafte Diskussion über einen Artikel Épštejns (über die sog. „Arrièregarde“), an der u. a. auch Prigov teilnimmt, als solche durchaus bewußt inszeniert (105-109), diesmal nicht als maskierter Monolog, sondern als richtiger Dialog zwischen mehreren realen Personen (wobei die Anwesenheit eines Deutschen, ähnlich wie Sorokins Paris-Veröffentlichung, zum Prestige des Ganzen beiträgt)

⁹⁶ Das Wort, das sowohl die Idee des Unethischen als auch diejenige des Niedrigen enthält, ist ein Gegenpol zur Schönen und Erhabenen Literatur und kann somit mit Graphomanie in Beziehung gebracht werden

„[...]“

M.: А там была такая мысль...

П.: Нормальная, нормальная мысль...

M.: Чтобы были профессионалы из разных областей, которые задавали бы вопросы.

П.: И это не наше дело, какие вопросы. Мы отвечаем.

M.: Особенно хорошо, если у нас появятся гости, типа дружинника, «милиционера» и будут задавать дополнительные вопросы.

P.: Типа: Кто вы такие?

[.]

Шлотт - Марсовичу: Ну, товарищ председатель, Вы объявляете официальное начало?

M.: Да. Значит, у нас здесь присутствуют люди, которые будут задавать вопросы. Их обязанность - делать серьезные лица и всячески поддерживать марку.

П.: Серьезно: плакать, рыдать - что хотят.

M.: И попытаемся создать некую открытую структуру, где на стыках - возможно - что-то прояснится и проявится...

П.: Какую открытую структуру?

P.: Разговор. Разговор, как жанр.

M.: Вы, Вольфганг, сходу можете задать вопрос, который Вас интересует. От фонаря.

П.: Я думаю вот что: какой вопрос не зададут, мы все-равно будем отвечать одно и то же. Потому что человек по-другому не может ответить.“ (105f.)

[.M.: Da war doch so 'ne Idee... - P.: Eine ganz normale Idee... - M.: Daß da Fachleute aus verschiedenen Gebieten Fragen stellen sollten. - P.: Und es ist nicht unser Problem, was für Fragen. Wir antworten - M.: Es wäre besonders gut, wenn Gäste erscheinen würden, wie z. B. der Druzhinik, der „Milizionär“, und zusätzliche Fragen stellten. - R.: Von der Art: Was seid ihr für welche? [.] Schlott - an Marsovič: Nun, Herr Vorsitzender, erklären Sie den offiziellen Anfang des Gesprächs? - M.: Ja. Also, wir haben hier Leute, die Fragen stellen werden. Diese Leute sind verpflichtet, ernste Gesichter aufzusetzen und auf alle mögliche Weise die Marke zu bewahren. - P.: Also, ernst weinen, heulen - was sie wollen. - M.: Wir werden versuchen, eine offene Struktur zu schaffen, wo an den Verbindungsstellen - möglicherweise - etwas durchleuchten oder durchscheinen wird... - P.: Was für eine offene Struktur? - R.: Das Gespräch. Das Gespräch als Genre. - M.: Wolfgang, Sie können gleich eine Frage stellen, die Sie interessiert. Was Ihnen gerade in den Sinn kommt - P.: Ich habe mir folgendes gedacht. Welche Frage auch immer kommt, wir werden immer ein und dasselbe antworten. Weil der Mensch nicht anders antworten kann.“]

Es folgt eine ernsthafte Kritik von Épštejns Artikel, deren theoretischer Wert unbestreitbar ist, die aber durch das gerade zitierte Einführungsritual einiges an Autorität verliert. So soll es auch sein. Ernsthaftigkeit und Ironie gehen im Konzeptualismus miteinander einher, und die Bewußtheit einer Kontextgebundenheit, welche der Dekonstruktion des Themas zugrunde liegt, greift auch auf den Dekonstruierenden über. So gesehen, ist die von Rubinstejn („P.“ [„R.“]) in den Mund des Milizionärs gelegte Frage „Was seid ihr für welche?“ nicht so dumm, wie sie scheinen mag, denn der Konzeptualist muß sich ständig neu definieren, sein *image* neu entwerfen.

Zudem wird aus Prigovs Bemerkungen zum Frage-Antwort-Verhältnis der ritualistische Charakter der Inszenierung klar: Was für Fragen gestellt werden, ist unwichtig, Aufgabe der Befragten ist es, zu antworten, und sie können nicht umhin, immer eine und dieselbe Antwort zu wiederholen. Die Bedeutung der Frage und diejenige der Antwort werden von deren Form und Funktion im Ritual der gegenseitigen Ablösung verdrängt. Die Wiederholung dient hier

gerade der oberflächlichen Erhaltung einer gewissen Ordnung, der einzigen, die beim ständigen *image*-Wechsel auf der Ebene der Bedeutung noch bestehen kann.

f) Selbstzitat

In demselben Band befindet sich ein Text von Prigov: „Второй раз о том, как же-таки вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим!“ („Ein zweites Mal darüber, wie man dennoch in die Literatur zurückkehren kann, indem man in ihr bleibt, aber aus ihr mit heiler Haut herauskommt“) (20-30). Dieser Artikel ist die Paraphrasierung eines zwei Jahre früher geschriebenen Artikels über Prigovs konzeptualistischen Kollegen Lev Rubinstejn. Dadurch entsteht kein neuer Sinn, wohl aber ein neuer Text. In der Regel ist die Aufgabe des Kommentars und der Wissenschaft die Explikation von Bedeutung und Sinn eines Phänomens oder Textes, hier des Werks von Rubinstejn: Was passiert nun beim Zitieren eines solchen Textes?

Zuerst macht Prigov auf die Änderung im Titel aufmerksam: *второй раз* („ein zweites Mal“) und *все-таки* („dennoch“) wurden eigentlich schon ausreichen, um aus dem an und für sich gleichen Text⁹⁷ einen ganz anderen zu machen, d. h. der zweite Text konnte mit dem ersten auch völlig identisch sein, und dennoch würde die geänderte Benennung aus ihm einen anderen Text machen. Es entsteht so der Doppelgängertext zu Prigovs vor zwei Jahren verfaßten Analyse. Diese Verdoppelung führt zu einer Autoanalyse, zu einer Meta-Metaposition: Prigov als Kritiker wird zum Helden von „Второй раз...“, während der Held des ersten Textes Rubinstejn war.

„[...] уже удвоенное начало сдвигает акцент с достаточно приевшегося Рубинштейна в сторону моей собственной литературной и художественной практики, являясь уже вышеупомянутым иероглифом или эпиграфом моего явного персонажного принципа презентации как в тексте, так и в жестово-поведенческой затекстовой и предтекстовой зоне. То-есть, как вы заметили, дистанция одного-двух лет, пролетающая между этими текстами [...] дает возможность отслонить от себя некий образ, с которым, по причине имитационно-близкой его мне явленности, я взаимоотношусь способом мерцательным, временами влипая в него полностью, но не настолько, чтобы не мочь отлететь от него, [...] на мета-персонажную позицию, на которой тоже не задерживаюсь долго, чтобы не застыть на этой точке дальнего отстояния от текста или имиджа. (Хотя подобный, последний описанный, дистанционный род взаимоотношения с текстами и образами был характерен для героической поры так называемого московского концептуализма).“ (21)

[...] der schon verdoppelte Anfang verschiebt den Akzent von Rubinstejn, dessen man schon überdrüssig geworden ist, in die Richtung meiner eigenen literarischen und künstlerischen Praxis, denn dieser Anfang ist die oben erwähnte Hieroglyphe oder das Epigraph meines offensichtlichen figurhaften Prinzips der Präsentation sowohl im Text als auch in der außertextlichen und vortextlichen Zone der Gestik und des Verhaltens. Das heißt, wie Sie gesehen haben, ermöglicht die Distanz von ein-/zwei Jahren, die zwischen diesen Texten liegt [...], die Abblatterung von meiner Person eines bestimmten Bildes, mit dem ich infolge seiner mir imitativ-nahen Erscheinungsweise eine Wechselbeziehung der blinkenden Art eingehe, manchmal völlig in es einsinkend, aber nicht in dem Maße, daß ich mich nicht von ihm wieder entreißen [...] und eine Metafigurposition erreichen könnte, in der ich auch nicht lange verharre, um nicht zu erstarren an diesem Punkt der weiten Entfernung vom Text oder vom *image*. (Obwohl eine sol-

⁹⁷ Inwiefern dieser Text mit dem ersten identisch ist, konnte ich nicht ermitteln, weil mir jener unzugänglich war. Ich vermute aber ein sehr getreues Zitieren, selbst an den Stellen, wo das Zitat durch ein *акратиче* ‚kurz‘ eingeleitet ist, denn der Stil ist jeweils nicht der einer Zusammenfassung, sondern einer genauen Analyse.

che wie die zuletzt beschriebene distanzierte Art der Wechselbeziehung mit Texten und Bildern charakteristisch war für die heroische Periode des sogenannten Moskauer Konzeptualismus).“]

Die (Auto-) Parodie auf den wissenschaftlichen Stil sticht ins Auge - zumal Prigov die Wissenschaftlichkeit des paraphrasierten Textes mehrmals hervorhebt⁹⁸ -, doch sind die Aussagen dieses Textes durchaus ernstzunehmen: Die Metaposition, die der Autor des ersten Textes innehatte, wird durch den zweiten Text dekonstruiert und in den Kontext der „heroischen Periode des Moskauer Konzeptualismus“ gesetzt. Wie schon in ПРИКОВ (1989) wird hier darauf hingewiesen, daß die souveräne Position des Regisseurs ebenfalls ein Mythos ist, da sie immer wieder durch einen Anderen interpretiert, d. h. in einen Kontext gesetzt werden kann. Selbst wenn der Andere (wie in unserem Fall) derselbe Autor ist, so hat sich dieser in der Zeit zusammen mit seinem kulturellen Kontext gewandelt. So wird der Konzeptualismus zu einer Wirklichkeit, zu einem Phänomen unter anderen, es findet eine Konzeptualisierung des Konzeptualismus statt (ein „Meta-Konzeptualismus“), und die Erkenntnis, daß dies möglich ist, erscheint gleichzeitig als die beste Legitimierung dieser Kunstrichtung und als deren Ruin, denn sie verweist auf einen Teufelskreis von Metapositionen und -positionierungen, aus dem kein Ausweg denkbar ist. Die konzeptualistisch-postmoderne Theorie wird in Prigovs zweitem Rubinsteinj-Text „zurückästhetisiert“, während sie im ersten Text - wie ich es vermute - den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhoben hatte. Der spätere Text unterwandert die Autorität des ersten dadurch, daß er dessen Stimme mehrfach verdoppelt: erstens durch das Verfahren des Selbstzitats, zweitens durch die für Prigovs Werk typische unterbrechende andere Stimme, die in den Monolog des Schreibenden eingreift. Nicht nur als Autor, sondern auch als Kritiker und Wissenschaftler ist Dmitrij Aleksandrovič Prigov bloß ein *image*, eine Geste. Alltagsrede, literarischer Diskurs und Kommentar unterhalten jeweils zueinander ein Meta-Verhältnis, jeder kann in bezug auf die andere ein „sekundäres modellbildendes System“ bilden.

IV.3 2.2. Die fremde Stimme

Eine Spezifik von Prigovs Texten ist das ständige „Dreinreden“ einer fremden Stimme in den Monolog des jeweiligen *автор-персонаж*. Von Dialogizität oder Polyphonie im Bachtinischen Sinne läßt sich allerdings kaum sprechen, ebensowenig von einheitlichen Monologen. Einerseits greift eine andere Stimme störend in die Rede ein, andererseits ergibt sich kein „konstruktiver“ Dialog, keine dialektische Bewegung des Gedankens; beide Stimmen verharren in ihren Positionen, und der Text wird dort wieder aufgenommen, wo die Unterbrechung stattfand. Einige typische Beispiele:

1. „[...] это не только Вам кажется, но и мне тоже! - А мне не кажется! - Ах, нам не кажется! - Мне не кажется, что... - Ах, ему не кажется, он видите ли, блядь, в Париже Очередь, видите ли! - Причем тут Очередь! - А притом, что он Очередь в Париже, а ты что? - Что я? - Может, ты, блядь, в Париже Очередь? - [...]“ („GRUPPA“, 118)

[...] nicht nur Ihnen scheint es so, sondern auch mir! - Aber mir scheint es nicht so! - Ach, Ihnen scheint es nicht so! Mir scheint nicht, daß... - Ach, ihm scheint es nicht, er sehen Sie, verdammt, hat in Paris Die Schlange, sehen Sie! - Was hat das hier mit Der Schlange zu tun! - eben das, daß er Die Schlange in Paris, und du? - Was ich? - Womöglich hast du, verdammt, in Paris Die Schlange!“ („GRUPPA“, 119)].

⁹⁸ Das Lesen solcher Texte wird gar zu einer Heldentat emporstilisiert: „но, товарищи, наука! это же серьезнейшая, товарищи, вещь! за этим, же, товарищи, будущее! | | увидим! а пока, товарищи, надо терпеть! это же, товарищи, наука!“ (25) [„Aber, Genossen, die Wissenschaft! das ist, Genossen, eine sehr wichtige Sache! ihr folgt, Genossen, die Zukunft! | | wir werden es sehen! und bis dahin, Genossen, muß man Geduld haben! das ist ja, Genossen, die Wissenschaft!“]

- | | |
|--|---|
| 2. „[...] | „[...] |
| Конечно, конечно, это нив - конечно! - | Natürlich, natürlich, dieses vvv - natürlich! |
| Что, конечно? | Was, natürlich? |
| Оно непонятно откуда! - | Unbegreiflich, woher es kommt! - |
| Непонятно? - | Unbegreiflich? - |
| Непонятно! - | Unbegreiflich! - |
| Тебе, значит, непонятно? - | Das heißt, du begreifst es nicht? |
| А тебе понятно? - | Du etwa? |
| Дело не во мне! - | Es geht gar nicht um mich! |
| А в ком же? - | Um wen dann? - |
| [...] | [...] |

(„Пятьдесят девятая Азбука“ („Neunundfünfzigstes Alphabet“))

3. „[...] Раструб, как уже говорилось, выполнен из нестерпимо черной материи, типа бархата, если вы настаиваете! - кто настаивает, я? - а кто же! - да мне все равно! - и мне все равно! ют и ладно! - ют и хорошо! - ют и прекрасно! - ют и договорились. Так ют. [...]“
- „[...] Wie schon gesagt wurde, ist der Trichter angefüllt mit einer unerträglich schwarzen Materie, einer Art Samt, wenn Sie darauf beharren! - wer beharrt darauf, ich? - ja, wer denn sonst! - aber das ist mir doch egal! - und mir ist 's auch egal! dann ist 's ja o.k.! - dann ist 's ja gut! - dann ist 's ja wunderbar! - dann sind wir uns ja einig. Also dann. [...]“

(„Пьеса в постановке“ („Stück in Inszenierung.“), I)

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 4. „[...] | „[...]“ |
| Откуда денешки-то? - ох-ох-ох! | Wo kommen denn die Nötchen her? - och-och-och! |
| Неужто ли старая юрует? | Stiehlt denn die Alte? |
| Да нет, конечно - просто накопила их | Nicht doch, sie hat sie zusammengespart |
| За долгую за жизнь за трудовую“ | In ihrem langen, arbeitsamen Leben“ |

(PRIGOV 1990, 10)

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 5. „Счастье, счастье, где ты? Где ты? | „Glück, o Glück, wo bist du, wo? |
| И в какой ты стороне? | Und auf welcher Seite? |
| Из-под мышки вдруг оно | Da ertönt 's von unterm Arm so |
| Отвечает: ют я! Вот я! | Hier bin ich, hier! |
| Ах ты, милое мое! | Ach du, mein Liebes! |
| Детка ненаглядная! | Mein gutes Kind! |
| Дай тебя я пожалую | Na, ich hab' Mitleid mit dir |
| Ты сиди уж, не высовывайся“ | Bleib nur so sitzen, halt dich da raus“ |

(PRIGOV 1990, 14)

- | | |
|------------------------------|---|
| 6. „Там где с пенцом Катулл, | „Catull mit seinem Vogel, Dershawin mit dem |
| [со снегирем Державин | [Gimpel |
| (Fortsetzung nächste Seite) | |

И Мандельштам с доверенным щеглом
А я с кем? - я с Милицанером милым
Пришли, осматриваемся кругом

Und Mandelstam mit seinem treuen Stieglitz
Und ich - mit wem? ich mit dem Mann von der
[Miliz
Wir gehen so und blicken ringsherum

Я тенью легкой, он же - тенью тени
А что такого? - всяк на свой манер
Там - все одно, ну - два, там просто
[все мы - птицы
И я, и он, и Миллионер“

Als leichter Schatten ich, er - Schatten nur des
[Schattens
Wie das? - Das ist so unsere Manier
Denn dort ist alles eins - dort sind wir alle Vögel
Ich, er und auch der Milizionär“

(PRIGOV 1990, 27)

(PRIGOV 1992, 38)

Die Beispiele 1.-3. und 4.-6. vertreten die zwei Dialogtypen, die man bei Prigov antrifft. Der erste Typ ist der *diskursive Machtkampf*, der vom lyrischen *Ich* mit seinem Doppel geführt wird und aus einer sinnlosen aggressiven Ablösung von Repliken besteht. Der Konflikt wird nicht gelöst, sondern abgebrochen. Es ist auch kein Konflikt von Ideen, sondern von Stimmen (jede will einziges Subjekt des Diskurses sein).

Der zweite Typ ist das *Selbstgespräch*, in dem das *Ich* als Gesprächspartner entweder sich selbst oder Objekte auswählt, die nicht antworten können (das Glück, die Kakerlake, manchmal den Milizionär als Typus bzw. Mythos). Der fehlende Andere wird durch Bilder ersetzt, die nicht der Imagination des Dichters entspringen, sondern literarischen Klischees oder völlig „unpoetischen“ Lebensbereichen.

Es ist unmöglich, bei Prigov einen richtigen Dialog zu finden; entweder es herrscht totale Dysphonie oder gar Kakophonie, oder der „Dialog“ ist ein vom Dichter simulierter Pseudodialog. Und dennoch ist Prigovs Poesie alles andere als monologisch. Das Dialogische liegt aber nicht in der Beziehung zwischen den Stimmen, sondern in der Beziehung zwischen den Diskursen, wie aus den Selbstgesprächbeispielen ersichtlich ist. Die Machtkampf-Dialoge sind ein *ad absurdum*-Führen der Dialogizität, die Selbstgespräche hingegen deren Transponierung auf die Ebene der Sprachschichten. Der homogene Stil eines Gedichts wird durch ein unpassendes Motiv (z. B. Milizionär) oder eine stilistisch unpassende Wendung (z. B. *не высовывайся* ‚lehne dich nicht hinaus‘ bzw. ‚halt dich da raus‘) aufgebrochen. Das Verfahren bewirkt eine metapoetische Graphomanie, welche die Autorität des poetischen Diskurses wie auch dessen erhabene Isolierung vom Diskurs der übrigen Kultur unterwandert. Auch hier wird der Dialog, d. h. das Gedicht, abrupt unterbrochen. Der Hiatus zwischen den Sprachschichten ist unüberbrückbar, man kann sie nur noch ihrer ausweglosen Dialogizität überlassen. Prigovs Können besteht - im Unterschied zu einem „echten“ Graphomanen - darin, daß er diesen radikalen Konflikt nicht löst, sondern auf pointierte Weise zur Schau stellt.

Prigov betrachtet die künstlerische Tätigkeit des Konzeptualisten insgesamt sowohl als einen Dialog mit dem sozio-kulturellen Kontext wie auch als die Reflexion dieser Tätigkeit (letzteres ist wichtig für die Unterscheidung zwischen der konzeptualistischen und der Kunst überhaupt). In PRIGOV (1989) heißt es über die konzeptualistische Poetik: „для которой характерна сознательная апелляция к той зоне культурно-языкового контекста, которую они [die Konzeptualisten] в данный момент воспринимают, а вернее, наделяют чертами реального партнера в их диалоге с культурой“ [„welche charakterisiert ist von einem bewußten Appell an diejenige Zone des sprachlich-kulturellen Kontextes, die sie [die Konzeptualisten] im gegebenen Moment aufnehmen, oder besser die sie mit den Zügen eines realen Partners in ihrem Dialog mit der Kultur versehen“] (416). Der letzte Teil dieses Satzes weist auf zwei Punkte hin.

1.) Der konzeptualistische Künstler erstrebt nicht die Schaffung eines Gesamtwerks, in dem sich planmäßig die Beziehung seiner Person, d. h. eines bestimmten Subjekts, zum kulturellen Milieu ausdrückt, sondern jedes Einzelwerk für sich gibt eine bestimmte momentane Situation des Künstlers in einem aktuellen Kontext wieder. Diese Kombination eines fragmentarischen Ganzen mit der Einheitlichkeit jedes Teils ist ein Merkmal der Abwesenheit des Autors wie auch seiner Allgegenwartigkeit (der Abwesenheit eines *Du*), die durch das Wort *мерцать* ‚blinken‘ wiedergegeben werden.

2.) Der konzeptualistische Künstler hat auch nicht die Absicht, eine visionäre Momentaufnahme der gesamten Kultur zu machen (d. h. einen „vertikalen Chronotop“, wie ihn BACHTIN 1989, 89ff. anhand von Dantes „Göttlicher Komödie“ definiert hat, zu schaffen). Vielmehr begnügt er sich damit, eine bestimmte Zone des sprachlich-kulturellen Kontextes anzusprechen, die er „mit den Zügen eines realen Partners in seinem Dialog mit der Kultur versieht“. Dies bedeutet, daß die Kultur als Ganzes kein Gesprächspartner sein kann, daß eine Metaposition ihr gegenüber nicht möglich ist. Lediglich bestimmte Kulturschichten können stellvertretend für die ganze Kultur, in einem gewissen Sinne metonymisch-synekdochisch, herangezogen werden. Der Dichter stellt sie in eine Rolle seinem *image* gegenüber. Der Dialog ist ein inszenierter zwischen zwei Kulturobjekten (weder der Dichter noch die von ihm aufgerufenen Sprachschichten sind geschlossene Einheiten, alle interferieren mit einem umfangreicheren, nicht erfaßbaren kulturellen Kontext); es ist das **Simulakrum eines Dialogs**.

Aus diesen Gründen erlebt man bei der Lektüre von Prigovs Gedichten den Eindruck dessen, was ich mit „fragmentarischem Totalitarismus“ bezeichnet habe. Einerseits scheinen sie „offene Werke“ zu sein, Fragmente eines großen Diskurses, zu denen sich der Leser Anfang und Ende ausdenken soll. Andererseits ist mit solchen Texten auch „alles gesagt“, und keine Autorintention außer derjenigen, sie niederzuschreiben, steckt hinter ihnen. In ihnen ist auch das enthalten, was vorher und nachher gesagt wird. Der kulturelle Diskurs lebt von der Wiederholung und der Kombinatorik, alle Änderungen und Neuerungen in ihm entspringen dieser Dynamik.

Gute Beispiele für diese Ästhetik geben insbesondere die Gedichte in der Sammlung „Слезы геральдической души“ [„Tränen einer heraldischen Seele“] (PRIGOV 1990). Außer den Selbstgesprächsgedichten, von denen ich einige aufgeführt habe, kann man zwischen Fragmentgedichten und kombinatorischen Gedichten unterscheiden, die durch ihre „geschlossene Offenheit“ bzw. „offene Geschlossenheit“ charakterisiert sind⁹⁹. Ich möchte hier einige Beispiele anbringen und versuchen, die jeweiligen Dialogsituationen zu erläutern.

IV 3.2.3 Fragmentgedichte

Lieder

„Скачут девы молодые
Они и того моложе

„Die Mädchen hupfen, die jungen
Sie sind auch noch junger

(Fortsetzung nächste Seite)

⁹⁹ Diese paradoxen Termini sind folgendermaßen zu verstehen. Ein Fragmentgedicht enthält ein oder mehrere aus der Luft gegriffene (vgl. Galkins Verfahren) fertige Diskurse, von denen jeder beliebig fortgesetzt werden könnte, durch die Einschaltung des/der anderen Diskurse aber jah abgebrochen wird, während kombinatorische Gedichte eine unendlich wiederholbare geschlossene Struktur bilden. Beide Typen stellen aus altem Material neue Konstellationen her, sei es in der Art der *ready-mades* von Duchamp (der Kontext eines Museums oder Gedichtbands macht Alltägliches künstlerisch oder poetisch), sei es in der Art der barocken Kombinatorik (Ausschöpfung der Zusammenstellungsmöglichkeiten einer begrenzten Zahl von Elementen).

В море прыгают худые	Ins Meer sie springen, die dunnen
Предвкушая сладость ложа	Vorausahnend des Lagers Süße
Предвкушая полнотелость	Vorausahnend die Volleibigkeit
Внутренних частей коварство	Der inn' ren Organe Arglist
Смерти дальность, жизни целость	Des Todes Ferne, des Lebens Vollständigkeit
Непомерность государства"	Des Staates Übermäßigkeit

(PRIGOV 1990, 7)

In diesem Gedicht vermischen sich der Stil russischer volkstümlicher Dichtung und eine aristokratisch-dekadente sexuelle Thematik (*сладость ложа* ‚Süße des Lagers‘). Die Einfügung des sowjetischen Kontextes in der letzten Zeile schafft eine Spannung, aus der nicht nur der komische Effekt, sondern auch der Eindruck von Unvollendetheit bzw. Unvollendbarkeit resultiert¹⁰⁰. Die Antithese mit dem Mythos einer ländlichen Idylle einerseits und der Wirklichkeit einer allgegenwärtigen staatlichen Kontrolle, Ideologie und Propaganda andererseits läßt sich umso weniger lösen, als das im Gedicht dargestellte gesunde und sorglose Leben dieser Propaganda tatsächlich entspricht. Freilich würde die offizielle Moral erotische Andeutungen kaum dulden, deshalb ist das vorliegende Gedicht, obwohl es einen offiziell durchaus begrüßten Stil verwendet, infolge der Einflechtung fremder Diskurse (Sexualthematik und Lob des Staates) für die sowjetische Ästhetik und Ideologie unannehmbar. Es zeichnet sich durch die Unvereinbarkeit bestimmter Diskurse aus, eine Unvereinbarkeit, die genau die schizophrene sowjetische Realität beschreibt.

Infolge der Klischeehaftigkeit der zitierten Stile kann das Gedicht als offen, als Fragment aus einem umgebenden Diskurs aufgefaßt werden. Zugleich vermittelt es den Eindruck einer Ausweglosigkeit, in der es nichts Neues mehr zu sagen gibt. Der Anteil des Autors besteht in einer „erfindungsreichen Ungeschicklichkeit“ in der zweiten Strophe, die eine Verwandtschaft von Poesie und Graphomanie andeutet: Die Verbindung von *предвкушая* ‚vorausahnend‘ und *полнотелость* ‚Volleibigkeit‘ oder *дальность смерти* ‚des Todes Ferne‘ wirkt befremdend, kann aber durchaus als poetisches Verfahren der Raffung - Oxymoron - interpretiert werden. Prigov und sein Dialog mit der Kultur lassen sich aber erst aus der Kombination der letzten Zeile mit den übrigen herauslesen; die letzte Zeile schließt willkürlich und abrupt ein lyrisch-dekadentes, altmodisches und lebensfremdes Gedicht ab, das sich ohne sie in seiner Isolation unendlich hätte fortsetzen können, und konfrontiert es mit anderen Diskursen.

Die Stärke von Prigovs Gedichten liegt oft in ihrer letzten Zeile, ihrem Ende. Dieses liefert die Antwort auf die Frage, worum es eigentlich geht, d. h. womit der Autor Dialog führt, an wen oder was er appelliert. Es wäre müßig, nach Sinn oder Autorintention zu suchen: Prigovs Gedichte wollen nicht mehr sagen, als auf ihrer Oberfläche gesagt wird; in diesem Sinne sind auch sie „durchsichtige Texte“. Es sind Inszenierungen, Simulakren, die mit ihrer ludistischen, anti-ideologischen Travestiearbeit¹⁰¹ mythische, rituelle und festliche Funktionen wieder-

¹⁰⁰ Hierin besteht der Unterschied zwischen Prigovs Dichtung und der „Volksdichtung“ Schizophrener. Bei NAVRATILS „Hans“ (1966, 65-68) sind die Gedichte ganz nach Volksliedermanier geschrieben und flechten keine anderen Stile oder Motive ein. Schizophrenie entsteht in diesem Fall daraus, daß der Kranke Autor „anonymer“ Volkslieder ist.

¹⁰¹ Parodie und Travestie sowie deren Reflexion sind in Prigovs Poesie unentbehrliche Verfahren. Im Zyklus „Классика“ [„Klassik“] werden die Klassiker (Puškin, Lermontov, Tjutčev, Esenin, Pasternak, Achmatova) zitiert. Es wird mit parodistischen Verfahren operiert, gleichzeitig aber Autoparodie und Metaparodie (Parodie der klassischen Parodie) betrieben (falsche Zitate), also eine Konzeptualisierung der Parodie. Im hier behandelten Gedicht hingegen haben wir es eher mit einer Travestie zu tun: Nicht eine bekannte Form wird mit einem anderen, „niederen“ Inhalt gefüllt, sondern ein klischeehaftes Motiv wird in eine unpassende Form gezwängt.

beleben und den sowjetischen ideologischen Diskurs von einer metakulturellen Ebene aus dekonstruieren. Die Metaebene ist aber keine einheitliche, sondern sie „blinkt“ dank dem Hin und Her des Dichter-*image* zwischen anonymer Folkloredichtung, süßlicher Erotik und offizieller Ode.

Um Prigovs erotisierende Auseinandersetzung mit der sowjetischen Ideologie zu veranschaulichen, führe ich ein Beispiel aus dem Zyklus „Эротика“ [„Erotik“] an:

„Она дрожит - дрожи, родная	„Sie zittert - Zittre, Liebe!
И он дрожит - дрожи, родной!	Er zittert - Zittre, Lieber!
Ты коммунист? - молчи, родная!	Bist Kommunist? - Schweige, Liebe!
Я коммунист! - Молчи, родной!	Bin Kommunist! - Schweige, Lieber!
А вот уже и отдрожали	Jetzt haben sie schon ausgezittert
Сидят - и каждый тих и чист	Und sitzen - beide still und rein
Да вот теперь уже не жаль их	Und jetzt erwecken sie kein Mitleid mehr
И пусть он будет коммунист	Und soll er doch Kommunist sein
Да и она пусть коммунисткой	Und sie, laßt sie auch Kommunistin
будет“	sein“

(Typoskript, 8)

Der erste Teil dieses Gedichts könnte als Fragment aus einem patriotischen Lied betrachtet werden (skandierender Rhythmus), der zweite Teil simuliert die Reflexionen eines Beobachters-Kommentators. Der Wechsel in Ton und Rhythmus, die familiäre Gleichgültigkeit des zweiten Teils kontrastieren mit der Entschlossenheit und Feierlichkeit des ersten. Beides gehört zu einer schizophrenen Wirklichkeit, in welcher der Dichter einen Dialog inszeniert, ohne selbst als Subjekt aufzutreten (auch hier ein Pseudodialog zwischen den Figuren: die Frage wird nicht beantwortet, man zieht es vor zu schweigen)

Das Motiv der Vereinigung von Sexualität und individueller Liebe mit der Liebe zu Partei und Vaterland - das übrigens durch die im Liebesvokabular oft verwendete metaphorische Verwendung des Wortes *родной* ‚verwandt‘ fast inzestuös anmutet - wird hier bis in seine letzten Konsequenzen durchgezogen; die intimsten Sphären sind von politisch-ideologischem Diskurs durchsetzt. Die Widersprüchlichkeit der Situation und die Unangemessenheit des ideologischen Diskurses leitet die Protagonisten dazu, sich gegenseitig zum Schweigen zu bewegen („молчи“). Anschließend an den Liebesakt kehrt alles wieder in die Norm kollektiven Lebens zurück, die kontrastreiche Anfangssituation weicht einem allgegenwärtigen Diskurs, in dem alle Kommunisten sind, und der Dichter gibt seine Figuren der Indifferenz preis. Die Willkürlichkeit des konzeptualistischen Inszenierungsaktes (Gegenüberstellung zweier unvereinbarer Sprachschichten) äußert sich gerade in der offenbar zuruckhaltenden Position des Autors, der seinem Leser und seinem kulturellen Kontext die politische Zugehörigkeit der zwei Liebenden großzügig einräumt. Für die lyrische Themenstellung der Liebe spielt es keine Rolle, ob die Partner Kommunisten sind oder nicht (die Frage ist sogar unangebracht), während umgekehrt persönliche Beziehungen in ideologischen Auseinandersetzungen auf Diskursebene irrelevant sind, beide Bereiche schließen einander aus. Werden sie aber zusammengebracht, so entsteht eine Differenz, d. h. eine schizoide Situation.

Poetische Erfindung besteht im metaphorischen Zusammenbringen solcher Zonen, ist also ein dialektischer Akt, bei dem die Synthese durch die Subjektivität des Autors (oder des

wobei bei Prigov auch die Form ausgetragen ist. Metatravestie äußert sich darin, daß jeder Diskurs als Form oder Inhalt des anderen aufgefaßt werden kann.

Lesers) bewirkt wird. Prigov begnügt sich aber nicht damit, dieses Verfahren anzuwenden, sondern er führt es anhand der Vereinigung kulturell unvereinbarer (unsynthetisierbarer) Sprachschichten vor und erreicht somit eine „Indifferenz höherer Stufe“: Es wird eine ideologische Interpretation eines rein privaten Geschehens angeboten und hiermit die Unangebrachtheit der Kommentare der sowjetischen Kritik bezüglich der literarischen und poetischen Darstellung allgemein-menschlicher, nicht-ideologischer Problematiken demonstriert. Die Indifferenz des ideologischen Diskurses wie auch die vermeintliche Allmacht des Dichters-Schöpfers wird durch das Wort *пусть* ‚laßt‘, ‚soll doch‘ treffend ausgedrückt¹⁰².

Milizionärgedichte

Dies ist eine „Unterart“ der Fragmentgedichte, die sich der Figur des Milizionärs widmet. Fragmentarität entsteht auch hier aus der Unvereinbarkeit von Diskurs und Realität einerseits, von archaisch-phantastischem und heroisch-ideologischem Diskurs andererseits.

„Когда придут години бед
Стихии из глубин восстанут
И звери тайный клык достанут
Кто грудею нас заслонит?!“

„Wenn die Zeiten des Unglücks kommen
Die Elemente aus den Tiefen sich erheben
Die wilden Tiere den geheimen Fangzahn entblößen
Wer schützt uns dann mit vorgestreckter Brust?“

Так кто ж, как не Милиционер
Забыв о собственном достатке
На нарушителей порядка
Восстанет чист и правомерн!“

Wer wird denn, wenn nicht der Milizianär,
Seinen eigenen Wohlstand vergessend,
Gegen die Ordnungstörer sich erheben,
Er, der Reine und Rechtmäßige!“

(PRIGOV 1990, 19)

Der Milizionär als Vertreter der allgegenwärtigen Staatsgewalt und Teil des sowjetischen Alltags ist eine der wichtigsten Figuren in Prigovs Dichtung. Er ersetzt den mittelalterlichen Ritter, den einsamen Kämpfer für die Gerechtigkeit, den Verteidiger der Armen. Er garantiert die Ordnung gegen drohendes Chaos. Prigov macht aus ihm eine mythische, engel- und zuweilen auch gotthafte Gestalt, oder besser: Er zeigt, wie die sowjetische Kultur den Milizionär zu einer solchen Gestalt hochstilisiert hat. Der ironisch wirkende Kontrast im obigen Gedicht ergibt sich daraus, daß für die Beschreibung einer alltäglichen Gestalt wie derjenigen des Milizionärs hohes literarisches Vokabular herangezogen wird, das Legenden und gar der Bibel entnommen sein konnte. Dadurch wird der Hüter der öffentlichen Ordnung auch zum Träger des gesamten sowjetischen Kulturgutes¹⁰³. Es ist deshalb kein Wunder, daß Prigov gerade ihn zu seinem Haupthelden erkoren hat. Dahinter steckt etwas ganz anderes als die satirische Absicht des Lächerlichmachens durch Hochstilisierung. Der Milizionär ist das Verbindungs-

¹⁰² Vgl. in „Куликово поле“ [„Das Schnepfenfeld“]: „Так победят сегодня русские | | А все ж татары поприятней [...] Так пусть татары победят | | А впрочем - цыгра будет видно“ (PRIGOV 1990, 34) [„Drum siegen heute mal die Russen | | Und doch sind die Tataren netter | | Drum sollen die Tataren siegen [...] Und morgen wird man weiterschn“ (PRIGOV 1992, 9f.)]. Der letzte Vers zeigt wohl, wie imaginär die dichterische Allmacht ist: Der gottgleiche Wille verwandelt sich in fatalistische Indifferenz.

¹⁰³ Zur Zeit Brežnevs war der „Tag der Miliz“ ein sehr wichtiger offizieller Feiertag, an dem das Beste, was die offizielle Kunst anzubieten hatte, vorgeführt wurde. Der Milizionär ist Mythos und Ideal der sowjetischen Gesellschaft, was Prigov dazu veranlaßt, am Ende eines Milizionärgedichts (Typskript) zu proklamieren: „И станут братья все люди / И каждый - милиционер“ [„Und alle Menschen werden Brüder sein / Und jeder - ein Milizionär“].

glied zwischen Staat und Volk, zwischen Ideologie und Alltag, und seine Aufgabe besteht darin, beides zu vereinbaren. Er regelt die allgemeine Schizophrenie und ist zugleich deren paradigmatische Figur¹⁰⁴. Ein weiteres Beispiel

„В буфете дома литераторов
Пьет пиво Милиционер
Пьет на обычный свой манер
Не видя даже литераторов

Они же смотрят на него
Вокруг него светло и пусто
И все их разные искусства
При нем не значат ничего

Он представляет собой Жизнь
Явившукся в форме Долга
Жизнь кратка, и искусству долго
И в схватке побеждает Жизнь“

(PRIGOV 1990, 21f.)

„Im Restaurant der Literaten
trinkt Bier der Milizionär
Er trinkt, sein Auge wird ihm schwer
Und sieht die Literaten nicht

Die aber sehen zu ihm hin
Um jenen wird es leer und licht
Und alle ihre Künste sind
Ein Nichts in seinem Angesicht

Er selbst ist Sinnbild für das Leben
Die Mütze Sinnbild für sein Amt
Kurz ist das Leben, und die Kunst ist lang
Doch im Scharmützel siegt das Leben“

(PRIGOV 1992, 22)

Der Milizionär erscheint als der Konkurrent und Zerstörer der Literatur: Er dringt in die Welt der (wohlgemerkt: offiziellen) Schriftsteller, Dichter und Publizisten ein und entdeutet durch seine bloße Anwesenheit deren Künste, da er selbst diejenige Wirklichkeit verkörpert, die zu beschreiben sie sich bemühen. Dadurch, daß das gesamte Leben literarisiert und ideologisiert ist, wird die Pflicht des Milizionärs auch zur Pflicht des Schriftstellers

Die Dummheit des Milizionärs ist legendär: „Frage: Warum machen die Milizionäre ihre Runden immer zu dritt? - Antwort: Der erste kann lesen, der zweite kann schreiben, und der dritte liebt es, Kontakt mit klugen Leuten zu pflegen“. Die Milizionärwitze sind das Pendant zur Hochstilisierung dieser Figur und zeugen auf ihre Art von deren Allgegenwärtigkeit. Der dritte Milizionär des Witzes ist der Konzeptualist, der die anderen zitiert und deren Diskurse und Analysen simuliert. Er ist auch der Graphomane, der Leser oder der Berichterstatter, derjenige, von dem man nichts Eigenes, nichts Individuelles erwartet.

Das Verhältnis des Milizionärs zur offiziellen Literatur veranschaulicht die enge Beziehung zwischen Literatur und Macht. Der Milizionär verkörpert die Planung des sowjetischen Alltags als eines Gesamtkunstwerks, zu dem auch er selbst sowie die Literaten als Figuren gehören. Er hat die absolute Metaposition inne¹⁰⁵. Da aber die Kultur - auch die sowjetische - lebt und sich bewegt, da der Kontext sich ständig ändert, ist diese Metaposition

¹⁰⁴ Die gegenseitige Beobachtung und Denunzierung jeglicher Abweichungen des Mitmenschen von der Norm macht jeden Sowjetmenschen zu einem Milizionär im Geiste (s. Zitat in vorhergehender Fußnote). Die Dummheit, Hypokrisie und Bestechlichkeit des Milizionärs sind sprichwörtlich und ein beliebtes literarisches Thema.

¹⁰⁵ Vgl. PRIGOV 1990, 18. „Отвсюду виден Милиционер / С Востока виден Милиционер / И с Юга виден Милиционер / И с моря виден Милиционер / И с неба виден Милиционер / И с под землей... / Да он и не скрывается.“ [„Von allen Seiten blickt man auf den Milizionär / Von Osten blickt man auf den Milizionär / Von Süden blickt man auf den Milizionär / Vom Meer her blickt man auf den Milizionär / Vom Himmel blickt man auf den Milizionär / Und aus der Erde auch... / Denn er versteckt sich nicht.“ (PRIGOV 1992, 13)]. Der Milizionär nimmt hier eine göttergleiche Position ein, er sieht überallhin, wird aber gleichzeitig nach allen Richtungen selbst sichtbar und erscheint so als der tapfere und einsame Held, welcher der Gefahr trotzt und „auf dem Posten bleibt“. Zudem weist die Ähnlichkeit des Milizionärs mit einem Denkmal auf den mythischen Gehalt der Figur hin.

ein Ideal und der Milizionär ein Mythos, der Mythos des Konzeptualisten (s. HIRT/WONDERS 1987, 204). Prigovs Milizionärgedichte sind bezeichnend für seine über den klassischen Konzeptualismus hinausgehende Auffassung von der Metaposition des Künstlers und von dem inszenierten Dialog mit der Kultur. Die Mythologisierung der Gestalt des Milizionärs problematisiert den Versuch der Neo-Avantgarde, den eigenen kulturellen Kontext von außen zu interpretieren: Gerade der Milizionär, der auf einer höheren Ebene zu sein scheint, ist die typischste Figur des sowjetischen Alltags.

IV.3.2.4. Kombinatorik

Das umfangreiche Korpus des Prigovschen Werks enthält auch Gedichte kombinatorischen Typs. Darunter verstehe ich eine bestimmte Art von Sprachspielen, in denen klischeehafte Begriffe des ideologischen Diskurses (Markenzeichen sowjetischer Propaganda), deren Bedeutung durch ihre Anwendung auf alle Bereiche des Lebens schon einiges an Aussagekraft eingeübt hat, endgültig entdeutet werden.

„Народ с одной понятен стороны С другой же стороны он непонятен И все зависит от того, с какой зайдешь [ты стороны С той, что понятен он, иль с той, что [непонятен	„Einerseits kann man das Volk begreifen Andererseits auch wieder nicht 's kommt ganz drauf an, von welcher Seite [man 's nimmt Von der, wo man 's begreift, oder von der, [wo nicht
А ты ему с любой понятен стороны Или с любой ему ты непонятен Ты окружен - и у тебя нет стороны Чтобы понятен был, с другой же - [непонятен“	Doch dich begreift 's von jeder Seite Oder eben von jeder Seite nicht Bist eingekreist - hast keine Seite Von der man dich begreifen kann, [und von der andern - nicht“

(PRIGOV 1990, 18)

Die oft in Interpretationen und Kommentaren anzutreffende Opposition „einerseits-andererseits“ setzt eine Metaebene voraus, von der ein Überblick über die verschiedenen Aspekte des Untersuchungsobjekts gewährt ist. In diesem Gedicht wird über die Möglichkeit einer Analyse des Volkes gesprochen, Ergebnisse werden aber keine geliefert. Im Gegenteil. Der Analytiker selbst wird zum Objekt der Analyse durch das Volk, wobei es überhaupt keine Rolle spielt, welche Seite betrachtet wird und ob das Individuum den Massen verständlich ist oder nicht. Prigov geht vom Thema „Volk“ und dem analytischen Verfahren „einerseits-andererseits“ aus, d. h. er operiert mit Oppositionen, und schafft folgende Gegenüberstellungen: Subjekt/Objekt der Handlung (der Analyse), Volk/Individuum, verständlich/unverständlich, einerseits-andererseits/keinerseits (oder Differenz/Indifferenz). In der ersten Strophe ist das Individuum Subjekt, das Volk Objekt der Analyse, in der zweiten Strophe werden die Rollen ausgetauscht, doch das Objekt „Volk“ weigert sich, Subjekt zu werden und die entsprechende Metaposition anzunehmen: Es differenziert nicht zwischen „einen“ und „anderen“ Seiten oder zwischen Verständlichkeit und Unverständlichkeit. Das Resultat ist eine exklusive Objektität und das Fehlen einer Metaposition. Die Frage nach Verständlichkeit und Unverständlichkeit, d. h. die Frage nach dem Sinn überhaupt, hat damit ihre Relevanz verloren, es herrscht die totale Transparenz ohne jegliche begrifflich-rationale Vermittlung, die siegreiche Selbst(un)verständlichkeit.

„Урожай повысился Больше будет хлеба Больше будет времени Рассуждать про небо	„Ist die Ernte größer Wird 's mehr Brot geben Nimmst mehr Zeit Über den Himmel nachzudenken
Больше будет времени Рассуждать про небо Урожай понизится Меньше будет хлеба“	Nimmst mehr Zeit Über den Himmel nachzudenken Wird die Ernte kleiner 's wird weniger Brot geben“

(PRIGOV 1990, 20f.)

Dies ist ein klassisches Beispiel der Reversibilität des Ursache/Folge-Prinzips in Form einer unendlich wiederholbaren logischen Kombination folgender Begriffe und Kategorien: materielle/geistige Güter (Brot-Himmel), „mehr“/„weniger“ (in Anwendung auf die Güter und auf die Zeit). Das Gedicht kann so fortgesetzt werden. „Урожай понизится / Меньше будет хлеба / Меньше будет времени / Рассуждать про небо // Меньше будет времени / Рассуждать про небо / Урожай повысится / Больше будет хлеба“ [„Wird die Ernte kleiner / Wird 's weniger Brot geben / Nimmst weniger Zeit / Über den Himmel nachzudenken // Nimmst weniger Zeit / Über den Himmel nachzudenken / Wird die Ernte größer / 's wird mehr Brot geben“] usw. Die einfache Konstruktion symbolisiert eine Zyklizität, die aus der Umkehrbarkeit von Werten entsteht. Sie beinhaltet die alte Weisheit, nach der das Materielle und das Geistige einander ständig ablösen, je nach der jeweiligen (materiellen bzw. geistigen) Überfluß- bzw. Mangelsituation. Eigentlich illustriert dieses Gedicht die Derrida'sche Kette von Supplementen (DERRIDA 1967, 203-234): Der *Ersatz* nimmt den Platz des ursprünglichen Gegenstandes völlig ein und erzeugt eine Mangelsituation, die nach einem *Zusatz* sucht, der wiederum zum Ersatz wird usw. Die Identität des Gegenstands mit seinem Supplement (die *Differenz*) und die Reversibilität sind der synchronische und diachronische Aspekt ein und desselben Phänomens, nämlich des Endes des Zeichens. Prigovs Text steht (unter der Maske einer Kritik an Religion und Idealismus: *рассуждать про небо* ‚über den Himmel nachdenken‘) als „Volksweisheit“ der offiziellen Ideologie gegenüber, die auf utopische Art das kombinieren will, was sich in der Zeit ablöst. Er ist die Realisierung der Utopie eines Diskurses, durch den die Realität durchscheint (Ideal der Transparenz); doch die Identität von Wort und Ding liegt gerade in der Reversibilität, welche die Ebene des Diskurses und die Ebene der Wirklichkeit gleichermaßen erfaßt. Jedes System lebt von seinen eigenen Austauschprozessen, ist von anderen Systemen isoliert und ihnen gegenüber indifferent. Im Gegensatz zu den Fragmentgedichten erfolgt hier keine explosive Vereinigung kultureller Differenzen, sondern ein in sich geschlossener Diskurs ist es so sehr, daß er zu seiner Legitimierung keines Anderen (Referent, Adressat, Sender) bedarf. In beiden Fällen weicht die Referentialität einer reinen Textualität

IV.3.2.5 Poetik des Unangebrachten

In der Sowjetunion werden die Menschen viel mehr mit Worten genährt als im Westen. Einerseits wird das Auswendiglernen ganzer Gedichte und Prosastücke der großen russischen und sowjetischen Klassiker viel intensiver praktiziert, als es in den Schulen des Westens mit den eigenen großen Autoren geschieht, andererseits hat sich dank der Zensur eine rege Kultur des Manuskripts und Typoskripts, aber auch des Memorierens verbotener Texte entwickelt. Das Resultat ist eine literarische Kompetenz des Sowjetmenschen, mit der sich das westliche Gedächtnis - selbst dasjenige des Spezialisten - kaum vergleichen läßt. Die mit sowjetischer

Propaganda durchtränkte Kultur begleitet den Alltagsmenschen durch sein normales Leben, und er wird zu den Gegenüberstellungen, die man bei Prigov findet, selbst angeregt, was zu einer Unzahl von Anekdoten und Witzen führt. Mit Prigov entwirft endlich ein Dichter nicht eine neue Ideologie oder Anti-Ideologie, sondern Situationen des Dialogs zwischen dem Subjekt und seiner Umgebung, mit denen sich jeder identifizieren kann. Die Sublimierung der Alltagsepisode soll natürlich nicht als Trost verstanden werden. Sie hat aber etwas Festliches an sich, provoziert ein befreiendes Lachen, nicht der Versöhnung, sondern der Bewußtwerdung des Widerspruchs zwischen verschiedenen Diskursen sowie den von ihnen dargestellten Realitäten. Ich führe im folgenden unter der stichwortartigen Nennung der gegenübergestellten Sprachschichten ohne weiteren Kommentar einige Beispiele an:

Sonderstellung und Anonymität des Dichters (Graphomanensituation)

„В полуфабрикатах достал я азу И в сумке домой аккуратно несу	„Bei den Halbfabrikaten hab ich Aзу ¹⁰⁶ erstanden Trag es in der Tasche sorgfältig nach Hause
А из прилавка совсем не таяся С огромным куском незаконного мяса	Doch kommt da nicht, ohne sich zu verstecken Mit 'nem riesigen Stück ungesetzlichen Fleisches
Выходит какая-то старая бляль Кусок-то огромный - аж не приподнять	Eine alte Hure direkt aus der Theke Das Stück, das ist riesig, sie kann 's kaum aufheben
Ну ладно б еще в магазине служила Понятно - имеет права, заслужила	Nun gut, würde sie noch im Laden arbeiten Wär 's verständlich - hätt 'n Anrecht drauf, hätt 's verdient
А то ведь чужая ведь и некрасивая А я ведь поэт! Я ведь гордость России я!	Doch die ist ja 'ne fremde, und dazu noch häßlich Und ich bin doch Dichter! der Stolz Rußlands, ich!
Полдня простоял меж чужими людьми А счастье живет тут с такими блядьми“	Stehst hier stundenlang unter lauter Fremden Das Glück aber lebt da mit solchen Huren“

(PRIGOV 1990, 9f.)

Privatleben / Kanzleisprache / Philosophie

„Евгению Анатольевичу Попову по случаю его бракосочетания	„An Evgenij Anatol'evič Popov zu seiner Eheschließung
Женись, Попов! А мы посмотрим Присмотримся со стороны	Heirate, Popov! Und wir schauen zu. Werden von der Seite beobachten

(Fortsetzung nächste Seite)

¹⁰⁶ Ein Fleischgericht - F. T

Женися, коли предусмотрен
Законодательством страны
Такой порядок оформления
Любви материи живой
В нем дышит принцип мировой:
Что не оформлено - то тленье"

Heirate, da unsres schönen Landes
Gesetzgebung die Liebe
Von lebender Materie
In diesen Formen anerkennt
Sie gründen sich auf dem Prinzip:
Was nicht formell ist, das verwest"

(PRIGOV 1990, 13)

grauer Alltag / Freiheitsidee

„Банальное рассуждение на тему свободы

Только вымоешь посуду
Глядь - уж новая лежит
Уж какая тут свобода
Тут до старости б дожить
Правда, можно и не мыть
Да вот тут приходят разные
Говорят: посуда грязная
Где уж тут свободе быть"

„Eine banale Überlegung zum Thema Freiheit

Kaum hast das Geschirr gespült
Steht da auch schon wieder welches
Was ist das für eine Freiheit
Wenn man bis ins hohe Alter -
Klar, kannst es auch stehen lassen
Doch dann kommen andre Leute
Sagen: Das Geschirr ist nicht gespült
Wo bleibt denn da noch die Freiheit"

(PRIGOV 1990, 15)

Diese Gedichte sind typische Graphomanentexte, Texte eines Privatmenschen, der einfache Situationen und Probleme mittels komplexer Diskurse und Gedanken zu lösen sucht. Sie spiegeln die sowjetische Schizophrenie wieder, den Hiatus zwischen Diskurs und Wirklichkeit.

Es ist bemerkenswert, wenn auch nicht verwunderlich, daß Prigov in seiner Verwendung der Sprache und in dem Eindruck von Leichtigkeit ohne Leichtsinn, den seine Poesie hinterläßt, an den größten Klassiker der russischen Poesie erinnert: Auch Puškin, der als der Schöpfer der modernen russischen Literatursprache gilt, liebte es, Sprachschichten auf unerwartete Art miteinander zu kombinieren und Alltagsthemen und „banale Überlegungen“ in literarische Formen zu kleiden. Die von Prigov verwendete Literatursprache ist nicht neu, aber sie erlangt eine neue Position als Schauplatz und Heldin der vom Dichter inszenierten dramatischen Auseinandersetzungen¹⁰⁷. Durch die Wiederholung bekannter Modelle und durch die graphomatische Stilmischung wird die Sprache zum zentralen Thema der konzeptualistischen Dichtung. Sie bestimmt selbst die Autorintention, die aus dem Konflikt einer sprachlichen Schablone mit der erlebten Wirklichkeit hervorgehen kann.

IV.3 2.6 Dramatik „Пьеса в постановке“ [„Stück in Inszenierung“]

Das Theaterstück, von dem hier kurz die Rede sein soll, besteht praktisch nur aus Regieanweisungen, es ist kein Theaterstück, sondern das Projekt zu einem solchen, vermischt mit

¹⁰⁷ Auch und gerade bei Puškin finden sich ironisch-polemische poetologische Reflexionen, die das Problem der poetischen Sprache ins Zentrum stellen und sich der Referenz- und Autorintention („Moral“) gegenüber indifferent verhalten („Домик в Колумне“, einige Strophen in „Евгений Онегин“).

allgemeinen Reflexionen des Autors über die Natur des Theaters, des Schauspielers, des Autors, des Zuschauers. Dieses Projekt nimmt alle Reaktionen des Zuschauers vorweg, der Autor beschreibt diese Reaktionen nicht als seine Intentionen, sondern als Elemente des Stücks (deshalb baut er sie in seine Didaskalien ein)

Die vorgeschlagenen Monologe des Helden sind nicht bindend und können durch andere ersetzt werden. Wichtig ist nur, daß sie eine bestimmte Mindestlänge aufweisen. Dies bedeutet, daß der Held in diesem Stück kein individuelles Bewußtsein repräsentiert, sondern eine abstrakte Position wie z. B. „Einsamkeit“, „Kindheit“ o. ä. Es gibt nur einen Helden, was ebenfalls auf die Überflüssigkeit einer Dramatik der Gegenüberstellung verschiedener Bewußtseine hinweist. Die Personen des Stücks sind „der Held und alles Übrige“ (S. 4 im Typoskript): Die Einsamkeit des Helden auf der Szene, das Aufkommen von Kindheitserinnerungen (Bestrafung und Schläge, Wunsch zu sterben) und absurde Bewußtseinsstromsimulationen (erster Monolog) schaffen eine onirisch-existentielle Atmosphäre, zu der das hochtechnische Dekor (schwarzes Rohr, gleißendes Licht, Perspektivierung, Lautsprecher) beiträgt. Die gesamte Zeit: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft inklusive Ewigkeit ist einbezogen und sozusagen verraumlicht, dabei symbolisiert der Zuschauersaal die Ewigkeit, mit anderen Worten die Metaposition, von der aus die Zeit des Helden betrachtet wird (2)

Es wird eine Extremsituation dargestellt, nämlich der Tod des Helden und seine darauffolgende Auferstehung in einer neuen, halluzinationsartigen Bewußtseinssituation, in welcher der Held sein Ich als „Ich bin ich!“ gegenüber dem Autor und dem Zuschauer affirmiert. D. h., er wird sich dessen bewußt, daß er sich auf einer Szene befindet, und die Ichwerdung ist eine Ichwerdung entweder als Held, d. h. als fiktive Figur, oder als Schauspieler auf der Szene. Ist ein Schauspieler aber auf der Szene nur er selbst, so hat er entweder gar kein *Ich* (ist immer nur Schauspieler), oder die Szene ist keine Szene mehr, sondern Wirklichkeit. Dies bedeutet das Ende des Theaters. Aus diesem Grunde ist in „Пьеса в постановке“ das zentrale Element des traditionellen Theaters, nämlich der Text des Schauspielers-Helden, völlig gleichgültig: der gesprochene Text kann, wie gesagt, ein beliebiger sein, und der gestische Text ist nicht vorgeschrieben. Der Held ist passiv: Er wird von einem Ort zum andern gebracht oder verharrt auf einer Stelle. Sein Verhalten ist das eines Verrückten: einerseits leichtsinnig-clownhaftes Dummlingsbeneden, andererseits aufmerksames Zuhören auf eine innere Stimme (4). Die Beliebigkeit des Monologs steht für die Beliebigkeit des Helden. In diesem Sinne ist dessen erster Monolog nicht völlig sinnlos, sondern er reflektiert die Veränderung des Menschen in Abhängigkeit von Ort und Situation.

„Я такой вовсе не по убеждению, а по месту и времени рождения. Я такой вот. Ну, как это обычно происходит. Переселяется человек в другое место и сразу же покупает одежду, шляпу (ботинки, какие принято носить в этих местах - это же так естественно.“ (6.)

[„Ich bin so durchaus nicht aus Überzeugung, sondern infolge des Ortes und der Zeit meiner Geburt. Ein solcher bin ich. Na, wie es eben gewöhnlich vor sich geht. Der Mensch siedelt in einen andern Ort um und kauft sich gleich die Kleidung, den Hut und die Schuhe, die zu tragen an dem Ort üblich ist - das ist doch so selbstverständlich.“]

So ändert sich auch der Monolog des Helden je nach dem Ort, in dem das Stück gespielt wird. Der zweite Monolog (die Erinnerung an kindliche Träume nach einer Beleidigung durch die Eltern) ist ebenfalls eine Inszenierung, eine Fantasiestellung des eigenen Todes, bei dem der Tote der Schauspieler ist. Die Monologe des Helden enthalten Thematisierungen des Problems der Subjektivität: Inwiefern bin ich ich, und inwiefern führe ich mir selbst und anderen etwas vor? Die Inszenierung der gesamten Umgebung (Szene und Zuschauersaal) ist erforderlich, damit der Held sich selbst sein und der Autor sich selbst ausdrücken kann. Nur in der Vorstellung, im Projekt, ist „Selbstverwirklichung“ möglich.

Auch der Autor dieser Regieanweisungen hat einen Doppel, mit dem er Dialog führt (und zwar die Art von leerlaufendem Machtkampf-Dialog, die wir bei Prigov schon angetroffen haben), führt also ein verrücktes Selbstgespräch. In der Hinwendung an die von ihm selbst inszenierten Zuschauer büßt er zudem auch seine eigene Metaposition ein, so daß sich die Szene des Textes auf alle möglichen Außenpositionen ausdehnt. Der das Projekt des Stücks planende Autor ist eine Figur, ein *автор-персонаж* in gleichem Maße wie die Zuschauer und der Held. „Пьеса в постановке“ ist eine *mise en abyme* der Problematik von Szene und Wirklichkeit, aber auch die komische Inszenierung des Diskurses über diese Problematik. Deshalb ist in Prigovs Stück nicht nur die vorgeführte Realität absurd, während die Vorführung rational vorgenommen wird, wie es im sog. „absurden Theater“ der Fall ist, sondern die Vorführung selbst wird absurd.

IV.3.2.7. „Азбуки“ [„Alphabete“]

Das Alphabet als Genre entstammt einer alten russischen und europäischen religiösen Tradition, nach der die Weltordnung durch die Ordnung der Buchstaben symbolisiert wird; es hat also eine sakrale und didaktische Funktion (Memorisieren) und entspricht einer Formalisierungstendenz, einem sprachlichen Ritual. Die sakrale Bedeutung dieser Form des Schreibens schließt die Möglichkeit des Sakrilegs mit ein, die auch genutzt wurde: Das Pendant zu den russischen alphabetisch geordneten Gebeten z. B. waren parodistische Alphabete, in denen die sakrale Symbolisierung durch Auflistung materieller Mängel („Азбука о голом и небогатом человеке“ [„Das Alphabet des nackten und armen Menschen“]) oder später auch durch obszöne Aufzählungen abgelöst wurde. Die sakrale Bedeutung der Alphabete liegt in der begrenzten Anzahl von Buchstaben, aus denen eine unbegrenzte Anzahl von Kombinationen gebildet werden kann: Sprachschöpfung steht für Weltschöpfung, Text für Welt.

Zugleich aber funktioniert das Alphabet als eine mit dem Text konkurrierende Ordnung. Das Inventar ist auch eine Grammatik, eine strenge systematische Sequenz, die in der Kombinatorik von Texten zugleich aufgebrochen und simuliert wird (auch ein Text hat Anfang und Ende und weist eine bestimmte Systematik auf). Andererseits ergibt ein alphabetisch (um)geordneter Text keinen logischen oder sachlichen Zusammenhang, da das Alphabet reine Form ist. Es wundert deshalb nicht, daß diejenigen Richtungen in der Literatur, welche eine Authentizität und Ursprünglichkeit des kulturellen Textes restituieren wollen, auf die Materialität (Opazität) des Buchstabens und auf die sinnentleerte und textgenerative alphabetische Ordnung zurückgreifen. Dadurch sollen die magisch-formalisierenden Kräfte freiwerden, die auf der tautologischen Beziehung von Zeichen und Objekt beruhen¹⁰⁸.

Erfindungsreiche alphabetische Ordnungsprinzipien finden sich auch in Texten von Schizophrenen. Gegenüber der chaotisch-fantastischen Wirklichkeit schaffen sie ihre eigene, geordnete Welt mit oft ungewöhnlichen Korrespondenzen und Oppositionen. Als Beispiel dafür kann das Farbenalphabet des Schizophrenen August Klotz dienen, das Zahlen, Buchstaben, Farben und Länder verbindet. Klotz ist überhaupt ein gutes Beispiel für Formalisierungs- und Systematisierungstendenzen bei Schizophrenen: Er versah seine Bilder mit poetisch-absurden Titeln (*Harnrohrenöffnungshelm*, *Kaminfegerschnee im Frühling* u. ä.) sowie längeren Erklärungen und zeigte eine Vorliebe für Wortungeheuer, welche die kategorisierenden Möglichkeiten der deutschen Sprache *ad absurdum* führen. Klotz' Streben nach einer zusammenhängenden Welt läßt sich u. a. aus der Fülle von Gleichheitszeichen (=) in seinen Texten herauslesen (NAVRATIL 1966, 73-75).

¹⁰⁸ S. LACHMANN (1993). Der dort besprochene Autor Šerštjanov steht für eine mythisch-magische Resemantisierung des Buchstabens, während Prigovs Alphabete der Kompromittierung des kulturellen Textes dienen.

Prigov hat zahlreiche Alphabete geschrieben, von denen hier zwei näher betrachtet werden sollen: das 59 und das 60. In beiden macht er sich eine Besonderheit der russischen Sprache, nämlich die Bedeutung des letzten Buchstabens des Alphabets: Я ‚ich‘ zunutze. Bemerkenswert ist, daß im Altrussischen ‚ich‘ durch *яъ* wiedergegeben wurde, d. h. mit dem ersten Buchstaben des Alphabets begann und dementsprechend auch den Namen für diesen Buchstaben gab (daher die russische Bezeichnung *az-buka* für ‚Alphabet‘). Die dialektische Variante *яъ* führte zur „poetischen“ Eigenart des russischen *ich*, das gesamte Alphabet (die gesamte Welt) umfassen zu können (Reversibilität!).

Das „60 Alphabet“ (zweisprachige Version in PRIGOV 1992, 164ff.) ist, ähnlich wie in Schulfibeln oder wie bei Klotz, eine Auflistung von Eigennamen, Ländern und Städten, Abkürzungen von Organisationen, Institutionen usw., fremdsprachigen Ausdrücken, Abkürzungen von Texten (erste Silben von Strophen oder berühmten Sätzen aus Puškin, Marx, Lenin¹⁰⁹); unter „s“ wird sogar das Verb *смотри* ‚schauen‘ angeführt. Die Beliebigkeit der gewählten Parameter deutet auf die Kompromittierung jeder semantischen Systematik durch die alphabetische hin, immerhin handelt es sich um Eigennamen, die außer der formalisierenden auch eine physiognomisierende Tendenz wiedergeben. Gegen den Schluß des Alphabets verliert der umschreibende Text jede Beziehung zum Buchstaben und gleitet ins Absurde (die Sätze entsprechen ab dem Buchstaben „u“ selbst in den Anfangsbuchstaben nicht der jeweiligen Position). Schon zu Beginn des Alphabets sticht die ungewöhnliche Dehnung der Buchstaben ins Auge („Анфиниса, Амрхххххххххх, Ааааннаааа“), die sowohl an das langsame Buchstabieren des Kindes als auch an die Dehnungsverfahren Schizophrener erinnert; zudem sieht sich das durch das Alphabet durcharbeitende *Ich* von der Wiederholung des ersten Namens, „Anna“, in seiner geradlinigen Fortbewegung gestört. Es dialogisieren wieder einmal zwei Stimmen.

Diese zwei Stimmen stehen aber nicht jeweils für Ordnung und Unordnung, sondern für irreversible alphabetische und reversible textuelle Ordnung, für Linearität und Wiederholung bzw. Kombinatorik, für Syntagmatik und Paradigmatik, für Geschichte und Poesie. Nicht zufällig ist das Palindrom „Anna“ der Name, der dem Rezitierenden und Memorisierenden keine Ruhe läßt: Es symbolisiert die Rückkehr zum Anfang, die Auto-reflexion und Nostalgie¹¹⁰. Das Ende des Alphabets, das Anna mit я vereinigt, entspricht sowohl der Eigenheit des russischen Alphabets als auch dem Grundprinzip der Poesie.

Das 60 Alphabet trägt den Beinamen „Алмазная“ [„Das Diamantene“] (wieder *а-я!*) und wird von der folgenden Vorbemerkung eingeführt:

„Графит при высокой температуре и высоком давлении становится алмазом. А если дальше нагревать и сжимать, нагревать и сжимать, сжимать и нагревать - Боже! - сжимать, сжимать и нагревать - Боже! Боже! - что и представить себе трудно, невозможно! - все рассыпется и будет конец света! Да, будет конец света. Но нам это просто не по силам даже и изобразить, остановимся на алмазе.“

[„Graphit wird bei hohen Temperaturen und hohem Druck zu Diamant, und wenn man den noch weiter erhitzt und unter Druck setzt, erhitzt und unter Druck setzt, unter Druck setzt und erhitzt bis über die Grenzen der Vorstellungskraft hinaus - dann zerfällt alles, und das ist das Ende der Welte, doch allein sich das vorzustellen übersteigt schon unsere Kräfte, bleiben wir beim Diamanten.“]

(PRIGOV 1992, 165¹¹¹)

¹⁰⁹ Das Verfahren entstammt der Tradition der *rebus* und Sprachspiele, d. h. der barocken Kombinatorik.

¹¹⁰ „Zufällig“ ist es auch der Vorname einer der größten DichterInnen des 20. Jh.: Anna Achmatova.

¹¹¹ Die von Hirt/Wonders übernommene russische Version dieser Vorbemerkung weicht von dem Typoskript, das nur anfangs zur Verfügung stand, leicht ab. Sie ist weniger emotional gestaltet, enthält keine Ausrufe-

Prigov verwendet hier die Metapher der Poesie als eines Diamanten, eines transparenten und wertvollen Kristalls, und entwickelt sie weiter. Die Bezeichnung *Graphit* für den Stein, der sich durch Erhitzung und erhöhten Druck in Diamant verwandelt, kommt von griechisch *graphein* ‚schreiben‘; Graphit wird verwendet zur Herstellung von Schreibinstrumenten (Bleistiften). Poesie ist so eine durchsichtige Struktur, die durch Kondensierung und Erhitzung des Schreibakts entsteht (poetische Funktion). Wenn *алмаз* ‚Diamant‘¹¹² für den poetischen Text und gleichzeitig „indirekt metonymisch“ für das poetische Schreiben - für die poetischen Verfahren - steht¹¹³, so gibt dieses Bild auch die konzeptualistische Poetik wieder, der es nicht um das Verbergen oder die Kodierung der Autorintention geht, sondern um die Darlegung der gesamten Kultur auf der textuellen Oberfläche, als wäre diese ein sinnentleertes Alphabet. Die Transparenz des Diamanten bedeutet auch das Ende der Schrift als Spur, weil jedes Bezeichnen durch die reine Demonstration überflüssig gemacht wird. Das Weiterdenken dessen, was nach dem Diamanten sein wird, führt zum Weltuntergang oder zur absoluten Transparenz: dem Nichts.

Das „59. Alphabet“ ist ebenfalls von Apokalypse-Stimmung geprägt. Es trägt den Untertitel *„Чеховских разговоров лошадей свифтовских о пении ангельском“* [„Čechovscher Gespräche Swiftscher Pferde über den Gesang der Engel“] und schließt an eine lange Vorbemerkung an, die als Monolog eines Engelstimmen hörenden Verrückten präsentiert wird. Das Alphabet ist durchgehend dialogisch - im Sinne der Prigovschen Machtkampf-Dialoge - konstruiert. Am Ende klärt sich die Situation. Der Sprechende und sein Doppel haben die Apokalypse überlebt, und die ständig erwähnten Russel (*хобот* ‚Russel‘, ‚Nase‘, in bestimmten Kontexten auch ‚männliches Glied‘) sind die Schläuche ihrer Gasmasken. Die Čechovschen Gespräche verweisen auf die Komödien dieses Autors, in denen nach der Katastrophe die Protagonisten sich wieder aufraffen, resignieren und beschließen, weiterzuleben und weiterzuarbeiten (z. B. in „Onkel Vanja“), nach dem Prinzip, daß der Mensch wie Sisyphus immer wieder neu anfangen muß. Swift und seine Pferde sind eine Allusion auf „Gullivers Reisen“: Der zynische und von den Menschen enttäuschte Held fühlt sich nirgends so wohl wie bei den Pferden, deren Gesellschaft er nun ausschließlich sucht. In beiden Vorbildern versucht der Einzelne, sich in einer ungerechten Ordnung zurechtzufinden.

Das 59. Alphabet ist ein Gesang der Engel, gekoppelt mit dessen Kommentar durch die beiden - oder durch den einsamen, mit sich selbst sprechenden - Überlebenden. Den Schluß bildet die Identifizierung der Singenden und des Hörers: *„И Ангел и Я!“* [„Sowohl der Engel als auch Ich!“] Wieder schließt sich der Kreis *А-Я*. Die Engel singen das Alphabet buchstabierend, und die Hörer versuchen vergeblich, den Sinn des monotonen Gesangs zu verstehen. Da kein Sinn entsteht, ist es auch unmöglich, eindeutig festzustellen, von wem die Laute stammen: von Engeln, von Tieren (Schwäne als gefiederte Engel, Insekten), von den Hörenden selbst. Weder die eigene Position noch diejenige anderer Stimmen läßt sich definieren. Diskursfragmente flattern durch die Luft, werden aufgefangen und dekodiert oder nachgesprochen. Čechovsche Gespräche, literarische Reminiszenzen, ein sowjetisches patriotisches Lied (*„Несите ангелы несите / Народам мира наш привет!“* [„Bringt, Engel, bringt / Den Völkern der Welt unsern Gruß!“]) anstatt *голуби* ‚Tauben‘ verwendet Prigov *ангелы* ‚Engel‘. Doch die reine alphabetische Engelssprache, die transparente Kategorisierung der Bedeutung nach Buchstaben ist unmöglich, weil die Sprache entweder (als Alphabet) kein Träger von Bedeu-

zeichen und Interjektionen wie „oh Gott!“. Das Nebeneinander verschiedener Versionen ist bei Prigovs Samizdat- und *Performance-Praxis* durchaus verständlich.

¹¹² Das russische Wort endet übrigens wieder mit *аз*, dem altrussischen ‚ich‘.

¹¹³ Eine Variante der Metonymie. Das Material steht für das Instrument, das Instrument steht für die Handlung (Graphit für das Schreiben). „Indirekt“ *Алмаз* ist die Umwandlung des Schreibinstruments Graphit in Diamant, wird ja auch dazu genutzt, auf Glas - also wieder auf eine durchsichtige Oberfläche - zu ritzen.

tung sein kann oder (als Text) reversibel ist, was zu einer Austauschbarkeit der Zeichen führt: A-Я.

IV.3.2.8. Wiederholung und Variation

Die Allmacht des ideologischen Diskurses in der sowjetischen Kultur erlaubt es, durch seine Anwendung auf die verschiedensten Kontexte einen tragikomischen Effekt zu erzielen. Das in der Folklore (Lieder, Bylinen) verbreitete ritualistische Verfahren der Wiederholung ist sozusagen eine mündliche Version der Kombinatorik. Es besteht in der Wiederaufnahme eines Textteils jeweils an derselben Stelle einer Strophe oder eines Satzes (zwecks Memorisierung, s. auch *refrain*-Methode) und der Variierung des anderen Teils¹¹⁴.

„Пуля по небу летит И отверстие сверлит Ой ты пуля, ой ты пуля Ой ты пуля, ой ля-ля Что сверлишь ты, что сверлишь ты Что сверлишь ты, ишь ты ишь Я сверлю свое отверстие Я сверлю свое отверстие Я отверстие ей-ей Бог с тобой, живи ты, пуля! Бог со мной, живу, живу“	„Kügelchen fliegt durch die Luft Und bohrt sich ein kleines Loch Oj, Kügelchen, oj, Kügelchen Oj, Kügelchen, oj-la-la Was bohrst du da, was bohrst du da Was bohrst du da, du da Mein Loch bohr ich Mein Loch bohr ich Ein Loch für mich, oj-aj Helf dir Gott, leb, Kügelchen! Helf mir Gott, ich leb, ich leb“
---	---

(PРIККOУ 1990, 4)

Der Kontrast wird hier durch die Kombination des volkstümlich-fröhlichen Stils mit der Kriegsthematik erreicht. Die volkstümliche Redeweise widerspricht dem üblichen heroisch-patriotischen Stil und zwingt ihn in die Folkloreliteratur

„И даже эта птица козодой Что доит коз на утренней заре Не знает, почему так на заре Так смертельно, смертельно пахнет [резедой]	„Und sogar dieser Vogel Nachtschwalbe Der Nächte schwalbt bei Morgengrauen. Weiß nicht, warum 's, wenn 's graut. So tödlich, tödlich riecht nach Reseda
И даже эта птица воровей Что бьет воров на утренней заре Не знает отчего так на заре Так опасность чувствуется слабей	Und sogar dieser Vogel Spatz/ Der von den Dächern schimpft bei [Morgengrauen, Weiß nicht, warum, wenn 's graut, Sich die Gefahr so schwach anfühlt

(Fortsetzung nächste Seite)

¹¹⁴ Reine Kombinatorik hingegen benötigt für ihre volle Entfaltung einen Raum, der es erlaubt, die gesamte Konstellation verschiedener „Wiederholungen“ gleichzeitig zu erfassen. Dazu ist eine Fläche erforderlich, die beschrieben werden kann

И даже эта травка зверобой	Und sogar dieses Kraut, Johanniskraut
Что бьет зверей на утренней заре	Das den Johann krautet bei Morgengrauen.
Не знает, отчего так на заре	Weiß nicht, warum, wenn 's graut.
Так нету больше силы властвовать собою"	Die Kraft, sich zu beherrschen, fehlt"

(PRIGOV 1990, 5)

Die Wiederholung und Variation ist hier meisterhaft durchgeführt: Etymologische Analyse der Begriffe (in Verb + Objekt), Wiederholung von „и даже“ [„und sogar“], „на утренней заре“ [„bei Morgengrauen“], „не знает, отчего/почему так на заре“ [„weiß nicht, warum, wenn 's graut“], „эта птица/травка“ [„dieser Vogel/dieses Kraut“]. Das Gedicht ist im Stil der Kinderpoesie geschrieben, deren Intention, das Sprachgefühl zu trainieren, zu einer besonderen Betonung formalistischer Tendenzen führt. Reminiszenzen der großen Klassiker sind ebenfalls eingeflochten. „Учитесь властвовать собою“ [„Lernen Sie, sich zu beherrschen“] (Onegin zu Tat'jana in Puškins „Evgenij Onegin“, XVI), der Reseda-Geruch (beliebtes poetisches Bild, das auch parodistisch verwendet wurde, z. B. in „Горе от ума“ von Griboedov, „Обломов“ von Gončarov). Die selbstgenügsame sprachspielerische Bewegung des Textes läßt die Autor-schaft überflüssig werden (es ist keine Autorintention erkennbar), und der Dichter Prigov gleitet in die Anonymität der Volksdichtung, die von seiner Kultur mythologisiert wurde

„Вот избран новый Президент	„Gewählt ist nun ein neuer Präsident
Соединенных Штатов	Der Vereinigten Staaten
Поруган старый Президент	Verschmäht ist so der alte Präsident
Соединенных Штатов	Der Vereinigten Staaten
А нам-то что - ну, Президент	Was geht 's uns an - der Präsident
Ну, Соединенных Штатов	Nun ja, der Vereinigten Staaten
А интересно все ж - Президент	Das heißt schon was, der Präsident
Соединенных Штатов“	Der Vereinigten Staaten“

(PRIGOV 1990, 20)

Auch in diesem Gedicht braucht kein tieferer Sinn gesucht zu werden (diesbezüglich verhält sich der Text wie ein kombinatorischer) Es ist die Freude an elementaren Variationsmöglichkeiten der Sprache, an der manischen Quantität, die hier vorherrscht¹¹⁵ und selbst historische Ereignisse in die Indifferenz gleiten läßt.

Das folgende Gedicht ist auf der Wiederholung des Verbs *представляется* ‚erscheint‘ und der Variation von Adjektiva aufgebaut, die im ersten Teil Nähe, Gemütlichkeit und Eigenes, im zweiten hingegen Entfremdung und Macht ausdrücken, dadurch wird die absolute Herrscherposition des Staates gegenüber dem Land hervorgehoben

„Как представляется правительству страна	„Wie erscheint der Regierung das Land
Она ему удобной представляется	Gemütlich erscheint es ihr

(Fortsetzung nächste Seite)

¹¹⁵ Die Sinnlosigkeit und Lächerlichkeit eines Ernstnehmens der Bedeutung von Volksliedern wird in Dostoev-skijs „Село Степанчиково и его обитатели“ [„Das Gut Stepančikovo und seine Bewohner“] demonstriert. Der obsessive Graphomane und Tyrann des Hauses Foma Fomič rügt den jungen Diener Falalej, weil dieser zu einem unmoralischen Lied getanzt hat.

И обозримой тоже представляется
 И собственной, конечно, представляется
 Как представляется правительству стране -
 Оно ему далеким представляется¹¹⁶
 Далеким и отдельным представляется
 И неотвязным представляется
 А иногда совсем не представляется"

Übersichtlich erscheint es ihr
 Natürlich, auch eigen erscheint 's ihr
 Wie erscheint die Regierung dem Land
 Entfernt erscheint sie ihm
 Entfernt und gesondert erscheint sie ihm
 Und aufdringlich erscheint sie ihm
 Und manchmal auch überhaupt nicht"

(Typoskript)

Die letzte Zeile bestätigt endgültig die vorteilhafte Position der Regierung und des Staates gegenüber dem Lande, die Unmöglichkeit, sich überhaupt eine Vorstellung von der Regierung zu machen, deutet auf den Verlust der Metaposition, die man die „eigene Meinung“ zu nennen pflegt. Zugleich läßt diese Objektität des Landes seine Unterwerfung, seine Verwandlung in ein *sub-iectum*, nicht zu, so wie es auch beim „Volk“ der Fall war (s. Seite 97).

Nach ähnlichem Muster wie die eben angeführten Gedichte hat Prigov auch Prosatexte verfaßt. Diese sind eine Parodie auf den Stil der wissenschaftlichen Literatur wie auch der Literaturwissenschaft und -kritik. Für den Sammelband „Русская альтернативная поэтика“ [„Russische Alternative Poetik“] (1990) liefert er eine praktische Hilfe für die Verfassung von Schulaufsätzen über russische und sowjetische Schriftsteller mit dem Titel „В помощь изучающим русскую и советскую литературу“ [„Eine Hilfe für diejenigen, welche die russische und sowjetische Literatur studieren“] (80-87). Diese besteht in einer festen Struktur für Einleitung und Schlußwort, in der jeweils nur ein paar Worte geändert werden müssen, je nachdem, welchen Autor man behandelt. Der zentrale Teil des Aufsatzes besteht in der Erweiterung dieser Strukturen mittels konkretem Material (Zitate, Nennung der Werke und Figuren usw.). Die zwei ersten Sätze der Einleitung lauten z. B. folgendermaßen:

- für P u š k i n : „Время жизни и творчества А. С. Пушкина приходится на яркий и сложный период русской истории. Это были годы, когда окончательно сложилась и укрепилась царская власть в России, годы тяжелой всенародной борьбы с французскими захватчиками, годы патриотического подъема.“ (81)
 [„A. S. Puskins Leben und Werk fällt in eine helle und komplexe Periode der russischen Geschichte. Es waren die Jahre der endgültigen Herausbildung und Konsolidierung der zaristischen Macht in Rußland. Jahre eines beschwerlichen Kampfes des gesamten Volkes gegen die französischen Eindringlinge. Jahre des patriotischen Aufbruchs.“]
- für N e k r a s o v : „Время жизни и творчества Н. А. Некрасова приходится на мрачный и трагический период русской истории. Это были годы жестокой реакции и полицейского режима, наступившие после разгрома декабрьского восстания.“ (82)
 [„N. A. Nekrasovs Leben und Werk fällt in eine dunkle und tragische Periode der russischen Geschichte. Es waren die Jahre der grausamen Reaktion und des Polizeiregimes, die auf die Niederschlagung des Dekabristenaufstandes folgten.“]
- für M a j a k o v s k i j : „Время жизни и творчества В. В. Маяковского приходится на яркий и сложный период советской истории. Это были первые годы советской власти, когда только что отгремели залпы гражданской войны.“

¹¹⁶ Das sächliche Personalpronomen *ему* statt *ей* an dieser Stelle (*ему* kann sich nur auf den Staat beziehen) ist vielleicht ein absichtlicher Fehler: graphomanische Unterwerfung unter die Gesetze des Rhythmus oder Durcheinanderbringung der Begriffe infolge der Allgegenwärtigkeit (s. *зuletzt* Zeile *неотвязный* ‚aufdringlich‘) des Staates?

когда страна только-только вставала из разрухи, восстанавливала промышленность и сельское хозяйство.“ (84)

[„V. V. Majakovskijs Leben und Werk fällt in eine helle und komplexe Periode der sowjetischen Geschichte. Es waren die ersten Jahre der Sowjetmacht, als die Salven des Bürgerkriegs gerade verstummt waren, als das Land sich eben von der Zerstörung erholte und Industrie und Landwirtschaft wiederaufbaute.“]

(Es versteht sich von selbst, daß das Leben aller aufgelisteten sowjetischen Schriftsteller mit einer „hellen und komplexen“ Periode der sowjetischen Geschichte zusammenfällt und nicht mit einer „düsteren und tragischen“, denn eine solche hat es gar nicht gegeben). Im Schlußwort lautet der erste Satz obligatorisch: „Творчество X. занимает выдающееся место в истории русской (советской) литературы.“ [„Das Werk von X. nimmt einen herausragenden Platz in der Geschichte der russischen (sowjetischen) Literatur ein.“].

Auf dieselbe Art ist ein anderer Text unter dem Titel „Beschreibung von Objekten“ („Тексты. 2. Описание предметов“. Typoskript) gestaltet. Verschiedene Objekte, vom Ei über die Frau bis zum Symbol von Hammer und Sichel werden nach einem strengen Schema beschrieben:

„Товарищи! X. является одним из наиболее распространенных предметов в социально-трудоуой и бытоуой практике человека.

Он/Она/Оно представляет собой...

Изображается посредством...

В быту используется...

Историческое возникновение X.-а связывают с..., что неверно, т. к. находят гораздо более ранние X.-ы естественного происхождения.

Часто используют образ X.-а как духовно-мистический символ..., что абсолютно неверно с научной точки зрения, т. к. более правильным было бы считать...

Иногда ассоциируют образ X.-а с образом..., что неверно с марксистской точки зрения, т. к. механизм... принципиально иной.

Из-за сложности достижения... предмет практически неиспроизводим. Реальное существование его по вышеуказанным причинам считается маловероятным.“

[„Genossen! X. ist ein sehr verbreiteter Gegenstand in der gesellschaftlichen und in der Alltagspraxis des werktätigen Menschen. Er/sie/es weist die Form ... auf. Dargestellt wird er/sie/es mittels ... Im Alltag findet er/sie/es Verwendung als ... Die historische Entstehung des/der X wird mit ... in Zusammenhang gebracht, was unrichtig ist, denn man findet viel ältere X. natürlicher Herkunft. Oft wird das Bild des/der X als geistig-mystisches Symbol für ... eingesetzt, was vom wissenschaftlichen Gesichtspunkt aus gesehen absolut unrichtig ist, da es korrekter wäre, ... zu betrachten. Manchmal wird das Bild des/der X mit dem Bild von/des/der ... assoziiert, was vom marxistischen Gesichtspunkt aus gesehen unrichtig ist, da der Mechanismus ... ein grundsätzlich anderer ist. Infolge der Schwierigkeit ... ist der Gegenstand praktisch unreproduzierbar. Aus den obengenannten Gründen wird seine reale Existenz/ als wenig wahrscheinlich eingeschätzt.“]

In seiner Vorbemerkung erklärt der Autor, die Objekte würden im Text demystifiziert und konkretisiert, dazu würden die jahrhundertelange menschliche Erfahrung wie auch die letzten Ergebnisse der Wissenschaft angewendet. Doch in Wirklichkeit führen die Texte eine *Remythologisierung* von Alltagsobjekten durch den marxistisch-leninistisch-wissenschaftlichen Diskurs vor. Prigov unternimmt diese Remythologisierung, indem er ein wissenschaftlich unannehmbares mystisches Symbol durch ein anderes von derselben Art ersetzt. Der Diskurs schafft die Mythen durch seine rituelle Form (Rhythmus, Wiederholungen). Die Remythologisierung wird aber auch durch einen anderen Umstand hervorgerufen

Der wissenschaftliche Diskurs ist auf alle Gegenstände der Realität verwendbar und erlaubt so eine allmähliche Inventarisierung der Umwelt. Dies bedeutet ein Verdrängen der Realität durch den Text, eine Vertextlichung der Welt, die dazu führt, daß die Gegenstände, wie der Text selbst feststellt, in der Realität nicht existieren. Was wird dann aber untersucht? Es werden Texte beschrieben und korrigiert bzw. variiert. Nicht Objekte, sondern Konzepte und Diskurse unterliegen einer Rekonzeptualisierung. Da aber der angewendete Diskurs ideologisch übersättigt ist, verwandelt sich die konzeptuelle Beschreibung in eine mythische, deren Objekt (Mythos) der konzeptuelle Diskurs selbst ist. Dieser Diskurs wird nämlich zur Poesie.

Die klassische Avantgarde führte zu einer Sprengung der traditionellen Prosodie, der Rahmen des Verses erweiterte sich. Es gab Versuche, Prosatexte in Verse zu setzen, um Rhythmus und Poetizität z. B. eines Romans, eines Inventars usw. zu demonstrieren. Das Ergebnis war die Verdrängung der Lyrik, wie sie im Sozialismus festzustellen ist: Es ging nicht nur darum, ein allzu individualistisches Genre zu eliminieren, sondern auch darum, dessen Platz einzunehmen. Das Eintreten des utopischen Zustands läßt die Zeit reversibel und die Welt poetisch werden, und die Lyrik ist überflüssig.

Durch die Aneinanderreihung von Textmustern, wie wir sie eben vorgeführt haben, demonstriert Prigov die Poetizität der ihn umgebenden Textwelt. Die Schulaufsätze und wissenschaftlichen Objektbeschreibungen sind nach demselben Wiederholungs- und Variationsprinzip aneinandergereiht wie Kinder- und Volksgedichte. Es sind Gedichte, deren Silben, Zeilen und Strophen aus längeren Textabschnitten bestehen. Anstatt Buchstaben, Silben und - wie bei den avantgardistischen Experimenten - Textstücken werden zur Bildung klanglicher und rhythmischer Effekte *diskursive Einheiten* (Schablonen) verwendet. Dadurch wird der Sinn der Texte irrelevant, und die Bedeutungen unterliegen einer Entdeutung. Es wird nicht nur ein prosaischer Kontext von einem Dichter-Schöpfer in Poesie umgewandelt, sondern die Poetizität (Reversibilität) des kulturellen Diskurses entdeutet jeden Versuch, eine neue Aussage zu machen

Zusammenfassung: Konzeptualismus und Graphomanie

Prigovs meistverwendete *images* sind Schizophrenie und Dummheit. Die *Dummheit* ist charakterisiert durch ein allumfassendes Konkretisieren und durch die Unfähigkeit zur Substituierung, d. h. die Unfähigkeit, Synonyme und Metaphern zu bilden sowie zu abstrahieren. Die traditionelle Gestalt des Narren dient der Entblößung der Gesellschaft durch einen noch Klügeren, der die Maske des Dummen trägt. Dabei ist es der Narr (z. B. der russische *юродивый*, Narr, Heiliger und Clochard in einer Person), welcher der unmittelbaren Bedeutung eine symbolische entgegengesetzt; als dumm erweist sich so die Gesellschaft selbst. Im sowjetischen Kontext aber, in dem jeder Gegenstand direkt auf seine Symbolik hinweist, in dem jedes Individuum Zeichen seines eigenen Mythos ist (Mythos des guten Kommunisten, Komsomolzen, Milizionärs, oder umgekehrt des Landesverraters, Verbrechers, Faulpelzes), in dem jeder hier und gleichzeitig schon „dort“ (in der Utopie) weilt, hat eine solche Haltung keinen Sinn. Der Text des ideologischen Diskurses läßt sich im Gegenteil dann ironisieren und relativieren, wenn er im Experiment wirklich ernst genommen wird. Dies ist die einzige Möglichkeit, sich von der Schizoidie des Lebens zu befreien. Deshalb erinnert Prigov nicht an den historischen Narren als sozio-kulturelle Erscheinung, sondern an den *literarischen Narren* als künstlerische Transformation dieser Erscheinung, d. h. an den Naiven oder an den Graphomanen, der von einem klugen Autor zur Polemik mit der Welt und mit anderen Texten (Parodie) eingesetzt wird. Der Autor verdoppelt sich, das Nichtverstehen der Figur¹¹⁷

¹¹⁷ Vgl. die literarische Verwendung des Fremden oder des Wilden (Verfremdungseffekt).

symbolisiert sein eigenes Verstehen. In der Sowjetunion aber ist jeder Autor und Figur eines Textes, der nur symbolisch verstanden werden kann. Die einzige Möglichkeit, eine Andersheit zu erlangen, ist der Verzicht auf die Metaposition und die Einnahme der Position der Figur oder eben der Dummheit. So entsteht der *автор-персонаж* als nicht mehr fiktive (Lebjadkin), sondern reale Figur.

Das Problem der Schizophrenie in Verbindung mit dem Moskauer Konzeptualismus habe ich am Anfang dieses Kapitels erläutert. Ich möchte nur noch im Anschluß an den letzten Abschnitt darauf hinweisen, daß die Schizophrenie des sowjetischen Lebens nicht nur aus der Verlogenheit des offiziellen und inoffiziellen Daseins des sowjetischen Menschen resultiert, sondern auch aus der Autor-Figur-Doppelung, die jeder Einzelne verspürt. Die Idee eines den Kommunismus aufbauenden Kollektivs macht alle Individuen zu Autoren eines Textes (einer utopischen Welt), der nicht der ihre ist, oder noch anders: Sie macht alle zu Graphomanen (zu *Galkins*).

Die Prigovsche Graphomanie unterscheidet sich von der Graphomanie eines untalentierten Autors dadurch, daß sie 1.) einem durchgehenden Prinzip folgt, so verschieden die Texte auch sein mögen, und 2.) aus zwei Schichten besteht. Die erste Schicht enthält den *автор-персонаж* als Paradigma der allgemeinen Schizophrenie des sowjetischen Lebens, der „gespaltenen Kultur in der Sowjetunion“ (GROYS 1988, Untertitel); auf dieser Ebene spielt sich der Dialog zwischen Prigov und seinem Doppel ab. Die zweite Schicht ist diejenige des *автор-персонаж* als Realisierung der fiktiven literarischen Figur, deren „Dummheit“ der Entlarvung des hinter der sozio-kulturellen Ambivalenz steckenden ideologischen Mythos dient¹¹⁸.

Die Kombination zweier graphomanischer Prinzipien, des schizophrenischen und des oligophrenischen, bewirkt die einzigartige „Pseudodialogizität“ des Prigovschen Werkes und des Moskauer Konzeptualismus überhaupt. Das „Blinken“ der Autorenposition zwischen An- und Abwesenheit, die komischen Effekte und das Fehlen von Satire sind auf diese Wechselbeziehung zweier Graphomanien zurückzuführen¹¹⁹. Zum klassischen Regisseur-Konzeptualismus fügt Prigov die Selbstinszenierung des Dichters und Graphomanen hinzu, zur Demythologisierung die Remythologisierung. Dadurch gelingt es ihm, eine zynische Welt zu poetisieren.

¹¹⁸ Schizophrenie läßt sich mit rationaler Intelligenz nicht bekämpfen, denn sie ist die extreme Variante dieser Intelligenz. LEVI-STRAUSS (1958, 220ff.) erwähnt das Beispiel der Psychoanalytikerin Sechchaye, die einen angeblich unheilbaren Schizophrenie-Fall durch gestuelle und taktile Rituale, in denen sie die Mutterrolle übernahm, um einiges erleichtern konnte.

¹¹⁹ Nach HUTCHISON (1985, 43ff.) verwenden Parodie und Satire dasselbe Grundverfahren, nämlich die Ironie. Erstere aber ist auf Texte, letztere auf eine Wirklichkeit ausgerichtet. Da für den Konzeptualisten alles Text ist, verwandelt sich jede Satire bei ihm in eine Parodie (und umgekehrt kann jede Parodie von offizieller Seite als Satire auf die sowjetische Wirklichkeit interpretiert werden). Die Autorenposition des Satirikers ist zudem deutlich erkennbar, weil er einen (alternativen) ideologischen Text schreibt, das Ziel der konzeptualistischen Literatur hingegen ist es, die „Idee“ und die Autorintention als solche zu hinterfragen.

V. Der obsessive Text: Vladimir Sorokin

Vorbemerkung

Vladimir Sorokins Texte (hauptsächlich Erzählungen, einige Dramen) stehen für eine spezifische Art der konzeptualisierenden Befreiung des Autors von den herrschenden gegenwärtigen und vergangenen ideologischen Diskursen. Der Autor arbeitet mit denjenigen Tiefenstrukturen der Kultur, die den Naturmenschen und dessen Funktionen erfassen: Sexualität, Ausscheidungen (Harn, Exkremete, Erbrechen), Aggressivität. Diese Funktionen dringen im Laufe der Fabel durch die Folie eines klassisch-einwandfreien, beherrschten Textes hindurch. WITTI spricht in bezug auf Sorokins ritualisierende Texte von einer „Enthemmung im Nachvollzug“, die den Folientext dekonstruiert und die ihm zugrunde liegenden rituellen, d. h. formalisierenden Kräfte bloßlegt.

„Der ritualisierende Text hat es mit der paradoxen Situation zu tun, daß einerseits eine ‚Überritualisierung‘ seiner Kultur besteht, d. h., daß der ehemalige Sonderstatus des Ritualen als heiliger Handlung in heiligem, ausgegrenztem Zeit-Raum aufgehoben ist, daß der Ritus säkularisiert ist und mit seiner nun schon sinnentleerten Regelmäßigkeit in die alltägliche Lebenssphäre überbietet, daß andererseits aber seine ehemaligen synkretistischen und magischen Qualitäten verschüttet sind. Die Texte Sorokins begegnen diesem Paradoxon, indem sie die Rituale ‚physiologisieren‘, d. h. indem sie in ihrem Nachvollzug [im Original hervorgehoben - F T] deren unterschwellige physiologische Energien aufspüren und sich entladen lassen“ (WITTI: 1989, 150).

Auch ПРІККОВ spricht bezüglich seines Kollegen von einer „Position der Freiheit“, welche die einzige „wirklich humanistische“ Position sei, weil sie die Situation des Menschen in der Mitte zwischen dem Chaos und der über ihn gelegten kulturellen „Folie“ wiedergebe. Dieses Sowohl-Als-Auch des Menschen erlaubt es ihm, eine dritte Position, also ein Weder-Noch, die Position des Dritten oder des Beobachters, einzunehmen (ПРІККОВ 1985, 78). Gerade der Text als Ritual ermöglicht eine solche Außenposition, von der aus Folie und Chaos miteinander zusammenfallen.

V.1 Ritual, Mythos und Psychoanalyse

Im Kapitel ‚Magie und Religion‘ seiner „Strukturalen Anthropologie“ hat LÉVI-STRAUSS die Rolle des Rituals in jeder Gesellschaft anhand des Phänomens des Shamanismus untersucht (LÉVI-STRAUSS 1958, 181-266). Die Rolle des Shamans ist es, das individuelle Schicksal seines Patienten in den mythologischen Kontext der betreffenden Kultur einzubetten, d. h. eine symbolisierende Reinterpretation der Krankheit vorzunehmen. Es ist unangemessen zu behaupten, der Shaman heile durch Glauben, und diesbezüglich von Charlatanismus zu sprechen. Der Shamanismus beruht auf einem **K o n s e n s**, ohne den er nicht funktionieren könnte, einem Konsens zwischen dem Shaman, dem Kranken und der Gesellschaft (LÉVI-STRAUSS 1958, 197), der Shaman und der Kranke inszenieren ein Spektakel, dessen Zuschauer das Kollektiv ist. Durch Rezitieren alter Formeln und Lieder wird der dem Individuum unverständliche Schmerz in ein mythologisch-physiologisches System eingefügt, durch dessen Nachvollziehen die Krankheit überwunden wird. Physiologische Abweichungen werden mit Hilfe von Symbolen manipuliert (217ff). LÉVI-STRAUSS vergleicht diese Funktion des Shama-

nismus mit derjenigen der Psychoanalyse und der Poesie in der zivilisierten Welt (220ff). Der Psychoanalytiker verhält sich wie ein Schaman, wenn er die seelischen Schmerzen und Abnormitäten seines Patienten im Kontext bestimmter psychoanalytischer Mythen wie z. B. des Ödipuskomplexes interpretiert (der Ödipuskomplex erscheint dann als die moderne Version des Ödipusmythos). Im Unterschied zur primitiven Gesellschaft allerdings ist der vom Kranken nachvollzogene Mythos kein sozialer, sondern ein individueller Mythos: Es werden nicht alte Sagen und Lieder, die nie etwas mit der Biographie des Kranken zu tun hatten, wiederholt, sondern dessen Kindheitserlebnisse. So wird das Individuum zur mythischen Figur und der Mythos zum „erlebten Mythos“ („mythe vécu“, 223). In diesem Prozeß der Selbstmythologisierung spiegelt sich paradoxerweise sowohl das Streben nach Eigenständigkeit des Einzelnen als auch dessen Verwurzelung im System der modernen Rituale.

Die Beurteilung der Poesie als einen solchen Heilungsprozeß stützt sich auf die Bedeutung der poetischen Metapher, die ebenfalls in der Annäherung von Konkretem und Transzendtem, in der Schaffung neuer individueller Mythen besteht; diese poetischen Mythen können später durchaus die Form kollektiver literarischer Mythen annehmen. Im Unterschied zu Shamanismus und Psychoanalyse ist Poesie aber eine Heilung der eigenen Person durch Überwindung eines problematischen Verhältnisses zu Gesellschaft und Kultur. Eine solche Auffassung von Poesie ist natürlich nur in bezug auf die individualistisch-entfremdete Kunst einer ent- bzw. überritualisierten Neuzeit haltbar; zu der Zeit, als es keine „Literatur“ als Begriff gab, war die Poesie affirmierender kollektiver Nachvollzug von Mythen (Lob Gottes, des Königs oder des Zaren, Typisierung usw.)

Sorokins Texte stehen einem solchen Individualmythos, wie er sich in Psychoanalyse und Kunst äußert, entgegen. Sie sind ein Versuch, die sozialen Mythen wiederzubeleben. Dabei sieht sich der Autor gestützt durch seinen kulturellen Kontext: Der totalitäre ideologische Diskurs der sowjetischen Kunst betont individuelle Qualitäten nur insofern, als sie dem Mythos des Kommunismus und seiner Verwirklichung entsprechen. Hinzu kommt eine Überbetonung der klassischen nationalen Literatur als einer quasimythischen literarischen Form, die Abweichungen vom Schema nicht zuläßt. Vladimir Sorokin legt diese Strukturen bloß, indem er sie „meta-mythologisiert“, d. h. indem er die modernen kollektiven Mythen zusammen mit den poetischen und psychoanalytischen individuellen Mythen in den weiten Rahmen der physiologischen Funktionen einbettet. Auf diese Weise nimmt der Text eine meta-obsessive Form an, die sich verschiedenen Ritualisierungen unterwirft.

Deshalb ist bei Sorokin der Autor von seinen Texten abwesend wie der Regisseur von den inszenierten Stücken (vgl. Idee des Konsenses) oder wie der Obsessive, der sich in keinen Streit mit dem Leser einlassen will. Die Inszenierung automatisierter (ritualisierter) Diskurse erfordert lediglich die anfängliche Geste des Autors, sozusagen eine Art Startsignal, das den Prozeß der Selbstdekonstruktion in Bewegung setzt.

V. 2. Narrativ

Sorokins kurze Erzählungen im Stile Turgenews, Čechovs, Solzenicyns oder der Klassiker der Sowjetliteratur (auch der Dorfprosa) folgen alle einem einheitlichen Schema. Eine traditionell beginnende Fabel verwandelt sich in die Darstellung eines ekelhaft-obszönen Rituals (Kannibalismus, Koprophagie, erzwungenes Erbrechen, Erledigen der natürlichen Bedürfnisse in aller Öffentlichkeit, sexuelle Handlungen).

Der Roman „Норма“ (Anagramm für „Roman“) besteht aus drei Teilen, die in der Fabel praktisch nichts miteinander zu tun haben, von denen jeder aber die Physiologisierung und Ritualisierung einer automatisierten literarisch-ideologischen Folie inszeniert. Der erste Teil ist eine Serie von kurzen Skizzen, in denen Alltagsleben und Alltagsgespräche normaler Sowjet-

menschen dargestellt sind. In jeder Skizze aber ißt jemand eine „Norma“, womit - wie sich allmählich herausstellt - ein Stück menschlichen Exkremments gemeint ist. Die „Normen“ werden von Kindern produziert, ein ironischer Hinweis auf den historischen Optimismus („die Kinder sind unsere Zukunft“): Gegessen werden Auswürfe der Zukunft. Die Nivellierung aller Oppositionen zwischen den einzelnen Skizzen (verschiedene Epochen der sowjetischen Geschichte, verschiedene soziale Typen) durch das alle charakterisierende Essen der Norm (Ausnahmen bilden Marginale und Tiere) symbolisiert die Nivellierung der ideologischen Kräfte an der Oberfläche des Textes durch dessen unterschwellige rituelle Energien. Auf die psychoanalytischen Implikationen (Analerotik) dieser Texte will ich nicht eingehen, Sorokin verwendet sie in seinem Werk als Allusionstexte, welche die zivilisierte Version des Rituals repräsentieren (s. dazu LÉVI-STRAUSS 1958, 218f., sowie später in diesem Kapitel). Der zweite Teil ist in dem Typoskript, das mir zur Verfügung stand, nicht enthalten. Der dritte Teil ist ein Komplex ineinandergeschachtelter Erzählungen (in die Rahmenerzählung sind Erinnerungen des Haupthelden sowie ein von ihm gefundenes Manuskript eingefügt), in dem die mit klassischen Themen der russischen Literatur vorgenommenen Variationen quasi anthologisch aufgelistet sind. Das ganze ist in den noch größeren Rahmen eines Gesprächs zweier Stimmen eingefügt, die Stimmen (der Autor und sein Doppel, der Rezensent) besprechen die zwei Haupterzählungen. Keine von diesen ist besser als die andere, sondern sie kompromittieren sich gegenseitig, die eine als Parodie auf das Motiv der Rückkehr in die Heimat (in den Mutterleib) und auf das postmoderne Thema des Gedächtnisses, die andere als grausame Karnevalisierung des Kolchoslebens und Parodie auf Solženicyns Idee des Volkes: In einem Kolchos, dessen Vorsitzender von zwei Kommissaren wegen nachlässiger Verwaltung grausam (bzw. rituell: durch Verbrennung) umgebracht wird, besteht das von einer Epidemie hinweggeraffte „Vieh“ aus Menschen (KZ-Lagerinsassen). Diese zweite Erzählung, die dazu bestimmt war, als Variante zu einem Brief von Tjutčev von der langweiligen Erhabenheit der ersten abzulenken, erscheint den zwei Sprechern zu grausam, und sie beschließen, sie von dem Helden der ersten Erzählung wieder begraben zu lassen. Beide Erzählweisen, die von der kulturellen Folie die eine und vom Chaos die andere ausgehen, sind gleichermaßen unakzeptabel; die richtige Position ist diejenige des Erzählers-Regisseurs, der sie gegeneinander ausspielt.

Der vielstimmige Roman oder das Hörspiel „Очередь“ (1985) [„Die Schlange“ (1990)] stellt ein typisches sowjetisches Alltagsritual dar; WITTE spricht gar von der „Warteschlange als kulturspezifisches Chronotop“ (1989, 156ff.) Sie ermöglicht einen Querschnitt durch alle sozialen Schichten und durch alle Menschentypen, ähnlich wie das chronotopische Motiv des Empfangssalons in der Romanliteratur des 19. Jh. (s. BACHTIN 1989, 196f.), mit dem Unterschied allerdings, daß die Stimmen keine Individualität besitzen, denn sie sind entweder unidentifizierbar oder zu stark typisiert. Die Schlange ist ein Gesamtkörper und Mikrokosmos, dessen Leben durch rituelle Handlungen wie das Aufrufprozedere, das Verlassen der Schlange und das Sich-Wieder-Einfügen in sie, das Austreiben Fremder usw. geregelt wird. Bachtins Prinzip der Polyphonie dient hier nicht der Konstruktion eines Romans, d. h. der dialogisch-narrativen Belebung einer Idee, sondern es wird, genau wie die ideologisch-literarischen Diskurse, von welchen oben die Rede war, „physiologisiert“ und übernimmt die Form eines sich auf ein bestimmtes Ziel zubewegenden sprechenden Kollektivs. Bemerkenswert ist dabei, daß die Gegenstände, für die Schlange gestanden wird, sich mit der Zeit ändern. Bald sind es Schuhe, bald Jeans, bald Lederjacken. Diese Austauschbarkeit der Objekte verstärkt den rituellen, formellen Charakter der Schlange, die eine Existenz für sich und unabhängig von ihrem Ziel zu führen scheint.

Parallel zur Geschichte der Schlange als Kollektivkörper spielt sich aber eine durchaus traditionelle und alltägliche individuelle Geschichte ab: die Geschichte der „Stimme“ mit Namen Vadim. Vadim, ein junger Mann, steht ebenfalls in der Schlange und macht dort die Bekanntschaft von Lena. Doch Lena zieht es vor, Vadim und die Schlange in Begleitung eines

Schriftstellers zu verlassen¹²⁰. Nachdem Vadim mit zwei „Mitstehenden“ Vodka getrunken hat, flüchtet er sich vor dem Regen in ein Haus und erlebt eine Nacht der sexuellen Erfüllung mit Ljuda, die sich als die Verkaufsleiterin des Betriebs erweist, das die von der Schlange erstrebte Ware anbietet. So hat Vadim sein Ziel in einer individuellen Initiation erreicht, die als Gegensatz zum Ritual der Schlange dieses nur noch stärker hervortreten läßt. Vadim ist der Prototyp des Helden einer Narration (vom Märchen bis zum Roman), dessen Einzelschicksal die perspektivierende Reduzierung des Lebens und der Wirklichkeit auf einen individuellen Text erlaubt. Sorokin entblößt die physiologisch-rituellen Tiefenstrukturen sowohl des sowjetischen Alltags als auch des literarischen Narrativs

V 3. Inszenierte Graphomanie

Bis anhin habe ich das Verfahren der Ritualisierung auf der Ebene der Fabel betrachtet. Andere Texte von Sorokin führen den Kampf zwischen ideologischen und physiologischen Strukturen in der Sprache selbst vor: Der bis zum Automatismus beherrschte Text geht allmählich in einen chaotischen Nonsens über. Es entsteht der quasi physische Eindruck einer paradoxen „obsessiven Manie“: Die enthemmten sprachlichen Tiefenstrukturen entladen sich in ekstatischer ununterbrochener Zügellosigkeit auf dem Papier. Diese *konkrete* Graphomanie¹²¹ nimmt bei Sorokin drei Formen an:

a) *Zaum* und Rückkehr zum Urschrei:

Der letzte Teil des Romans „*Норма*“ besteht aus Briefen, die ein Unbekannter an einen gewissen Martin Alekseevič schreibt. Der Schreibende steht vermutlich in verwandtschaftlichen Beziehungen zum Adressaten (Schwager o. ä.). Beide sind ältere Leute, haben den Krieg durchgemacht. Martin Alekseevič nimmt eine höhere soziale Position ein als der unbekannte Graphomane (die Achtung des letzteren vor dessen hoher Bildung kommt immer wieder zum Ausdruck). Er ist Wissenschaftler und Besitzer der Datscha, um die sich sein Korrespondent kümmert und von der aus die Briefe abgeschickt werden. In den ersten Briefen dominieren ein ungeschickter umgangssprachlicher Stil, wie er die mündliche Rede wenig gebildeter Menschen charakterisiert, und eine Tendenz zu Wiederholungen, v. a. Wiederholungen in der mündlichen Rede gebräuchlicher und in einem Brief unnötiger Floskeln wie: „*ют как*“ [„so ist das“], „*я ют о чем хотел попросить Вас*“ [„das ist es, worum ich Sie bitten wollte“] u. ä. Der Schreibende ist ganz allein auf der Datscha und entbehrt jeglicher Kommunikation, zeitweilige Gespräche mit seinem Nachbarn ausgenommen. Er entwickelt daher eine rege monologisch-graphomanische Tätigkeit, deren Partner abwesend ist (Martin Alekseevič antwortet nie auf die Briefe). Kaum angekommen, beginnt er zu schreiben, und die von der Arbeit freie Zeit scheint sich in Berichten über diese Arbeit und in emotionellen Ausschweifungen auszuschöpfen. Offensichtlich nimmt das Briefeschreiben im Verhältnis zur Arbeit eine immer wichtigere Position an, was sich am sinkenden informativen Wert der Briefe bemerkbar macht. Die sich dabei entwickelnden Automatismen erlangen eine Eigendynamik, die den Schreiber mitreißt und am Schluß in ein seitenlanges „*aaaaaaa*“ mündet. Schon in den ersten Briefen mischen

¹²⁰ Der Schriftsteller ist angeblich anwesend als reiner Beobachter, der das pulsierende Leben des Volkes registriert: ironische *mise en abyme* sowohl des dem Roman zugrunde liegenden Vorgehens als auch der sozialistischen Ästhetik.

¹²¹ Ich meine damit eine Graphomanie, die dem Leser nicht nur intellektuelle Schwierigkeiten wie Langeweile oder Nicht-Verstehen bereitet, sondern auch physische. Schon das einfache lineare Lesen wird zu einer schwer überwindbaren Aufgabe, zu einer *performance* des Lesers.

sich in den objektiven Bericht über die verrichtete Arbeit sowie in die Überlegungen zu dem, was noch getan werden müßte, bittere Bemerkungen über die jüngere Generation von Verwandten, typische Stadter, die in die Datscha nur kommen, um sich zu erholen, selbst keinen Finger rühren und erst noch nicht zufrieden sind, vor dem alten Veteranen keine Achtung haben usw. Diese affektive Schicht gewinnt langsam, von Brief zu Brief, die Überhand, wobei das Ausbleiben einer Antwort des Adressaten den Prozeß beschleunigt. Martin Alekseevič wird schließlich beschuldigt, mit den Jungen gegen den Schreiber zu komplottieren. Dies führt zu Beschimpfungen, und der Stil geht von einer immer gröberen, sich immer öfter wiederholenden und von Floskeln durchsetzten Rede zu reinstem *Mat*¹²² und von diesem in eine sprachliche Elementarstruktur¹²³ über, die aufgrund der Auflösung der Bedeutungen immer rhythmischer und skandierter wird und an die Dialektalgedichte des Schizophrenen Wölfli (NAVRATIL 1966, 86-88) erinnert

Wölfli:

„Und soh witt'r, mit d'r Zitt'r!
Git's es G'witt'r, Liseli!
Git es Kritt'r, Yseli!
Git es d'Schnitt'r, Chriseli!
[...]"

Sorokin:

„Хуесор чтобы срать на нас а я значит
торф и гадить чтобы так паши а про-
светить. А мы не срать и хуётики а
гадить на нас значит. Я тебя ебал
говна срать на нас. [...]"¹²⁴

Der *Mat* ist das letzte Stadium des Bedeutungszerfalls, bevor der Fluß der Signifikate nur noch durch gewalttatig-willkürliche, mit keiner rationalen oder symbolischen Bedeutung verbundene rhythmische Zäsuren in der Signifikantenkette artikuliert wird: „Я тега егал гад сдать на нас говна. Я тега егад сданы гадо могол. Я тега егад гадо сданы мого. Я дега ега мого тега тада. [...]" Im letzten Stadium wird, wie gesagt, sogar die Artikulation weggelassen. Die Graphomanie illustriert den Durchbruch des Wahnsinns in den rationalen Diskurs und die Isolierung des Menschen von jeglichem kulturellem Umfeld, von allen Anderen.

b) Паранойа

„Сердечная просьба“ („Eine herzliche Bitte“, Übersetzung s. „Schreibheft“ Nr. 29: Sorokins ‚Normale Briefe‘) ist der zum Neuen Jahr 1985 von einem alten Mann (ebenfalls ein Kriegsveteran), Pavel Nikolaevič Bondarenko¹²⁵, verfaßte Glückwunschbrief an seine Tochter und deren Gatten, mit denen er zusammenlebt. Der Alte weiß, daß er seiner Familie zur Last fällt, die Jungen sprechen nicht mehr mit ihm oder reagieren nervös und irritiert, er ist schwach und zu nichts mehr nutze, kann seine Defäkationen nicht mehr kontrollieren, vielleicht macht

¹²² *Mat* ist der russische obs/dne Wortschatz. Nach ERMEN (1993) ist dieser Wortschatz von Männlichkeit, Negativität und Aggressivität besonders geprägt. Der *Mat* kann als eine Antikultur zur offiziellen literarischen Sprache verstanden werden, er kann Rebellion gegen die bestehende Ordnung bedeuten; doch tut er dies im Namen elementarster Machtverhältnisse, richtet sich also gegen jede kulturelle Ordnung.

¹²³ Es geht hier nicht, wie in der *Zaum* der Avantgarde, um die Erschließung einer ursprünglichen Bedeutung (vgl. Glossolalie), sondern um eine formalisierende Entdeutung der Sprache, die ein Ordnen des von ihr nicht bewältigten Chaos ermöglichen soll.

¹²⁴ Bei Wölfli liegt ein streng rhythmisiertes Gedicht vor, bei Sorokin haben wir es eher mit einer auf Anakoluten beruhenden Litanei zu tun. Der Verkürzung von Wörtern (durch Verschlucken von Silben) beim ersten entspricht eine Verstümmelung von Sätzen beim zweiten; in beiden Fällen werden aber sowohl eine rhythmisierte Sprache als auch die Grenze der Verständlichkeit erreicht.

¹²⁵ Dessen Geburtstag, der 5. Juli, 1917, könnte auf den ersten, mißlungenen Putschversuch der Bolschewiki gegen die Provisorische Regierung (3./4. bzw. 16./17. Juli) verweisen. In diesem Fall wurde Bondarenko auf doppelte Weise den Mißerfolg der kommunistischen Utopie symbolisieren.

ihm das Sprechen Mühe. Also schreibt er. Der Brief besteht aus sich ständig wiederholenden Bitten des Alten, ihn nicht zu töten, kombiniert mit dem Versprechen, in zwei Jahren, wenn seine Enkelin in die Schule gehen wird, zu sterben, damit die Wohnung der jungen Familie zugeschrieben werde. Der feierlich-offizielle Stil des Anfangs (Glückwünsche) und des Endes (Schwur) umfaßt den Bewußtseinsstrom eines ungebildeten alten Arbeiters, eine „innere Rede“ in elliptischer Manier und mit grammatikalischen und syntaktischen Fehlern (die zuweilen als Dialektismen aufgefaßt werden können oder an altrussische Formen - z. B. *В мене* ‚mich‘-erinnern): „Не убивайте мене не надо однокомнатная квартира будет двухкомнатная государству обеспечивает. [...] Не убивайте меня прошу сердечною прхсьбою родные мои Сонечка и Юра я все буду делать и гасить буду завсегда и капать везде не буду я все осознал и выводы все положил.“ [„Tötet mich nicht nein die Einzimmerwohnung wird Zweizimmerwohnung der Staat sicherstellt [.] Tötet mich nicht herzlich bitte meine lieben Sonetschka und Jura ich werde alles tun werde das Licht loschen für immer und werde nicht tropfen überall ich sehe alles ein und habe alle Konsequenzen gezogen“] Die fixe Idee in Form des furchterregenden Hammers (der Mordwaffe) erzeugt einen ritualisierten Diskurs der Beschwörung. Im Gegensatz zum Beispiel der Briefe an Martin Alekseevič lassen sich hier keine Entwicklung und kein Zerfall beobachten, sondern die Momentaufnahme eines Dauerzustands, der Dämmerung eines Bewußtseins.

c) „Diskursiver Orgasmus“:

So mochte ich das Ende des Romans „Тридцатая любовь Марины“ (1984) [„Marinas Dreißigste Liebe“ (1991)] bezeichnen. Die Heldin Marina ist eine Lesbierin, die eine Jugend nach typischer Freudscher Manier verbracht hat (Urszene, Inzest) und mit allen möglichen Männern (Künstler, Parteifunktionäre, Dissidenten, Amerikaner) verkehrt, ohne jemals Befriedigung zu erlangen. Die Erzählung zieht sich im klassischen Stil dahin, manchmal vermischt sich die schöne russische Literatursprache mit *Mat*-Abschnitten¹²⁶. Als die Heldin von ihrem lockeren Leben mude und lustlos geworden ist, erscheint ihre dreißigste Liebe Sergej Nikolaevič Rumjancev, Sekretär des Parteikomitees einer Fabrik, der sich u. a. durch eine frappierende Ähnlichkeit mit dem von Marina angebotenen Solženicyn auszeichnet. Er ist der erste Mann, mit dem sie einen Orgasmus hat. Die Beziehung des verheirateten Parteifunktionärs mit Marina geht über die eine Nacht nicht hinaus, doch die dadurch ausgelöste Ekstase verwandelt die Heldin und den Roman vollkommen. Die „verlorene Tochter“ kehrt nach langen Irrwegen in den Schoß der Gesellschaft zurück und wird zur beispielhaften Fabrikarbeiterin. Nach der Nacht mit Sergej Nikolaevič begleitet ihn Marina in die Fabrik, lernt sich dort als Dreherin an, beschleunigt ihr Arbeitstempo auf unglaubliche Weise und beginnt, aktiv am Leben der Fabrik teilzunehmen. Dieser letzte Teil ist die langweilige (soz)realistische Beschreibung des Lebens der Fabrik und der in „Genosse Alekseeva“ umgetauften Marina. Die Fabel geht von dem mit alltäglichen Dialogen angefüllten detaillierten Bericht über jede einzelne Bewegung der Protagonisten (in der Art von Schulaufsätzen) über zu einer Anhäufung von offiziellen ideologischen Floskeln und Schlagworten. Die letzten 30 Seiten des Romans bestehen aus der ununterbrochenen Folge von Formeln, wie sie im offiziellen sowjetischen Radio zu hören bzw. in der „Pravda“ zu lesen sind.

Die äußere Ähnlichkeit des Kommunisten Rumjancev mit Solženicyn kann als versteckte Polemik mit dem Dissidententum verstanden werden. Rumjancev übernimmt auch ein Argument der Dissidenten selbst, wenn er ihnen Scheinheiligkeit vorwirft (s. Kap. IV 2 dieser Arbeit). Die Dissidenten unterscheiden sich in ihrer schizoiden Position kaum von den

¹²⁶ Das rituelle Fundament des *Mat* wird von Marina schon als kleines Mädchen verspürt, als sie die Erwachsenen in geheimnisvollen, ihr unverständlichen Worten sprechen hört.

Parteifunktionären und von denjenigen, die, wie Rumjancev sagt, es nicht mehr wagen, ihren Glauben zu proklamieren. Mit anderen Worten: Dissidententum ist zur Mode, zur Maske, zum *image* geworden. Selbstverständlich stehen die Figur Rumjancevs und die von ihm vertretene Ideologie nicht besser da: Die parodistische Überbietung des sozrealistischen Stils, die in eine groteske quantitative (Anzahl Seiten!) Überwucherung der beschriebenen Realität mit Textualität führt, stellt seine Position in ein ebenso zweideutiges Licht wie diejenige Marinas. Zudem ist seine Gutmütigkeit und Hilfsbereitschaft ihr gegenüber hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß er von ihrer Schönheit fasziniert ist. Wie im ersten Teil des Romans (Marinas Irrwege von Mann zu Mann und von Frau zu Frau) wird auch hier der Diskurs physiologisiert (die große Wende wird von Marinas Orgasmus herbeigeführt).

Marina ist die Personifizierung der schizoiden Position: Von ihrer Perspektive schreibt der männliche Autor Sorokin, sie verkehrt mit der offiziellen und mit der inoffiziellen Welt, sie ist bisexuell (so wie Sokolovs Palisandr Hermaphrodit ist, s. nächstes Kapitel). Sergej Nikolaevič stellt sie vor die Alternative, ins Ausland zu gehen oder überzeugte Kommunistin zu werden, d. h. vor die extreme Wahl zwischen außen und innen. Sie wählt die zweite Variante und geht in einem ritualisierten totalitären Glück auf. Der Text aber bleibt in seiner zweideutigen Position, denn zwischen den automatisierten Diskursen beider Seiten (offiziell-dissident) in ihrer alltäglichen und erhabenen Version ist die Position des Autors nicht lokalisierbar, läßt sich also keine Idee bzw. Intention erkennen, mit der sich der Leser einverstanden oder nicht einverstanden erklären könnte.

Auch dieser Roman geht von der Erfahrung einer textuellen und diskursiven Schizophrenie der sowjetischen Gesellschaft aus, die nur durch die Aufhebung der Bedeutung oder der (Pseudo-) Referentialität dieses Diskurses überwunden werden kann. Die schizophrene Ausweglosigkeit des Lebens inmitten von Zeichen veranlaßt zur Suche nach tieferen, irrationalen Schichten der Sprache. In eine solche Tiefenstruktur hat sich der offizielle ideologische Diskurs verwandelt, wodurch er seine Autorität (seine Bedeutung) verliert, an Beschwörungskraft aber gewinnt, in diesem Sinne unterscheidet sich das Ende von „Marinas Dreißigste Liebe“ kaum von den letzten Briefen an Martin Alekseevič¹²⁷.

Z u s a m m e n f a s s u n g :

Vladimir Sorokin arbeitet wie die anderen Konzeptualisten mit stereotypen Textstrukturen; sein Hauptverfahren ist aber nicht deren Hinterfragung durch Gegenüberstellung mit anderen Diskursformen, sondern das Aufreißen der von diesen Texten gebildeten kulturellen Folie und das Herausgraben der darunterliegenden primitiv-rituellen Strukturen. Dabei werden die Texte entdeutet, andererseits gewinnen sie durch Physiologisierung ihre magische Kraft wieder. Dadurch erzeugen Sorokins Texte kein Lachen, sondern ein Schaudern, ein Schaudern vor dem sinnentleerten rhythmischen Chaos, das hinter jedem angeblich rationalen, in Wahrheit aber rituellen Diskurs steckt. Dieses Chaos wird auf zwei Weisen aufgezeigt: durch den parodistischen Kontrast von entgleisender Fabel und gleichbleibender Textstruktur oder durch die dynamische Selbstdonstruktion einer Textstruktur, die mit der Auflösung einer Identität verbunden ist und in einen unsinnigen Text mündet. Ich habe Sorokins Prosa als obsessiv bezeichnet, weil ihre steife narrative Geordnetheit und das unter ihr brodelnde und später hervorkommende Chaos den Merkmalen der obsessiven Persönlichkeitsstruktur und deren Ordnungs-, Reinheits- und Systematisierungsdrang ähnlich ist.

¹²⁷ Vgl. die Sinnlosigkeit und Beschwörungskraft abstrakter Wörter, wie sie Prigov in seinem Interview Sorokin in den Mund legt (S. 84 u. 85 der vorliegenden Arbeit).

[The page contains several paragraphs of text that are almost entirely obscured by heavy black redaction marks. Only faint, illegible fragments of text are visible through the redaction.]

VI. Schizophrenie und Phantastik: Sascha Sokolov (Schizophrenes Narrativ)

Sascha Sokolov soll hier als Beispiel einer anderen Art der Remythologisierung des sowjetischen Kontextes dienen: Im Gegensatz zu den Konzeptualisten, die sich auf eine poetische Intensivierung und textuelle Konkretisierung ihrer schizoiden Situation konzentrieren, widmet er sich deren zeitlichen und räumlichen Erweiterung, indem er ein episches Narrativ und einen phantastischen Raum schafft.

VI.1 „Школа для дураков“ [„Die Schule der Dummen“]

Sokolov ist der Autor des Textes eines Schizophrenen: „Школа для дураков“ (1976) [„Die Schule der Dummen“ (1977)]. Ein an Schizophrenie leidender Junge führt ein „Selbstgespräch mit seinem Doppel“, das an die Prigovschen Dialoge erinnert¹²⁸. Bald ist dieser Doppel so stark assimiliert, daß der Held von sich in der dritten Person Plural spricht, bald wird er verzweifelt weggedrängt.

Die Fokussierung der Erzählperspektive auf den Blick des Schizophrenen erreicht hier das Gegenteil dessen, was in der Regel mit diesem Verfahren beabsichtigt wird: Der Blick weitet sich aus ins Unendliche, bezieht alle Gesichtspunkte, in die sich der Held hineinversetzen kann, mit ein, umfaßt die gesamte Umgebung und Kultur. Die Demonstrations- und Inszenierungsabsicht, das Spiegeln der Realität als eines ideologischen Textes, wie es bei den Konzeptualisten zu finden ist, weicht hier aber einer Art mythischen Sublimierung des kulturellen Kontextes; die blühende Fantasie und Grandiosität des Schizophrenen dienen diesem Zweck. Obwohl die Schule eine Schule für Dumme ist, fehlt dem *автор-персонаж* von „Школа для дураков“ die Dummheit, die ihn zum Wiederholen des sowjetischen ideologischen und literarischen Diskurses anregen könnte. Anstatt diesen ihm von der Schule eingegebenen Diskurs auswendigzulernen, verarbeitet er ihn zu seinem eigenen: Deformation von Namen und Begriffen, Aneignung des fremden Diskurses, wenn er dem Subjekt gefällt¹²⁹. Seine Krankheit hat ihn an den Rand der Gesellschaft ver-rückt, die von seinem parteitreuen tyrannischen Vater verkörpert wird. Sokolov verwendet die künstlerischen Potentiale der Schizophrenie aus, d. h. die Möglichkeit, eine künstlerische, phantastische Welt zu schaffen, die zwar wie eine Befreiung aus der erdrückenden Realität anmutet, gleichzeitig aber eine sprachliche und literarische Alternative schafft, die dem Individuum nicht leicht fällt. Der schizophrene Graphomane bewegt sich in atemlosen und unendlich langen Sätzen, trifft mit mythischen und mythologisierten Gestalten zusammen und transzendiert die alltäglichsten Handlungen. Er lebt in der Realität und zugleich in seiner isoliert-idealen Welt. Die einzige gegenständliche Wirklichkeit, das einzige greifbare Material in diesem Buch ist die Sprache selbst.

WITTE (1989, 112ff.) hat festgestellt, daß die Sprache in „Школа для дураков“ nicht als Kommunikations- und Demonstrationsmittel verwendet wird wie in derjenigen Literatur, die

¹²⁸ Der Roman beginnt mit einem Streitgespräch des Schreibenden und seines Doppels darüber, wie er - der Text - nun anzufangen hat: *mise en abyme* der Autoreflexivität des künstlerischen Textes

¹²⁹ Z. B. ein altrussisches Zitat, das der Junge nicht versteht, sich aber sofort merken kann (41 [57]). Auswendiglernen geht einher mit dem Verlust des Sinns (Automatisierung) bzw. dem Aufkommen einer magischen Kraft der Wörter, die wie rituelle Formeln gesprochen werden

von einer ideologischen Autorintention ausgeht¹³⁰, sondern als *Medium*. *Medium* ist hier nicht als Mittel im Sinne eines Instruments zu verstehen, sondern als Träger von Bedeutungen. Von der Erkenntnis, daß die Gegenstände der Wirklichkeit selbst nichts bedeuten, sondern erst ihre (sprachliche oder andere) Bezeichnung sie zu Symbolen einer transzendenten Wirklichkeit macht, läßt sich die Auffassung ableiten, in der Sprache befände sich die eigentliche Realität, oder auch, jede Realität sei sprachlicher Natur. Dies bedeutet, daß es außerhalb des Textes keinen erkennbaren Referenten gibt und daß die Zeichen lediglich aufeinander verweisen, wodurch sie auch beliebig austauschbar werden. WITTE vergleicht Sokolovs Praxis mit der Theorie Jacques LACANS vom Gleiten des Signifikats unter dem Signifikanten (LACAN 1966; WITTE 1989, 115 u. pass.). Für Lacan existieren Sprache und Diskurs vor dem Subjekt; das Subjekt (wie auch das Objekt und die „Realität“) ist ein Begriff des rationalen, konzeptuellen Denkens und Sprechens, das mit lokalisierten Signifikant/Signifikat-Paaren arbeitet, doch die unterschwellige Struktur der Sprache ist im Unbewußten zu suchen „[...] c'est toute la structure du langage que l'expérience psychanalytique découvre dans l'inconscient“ (1966, 495). Bedeutung wird durch das „Anhalten“ der Signifikate, d. h. durch die Immobilisierung einer beweglichen Struktur, in der sich Natur, Gesellschaft und Kultur spiegeln, erreicht. Doch der Signifikant ist nicht an Bedeutung („signification“) gebunden, er hat keine Repräsentationsfunktion (498). Deshalb ist es dem Subjekt möglich, von einem Signifikanten zum andern zu wandern und die Plätze der jeweiligen Signifikate einzunehmen. WITTE analysiert Sokolovs schizoide Sprachbearbeitung in drei Phasen: 1.) Das schizophrene Subjekt steigt in eine vorgefundene Sprache ein, 2.) es bringt in seinem unbewußten Begehren die Signifikate in Bewegung, was zu einem „Vergessen“ der Bedeutungen führt, zu einer Sprachlosigkeit (Schrei), 3.) es setzt sich selbst in Bewegung und erobert in eklektischer De-Individuation die Signifikanten, die sein Begehren „ausdrücken“. WITTE definiert diese manische Aufenthaltlosigkeit zwischen den Signifikanten als die Phase des Spiels in der russischen Literatur der post-stalinistischen Epoche¹³¹: Die Betrachtung der Welt als Sprache (als Text) und der Schrift als Materie befreit von jeglicher ideologischen Position und Autorintention. Falls an den Leser „appelliert“ wird, so im Sinne einer Einladung zum Mitspielen. Die Spielsituation ergibt sich aus der Reversibilität von Prozessen innerhalb einer determinierten Struktur, mit anderen Worten aus einer relativen Freiheit, wobei die Einschränkungen nicht ethischer, sondern rein systematischer Natur sind. Der schriftliche Text (das Buch) ist für seinen Autor zugleich ein Ort des Identitätsverlustes (er liefert sich den Gesetzen der Sprache aus) und des Schöpfertums (er gleitet von einem Signifikanten zum andern und fächert somit seine Subjektivität in mythischen Konstellationen auf) (WITTE 1989, 126). Dasselbe gilt auch für den Leser. Die De-Individuation von Autor und Leser führt zu einem Versteckspiel standiger Verstellungen: Autor - projizierter Autor - verschiedene Sprecher - Leser (126ff.)

Wichtig scheinen mir im Zusammenhang mit der Graphomanie WITTEs Bemerkungen über das Vergessen. Sprachliche Neuschöpfungen sind nur nach einer Phase der Sprachlosigkeit und Leere innerhalb des Sprachsystems möglich, nach dem Schweigen oder dem Schrei. Das Subjekt muß seinen Platz im System der Kultur, d. h. sich selbst und alles andere Vorgefundene vergessen, um die Macht eines Schöpfers zu erlangen. Diese Macht wird aber immer nur im Ver-rücken, im Austausch von Signifikaten unter den Signifikanten bestehen. So ist ein künstlerischer Text eine Art Spirale von Wiederholungen und Variationen, die das Gleiten des Bewußtseins („stream of consciousness“), ausgehend von einem Zustand des Vergessens, mit zu-

¹³⁰ *Ideologisch* ist hier im weitesten Sinne gemeint. Der Autor will dem Leser einen Gedanken, eine Idee vermitteln, wozu er die Sprache der Literatur verwendet. Der Begriff entspricht sozusagen der Symbolisierungsfunktion.

¹³¹ Im Unterschied zur Literatur des Appells, die auf einer stabilen Position des Autors gegründet ist, und zum Text als Ritual (Sorokin), der eine Enthemmung der unter dem offiziellen ideologischen Diskurs vergrabenen mythisch-physiologisch-affektiven Schichten der Kultur vollzieht (zum ritualisierenden Text s. vorhergehendes Kap.)

nehmendem textuellem Gedächtnis aufzeichnen (WITTE 1989, 118f./139). Nach dieser Auffassung sind Literatur und Graphomanie einander innerhalb der Kultur und ihrer einzelnen Texte ablösende Pole oder Phasen: Graphomanie ist die Phase des Vergessens des Ortes des Subjekts in der Kultur sowie derjenigen Regeln, die der Lokalisierung der Signifikate unter bestimmten Signifikanten dienen, sie ist unerlässlich für die Entstehung von Literatur, so wie sie als Begriff von der Definition der Literatur untrennbar ist. Die Autoreflexivität der Literatur, ihr Bedürfnis, sich im kulturellen Kontext ständig neu zu definieren, ist nur dann möglich, wenn „zuvor“ der von der Kultur bestimmte Ort der Literatur graphomanisch verwischt wurde. Nur ein Text, der nicht literarisch („kultur-reflexiv“) sein will und lediglich Kommunikationszwecken dient, ist auch kein graphomanischer Text¹³². Sokolov verwendet die Figur des schizophrenen Jungen, um eine Art Rohliteratur zu legitimieren. Seine Autorschaft sticht aber hervor in der durch den Schizophrenen und seine phantastische Welt verkörperten Geste des Protestes gegen die utopisch-rationalisierte sowjetische Gesellschaft sowie in der gewaltigen Erudition dieser jugendlichen Fantasie, so daß die „Rohliteratur“ zugleich auch „Reinliteratur“ ist. Die Befreiung erfolgt hier - im Gegensatz zu den Konzeptualisten - in einer Absetzung von der eigenen Kultur, die sich auch in Wirklichkeit mit Sokolovs Emigration in den Westen vollzogen hat.

VI.2. „Палисандрия“ [„Palisandrija“]

Sokolovs Roman „Палисандрия“ (1985)¹³³ wendet die in „Школа для дураков“ herausgearbeitete schizophren-graphomanische Struktur auf den historiographischen Diskurs an: Er setzt sich mit der sowjetischen Geschichte oder besser: mit der sowjetischen wie auch anti-sowjetischen Geschichtsschreibung auseinander. Die Komplexität dieses Romans, der eine parodistische Anthologie russischer und westlicher Literatur sowie klassischer und romantischer Mythologie vorlegt¹³⁴, würde eine Untersuchung mit dem Mindestumfang der vorliegenden Arbeit erfordern; da es mir hier aber nur darum geht, einen vom Moskauer Konzeptualismus unterschiedlichen Typ von Graphomanie zu beschreiben, will ich mich darauf beschränken, diesem letzten Aspekt nachzugehen

VI.2.1 „Я миф. И Вы творите его.“ [„Ich bin ein Mythos. Und Sie schaffen ihn“]

Dieser Satz, den der Memoirist, Schriftsteller-Graphomane und Machthaber seines Landes Palisandr Dal'berg an die Adresse seines späteren Biographen schreibt (СОКОЛОВ 1985, 72), ist tonangebend für den gesamten Roman. Sowohl die sowjetische als auch die Emigrationsgeschichtsschreibung (Memoiren, „Dokumente“ aller Art) werden durch die Trivialisierung der

¹³² Ein solcher absolut neutraler (unliterarischer und ungraphomanischer) Text ist natürlich nur in der Theorie oder in einer Technosprache möglich. Texte in natürlichen Sprachen als Produkte des menschlichen Bewußtseins und Unbewußten besitzen immer einen bestimmten Grad an literarischer und/oder graphomanischer Verwickeltheit.

¹³³ Meines Wissens ist dieser Text nicht übersetzt. Ausnahme: Auszug in „Schreibheft“ 36 (1990) (s. Literaturverzeichnis).

¹³⁴ S. МАТИС (1986), 89. Die „enzyklopädische Graphomanie“ von „Палисандрия“ läßt sich z. B. auch in den Raum/Zeit-Beziehungen in diesem Roman erkennen. Es stellt sich dabei heraus, daß Sokolov alle großen Romantypen und die entsprechenden Bachtinschen *Chronotopoi* anwendet, geleitet von einem „Chronotop des Schreibens und des Schreibers“, das im Unterschied zu den klassischen *Chronotopoi* nicht die Beziehung von Text und Realität, sondern vom Text zu andern Texten organisiert bzw. desorganisiert (s. ПИАНЦА, 1992). Diese Eigenschaft erlaubt eine Annäherung von Sokolovs Roman zur *Graphomanie* in E. Поповs „Herz des Patrioten“ (s. Kap. II).

russischen Tragödie des 20. Jh. parodiert und kritisiert Palisandr ist eine durchwegs fiktive Figur, ein *автор-персонаж* - was durch die auf *Science fiction* verweisende Datierung in die Zukunft (Jahr 2044 für die Redigierung der Memoiren, Jahr 2757 für die Vorbemerkung des Biographen) eigens betont wird. Die phantastisch-intimen Memoiren über sein Leben im Kreml, im Luxusbordell Novodevici und im Luxusgefängnis Archangel'skoe, über seine engen Beziehungen zu Stalin, Berija, Brežnev und Andropov sowie über sein Emigrantendasein in Europa (in einem „Verrücktenaltersheim“ bzw. als wanderndes Prostituiertes) wuchern geradezu von Reminiszzenzen an literarische Vorlagen: antike Mythologie (Ödipus, Odysseus, Dionysos, Phoenix), mittelalterlicher Ritterroman, Klassiker der russischen Literatur, Dissidentenliteratur, europäische Klassiker. Die einzige Realität sind wieder einmal die Texte. Deshalb verwandeln sich unter der Feder des Graphomanen (Palisandr bezeichnet sich in seinen Memoiren selbst als solchen) alle historischen Figuren in fiktive Helden der Literatur. Sowjetische und dissidente Ideologie werden von Sokolovs ästhetizistischem Standpunkt aus als gleichwertig und der Literatur in gleichem Maße schädlich betrachtet; er nivelliert sie, indem er sie spielerisch in der Rolle wiederauflebender Mythen (mit einem Augenzwinkern an die Psychoanalyse) und in einer Mischung von James Bond- und Ritterpose gegeneinander antreten läßt.

Mit dieser Remythologisierung ideologischer Diskurse soll die radikale Unabhängigkeit der Literatur gegenüber jeder Ideologie hervorgehoben werden. Die Graphomanie besteht hier also nicht in einem „ungeschickten Schreiben“ (Verwendung mündlicher Redensarten, Mischung von Stilen, Staatsfunktionsvokabular), und die Parodie wird nicht durch die Unangebrachtheit eines bestimmten Stils zum erzählten Sujet erreicht. Im Gegenteil: Der Stil ist in „Палисандрия“ einheitlich und von extremer Eleganz und Literarizität. In seiner perfekten Nachahmung der symbolistischen Schreibweise verweist der Autor auch nostalgisch auf die Epoche des vorrevolutionären Rußland, die Epoche der (Wieder-) Geburt seines Helden. Das Silberne Zeitalter war eine Epoche des Übergangs (wie diejenige Palisandrs von dessen Biographen auch bezeichnet wird), als die Künstler vor einer ethisch und ästhetisch sich verflüchtigen Realität in ihren Texten Zuflucht und eine neue Wirklichkeit fanden.

Im Epilog aber wird zugegeben, daß auch die Worte sich verlieren, daß das Leben den Text immer wieder verdrängt, die vorliegenden Memoiren werden, obwohl sie an Qualität alle übrige Literatur übersteigen, einem süßlichen paraliterarischen Werk („ничтожный бульварный роман“ [„nichtiger Boulevardroman“] 295), das die eigenen alltäglichen Sorgen vergessen läßt, gleichgesetzt. Das Vergessen, das die Vermischung von Codes auf den höchsten Ebenen der Kultur erlaubt, ist auch hier textgenerierend, es läßt aus dem Alten das Neue erstehen. Das letzte Ereignis: das Erbrechen des Autors, läßt „alle übrigen Jahrhunderte in Form von Erinnerungen wieder heranfließen“ (296). Da die Erinnerungen Palisandrs praktisch die gesamte europäische Geschichte in sich integrieren, können sie metaphorisch als dieses Erbrechen des Autors nach einem Sich-Überessen an Texten aus Literatur und Kultur verstanden werden, als eine Befreiung oder ein Vergessen, nach dem eine Leere folgt, welche die Aufnahme und Kultivierung (Vertextlichung) neuer Objekte erlaubt. Die heranfließenden „übrigen Jahrhunderte“ werden ebenfalls verarbeitet und erbrochen. „Палисандрия“ verfolgt die Absicht einer Befreiung von Automatismen durch deren graphomanische Verkauung, es entsteht eine Agglutination von Textfragmenten, die in Buchform dem Leser zum Fraß (zum Wiederkäuen) geboten wird. In diesem Sinne wiederholt Sokolov auf seine Art die avantgardistische „Ohrfeige an den öffentlichen Geschmack“, sein Roman hat, den in ihm propagierten Ideen von Zyklizität und ewiger Wiederholung (Reinkarnation) zum Trotz, einen Anhauch von Endgültigkeit. In dieser Endgültigkeit wird m. E. die Position des Autors spürbar. Es ist die Position des marginalen, eigensinnigen Ästheten, der unabhängig von dem, was auf ihn folgt und wie auf ihn reagiert wird, so schreibt und über das schreibt, was er will. Der hinter Palisandr verborgene „implizite Graphomane“ ist sowohl ein dem *furor poeticus* hingegebener Enthusiast als auch ein nostalgischer Epigone vorrevolutionären Schreibens. Epigonentum ist

hier in einem postmodernen Sinne zu verstehen: nicht nur als Nachahmung eines bestimmten Schreibstils, sondern als Reinkarnation früherer schreibender Individualitäten

VI.2.2. Graphomanen

Verfolgt man die Thematisierungen der Graphomanie in „Палисандрия“, so sieht man, daß diese in der Regel als Schwäche oder gar als ansteckende Krankheit bezeichnet wird; doch je nachdem, wen diese Krankheit befällt, kann sie sich als „genial“ (Palisandr über sich selbst, 34), oder als boshaft erweisen (für junge Leserinnen, die ein Tagebuch über ihre erotischen Erlebnisse schreiben möchten: „микроб графомании“ [„Virus der Graphomanie“] und Gefahr der Zensur, 114). Das Wort *Graphomane* kann im ironisch übertragenen Sinn für den Schriftsteller verwendet werden. Lope de Vega, als Schriftsteller und Frauenverführer Palisandrs Doppel und Konkurrent, ist ein „выдающийся графоман“ [„herausragender Graphomane“] (110). Palisandr selbst wird bald als Graphomane, bald als Dichter bezeichnet (Stalin nennt ihn einen „Dichter von Gottes Gnaden“, 33). An zwei Stellen (104; 288) erscheint der Graphomane zugleich als Schützling und Gefangener des Staates und seiner Zensur. Eine Spielart dieser Staatsgraphomanen sind gewisse Emigranten: Andropov macht Palisandr in einem Gespräch darauf aufmerksam, daß es zwei Sorten von Emigranten gibt: diejenigen, die weder hier noch dort auffallen, sondern beiderorts ein bescheidenes kleines Leben führen, und diejenigen, die vom Staat gehätschelt und/oder verfolgt wurden, mit Hilfe des Staates ins Ausland kamen (sprich: ausgewiesen wurden) und dort Karriere machten (manche wurden gar zu Propheten). Andropov spricht bezüglich der Graphomanie dieser ehemaligen Schützlinge von einer „grausamen Krankheit“ („жестокий, все-таки, это недуг - графомания“, 63).

Ich möchte in unserem Zusammenhang drei Punkte besonders hervorheben: 1.) Graphomanie ist etwas Außergewöhnliches, das einen Menschen sowohl in die Mitte und an die Spitze der Gesellschaft als auch außerhalb ihrer Grenzen versetzen kann; 2.) Graphomanie ist dementsprechend eng mit Macht verbunden; 3.) Graphomanie ist ein wertmäßig reversibler Begriff, d. h. sie kann ein positives oder negatives Vorzeichen tragen; sie läßt sich entsprechend mit Literatur austauschen¹³⁵. Diese drei einfachen Feststellungen zeugen sowohl von der Umkehrbarkeit von Begriffen innerhalb der Struktur von Sprache und Kultur (Nomenklatura - Dissidenten; Genialität - Krankheit/Mangel) als auch von der Willkürlichkeit der politischen Macht und des Begehrens des Autors, die diese Umkehrungen vornehmen. Diese im Lauf der Fabel sich ergebenden Umkehrprozesse sind neben dem Mittel der Wiederholung als Remythologisierung das wichtigste graphomanische Verfahren, das in „Палисандрия“ angewendet wird. Beide Verfahren kristallisieren sich in der Person des Palisandr

VI.2.3. Palisandr und die Schizophrenie

NAVRATIL führt in seiner Untersuchung zu Schizophrenie und Sprache u. a. den in dieser Arbeit schon einige Male erwähnten Schizophrenen A. Wolfli an (NAVRATIL. 1966, 80-88). Einige Züge dieses „genialen Kranken“ sind mit Palisandrs Schreibwahn durchaus vergleichbar:

- seine Produktivität „In unermüdlichem Arbeitsdrang schuf Wolfli unzählige Gemälde und beschrieb Tausende von Seiten mit Zahlen, zahlte seine Reichtümer auf, errichtete Testamente, scheute nicht zurück vor fortwährenden Wiederholungen und erging

¹³⁵ Palisandr bezeichnet sich bald als Graphomane, bald als Schriftsteller. Der Übergang vom einen zum andern ist fließend: „хорошо нам писателям: пишешь, пишешь, и вот бессмертен“ [„Wir Schriftsteller haben es gut: man schreibt und schreibt, und plötzlich ist man unsterblich“] (19) Unsterblich, d. h. als Wert in die Kultur eingegangen.

sich in immer neuen Variationen [...]“ (81). Palisandr seinerseits ist der Verfasser von Memoiren, Gedichten und Prosatexten, wissenschaftlichen Abhandlungen, Selbstrezensionen. Seine Jugendwerke allein umfassen mindestens 15 Bände.

- **p o m p ö s e S p r a c h e**: Im Gegensatz zu Palisandr ist Wölfler nicht sehr gebildet; deshalb erinnert sein Stil an schlechtes Amtsdeutsch einerseits und an den biblischen Stil andererseits (80), d. h. an die Sprachen, die für Wölfler die „literarischsten“ waren. Für Sokolov bedeutet die Übernahme der Sprache des Silbernen Zeitalters nicht nur eine Geste der Abwendung von der konzeptualistischen Zitatkunst und der protestierenden *Mat*-Literatur (MATIC 1986, 88), sondern auch das beste Mittel zur literarischen Remythologisierung, die einen möglichst erhabenen Stil erfordert.

- **Mythomanie**: NAVRATIL bringt das eindruckliche Beispiel von Wölflers Schöpfungsgeschichte, in welcher der christliche Gott mit heidnischen und erfundenen Gottheiten vermengt wird (82f.). Wölfler bezeichnet sich selbst als den „heil. Skt. Ado“ oder „heil. Skt. Adolf“, gefallener Engel und Heiliger (Evangelist?) in einem. Dieselbe Grandiosität findet sich in Palisandrs Angaben über seine Vorfahren und früheren Inkarnationen sowie in seiner Überzeitlichkeit, Allgegenwärtigkeit und Allwissenheit. Der emphatische Stil Wölflers wird z. T. erzielt durch typische schizophrene Methoden der Verstärkung des Ausdrucks wie: eigensinnige Verwendung von Groß- und Kleinschreibung, Dehnungen usw. Eine ähnliche Funktion erfüllen die semantisch meist völlig unangebrachten Fremdwörter, die ihrer geheimnisvollen Intonation wegen verwendet werden, als würde der Sprecher eine Art Geheimsprache beherrschen (Neophasie). Auch Palisandr verwendet Fremdwörter („огзистенс“, „зизи“¹³⁶) und produziert zahlreiche Neologismen (Beispiele s. später), doch ist die ihnen zugrundeliegende Intention, der „Sinn“, stets erkennbar; Neuschöpfungen haben eher eine spielerische Ornamentfunktion, welche die Graphomanie des Schreibenden bezeugt, und dienen weniger der Ausdruckskraft des Textes.

- **Unsterblichkeit**: „Es ist bemerkenswert, daß Wölfler alle seine wahnhaften Erlebnisse in die frühe Jugend, und zwar in die Zeit vor seinem achten Lebensjahr zurückverlegt. Als kleines, meist zwei bis fünf Jahre altes Kind hat er die weiten Reisen gemacht, die herrlichsten Dinge entdeckt und ungeheure Reichtümer erworben“ (84). Auch Palisandr altert nicht, bzw. er hält sich stets für einen Jungen, bis er in einen Spiegel schaut und sich als Greis entdeckt. Das Verlegen von Erlebnissen in die Kindheit erlaubt es, sie als neu, einzigartig, unerklärlich und wunderbar zu präsentieren. Diese Verfremdungsperspektive ist freilich mit einer kultivierten Sprache verbunden, die das Neue und Wunderbare in einen mythologisierten Kontext setzt, dieser Kontext integriert die eigenen Erlebnisse in das Kulturgedächtnis. Der abrupte Übergang vom Kindes- ins Greisenalter und die in der Europa-Episode (Palisandrs Tante und frühere Verführerin Mažoret und das Schloß Moulin-de-Saint-Loup) sich überlagernden gegenwärtigen und früheren Erlebnisse legen die Vermutung nahe, daß der Held schon immer ein Greis war oder immer noch ein Kind ist, daß dieser Unterschied und demgemäß das biographische Leben bei ihm jedenfalls keine Rolle spielt¹³⁷. Wölfler seinerseits kombiniert Kindheitserinnerungen mit allerlei Maßnahmen gegen den Tod (Testamente), gleichzeitig ist er aber ebenso unsterblich wie Palisandr. Er hat in seiner Kindheit schon mehrfach den Tod erlebt und ist immer wieder auferstanden (NAVRATIL 1966, 85). Bei Wölfler und Palisandr geht die epochenübergreifende Mythographie mit dem Überspringen der eigenen Biographie einher

¹³⁶ *Zizi* ist der französischen Kindersprache entnommen. Nach dem „Petit Robert I“ (1985) könnte es eine Deformation von *oiseau* sein (zumal *zizi* auch eine Goldammerart bezeichnen kann), es bezeichnet das männliche Glied (v. a. beim Kind), kann aber auch erweitert für die weiblichen Geschlechtsorgane stehen. Diese Definition des „Robert“ paßt zu Palisandrs Figur doppelt: Der Held des Romans befindet sich im Kindes- oder Greisenalter und ist Hermaphrodit.

¹³⁷ MATIC vergleicht diesbezüglich Palisandr mit Dionysos, dem Gott des Weins und der Tragödie, der bald als Junge, bald als sterbender Greis dargestellt ist (1986, 98).

Was Wölfler von Palisandr unterscheidet, ist sein unorthodoxer Umgang mit der Sprache, der von starken Physiognomisierungs- und Formalisierungstendenzen zeugt (vgl. seine dialektalen skandierten Gedichte, in denen der Sinn der Form untergeordnet wird, zitiert in Kap. V., S. 115 der vorliegenden Arbeit). Neologismen sind bei Palisandr stets durchdacht und ironisch¹³⁸, während sie bei Wölfler spontanen Charakter haben und nicht der Pointierung, sondern der Ausdruckskraft dienen. Wenn Wölflers Texte „nichts bedeuten“, so deshalb, weil die Welt des Schizophrenen mit der Realität unvereinbar ist. Wenn Palisandrs Text nichts bedeutet, so auf einer anderen Ebene: Sokolov will von der Frage nach der Beziehung zwischen Text und Realität wegkommen, weil diese Frage ideologisch markiert ist. All den Texten, die sich mit ihr beschäftigen, setzt er ein Buch entgegen, das sich willentlich nur mit Texten befaßt und die Realität außer Acht läßt.

Ein weiterer Schizophrener mit phantastischer Denkweise ist Navratils Patient Friedrich Franz H. (NAVRATIL 1986, 182-190). Dessen Texte lassen sich in zwei Typen unterscheiden: philosophische Reflexionen und utopische Projekte. Die Texte des zweiten Typs gehören zu einem Projekt „für Ansiedlung von leicht kranken Personen (Psychiatrie und Neurologie) in der Südsee bzw Patagonien (Südamerika/Santa Rosa) und in der Antarktis (Ross-Inseln und Falkland-Inseln)“:

„Bei der leicht kranken Gruppe (Nerven und Psyche-Wien/Hoff) wäre es endlich in Erwägung zu ziehen, diese auf Inseln bzw. in Patagonien/Südamerika anzusiedeln. Da das Leben dieser Gruppe in der normalen menschlichen Gesellschaft auf die Dauer nicht ganz möglich ist, wäre eine Ansiedlung dieser Gruppe in einem etwas abgeschlossenen Staatsterrain in Erwägung zu ziehen. Der ganze Staatsaufbau müßte allerdings schon wegen der Forschung und Wissenschaft im Normalstaate eine leicht geisteskranke Tendenz aufweisen. Allerdings müßte eine höhere bzw. höchste Intelligenzquote von vorneherein gegeben sein, die aber etwas in eine leicht geisteskranke Natur ausartet. Dieser Weltaufbau wäre utopisch mit leicht geisteskranken Intelligenzeffekten.“ (188)¹³⁹.

Es folgen (189f.) Abschnitte über das konkrete Aussehen und Funktionieren des „Krankenstaates (Rot-Kreuz-Staates)“: Speziell hinweisen möchte ich auf die Chamäleonkleidung (welche die Farbe wechseln kann), auf die „leicht geisteskranken Artistik und kuenstlerischen Darbietungen“, die auch von der Figur des Hofnarren Gebrauch machen, sowie auf die Forderung nach einem anderen Leben, die direkt an die realen psychiatrischen Anstalten gerichtet ist: „Wenn das psychiatrische Krankenhaus darüber nachdenken würde. Das andere Leben, the other life, das wäre doch toll!“ (190).

Schizophrene sind durchaus fähig, ihren kulturellen Kontext zu reflektieren und ihm die eigene Fantasie bewußt gegenüberzustellen. Die Hypothese, „Палисандрия“ sei das Produkt eines Schizophrenen, ist umso berechtigter, als die Szene in einem Heim mit halbverrückten alten Emigranten diejenige ist, in der sich sozusagen alle Fäden des gegenwärtigen und der früheren Leben (Inkarnationen) des Helden vereinigen¹⁴⁰. Vielleicht ist der Punkt, von dem aus

¹³⁸ Einige Beispiele: *мурмолка* (aus *ермолка* und *мурлыкать*?) 20, *костюняк* (statt *костюмщик*) 82, *жизнесмысл* 142, *интуит* (als Bezeichnung für Rasputin) 153, *плескальщик* 156, *слаботушко* 180, *умошник* 220, *учеловекить* (aus *узнать* und *человек*) 246.

¹³⁹ Dieser Text verrät einen gekonnten Umgang mit dem wissenschaftlichen Diskurs. Der Verfasser folgt einer formalisierenden Tendenz, indem er bestimmte Floskeln („in Erwägung ziehen“) zu oft verwendet und den Relativierungsdrang des nachgeahmten Diskurses bis ins Absurde führt („auf die Dauer nicht ganz möglich“, „leicht geisteskrank“). Die Redundanz und Wissenschaftlichkeit wird auf diese Weise noch stärker betont, und der Text erhält eine „leicht parodistische“ Note.

¹⁴⁰ Als schizoide Züge können auch Palisandrs Hermaphroditismus sowie seine Angewohnheit, Stimmen zu hören und Bilder zu sehen, die er seiner Vergangenheit zuspricht, betrachtet werden.

erzählt wird, nicht das Erbrechen des Autors am Schluß des Buches, sondern gerade der rekapitulierende Nullpunkt in Moulin-de-Saint-Loup? Dann wären die Kindheit im Kreml und in Novodeviči sowie die Rückkehr nach Rußland lediglich der Fantasie eines in Moulin-de-Saint-Loup untergebrachten alten Emigranten¹⁴¹, der wie Friedrich Franz H. und Wölfli dem grauen Alltag eine mythologisch-phantastische Welt entgegenstellt¹⁴², zuzusprechen. Ich will diese Hypothese nicht ernsthaft verteidigen; es ging mir nur darum, die Konsequenz der Autorintention in „Палисандрия“ wie in „Школа для дураков“ nachzuweisen.

Z u s a m m e n f a s s u n g

Sokolov nimmt in beiden Romanen eine von ideologischen Auseinandersetzungen freie Metaposition in der Beurteilung seines kulturellen Kontextes ein. Diese Metaposition wird dadurch sowohl relativiert als auch radikalisiert, daß sie die Position eines verrückten Mytho- und Graphomanen ist, der von der Realität im direkten und im übertragenen Sinne ausgeschlossen ist und sich lediglich mit Texten befaßt. Im ersten Roman ist der fiktive *автор-персонаж* ein wirklicher Schizophrener, dessen Krankheit dem Autor (Sokolov) als Vorwand dient, gegen die offizielle heroisierende Ideologie eine ludistische, ästhetisierende Weltanschauung zu vertreten¹⁴³. Das im Kollektiv verpönte Anderssein ist hier das Wesen des Schreibenden wie auch seines Textes. Im zweiten Roman fällt auch dieser Vorwand weg: Der *автор-персонаж* hat jede Wahrscheinlichkeit, d. h. jede Beziehung zur Realität verloren, er ist nicht einmal mehr eine fiktive Figur, sondern, wie er selbst richtig bemerkt, ein *М y t h o s*. Durch die Verlegung auf die mythische Ebene verlieren die ideologischen Diskurse ihre Autorität (sie erscheinen als bloße Wiederholungen des Alten), gewinnen aber gleichzeitig an (textueller) Materialität. Das einzige, was von „Палисандрия“ übrigbleibt, ist keine Idee oder Autorintention und erst recht kein Dokument, sondern ganz einfach ein Text.

¹⁴¹ МАТИС sieht die Episode Moulin-de-Saint-Loup als Parodie auf die Erste Emigration (1986, 96f.). Als Parodie auf die Träume der alten Emigration von einer Rückkehr in die Heimat und aktiven Teilnahme an deren Wiederaufbau kann auch Palisandrs nekrophile „Sammlung der russischen Reste“ (sprich: der Überreste verstorbener Emigranten) gelten (МАТИС 1986 spricht von einer „grotesken Metapher der Nostalgie der Emigranten“, 100).

¹⁴² Palisandr verbringt übrigens auch in diesen Gegenentwürfen sein Leben in geschlossenen Räumen (Wanne, Kreml, Gefängnis, Schloß-Irrenhaus, Zugabteil), leidet unter der unheilbaren Krankheit der Graphomanie, wird bewacht und umsorgt.

¹⁴³ Die Überlagerung von Figur und Autor geht allerdings weit. Am Schluß des Romans führt der Schizophrene einen Dialog mit dem „Autor“, so daß letzterer auch zu einer Figur der Imagination seines *автор-персонаж* wird.

Schlußwort: Graphomanie als Konzeptualisierung

Kurze Rekapitulation

Die in dieser Arbeit behandelten Texte lassen folgende Punkte besonders deutlich hervortreten:

1.) Graphomanie steht in enger Verbindung zur modernen und postmodernen Krise des Subjekts, die sich in der Literatur als Krise des Autorentums äußert, als eine *metaphorische Agraphie*: der Autor kann seinen Text nicht mehr in den kulturellen Kontext eingliedern; er ist nicht mehr „Autor“. Deshalb versetzt er sich in die Rolle des Graphomanen, des schlechten bzw. mittelmäßigen Schriftstellers/Dichters. Die Befreiung von der Kontamination durch fremde Diskurse erfolgt also durch Selbstkompromittierung, der Autor gibt seine Eigenständigkeit und Individualität auf und wird in die Sprachspiele seiner Kultur hineingezogen. Dadurch aber geraten traditionelle kulturelle Werte und deren Zeichen ins Wanken, weil sie sich als Texte ohne Ursprung (ohne Autor-ität) entpuppen

2.) Das allen hier behandelten „Graphomanen“ gemeinsame Verfahren ist demgemäß dasjenige des *автор-непочуж*, des Autors als Figur seines Textes. In narrativen Texten geschieht dies durch Selbstfiktionalisierung („Evgenij Anatol'evič“), Selbstmythologisierung (Sokolov) oder ritualisierendes Nachvollziehen fremder Texte mit dem Autor als Verkörperung einer fremden Stimme (Sorokin), in der Dichtung durch die Multiplizierung der Masken des lyrischen *Ich* (Prigov), in der Theorie durch Selbstobjektivierung (Prigov). Auf diese Weise entstehen *simulierte Graphomanen*, die von den Autoren mit der Kompensation ihrer eigenen Agraphie beauftragt sind.

3.) Inwiefern die Typologisierung der Graphomanien, die ich vorgenommen habe, sinnvoll ist, weiß ich nicht. Der Versuch ist auf die Überlegung zurückzuführen, daß es nicht ausreichend ist, zu behaupten, die Autoren seien keine echten Graphomanen, sondern „täten nur so“ (Selbstinszenierung), was auf die konzeptualistische Reflexion des Begriffs Literatur in der Postmoderne zurückzuführen sei. Popov, Sorokin, Prigov und Sokolov „graphomanisieren“ jeder auf seine Weise und geben somit trotz allem eine bestimmte, wenn auch problematisierte Autorenposition wieder. Man kann zwischen folgenden Graphomanietypen und entsprechenden Agraphien unterscheiden: „manisch-obsessiv“ bei Popov, „ritualisierend-obsessiv“ bei Sorokin, „schizophren“ bei Prigov und Sokolov¹⁴⁴. Diese Bezeichnungen sind willkürlich, und es hat sich gezeigt, wie sie sich sowohl in den einzelnen Werken als auch in der von ihnen reinterpretierten russischen und sowjetischen Kultur überlagern können¹⁴⁵. Rechtfertigt werden

¹⁴⁴ Der (obsessive) Autor Evgenij Anatol'evič bemüht sich um eine nicht-obsessive Schreibweise (Graphomanie ist für ihn manisch markiert), während bei Sorokin die obsessive Agraphie durch Überbietung, durch rituellen Nachvollzug der eigenen Obsession überwunden wird. Prigov und Sokolov ihrerseits „schizophrenisieren“ den sich ihnen aufdrängenden fremden Diskurs, d. h. sie treiben ein Wechselspiel zwischen seiner Interiorisierung und Exteriorisierung.

¹⁴⁵ Die manisch-obsessive Konfiguration kann als „Schizophrenisierung“ des Konzepts einer narzißtischen Postmoderne aufgefaßt werden. SMIRNOV unterscheidet zwischen schizoider Postmoderne, in der „das Transzendente die Position des Immanenten übernimmt“, von der narzißtischen Postmoderne, in der „das Subjekt sich verabsolutiert und zu seinem eigenen Objekt wird“ (1991, 208). Die obsessiv begründete Manie als simulierte Immanenz und Objektivität ist das Prinzip eines narzißtisch-autoreferentiellen Gesellschaftssystems (s. in Kap. I. meine Umschreibung der westlichen postmodernen Gesellschaft als manische Oberfläche mit obsessivem Subtext). Auch SMIRNOV erkennt die Überlagerungsmechanismen zwischen narzißtischer und schizoider

sie durch die angeführten theoretischen Ausführungen über Manie, Obsession und Schizophrenie, die in jeder dieser Abweichungen von der Norm (kulturelle Graphomanien) eine Beziehung sowohl zu dieser Norm selbst als auch zur künstlerischen Tätigkeit sehen. Manie und ästhetisches Gefühl (Immanenz, Transparenz), Obsession und künstlerische Ordnung (Metaposition), Schizophrenie und Autoreflexion (Autotranszendenz). Dieser Versuch einer Definition der verschiedenen Graphomanien zeigt ein für allemal, wie schwierig es ist, eine Klassifizierung und Hierarchisierung von Texten vorzunehmen, die selbst jede Art von Konzeptualisierung hinterfragen. In der Tat ist „Konzeptualisierung der Graphomanie“ ein Paradox, denn Graphomanie ist gerade das Nicht-Konzeptualisierbare, die Reversibilität, die hinter jeder Konzeptualisierung steckt, man hätte genauso von „Graphomanisierung des Konzepts“ sprechen können. Aus diesem Grunde ist es sinnvoll, unsere Untersuchung der simulierten graphomanischen Praxis mit einigen Theorien, die das postmoderne Denken geprägt haben, zu vergleichen.

Text-spiel

Die Idee (Obsession?), welche die gesamte Theorie der Postmoderne in Atem hält, ist diejenige des Zerfalls der Subjektivität. Dieser kann auf verschiedene Art erfolgen: durch Eindringen des Anderen (Obsession), durch Vorhandensein des Anderen „von Anfang an“ (Schizophrenie), durch zeitliche und räumliche Fragmentarisierung des *Ich* (Manie). Ein anderes Problem, oder besser ein anderer Aspekt derselben Fragestellung, ist die Auflösung der Grenzen zwischen Realität und Text. Die Krise, die stattfindet, ist aber nicht eine des Subjekts oder der Realität, sondern eine ihrer Konzeptualisierung. Die Frage ist also nicht: „Was ist Realität/Subjektivität?“, sondern „Welches ist der Diskurs über Realität/Subjektivität?“¹⁴⁶

J.-F. LYOTARD (1979) spricht von einer Fragmentarisierung der Diskurse, die das Wissen (Information, Gedächtnis) einer Kultur legitimieren, es gibt keine „großen Narrative“ mehr (welche die Wissenschaft mit „Wahrheit“ oder „Gerechtigkeit“ in Beziehung bringen)¹⁴⁷, und auch die Legitimierung durch Performativität (Wachsen der Macht durch Anhäufung von Information) scheint untergraben zu sein. Die „Performativität“ des legitimierenden Diskurses als eines Sprach-Spiels besteht in seiner Reversibilität, in der Erfindung von Antipositionen, so daß seine Regeln einem linearen Wachstum zuwiderlaufen. Die Einnahme einer Metaposition, von der aus alles konzeptualisiert, d. h. legitimiert werden könnte, ist unmöglich. Die textualisierte Welt funktioniert durch Ansammlung von Information (Wissen) einerseits, durch die ständige Widersprechung seitens des Anderen, Neuen, Paralogischen andererseits, sie oszilliert zwischen Transparenz (Immanenz) und Opazität. Auch der narrative Diskurs hat in dieser fragmentarischen Pragmatik seinen Platz, nur handelt es sich dabei nicht mehr um eine privilegierte Metaposition. Die „gattungsenzyklopädische“ Fragmenta-

Postmoderne, und /war bei Sokolov, insbesondere in „Палисандрия“ („Das schizoide Subjekt dieser Kommunikation richtet sich an deren narzißtisch aufgehobenes Objekt“, 1991, 215).

¹⁴⁶ Vgl. HITCHCOCK (1988), 228ff. Gegen Baudrillard behauptet die Autorin, die Postmoderne betreibt keine Liquidierung des Referenten, sondern Frage nach der Möglichkeit von Referenz/ und realistischer Transparenz/ der Kunst.

¹⁴⁷ Die großen *Meta-Narrative* legitimierten das „wissenschaftliche Wissen“. Das sog. „narrative Wissen“ von Brauchtum und Volkssagen folgt einer Pragmatik der Inszenierung mit austauschbaren Rollen (Erzähler-Hörer-Helden) und kombiniert verschiedene Diskurse. Als Form des Rituals konstituiert es ein *Sozium* („lien social“). Dazu s. LYOTARD (1979), 35-43.

risierung des Roman- und Autobiographiediskurses bei Popov und Sokolov sowie die paradoxen Gegenüberstellungen und Code-Mischungen bei Prigov sind ein Beispiel von Paralogie¹⁴⁸.

Ich habe im Laufe der Arbeit einige Male auf J. DERRIDAS Schrift- und Supplementtheorie hingewiesen, wie sie v. a. in DERRIDA (1967) dargelegt ist. Schrift in diesem Sinne (*archi-écriture* als das präskriptive Zeichen von Gesetz und Institution, welches das Sozium und dessen Mythen schafft) führt zur Negation nicht des Ursprungs, sondern des Ursprungsgedankens, dem der Autor die Idee der Differenz und der Exteriorität, die „in“ jeder Zeichenhaftigkeit enthalten sind, entgegenstellt: Jedes Signifikat ist zugleich Signifikant, der auf ein anderes Signifikat verweist (vgl. LACANS „Gleiten der Signifikate“), und der wörtlichste Sinn der Wörter ist vielleicht gerade der übertragene, metaphorische (1967, 27/382ff). DERRIDA wendet sich gegen die Identifizierung kultureller (wissenschaftlicher) Konzepte mit einer wie auch immer gearteten „Wahrheit“. Für ihn wie für LYOTARD folgt der theoretische Diskurs seinen inneren Spielregeln. *Ursprung* ist eine Abstraktion, ein Konzept, ein sprachliches Konstrukt, und Derridas Dekonstruktion dieses Konzepts will den Prozeß seiner Bildung aufdecken. Die gesamte „Grammatologie“ ist eine spielerische Analyse von Texten (Rousseau, Saussure, Lévi-Strauss), eine paralogische Anwendung von Begriffen zwecks Entlarvung des „blinden Flecks“, der die Texte steuert und den diese selbst nicht konzeptualisieren können. Zu diesem Zweck ist es unerläßlich, die erhabene Metaposition des Analytikers zu verlassen und das Spiel des Textes mitzumachen, es sogar zu outrieren, wodurch eine Position der „Exorbitanz“ erreicht wird (231¹⁴⁹). Als Illustration dieser Theorie können Sorokins ritualisierende Texte dienen, die durch Überbietung der Regeln des ideologisch-literarischen Diskurses die physiologischen „Urkräfte der Sprache bzw. der Schrift entfachen.

Der blinde Fleck jedes Textes ist sein Mythos, die Geschichte, die er erzählt, ohne sie konzeptualisieren zu können; Konzeptualisierung, sprachliche Appräsentation des Ureigenen ist lediglich durch den Anderen Text möglich¹⁵⁰. Ein Text kann lediglich über seine Uneigentlichkeit Diskurs führen, sobald das Eigene versprachlicht wird, enteignet es sich (vgl. GROYS 1990). Die Selbstinszenierung des Textes als graphomanische Produktion eines *usmop-nep-cona* verzichtet auf die Metaposition, von der aus ein angeblich totalisierender Diskurs geführt wird. Der Text setzt sich bewußt in einen Kontext bzw. in einen „Um-Text“, den er von innen aushöhlt, indem er den Platz von dessen Mythos einnimmt (s. Sokolovs Mythomanen, Prigovs Plagiate). Auf diese Weise erfolgt eine *Remythologisierung von rationalen Diskursen*. Das Vorgehen ist ästhetisch und analytisch zugleich. Einerseits entwirft der remythologisierende Text eine sich reflektierende Subjektivität, andererseits bildet er einen anderen Text nach. Deshalb sind poetische Autoreflexion und konzeptualisierende Heteroreflexion in unterschiedlichem Grade in Texten von Theoretikern wie Barthes, Derrida, Serres, Foucault, wie auch in Texten von Praktikern wie den in dieser Arbeit untersuchten Autoren zu finden. Eine Unterwanderung der elementaren Konzepte *Kunst* und *Theorie*, die zu Apokalypse-Stimmungen führt. Haben wir es nicht mit einem „Ende der Literatur“ zu tun? Von einem postmodernen Standpunkt aus ist diese Frage ebenso unmöglich

¹⁴⁸ Als eine Variante des multiplizierten schizoiden Sprachspiels kann LOJMANs Auffassung des dynamischen Modells der Kultur gelten, die ebenfalls von der Schizoidie der russischen Kultur (Assimilierung des Fremden als Eigenes) ausgeht. Dieser Dynamik kann die Statik der Beschreibung und Selbstbeschreibung nicht gerecht werden, weshalb auch die Beschreibungen einander ablösen. S. LOJMAN (1977), LACHMANN (1992).

¹⁴⁹ DERRIDA legitimiert an dieser Stelle seine Absichten, Verfahren und Untersuchungsobjekte mit deren marginaler Position („le point d'une certaine extériorité“, 231). Am Rande kann sich nämlich der blinde Fleck („tache aveugle“, 234) befinden, von dem aus das gesamte diskursive System des Logo/entrismus gesteuert wird.

¹⁵⁰ Dieser Andere Text ist sowohl der spätere kritische als auch der frühere kritisierte Text, worauf das reversible Spiel der Dekonstruktion beruht. De Mans Kritik an Derrida mittels Rousseau, Derridas Kritik an Foucault mittels Descartes. Es ist das Spiel des *déjà-vu*, des *уже-было*.

zu beantworten wie die Frage nach der Realität Wohl aber muß die Konstellation, in die Begriffe wie *Literatur* und *Literaturtheorie* eingebettet sind, umgeordnet werden.

Schizoanalyse und Mythos

G. DELEUZE und F. GUATTARI haben in „L'Anti-Oedipe“ (1972) eine interessante, wenn auch (mit Absicht!) schizoid anmutende „Schizo-Analyse“ der kapitalistischen Gesellschaft unternommen, in der die Schizophrenie als absolute Grenze jeder Gesellschaft und die kapitalistische Gesellschaft als relative Grenze jeder Gesellschaft beschrieben werden (292f.). Schizophrenie ist das revolutionäre Element in der kapitalistischen Gesellschaft, zu dem diese selbst führt, das sie aber durch verschiedene Repräsentationsverfahren zu beherrschen sucht.

Die Autoren beschreiben die historische Entstehung der kapitalistischen Zivilisation als Aufeinanderfolge von drei Phasen 1.) der primitiven oder „wilden“ Gesellschaft („formations sauvages“, 222ff.), deren Kodierungsverfahren darin bestehen, daß das Zeichen direkt auf den Körper oder in die Erde eingetragen wird Physiognomisierung im wahrsten Sinne des Wortes, 2.) der despotischen Gesellschaft oder „imperialen Repräsentation“ (242ff.), die eine „Überkodierung“ - wir würden sagen Ideologisierung - vornimmt Alles wird in Abhängigkeit eines Zentrums, nämlich des Despoten, kodiert. In diesem Stadium entsteht die Schrift in unserem Sinne, also keine territoriale Geo-Graphie mehr wie in Phase 1.), sondern eine lineare Schrift, die sich in einem ambivalenten unter- bzw. übergeordneten Verhältnis zur Stimme befindet¹⁵¹; hier ist auch der Ursprung des Figuralen und der Tropen (Rhetorik) anzusiedeln Das Spiel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit setzt ein Es ist die Herrschaft der Transzendenz Mit Rückgriff auf NAVRAHILs kreative Grundfunktionen könnte man diese 2. Phase als diejenige der Verwendung symbolisierender Verfahren bezeichnen Phase 3.) ist diejenige der modernen kapitalistischen Gesellschaft: Sie bringt einen gewaltigen, auf das Kapital bezogenen Dekodierungsprozeß in Gang, der Kodierung und Überkodierung vernichtet und die Flüsse des Begehrens axiomatisch ordnet In ihr herrscht die Immanenz (d. h. die Manie) Eine Bewegung nur in diese Richtung würde bald jegliche Gesellschaft zerstören (kein Code, d. h. nichts Gemeinsames mehr) Deshalb nährt sich die kapitalistische Gesellschaft mit Hilfe von „Phase-2.-Simulakren“, mit der Schaffung „neuer Archaismen“ In der Tat ist aber der Urstaat von 2.) eine der inneren Grenzen, der Pole, zwischen denen die moderne kapitalistische Gesellschaft oszillieren muß, um weiter zu bestehen Dieser eine Pol ist der paranoid-reaktionäre, der andere der schizoid-revolutionäre (310f., 439)

Einer der modernen Mythen, die geschaffen wurden, um durch Repräsentation die von der kapitalistischen Gesellschaft in Gang gebrachten schizoiden Dekodierungsprozesse zu verdrängen, ist der Odipuskomplex (daher der Titel des Buches) *Psycho*-analyse setzt eine Psyche, also eine Subjektivität, ein Individuum voraus, dessen psychische Prozesse metaphorisch auf ein Sozium übertragen werden Die Autoren des „Anti-Oedipe“ stellen dieses Verfahren auf den Kopf, indem sie die Individualität negieren und das Soziale als Zentrum des Begehrens postulieren (423) Da dieses soziale Begehren sich in zwei Richtungen ausdehnen kann, die paranoische oder reaktionäre und die schizoide oder revolutionäre, ist der Grundzustand des Einzelnen potentiell ebenfalls gespalten Schizophrenie wird somit als zentrales Prinzip des Menschseins präsentiert: der Mensch als „begehrende Maschine“, als produzierendes statt bezeichnend-bedeutend-bedeutetes Wesen Es ist eigentlich die symbolisierende Grundfunktion, gegen die sich die zwei (!) Autoren wenden, das Verwenden von Zeichen, dem sie auch in Literatur und Kunst die reine Produktion, das Begehren, das die Sprache zum Fließen und zum Explodieren bringt, entgegensetzen „C'est cela le style, ou plutôt l'absence de style.

¹⁵¹ In der Phase 1.) hingegen sind Stimme und Schrift lediglich aneinander angeschlossen, funktionieren aber unabhängig voneinander (222f.).

l'asyntaxie, l'agrammaticalité: moment où le langage ne se définit plus par ce qu'il dit, encore moins par ce qui le rend signifiant, mais par ce qui le fait couler, fluer et éclater le désir. Car la littérature est tout à fait comme la schizophrénie un processus et non pas un but, une production et non pas une expression" (158f.) Für die Autoren ist Artaud als Schizophrener die Vollendung der Literatur (160). Literatur ist das Antiliterarische, die Zerstörung des Literarischen, die Auflösung jeglicher formalen oder symbolischen Ordnung der Sprache. Somit ist Literatur Selbstzerstörung, sie ist Zerstörerin der Ordnung, die sie selbst schafft.

Man kann sich fragen, ob, wie Ödipus der Mythos der modernen Gesellschaft und der Psychoanalyse ist, der Schizophrene nicht zu Deleuze' und Guattaris neuem revolutionärem Mythos emporgestiegen ist. Die kapitalistische Gesellschaft befindet sich in einem manisch-obsessiven Zustand, während das schizophrene Moment für die despotische Gesellschaft charakteristisch ist (Transzendenz). Schizoidie in unserer modernen Kultur ist genaugenommen das Resultat der despotischen Simulakren, die von dieser Kultur geschaffen werden, um den eigenen Obsessionen gerecht zu werden. Auf diese Weise erscheint das schizophrene Element nicht als ein revolutionäres, sondern als der (schizoide) Ursprung der kapitalistischen Gesellschaft in der despotischen Transzendenz, ein Ursprung, von dem sie sich durch manisch-dekodierende Verfahren befreit hat und den sie nun - in Form z. B. von „L'Anti-Oedipe“ - als Simulakrum reproduziert. Der Schizophrene schafft sich eine neue, verständliche und in seinen Augen kommunizierbare Welt einerseits durch Physiognomisierungs- und Formalisierungsverfahren, andererseits durch eine deformierte, umgekehrte oder bis ins Extreme geführte Symbolisierung; er geht dabei ständig vom Sinn aus und zerstört ihn lediglich in den Augen der Gesunden. Da die Verfahren dieselben sind wie in der Kunst, ist es nicht erstaunlich, daß je nach Epoche, Leser bzw. Betrachter und Situation ein Werk als Produkt eines Genies oder eines Verrückten gelten kann. Was die Autoren von „L'Anti-Oedipe“ übersehen oder nicht klar genug formulieren, ist der Umstand, daß Schizophrenie wie hohe Kunst (Genialität) revolutionäre, aber auch reaktionäre Momente enthalten kann, je nachdem, von welcher Schizoidie das betreffende Werk ausgeht

Es gibt (mindestens?) zwei Arten von schizoiden Zuständen, die eng mit dem, was man als kulturelle Graphomanie (Zerstörung der Linearität des kulturellen Textes) bezeichnen kann, zusammenhängen

1) Der allgemeine schizoide Zustand einer überideologisierten (überkodierten) despotischen Gesellschaft. Individuen, die Kritik an dieser Gesellschaft auszuüben oder zumindest diese aus einer Metaposition zu beschreiben gedenken, müssen entweder die schizoiden Methoden dieser Gesellschaft selbst derart demonstrativ reproduzieren, daß über die Bewußtheit des Zitierens kein Zweifel besteht, oder sie müssen sich von der Schizoidie befreien, was aber gleichzeitig mit der Individualisierung des Subjekts auch dessen Isolierung von seiner schizophrenen Kultur beinhaltet. Solche Vorgänge sind in der sowjetischen Gesellschaft zu beobachten

Da das Schizophrene, wie wir gesehen haben, der eigentliche Grundzustand des sozialen Menschen ist (der „Urstaat“ ist transzendent, seine Wahrnehmung somit schizophren), folgt dessen Individualisierung denjenigen pathologischen Mustern, die von der Schizophrenie kombiniert werden: dem obsessiven und/oder dem manischen Muster. Bei Popovs „Душа патриота“ handelt es sich um ein Beispiel manischer Dekodierungsverfahren, die das totalitäre narrative Muster auflösen, gleichzeitig aber das obsessive Bild eines Autors schaffen, der vor lauter eigenem Gerede gar nicht zu Wort kommt. VI Sorokin führt das obsessive Schreiben bis ins Extreme einer totalen semantischen Agraphie (unverständliche Wörter). Prigov verwendet das Verfahren der selbstkompromittierenden Demonstration des Schizophrenen durch gemeinsame Inszenierung verschiedener einander widersprechender Diskurse. Bei Popov

und Sorokin gibt es jeweils einen „Autor“, nur ist dieser vielmehr das Simulakrum eines Autors¹⁵², das die Extreme des Autorentums vor Augen führt, um den Mythos des Autors bloßzustellen: manische Aufenthaltlosigkeit und obsessive Wiederholung inmitten fremder Diskurse. Bei Prigov sehen wir eine Vermehrung dieser Simulakren von Werk zu Werk, von Zyklus zu Zyklus und sogar innerhalb eines Gedichts. Das Simulakrum wird hier entbloßt weniger durch pathologische Individualisierung als vielmehr durch schizoide Fragmentarisierung. Sokolov seinerseits erzählt die Schizophrenie, indem er schizophrene („Школа для дураков“) oder schizoide Figuren („Палисандрия“) zu Wort kommen läßt.

2.) Das Simulakrum des Schizophrenen als Kuriosum einer manisch-dekodierenden Gesellschaft, wie dies im Westen der Fall ist. Diese Gesellschaft hat das Stadium der Schizophrenie verlassen; sie ist in den Bereich der Immanenz getreten und hat somit jede Referentialität verloren. Um weiter bestehen zu können, muß sie sich Simulakren von Sinn schaffen: Mythen, Konzepte, magische Formeln, die ihrerseits ständig vom Fluß des Begehrens, vom Produktionswahn, von der kulturellen Graphomanie unterwandert werden. Es ist kein Wunder, daß NAVRATILs Kranke in der Mehrheit der Fälle zur künstlerischen Betätigung angeregt werden müssen¹⁵³: Man macht aus ihnen Künstler, weil der Mythos des Schizophrenen die letzte Möglichkeit ist, das Genie des Künstlers zu simulieren. Dabei hilft es nichts, zu sagen, Schizophrenie (wie auch allgemein Psychose) und Künstlertum seien potentiell in jedem Menschen vorhanden, eine solche Auffassung treibt im Gegenteil die Stilisierung nur voran.

Es soll nicht behauptet werden, ein Gesellschaftstyp sei „fortschrittlicher“ als der andere. Wohl ist aber jede Kultur eine Realisierung der Simulakren der anderen und in diesem Sinne ihr ideelles Spiegelbild. Da jede die Mythen der anderen in Wirklichkeit lebt, erscheinen beide Kulturen als reaktionär oder revolutionär (je nach dem „Geist der Zeit“). In Wirklichkeit sind sie nur Wunsch- und Feindbild. Die Ent-Täuschung (im wahrsten Sinne des Wortes) der fremden Besucher beruht also womöglich weniger auf irgendwelchen Mentalitätsunterschieden als ganz einfach darauf, daß „auf der anderen Seite“ das Ideal (oder der Mythos) eben nicht mehr Täuschung, Simulakrum ist, sondern Realität. In diesem Sinne sind die Erkenntnisse, die aus der Moskauer konzeptuellen Literatur und Kunst gewonnen werden können, auch für die westliche Kultur von Bedeutung. Nicht etwa, weil sie zeigen, „wohin der Kommunismus diese armen Leute geführt hat“, sondern weil sie eine Einsicht in die Tiefenstrukturen der westlichen Kultur gewähren.

Paraposition

Das Wort *Metaposition* und das Präfix *meta-* sind in der vorliegenden Arbeit oft verwendet worden, meist wurde aber darauf hingewiesen, daß diese Metaposition inszeniert, simuliert, asthetisiert, kurz: relativiert sei oder in ein verzweifertes *meta-meta-* ausarte. Vielleicht wäre es an der Zeit, zu dem Sprachspiel des literaturwissenschaftlichen Diskurses einen kleinen Beitrag zu leisten und den Begriff *Paraposition* einzuführen. Dadurch würde nichts Neues erfunden,

¹⁵² Wurde es sich um einen richtigen Autor handeln, so gehörten Sorokin und Popov entweder zur sowjetischen oder zur dissidenten Literatur bzw. zu beiden zusammen, wären also der allgemeinen Schizophrenie verfallen.

¹⁵³ Die Kranken selbst stehen dem künstlerischen Wert ihrer Arbeiten in einer Umgebung, die sie ausgestoßen hat, gleichgültig gegenüber. Sie freuen sich über den wiederhergestellten Kontakt. Der therapeutische Effekt ihrer künstlerischen Betätigung ist eine Umkehrung dessen, was Kunst in der Regel heute noch bedeutet, nämlich Originalität und Neuigkeit. Für den Schizophrenen ist sie Normalisierung, Sozialisierung, Wiederherstellung einer Kommunikation.

sondern lediglich der *Parasitismus* nach M. SERRES (1980) nobel ausgedrückt. Der Parasit nach SERRES ist der Fremde, der sich verankert, das Eigene enteignet und sich aneignet; er ist der Lärm (die Graphomanie), der auch die neue Information enthält, er ist das Verdrängte und stets Wiederkehrende, das Ausgeschlossene-Eingeschlossene, das Andere der rationalen europäischen Kultur und zugleich ihr Eigenes, weil sie selbst parasitär ist. Ein System ohne Parasit würde durch Entropie zugrundegehen. Der Parasit schafft Neues, indem er Energie auffängt und daraus Information macht. Er bezahlt sein Essen durch Reden und Schreiben, er ist der Künstler (als typischen Parasit nennt Serres neben Tartuffe auch Rousseau). Serres' gesamtes Buch ist darauf ausgerichtet, das parasitäre Wesen unserer informatisierten Gesellschaft darzulegen, wobei der Autor aus sich selbst und aus seinem Text keine Ausnahme macht: „Le Parasite“ parasitiert Begriffe und transformiert deren Semantik, indem er von ihrer Reversibilität Gebrauch macht. Dieser Text ist ein Para-Text und kein Metatext zum Text der Kultur.

Die Paraposition wird in HURICHÉON (1985) in Bezug auf die *Parodie* geschildert. *para-* bedeutet sowohl ‚neben‘, ‚parallel zu‘, als auch ‚gegen‘. So ist Parodie sowohl Nachvollzug als auch Kritik, sie ist „Kritik von innen“. In Verbindung mit der Krise des Subjekts wird das Parodistische von der Autorin als eine charakteristische Schreibweise nicht nur der Postmoderne, sondern der Literatur und Kunst des 20. Jh. überhaupt geschildert. Als Meta-Literatur übt die Parodie Kritik der Literatur innerhalb der Literatur aus, indem sie sich selbst und die parodierten Texte in einen weiteren literarischen und extraliterarischen Kontext einbettet („trans-contextualisation“, 7 u. pass.)

Eine weitere Verwendung des Präfixes *para-* findet man im Begriff *Paraliteratur*. Paraliteratur ist die heterogene Masse alles Geschriebenen, gegenüber der sich die „Schöne Literatur“ zu definieren hat: populärer Roman, Fotoroman, „Série noire“, Melodram, Krimi, *Science fiction*, aus verschiedenen Gründen unveröffentlichte Manuskripte. Der Sammelband „Entretiens sur la paralittérature“ (ARNAUD / LACASSIN / TORTEL 1970) enthält neben der Analyse verschiedener Paraliteraturgattungen einige wichtige theoretische Feststellungen:

1.) Im Gegensatz zur literarischen Selbstreflexion und Zulassung verschiedener Interpretationen zeichnet sich die Paraliteratur durch Naivität, Transparenz und einer mit ihr verbundenen *Tyranei des Sinns* aus: Sie ist das absolute Alles-oder-Nichts. Sie ist über jeden Zweifel an ihrer eigenen Fähigkeit, zu bezeichnen, erhaben, und stellt sich der sinnlosen, unnützen Literatur entgegen (12ff.) (*para-* für ‚Gegenliteratur‘).

2.) Paraliteratur lehnt sich *imitierend* an die Literatur an, d. h. sie verwendet deren Rhetorik und folgt traditionellen Literatur-Konzeptionen, so daß man in ihr bestimmte Verfahren in reiner Form erkennen kann (16ff.) (*para-* für ‚Nebenliteratur‘).

3.) Paraliteratur als das *Unbewußte der Literatur* ist der Ort von Mythos, Magie und Ritual. Sie entstammt demselben Begehren wie die Literatur, betrachtet die Sprache aber nicht als Hindernis, sondern als transparentes Mittel zum Ausdrücken dieses Begehrens (18f.; 281ff.; 402f.; 443-466).

4.) Aus diesem Grunde sind der Raum der Literatur und derjenige der Paraliteratur nicht hermetisch voneinander abgeschlossen, sondern beeinflussen sich gegenseitig (man kann gar von einem *gegenseitigen Parasitismus* sprechen (404)¹⁵⁴).

5.) In der heutigen Moderne nimmt die Paraliteratur als Massenkultur einen immer bedeutenderen Platz ein, sie wird zu einem wichtigen *Manipulationsinstrument*

¹⁵⁴ Die Beziehung ist dabei eine koprophagische: „la paralittérature s'alimente à la littérature, la digère et l'expulse, et [...] la littérature recherche ensuite dans ses propres déjections (paralittéraires) de quoi se nourrir et se tonifier“ (420)

der Macht und zu einem Untersuchungsobjekt der Literaturwissenschaft. Zahlreiche moderne Autoren haben aus ihr geschöpft (13 u. pass.)¹⁵⁵.

Der Beitrag der Lektorin eines Verlags zu diesem Sammelband (ALLEN, S., ‚Réflexions sur l'infralettrature‘, 165-176) definiert den 99%-igen unpublizierten Anteil von dem, was sie vorgelegt bekommt, als *latente* oder *Infralettratur*. Eigentlich existiere die latente Literatur überall, doch der ‚fait littéraire‘ müsse von der übrigen ‚parlerie‘ (d. h. Graphomanie) wie auch von unpublizierbaren Genies ausgefiltert werden.

Paraliteratur ist eine Graphomanie ohne Subjektivität; gleichbleibende Strukturen und Helden werden von kollektiven oder einander ablösenden Autoren ‚beschriftet‘ (206). So lassen sich auch Prigovs und Popovs Praxis sowie der Epilog in ‚Палисандрия‘ als Rückgriff auf die Massenkultur und als paraliterarische Befreiung von der literarischen Autorens subjektivität verstehen.

Die Auswahl des Präfixes *para-* ist willkürlich, ich hätte mich auch für den ‚Hypertext‘ entscheiden können, wie er von GENETTE (1982) als imitierende oder transformierende palimpsestartige Fortsetzung eines Textes definiert wird¹⁵⁶; anstatt diesen oder jenen Begriff vorzuziehen, möchte ich lediglich auf die Semantik von heute beliebten theoretischen Begriffen hinweisen *para-*, *hyper-*, *trans-* (‚hyperréalité‘ bei Baudrillard, ‚Parasiten‘, ‚Paratexte‘, ‚Transparenz‘, ‚Transzendenz‘), all diese Präfixe deuten auf ein Überschreiten von Grenzen, auf die Präsenz des Andern oder die Präsenz im Andern, durch ihn hindurch usw.

Genettes ‚Hypertext‘ ist ein relativer Begriff und definiert eine ‚momentane‘ Position, die Folie, die durch ihn hindurchscheint, der ‚Hypotext‘, war ihrerseits einmal ein Hypertext, und jeder Hypertext kann zum Hypotext werden. Charakteristisch für den Hypertext sind sein Bastel- und Spielcharakter (‚bricolage‘ 451¹⁵⁷), d. h. er macht aus Altem Neues, weil ‚l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir de sens nouveaux des formes anciennes‘ (453). Der Hypertext läßt auf Textebene die Signifikate fließen, der Hypotext wird wie ein Alphabet umkombiniert. Auch hier ist der Referent ein Text, doch nicht nur ein Text: Die Ambiguität des Hypertextes besteht darin, daß er auch ‚im ersten Grad‘ interpretiert werden kann; seine Palimpsestdimension geht verloren, aber er ist ohne weiteres verständlich (im Unterschied zur Intertextualität, deren Nichterkennen einen Text unverständlich macht, 450).

Was *para-* räumlich-flachig auslegt, ist in *hyper-* ‚geschichtet‘ (von *Schicht* und *Geschichte*). Im Grunde genommen zeugen die soeben erläuterten unterschiedlichen Begriffe und Präfixe von der Konfusion der postmodernen Wissenschaft vor einem Phänomen, das sie nicht konzeptualisieren kann, ohne selbst in das (ihr eigenes Spiel integrierende) Spiel der Reversibilität von innen und außen, Literatur und Graphomanie, Normalität und Abweichung zu geraten. Die Metaposition ist zu einer Spielregel, zu einem Simulakrum geworden. Postmoderne Literatur und Theorie verwandeln sich in ein riesiges pluralistisches Problematisierungsfeld, in dem jeder Schreibende sich in einen Analysanden und einen Analytiker, in einen Künstler und einen Kommentator spaltet. Diese schizoide Person befragt ihren eigenen und andere Texte

¹⁵⁵ Unter dem Titel ‚Le degré zéro de la littérature‘ (ARNAUD / LACASSIN / TORTELLI 1970, 383-389) - eine Anspielung auf Barthes' ‚Le degré zéro de l'écriture‘ - bringt z. B. der Beitrag von CARADÉC das Beispiel von Plättchen, auf denen E. Vivier Gemeinplätze sammelte (vgl. Rubinstejn).

¹⁵⁶ ‚Palimpsestes. La littérature au second degré‘: Der Untertitel gibt das Verständnis des Hypertextes als einer ‚ästhetischen Konzentration‘ wieder. Der Hypertext ist etwas anderes als der Metatext des Kommentars und als der Paratext, der die Veröffentlichung des Textes als (Pseudo-) Erleichterung für das Verstehen begleitet (zum Paratext s. GENETTE 1989). Der Autor gibt zu, daß es zuweilen schwierig ist, Meta-, Hyper-, Intertextualität als Phänomene von Transtextualität voneinander zu unterscheiden (14f), oft sind sie in einem Text miteinander kombiniert.

¹⁵⁷ Genette beruft sich hier auf Lévi-Strauss.

nach deren Relevanz, deckt Differenzen und Paradoxe auf, ohne sie in einer Synthese vereinen zu können und zu wollen. Das *para-* als das Paradox und die Paralogie ist zum *R a u m d e r P o s t m o d e r n e* geworden¹⁵⁸. Die Außenperspektive, die der Künstler, Leser und Kritiker gegenüber dem Text einnehmen, ist dem Innenstandpunkt oder der umgekehrten Perspektive eines „Neuen Mittelalters“ gewichen¹⁵⁹. Auf die Metaposition des emanzipierten Individuums folgt die Krise einer Subjektivität, die nicht nur keine Distanz zu ihren Texten und Kon-, Inter-, Meta-, Para-... -Texten einnehmen kann, sondern von diesen Texten selbst bestimmt wird, mit Prigovs Worten: „Ты окружен - и у тебя нет стороны / Чтобы понятен был, с другой же - непонятен.“ [„Bist eingekreist - hast keine Seite, / Von der man dich begreifen kann / und von der andern - nicht“].

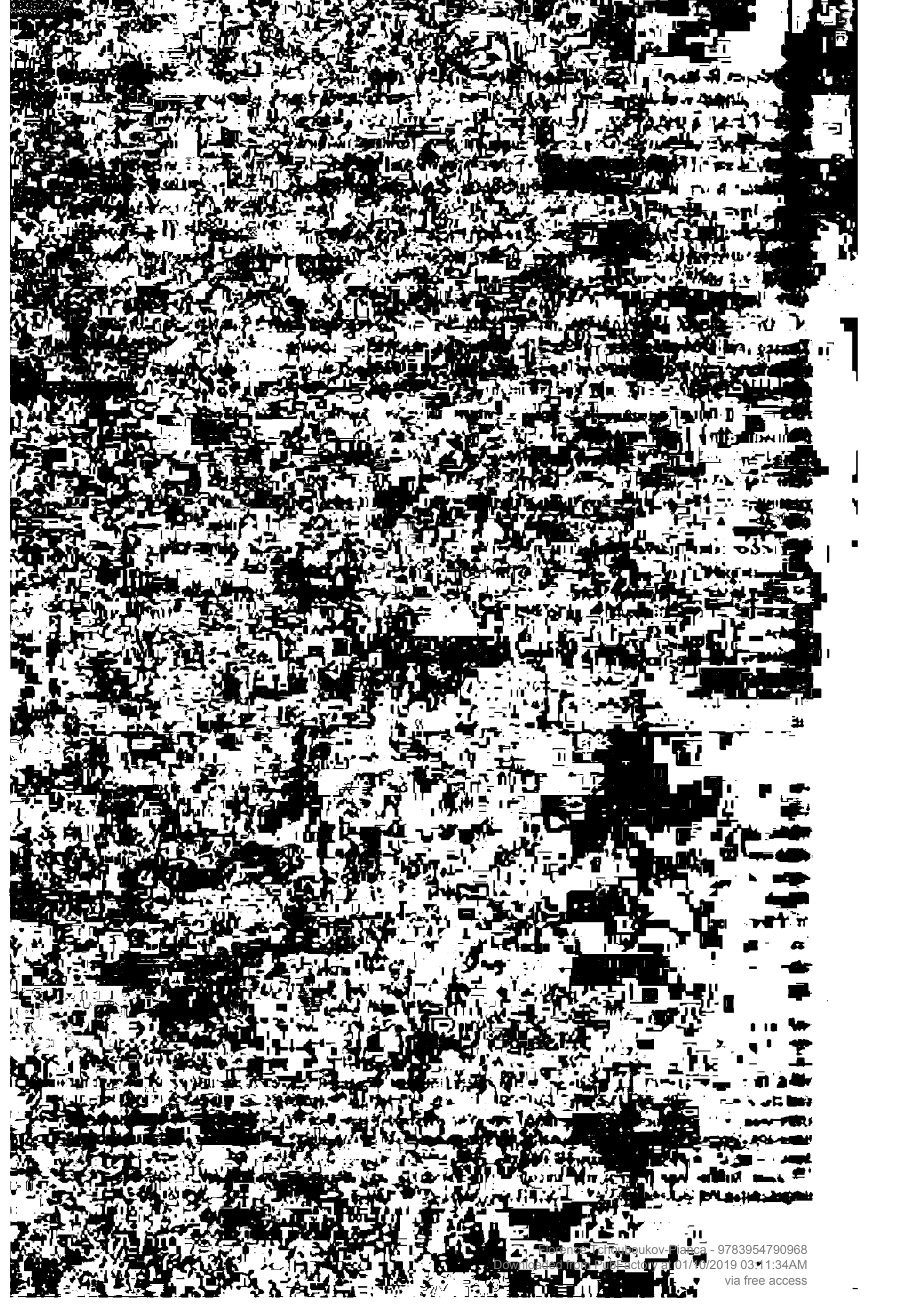
Die in dieser Arbeit untersuchten Texte demonstrieren ihre eigene Kontamination mit den Texten und Diskursen aus der russischen und sowjetischen Literatur, mit denen sie „sich auseinandersetzen“ (im wahrsten Sinne des Wortes). Dadurch nehmen sie eine Position ein, die sich zugleich außerhalb und innerhalb ihrer Prä-Texte wie auch derjenigen Texte, die sich ihrerseits mit ihnen auseinandersetzen werden, befindet. Sie konzeptualisieren ihre eigene Graphomanie und graphomanisieren ihre Konzepte; dadurch erreichen sie den fragmentarischen Totalitarismus einer Paraposition, die sich von keinem „Außen“ her definieren läßt. Es bleibt dem Analytiker nichts anderes übrig, als in das manisch-schizoide Spiel der Parapositionen einzusteigen und Prigov (und so viele andere) zu *para-*phrasieren:

„Творчество, исследуемое в предлагаемой работе, занимает выдающееся место в истории русской и советской литературы.“

[„Das in der vorliegenden Arbeit untersuchte Schaffen nimmt einen herausragenden Platz in der Geschichte der russischen und sowjetischen Literatur ein“].

¹⁵⁸ S. HUTCHESON (1988), 11. An dieser Stelle zitiert Hutcheon einen Artikel von R. Krauss. „Poststructuralism and the *Paraliterary*“ (in: „October“ 13 (1980), 36–40), in dem das *Paraliterarische* als Ort des Fließens, der Unordnung und Uneinheitlichkeit definiert ist: „The paraliterary space is the space of debate, quotation, partisanship, betrayal, reconciliation; but it is not the space of unity, coherence, or resolution that we think of as constituting the work of art.“ Dazu HUTCHESON: „This is the space of the postmodern“

¹⁵⁹ Zum Außen- und Innenstandpunkt in bezug auf das literarische Werk im Vergleich zur linearen und umgekehrten Perspektive in der Malerei s. USPENSKIJ (1975), Kap. VII



Literaturverzeichnis

A n m e r k u n g . Die hier aufgeführten deutschen Übersetzungen betreffen z. T. Texte, die in der Arbeit eingehend analysiert werden. z. T. sind auch andere Schriften derselben Autoren für den interessierten Leser angegeben. - F. T.

- ADLER, A. (1972), „A. Adlers Individualpsychologie. Eine systematische Darstellung seiner Lehre in Auszügen aus seinen Schriften“. München/Basel.
- ARNAUD, N. / LACASSIN, F. / TORTEL, J. (1970), „Entretiens sur la paralittérature“. Paris: Plon.
- BACHTIN, M. (1989), „Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik“. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- BAUDRILLIARD, J. (1983), „Les stratégies fatales“. Paris: Grasset.
- BEAUJOUR, M. (1977), „Autobiographie et autoportrait“. In „Poétique“ 8 (1977), 442-458.
- BINSWANGER, L. (1933/1980), „Über Ideenflucht“. Zürich/New York & London: Orell Füssli/Garland Publishing, Inc.
- (1960), „Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien“. Pfullingen/Stuttgart.
- CATTEAU, J. (1978), „La création littéraire chez Dostoïevski“. Paris.
- CHRISTOFFEL, H. (1944), „Trieb und Kultur“. Basel.
- DELEUZE, G. / GUATTARI, F. (1972), „L'Anti-Oedipe“. Paris: Minuit.
- DERRIDA, J. (1967), „De la grammatologie“. Paris: Minuit.
- (1985), „la différance“, „Marges“. Paris: Minuit, 1-29.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. (1990), „Бесы“. Лениздат.
- DOSTOJEWSKI, F. M. (1919), „Die Dämonen“. Übertragen von E. K. Rahsin. München: Piper.
- ERMEN, I. (1993), „Der obszöne Wortschatz im Russischen“. München: Otto Harrassowitz.
- FAUST, V. (Hg.) (1989), „Auxilium Psychiatricum. Psychiatrie für Klinik und Praxis. Wörterbuch zur Diagnose und Therapie der Depressionen“. Ravensburg.
- GENETTE, G. (1972), „Métonymie chez Proust“. In: DERS., „Figures III“. Paris: Seuil, 41-63.
- (1982), „Palimpsestes. La littérature au second degré“. Paris: Seuil.
- (1989), „Paratexte“. Frankfurt a. M.: Campus Verlag GmbH
- (1990), „Fiction et Diction“. Paris
- GORIČEVA, T. (1985), „Цинизм, кородство и святость“. In „Literaturnoe A-Ja“ I (1985), 118-123.
- GROYS, B. (1988), „Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion“. München/Wien: Carl Hanser.
- (1990), „Die klammheimliche Freude über die eigene Uneigentlichkeit“. In „Schreibheft“ 35, 86-88.
- (1991), „Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-stalinismus“. München: Klinkhardt & Biermann.
- (1992), „Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie“. München/Wien: Carl Hanser.
- „GRUPPA. Texte aus Moskau.“ (oh J), Hg. Thomas Wiedling (oh O) Aktuelle Informationen Verlags-GmbH
- GUNDLACHT, S. (1985), „Персональный автор“. In „Литературное А-Я“ I (1985), 76-77.
- HIRT, G. / WONDERS, S. (1987), „Moskau - Ein Hörstück für Hauptstadt und Nebenstimmen“. In „Schreibheft“ 29, 201-204
- (1990), „Um Um / Um den Verstand“. In „Schreibheft“ 35, 19f.

- HUTCHINSON, L. (1985), „A Theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms“. New York / London: Methuen.
- (1988), „A Poetics of Postmodernism“ New York / London: Routledge
- ЯКОВСОН, Р. (1963), ‚Deux aspects du langage et deux types d'aphasie‘. In: DERS., „Essais de linguistique générale“ Paris: Minuit, 43-67.
- КАВАКОВ, I. / GROYS, B. (1991), „Die Kunst des Fliehens“. München/Wien: Carl Hanser.
- ЛАКАН, Ж. (1966), ‚L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud‘. In: DERS., „Ecrits“ Paris, 493-528.
- ЛАХИМАНН, Р. (1992), ‚Remarks on the Foreign (Strange) as a Figure of Cultural Ambivalence‘ (Vortrag/Typoskript).
- (1993), ‚Ein Neo-Abecedarius. Anmerkungen zu ‚das russische abc - scriben-tisch‘ von Valerij Šerstjanoj‘ (Typoskript).
- ЛЕЙШНИЕР, А. (1957), ‚Die Störungen der Schriftsprache‘. Stuttgart: G. Thieme Verlag.
- ЛЕРМОНТОВ, М. Ю. (1983), ‚Сон‘. In: DERS., „Собрание сочинений в четырех томах“, т. I. Москва, 79.
- ЛЕРМОНТОВ, М. (1991), ‚Ein Traum‘. In: DERS., „An***. Gedichte, Strophen, Albumverse“. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 249.
- ЛЕВИ-СТРАУСС, С. (1958), ‚Magie et religion‘. In: DERS., „Anthropologie structurale“ Paris, 183-266.
- ЛОЙМАН, Ж. (1972), ‚Die Struktur literarischer Texte‘. München: Fink.
- (1977), ‚The Dynamic Model of a Semiotic System‘. In: „Semiotica“, 21, 1/2 (1977), 193-210.
- ЛУРИА, А. (1982), ‚Language and Cognition‘. New York: Wiley.
- ЛЮЖАРД, Ж.-Ф. (1979), ‚La Condition postmoderne“ Paris: Minuit.
- МАТИС, О. (1986), ‚Палисандрия: Диссидентский миф и его развенчание‘. In: „Синтаксис“ 15, 86-102.
- НАВРАТНИ, Л. (1966), ‚Schizophrenie und Sprache“ München: dtv.
- (1986), ‚Schizophrenie und Dichtkunst“ München: dtv.
- ПИАНЦА, Ф. (1992), ‚Das Chronotop in Sascha Sokolovs ‚Palisandrija‘ (Zeit-Raum-Beziehungen in der postmodernen Zitatliteratur)“ (Hausarbeit, Univ. Konstanz, Typoskript).
- ПОПОВ, Е. (1989), ‚Душа патриота или различные послания к Ферфичкину‘. In: „Волга“ 2 (1989), 3-77.
- РОЖКОВ, Евгени (1991), ‚Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Ferfitchkin“. Deutsch von Rosemarie Tietze. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- ПРИГОВ, Д. (1981), ‚Тараканомания“ Москва (Typoskript).
- (1985), ‚А им казалось в Москву! в Москву!‘. In: „Literатурное А-я“ 1 (1985), 77-78.
- (1986), ‚Пятьдесят девятая азбука“ Москва (Typoskript).
- (1989), ‚Что надо знать‘. In: „Молодая поэзия“, 416-420.
- (1990), ‚Слезы геральдической души“. Москва: Московский рабочий.
- (1990а), ‚Второй раз о том, как все-таки вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим!‘. In: „Русская альтернативная поэтика“, 20-30.
- (1990б), ‚В помощь изучающим русскую и советскую литературу‘. In: „Русская альтернативная поэтика“, 80-87.
- (oh J.), ‚Эротика“ (Typoskript).
- (oh J.), ‚Классика“ (Typoskript).
- (oh J.), ‚Описание предметов“ (Typoskript).
- (oh J.), ‚Пьеса и постановка“ (Typoskript).
- (oh J.), ‚Шестидесятая азбука (Алмазная)“ (Typoskript).

- (oh. J.), „Вопросы к Сорокину Владимиру Георгиевичу от Пригова Дмитрия Александровича / Fragen an Wladimir Georgiewitsch Sorokin von Dmitrij Alexandrowitsch Prigow“. In: „ГРУППА...“, 82-127.
- PRIGOW, Dmitri (1992), „Der Milizionär und die anderen“. Gedichte und Alphabete. Nachdichtungen von Günter Hirt und Sascha Wonders. Leipzig: Reclam Verlag
- „Русская альтернативная поэтика“ (1990). Москва: Московский Государственный Университет.
- SALZMAN, L. (1968), „The Obsessive Personality Origins, Dynamics and Therapy“. New York: Science House.
- „Schreibheft“ 29 (1987): Texte von Gennadij Ajgi, Vsevolod Nekrasov, Andrej Monastyrskij, Lev Rubinstejn, Vladimir Sorokin, Dmitrij Prigov.
- 35 (1990): Texte von A. Monastyrskij, D. Prigov, L. Rubinstejn, Ilja Kabakov, V. Sorokin, Pavel V. Pepperstejn, Konstantin Zvezdočetov.
- 36 (1990): Texte von und über Sascha Sokolov, darunter deutsche Übersetzung eines Auszugs aus „Palisandrija“ von Eveline Passet (31-39).
- 40 (1992): Dm. Prigov: „Weibliche Lyrik“.
- 42 (1993): Dm. Prigov: „Die eine verbale Seite des Problems“
- SERRIS, M. (1980), „Le Parasite“. Paris: Grasset.
- SHNEIDMAN, N. N. (1979), „Soviet Literature in the 1970s. Artistic diversity and ideological conformity“. Toronto.
- SINJAVSKIJ, A. (1974), „Literatur als Prozeß“. In: „Kontinent“ 1, 129-171.
- SMIRNOV, I. (1991), „Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne“. In: TITZMANN M. (Ed.), „Modelle des literarischen Strukturwandels“. Tübingen: Max Niemeyer, 205-218.
- (1992), „Der kompromittierte Text“. In: „Schreibheft“ 39, 119-123.
- СОКОЛОВ, С. (1976), „Школа для дураков“. Ann Arbor: Ардис.
- (1985), „Палисандрия“. Ann Arbor: Ardis
- СОКОЛОВ, Sascha (1977), „Die Schule der Dummen“ Aus dem Russischen übersetzt von Wolfgang Kasack. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- СОРОКИН, В. (1984), „Тридцатая любовь Марины“. Москва (Тыпоскрипт).
- (1985), „Очередь“. Paris: Sintaksis.
- (oh. J.), „Норма“ (Teil I und II. Тыпоскрипт).
- (oh. J.), „Сердечная просьба“ (Тыпоскрипт).
- СОРОКИН, Vladimir (1987), „Normale Briefe“. Aus dem Russischen übertragen von Günter Hirt und Sascha Wonders. In: „Schreibheft“ 29 (1987), 186-194.
- (1990), „Die Schlange“. Roman. Aus dem Russischen von Peter Urban. Zürich: Hoffmanns Verlag AG
- (1991), „Marinas dreißigste Liebe“. Roman. Aus dem Russischen von Thomas Wiedling. Zürich: Hoffmanns Verlag AG.
- (1992), „Der Obelisk“. Erzählungen. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Zürich: Hoffmanns Verlag AG
- (1992a), „Ein Monat in Dachau“. Aus dem Russischen von Peter Urban. Zürich: Hoffmanns Verlag AG.
- ТЕРЦ, А. (1972), „Графоманы“. In: DERS., „Фантастический мир Абрама Терца“. New York, 77-107
- ТЕРЦ, Abram (1967), „Die Graphomanen“. In: DERS., „Phantastische Geschichten“. Sämtliche Erzählungen. Wien/Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 255-298.
- УСПЕНСКИЙ, В. А. (1975), „Поэтика композиции“ (Georg Mayer, Trans.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp

- WITTE, G. (1989). „Appell - Spiel - Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre“ Wiesbaden. Otto Harrassowitz.
- ŽOLKOVSKI, A. K. (1986). „Графоманство как прием. Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие“. In WESTSTEIN W. G. (Ed.), „Velimir Chlebnikov (1885-1922) Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the centenary of Velimir Chlebnikov“. Amsterdam Rodopi, 573-593.

